

ISSN 1870-4697
AÑO III / NÚM. 17 / PRIMAVERA DE 2010

FOLIOS

PUBLICACIÓN DE DISCUSIÓN Y ANÁLISIS

www.iepcjalisco.org.mx



CULTURA Y PODER • RAÚL PADILLA LÓPEZ • LUIS ALBERTO AYALA BLANCO • AVELINA LÉSPER • YURI HERRERA
EL ARTE EN LA VIDA POLÍTICA • ABRAHAM NAHÓN • DOLORES DÍAZ A. • SUSANA PÉREZ TORT • GABRIEL PAREYÓN
• JORGE TADDEO • ALÍ CALDERÓN • ALBERTO OJEDA • JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT
• ÉDGAR VELASCO • ROBERTO RÉBORA (ARTISTA PLÁSTICO)



NORMAS PARA LA RECEPCIÓN DE ORIGINALES

Toda correspondencia deberá estar dirigida a Víctor Hugo Bernal Hernández, director general de la revista *Folios*:
director_folios@iepcjalisco.org.mx

CARACTERÍSTICAS GENERALES

1. Los trabajos enviados a *Folios*, revista de discusión y análisis, deberán estar escritos en un estilo ensayístico, con fines de divulgación.
2. Los trabajos deberán ser de preferencia inéditos, y no podrán ser sometidos simultáneamente a la consideración de otras publicaciones.
3. Las colaboraciones aceptadas serán sometidas a un proceso de corrección de estilo, y su publicación estará sujeta a la disponibilidad de espacio en cada número y a ceñirse al tema que se aborde como monografía.

SECCIONES DE LA REVISTA

Los trabajos podrán proponerse para su publicación en cualesquiera de las secciones de la revista, conforme a los siguientes criterios:

- **Dossier.** Sección monográfica. Los textos enviados para su publicación en esta sección no deberán exceder las cuatro mil palabras.
- **Boticarium.** Trabajos de naturaleza y temas diversos, que contribuyan a difundir los temas, problemas y discusiones en cualquier área de las humanidades y las ciencias sociales. Cuatro mil palabras como máximo.
- **Política.** Textos, narrativa, entrevistas, cuentos y cualquier otra forma de manifestación en el terreno de la creación. Máximo, un mil seiscientos palabras.
- **Biblioteca de Alejandría.** Reseña de alguna novedad bibliográfica o publicación significativa para el mundo de las humanidades y las ciencias sociales, sea nacional o extranjera. Un mil seiscientos palabras como máximo.

DATOS DEL AUTOR

Todas las colaboraciones deberán anexar los datos completos del autor (institución, dirección postal, dirección electrónica y teléfono) y una breve reseña curricular (estudios, grado académico, nombramiento e institución de adscripción, principales publicaciones y líneas de investigación). En el caso de coautorías, deberán incluirse los datos de todos los colaboradores.

LINEAMIENTOS EDITORIALES

1. Las colaboraciones deberán presentarse en el siguiente formato: impresión a doble espacio, en familia tipográfica Arial de 12 puntos, texto con alineación justificada y en papel tamaño carta, con márgenes superior e inferior de 2.5 cm, e izquierdo y derecho de 3 cm, con 26 líneas por cuartilla y 64 golpes por línea y sin interlínea secundaria entre párrafo y párrafo.
2. Las reseñas deberán ser de libros académicos, de preferencia actuales, o de nuevas ediciones de clásicos que valgan la pena revisar a la luz de las problemáticas vigentes.
3. Si el artículo contiene citas textuales menores de cinco líneas, éstas deberán ir en el cuerpo del texto, entre comillas. Si la extensión es mayor, deberán escribirse en párrafo aparte, sin sangría en el primero, sin comillas, en letra (Arial 10) y en espacio sencillo. Cuando la cita contenga agregados y omisiones del autor, éstos deberán encerrarse entre corchetes. Para las obras que se citen dentro del cuerpo del texto se usará el sistema autor-año, con las páginas citadas, cuando sea el caso. Ejemplos:

Lo político es, entonces, la puesta en marcha de un mecanismo simbólico por el cual la sociedad se unifica a pesar de las diferencias (Portier, 2005). Así la democracia no solamente hace referencia a un régimen institucional sino a un tipo particular de sociedad: donde se hace visible el lugar vacío del poder.

Lefort (1990) es un punto de referencia imposible de eludir en esta discusión. Para él la política define a la esfera de instituciones separada de otras, como la economía y la jurídica.

4. El autor deberá asegurarse de que las citas incluidas en el texto coincidan con todos los datos aportados en la bibliografía.
5. Cuando se mencione la obra de un autor, el título de la misma deberá ponerse en cursivas.
6. Las notas explicativas se situarán a pie de página, a espacio sencillo, con letra Arial 9 puntos.
7. Al final del texto deberá figurar un listado completo de la bibliografía empleada (en orden alfabético) con los siguientes formatos:

ARDITI, Benjamín (1991). "La totalidad como archipiélago. El diagrama de los puntos nodales", en Benjamín Arditi (coordinador), *Conceptos: ensayos sobre teoría política, democracia y filosofía*, CDE-RIP Ediciones: Asunción.

LACLAU, Ernesto (2000). *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Nueva Visión: Buenos Aires.

LEFORT, Claude (1990). "Democracia y advenimiento de un lugar vacío", en *La invención democrática*, Nueva Visión: Buenos Aires.

VALVERDE Loya, Miguel Ángel. "Transparencia, acceso a la información y rendición de cuentas: elementos conceptuales y el caso México", Artículo en línea disponible en www.ccm.itesm.mx/dhcs/fjuripolis/archivos/7Valverde.pdf.

8. Si existen obras del mismo autor o institución de distintos años se ordenarán primero los más recientes, posteriormente, los anteriores.
9. Las colaboraciones que incluyan pasajes en un idioma distinto del español deberán presentar también la traducción al español.
10. La primera vez que se utilicen siglas o acrónimos deberán escribirse entre paréntesis e ir anteceditos del nombre completo, por ejemplo, Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI).



DIRECTORIO

CONSEJERO PRESIDENTE
David Gómez Álvarez

CONSEJEROS
Víctor Hugo Bernal Hernández
Nauhcatzin Tonatiuh Bravo Aguilar
Sergio Castañeda Carrillo
José Tomás Figueroa Padilla
Armando Ibarra Nava
Carlos Alberto Martínez Maguey

SECRETARÍA EJECUTIVA
Luis Montes de Oca

REPRESENTANTES DE LOS PARTIDOS POLÍTICOS
José Antonio Elvira de la Torre (PAN)
Rafael Castellanos (PRI)
José Alberto López Damián (PRD)
Adalid Martínez Gómez (PT)
Salvador Paredes Rodríguez (PVEM)
Carlos Alberto González Amaral (CONVERGENCIA)
Karlos Ramsses Machado Magaña (NUEVA ALIANZA)

REVISTA FOLIOS

DIRECTOR GENERAL
Víctor Hugo Bernal Hernández
director_folios@iepcjalisco.org.mx

EDITOR EN JEFE
Carlos López de Alba
carlos.lopez@iepcjalisco.org.mx

CONSEJO EDITORIAL
Jaime Aurelio Casillas Franco
Guillermo Elías Treviño
Alicia Gómez López
José de Jesús Gómez Valle
Juan Luis Humberto González Silva
Mario Edgar López Ramírez
Víctor Hugo Martínez González
Martín Mora Martínez
Alberto Ojeda
Sergio Ortiz Leroux
Gabriel Pareyón
Moisés Pérez Vega
Isaac Preciado
Héctor Raúl Solís Gadea
Wilbert Torre

SECRETARÍA TÉCNICA
Karla Sofía Stettner Carrillo
kstettner@iepcjalisco.org.mx

DIAGRAMACIÓN Y DISEÑO
Juan Jesús García Arámbula

Artista invitado:

Roberto Rébora, PINTOR

- Portada: *Ventana*, temple tela, 160 x 160 cm, 2008.
- Contraportada: *Cosas*, temple tela, 160 x 160 cm, 2008.

Folios es una publicación de discusión y análisis, Año II, núm. 17, Primavera de 2010; editada por el Instituto Electoral y de Participación Ciudadana del Estado de Jalisco, Florencia 2370, Col. Italia Providencia, c.p. 44648, Guadalajara, Jalisco. Número de Certificado de Reserva de Derechos al uso exclusivo del título ante el Instituto Nacional de Derechos de Autor: 04-2009-101213501200-102. ISSN: 1870-4697. Tiraje de 3,000 ejemplares. Impresa en México en los talleres de Morfotec: Leandro Valle 1021, Col. Centro, Guadalajara. c.p. 44100. Editor responsable: Carlos López de Alba. D.R. 2010, Guadalajara, Jalisco, México.

Los artículos y la información contenida en *Folios* son responsabilidad de sus autores. El Instituto Electoral y de Participación Ciudadana del Estado de Jalisco es ajeno a las opiniones aquí presentadas; se difunden como parte de un ejercicio de pluralidad y tolerancia.

PTUM



CULTURA Y PODER EL ARTE EN LA VIDA POLÍTICA

De manera histórica, la cultura y las artes han generado una relación inherente a la condición sociopolítica y cultural de las civilizaciones, la vida política siempre ha estado cerca de la cultura, así como el hecho de que ésta –en sus diversas manifestaciones: literatura, pintura, música, arquitectura, cine, teatro, danza, etcétera– ha ejercido mecanismos de desarrollo y control en sí misma: sus protagonistas, movimientos, obras, en ciertos casos, se presentan de manera paralela a las migraciones, agrupaciones o simples afinidades estéticas que propician sucesos relevantes para la vida cultural de un país.

DE UNA U OTRA MANERA, se trata de dos clases sociales privilegiadas que conllevan experiencias centrales en la vida de los seres humanos: política y pensamiento crítico-creativo.

EL PRESENTE DOSSIER DE LA REVISTA *Folios* pretende dejar un registro de la relación entre cultura y poder y sus consecuencias en la vida política de las sociedades. Para comenzar la lectura, Raúl Padilla López nos invita a mirar la cultura y su relación con la economía y la vida pública, al mismo tiempo que realiza un planteamiento de la cultura como generador potencial de desarrollo para Jalisco. Dicha perspectiva es también abordada por Dolores Díaz, cuya colaboración apunta hacia un diagnóstico de las estrategias de gobierno como elementos de éxito o fracaso para la aplicación de una política cultural que genere desarrollo.



EN OTRO ÁMBITO, LUIS ALBERTO AYALA BLANCO diserta sobre los conceptos de arte y mito a partir de la noción de representación y simulacro como ejercicio para la obtención de poder. De igual forma destacan las colaboraciones de Avelina Lésper y Susana Pérez Tort, ambas ensayan a propósito de los alcances y ecos de las artes plásticas como portadoras de mensaje social: por una parte, Lésper revaloriza la función del museo contemporáneo y, por otra, Pérez Tort repasa el papel del muralismo en función del arte político de cara a los actuales medios masivos de comunicación.

UNA PERCEPCIÓN DE LA MÚSICA como vehículo ideológico es lo que abordan Gabriel Pareyón y Jorge Taddeo. El primero en torno a las intenciones específicas de regulación, seducción e imposición de la educación y difusión de la música, y el segundo desde una aproximación a las composiciones de Wagner como recurso político en momentos específicos de su natal Alemania.

LA VISUALIZACIÓN DEL ARTE COMO PROTESTA y representación social a través de manifestaciones concretas como el arte callejero es lo que Abraham Nahón presenta en este *dossier*; Nahón aterriza el tema con su particular análisis de las implicaciones artísticas que tuvo el conflicto social de Oaxaca ocurrido durante 2006 y 2007.

A ESTE CUERPO DE ENSAYOS Y PROPUESTAS se suman las palabras de los escritores Yuri Herrera y Alí Calderón; Herrera finca su participación a partir de una percepción puntual y crítica del papel de las instituciones culturales y la influencia de éstas para el desarrollo social, o la falta del mismo, en México. A su vez, el poeta Alí Calderón examina el estado actual de la poesía mexicana sugiriendo una “democratización” del aparato cultural en el país.

DE CARA AL ÁNIMO EDITORIAL DE FOLIOS, el presente *dossier* se construye a sí mismo como un *corpus* preparado para la discusión, el intercambio de ideas, la reflexión y el análisis, dispuesto para el eco en el lector, como puente y motor de nuestra publicación. ◀



LA CULTURA COMO GENERADOR POTENCIAL DE DESARROLLO PARA JALISCO*

► RAÚL PADILLA LÓPEZ

La historia reciente del panorama cultural mexicano ha tenido agentes fundamentales para el impulso, posicionamiento y desarrollo del arte y la cultura del país, dentro y fuera de éste. Uno de ellos es Raúl Padilla López, protagonista del acontecer cultural en México durante las dos décadas más recientes.

A lo largo de su trayectoria, Raúl Padilla López ha sido rector de la Universidad de Guadalajara (1989-1994) y diputado plurinominal durante la LV Legislatura del Estado de Jalisco (1998-2000). También, ha recibido la Condecoración Cruz de Sant Jordi, la Encomienda de la Orden de Isabel la Católica y la Medalla Filmoteca de la UNAM, por su labor en el fomento de la cultura y su preocupación por mantener las relaciones iberoamericanas.

Actualmente preside el Consejo Directivo de la Fundación Universidad de Guadalajara A.C.; de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara; del Fideicomiso para el Centro Cultural Universitario; del Patronato del Festival Internacional de Cine en Guadalajara; y del Consejo Consultivo de Cultura de la Universidad de Guadalajara; situación que lo convierte en una voz autorizada en los ámbitos de la gestión cultural a favor del libro y la lectura, así como de la industria filmica en México; contexto que de igual manera ha generado una diversidad de perspectivas acerca de la administración de la cultura en Jalisco y sus condiciones de desarrollo dentro de las comunidades universitarias, artísticas, políticas, económicas y sociales en el estado.

Folios ofrece a sus lectores la presente disertación sobre la promoción y difusión cultural en Jalisco durante los cinco lustros más recientes, como un puente entre los diferentes nodos del quehacer cultural contemporáneo, incluida para la reflexión, discusión y análisis de nuestros lectores.

El texto tiene el mérito de recoger, a grandes trazos, la manera de pensar que ha orientado la acción y las decisiones de un destacado impulsor de la vida cultural en Jalisco y en México. Además, nos ofrece una visión general acerca de las posibilidades de la cultura concebida como factor crucial para fomentar el desarrollo económico de nuestra entidad. Vale la pena tomarlo en serio en la medida en que, según las propias palabras de Padilla López, han encontrado sus límites las estrategias del pasado centradas en la agricultura, la industria tradicional o las maquiladoras. Es tiempo de volver nuestra mirada a la cultura y a sus conexiones con la economía y la vida pública.

* Palabras de Raúl Padilla López pronunciadas en la entrega del reconocimiento del Congreso del Estado de Jalisco por su labor en la promoción y difusión de la cultura en Jalisco, el 19 de marzo de 2010.



Junto con el decidido apoyo a la educación, lo mejor que una sociedad y sus gobiernos pueden hacer es impulsar la cultura. Las grandes ciudades en el mundo, cada vez más, tienen en la infraestructura y la oferta cultural su principal motor de desarrollo económico y social. En el caso de nuestro país, y más particularmente en nuestro estado, la cultura puede ser uno de los mejores instrumentos para nuestro futuro desarrollo económico y social, y muy especialmente las industrias culturales. Recordemos que actualmente éstas aportan arriba de 7 por ciento del Producto Interno Bruto (PIB) a nuestro país y dan empleo a casi 5 por ciento de la población económicamente activa. Son industrias que generan alto valor agregado y las que más contribuyen a la distribución de la riqueza. Para Jalisco impulsar la cultura es parte de nuestra viabilidad económica. Somos uno de los estados de la República (quizás el que más), con la mayor historia y tradición cultural del país.

NUESTRO ESTADO SIEMPRE ES REFERENTE y presencia de la cultura mexicana; su rica historia, junto con su riqueza natural y humana, lo convirtieron en la capital cultural del occidente de México, y más aún, de la mexicanidad misma. Como antes, sigue siendo cierto que los símbolos más representativos de la cultura nacional están aquí, en Jalisco.

EN ESPECIAL, EN ESTE ESTADO podríamos hacer de esa fortaleza nuestra principal palanca de desarrollo. Históricamente Jalisco ha sido uno de las entidades con mayor progreso económico y social del país. Sin embargo, debemos reconocer que los principales instrumentos de nuestro desarrollo del pasado han dejado de tener vigencia. No sobra recordar que hasta mediados del siglo pasado, Jalisco basaba su economía en la actividad agrícola. Durante casi todo su trayecto histórico, Jalisco fue un importante productor agroalimentario, ganando así el mote de granero del país. La comercialización de estos excedentes agropecuarios y su excelente ubicación geográfica hicieron de Guadalajara el centro comercial por excelencia de la región centro-occidente del país. Ello permitió que a mediados del siglo pasado y durante varias décadas, Jalisco desarrollara una de las plantas industriales más dinámicas y exitosas del país, ubicando a nuestro estado a la cabeza de la mayoría de los indicadores nacionales.

TENEMOS QUE LAMENTAR QUE ESTOS FACTORES de desarrollo desaparecieron y no serán más nuestros principales activos de progreso a futuro. De haber sido uno de los primeros, ahora Jalisco se encuentra en el lugar número 13 relativo a la aportación al PIB *per cápita* de los estados del país. Con los cambios globales generados en los ochenta, el campo mexicano se desplomó y Jalisco es uno de los estados que más lo han padecido y eso en parte explica por qué

La cultura puede ser uno de los mejores instrumentos para nuestro futuro desarrollo económico y social, y muy especialmente las industrias culturales

Anímulos confidentes

somos el estado con mayor número de migrantes en Estados Unidos. Más de dos y medio millones de personas han emigrado a esa nación en los últimos 25 años. Podremos aspirar a la autosuficiencia agroalimentaria, pero difícilmente será la producción agrícola nuestro primordial impulso y fortalecimiento del desarrollo a futuro.

LA OTRORA PODEROSA PLANTA INDUSTRIAL que nos permitió contar con algunas de las empresas más sólidas del país en los años 50, 60 y 70 no resistió la conversión de nuestra economía a la sustitución de importaciones, provocando la pérdida del enorme dinamismo que venía registrando. Por otro lado, el desarrollo maquilador, que durante años evitó que la desaceleración industrial tuviera mayores consecuencias, junto con las ofertas de las economías emergentes como China, Hong Kong, India, Singapur y Taiwán, entre otras, también dejó de ser una de nuestras alternativas de desarrollo.

ANTE TAL ESCENARIO, el reto radica en identificar las nuevas oportunidades. Lo he dicho en otras ocasiones, y me permito insistir en la importancia de cultivar el talento y la infraestructura cultural, además del reconocido atractivo turístico e histórico de nuestro estado, para reconvertir a Jalisco en una entidad vigorosa, cuyo desarrollo económico y social sea firme y continuo.

NUESTRO ESTADO TIENE MUCHOS ACTIVOS propios para la recuperación del empleo y el crecimiento económico. Gozamos de un clima y una situación geográfica privilegiada. Nuestra identidad histórica y cultural representa un atractivo muy especial para los visitantes. Jalisco es amplio y diverso en climas, paisajes, poblaciones y modos de hacer arte y cultura. En particular, considero que los servicios e industrias culturales pueden hacer de nuestro estado un paradigma nacional del desarrollo social.

EN UNA OCASIÓN ESCUCHÉ a Carlos Fuentes decir que México podría salir del tercer mundo apoyándose en su cultura de primer mundo. Creo que esta aseveración, vigente en mi opinión, es válida para nuestro estado. Veo a Jalisco como una inagotable fábrica de inspiración y talento artístico de alta calidad.

Nuestro estado ha sido cuna de algunos de los más célebres exponentes de las bellas artes del país. Aquí nacieron los escritores Juan Rulfo, Juan José Arreola y Agustín Yáñez; de Jalisco son José Clemente Orozco, Juan Soriano y María Izquierdo, así como los arquitectos Luis Barragán y Fernando González Gortázar; los músicos Blas Galindo, José Rolón y Pablo Moncayo y el cineasta Guillermo del Toro.

EN RAZÓN DE LAS ANTERIORES REFLEXIONES he concentrado mi trayectoria laboral en la promoción cultural y artística en nuestro estado. A lo largo de los años he tenido el gusto de participar y encabezar



diversos proyectos de esta naturaleza, realizados gracias al esfuerzo de muchos jaliscienses, universitarios en su mayoría.

LA FERIA INTERNACIONAL DE LIBRO (FIL), que en sus 23 años se ha consolidado como la más importante del mundo de habla hispana, se hizo realidad gracias a un equipo humano de primer nivel. Cuando la FIL fue creada, la industria editorial mexicana vivía una crisis sin precedentes que no auguraba buenos resultados. Muchos editores y profesionales del libro insistían en que era descabellado fundar una feria del libro en ese clima de depresión del mercado editorial y de encarecimiento de los libros, sobre todo los importados. A pesar de eso, los impulsores de la FIL logramos convencer a todos los actores involucrados para apoyar el proyecto que ahora nos distingue.

EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE en Guadalajara, cuya edición número 25 se realizó este 2010, fue creado con el propósito de rescatar a la industria cinematográfica que, como la editorial, se encontraba en plena decadencia. Hablo de los años 80, situación dramática después de haber vivido el auge de la época de oro del cine mexicano durante las décadas de 1940 y 1950. En ese ambiente deteriorado de la industria cinematográfica surgió la que entonces se inició como la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, ante opiniones que auguraban, similarmente a la FIL, que el intento sería vano. Hoy por hoy, el festival se ha convertido en el más importante de América Latina, con el mercado iberoamericano más sólido de material y una importante contribución al crecimiento y desarrollo de la industria cinematográfica nacional. Esto ha sido posible, sin duda, gracias a la perseverancia de cientos de personas que han confiado en el proyecto.

OTRAS INICIATIVAS SIMILARES en las que he tenido el honor de participar son el Premio de Literatura Juan Rulfo –hoy premio FIL de literatura en Lenguas Romances– la Cátedra Julio Cortázar, el Centro Cultural Universitario, y el Centro Educativo y Cultural en Los Ángeles, California, ciudad en la que por cierto radican cerca de millón y medio de jaliscienses, de los cuatro millones de personas de origen mexicano que residen en este centro urbano.

TODOS ESTOS PROYECTOS TIENEN EN COMÚN el compromiso con el desarrollo cultural y han sido propuestas desafiantes, construidas a partir de cero, y las hemos visto crecer con el esfuerzo de muchos y el gusto y la convicción de emprender nuevas avenidas de desarrollo, colaboración y aprendizaje colectivo.

SIGO Y SEGUIRÉ MANTENIENDO LA PLENA CONVICCIÓN de la cultura como generador potencial de desarrollo para Jalisco, e igualmente confío en que sabremos aprovechar toda la amplia gama de posibilidades que ofrece. Soy de la convicción de que si invertimos en el conocimiento, dándole a nuestro estado una vocación cultural, pronto veremos mayores frutos. ◀





PODER, ARTE, MITO

► LUIS ALBERTO AYALA BLANCO

El poder como capacidad y como fuerza remite al arte, a la metamorfosis, al movimiento perpetuo que acontece en todo momento. El hombre es una imagen, un conglomerado de simulacros que se anudan de tal forma que el resultado final, el individuo, posee la destreza de reconocerse en los múltiples rostros que lo conforman.

Poder es ejercicio de una fuerza que modifica la imagen que de alguna forma ya se petrificó. El *arte* implica un espacio en el que el dominio sobre la materia es fulminante: fulminante puesto que la fuerza que se imprime genera una secuencia de representaciones que se confunden con el mundo, pero cuando logra brillar con verdadera intensidad, *es* el mundo.

EL PODER, ENTONCES, ES el arte de los simulacros, metamorfosis de aquello que por un momento parece detenerse en la unidad, pero sólo para continuar su juego de posiciones y superposiciones en el espacio de los distintos reflejos que articulan la realidad. El poder debe pensarse como la muerte perpetua que acontece en todo aquel que lo ejerce como despliegue y cristalización de su deseo: cada vez que realizamos un deseo morimos para renacer como alguien más, como alguien precisamente más poderoso.

EL DESEO EVOCA ESE OBJETO que se deja adivinar pero que nunca está ahí. En el momento en que emerge es porque ya se efectuó una manifestación de fuerza que destruyó algo para que su nuevo rostro apareciese. El nuevo rostro es una imagen que el poderoso porta en su nuevo ascenso deseante. El poder es esa nada que produce (producir en su acepción de sacar a la luz) una imagen que se insinúa pero que no se presenta hasta que la fuerza expresada ejecuta el acto sacrificial que finalmente la hace visible. Dicho con otras palabras: el poder no secuestra los corazones de los individuos para hacer el mal y así obligar a todos a someterse al dominio de la autoridad; por el

► Doctor en ciencia política y catedrático de la UNAM. Autor de *El silencio de los dioses* y *Autómatas Espermáticos*, ambos libros publicados por la editorial Sexto Piso. Actualmente es editor de *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica.

contrario, se inscribe en el ámbito activo de la afirmación de la fuerza que necesariamente asesina el orden existente para pasar a otro distinto. Lo que no quiere decir que el objetivo deba ser un cambio por el cambio mismo, sino que aun para lograr mantener un orden existente, donde parezca que el rostro continúa idéntico, es necesario matar un pedazo de la realidad, modificar constantemente la imagen con el fin de que simule que no ha cambiado.

UN HOMBRE PODEROSO SE CARACTERIZA por la capacidad que posee de aparecer como alguien provisto de múltiples recursos, no sólo de uno. Atascarse en una sola imagen es pactar con la impotencia. Para evitarlo debe estar dispuesto a morir constantemente, a sacrificar su identidad en función del deseo que impulsa su existencia. Incluso la posibilidad de ser siempre el mismo depende de este delirante juego con los simulacros que conforman nuestra metamórfica identidad.

EL PODER NOS ARROJA DE LLENO al espacio del mito, de los gestos que los dioses ejecutan *ab origine*, en el sueño de los tiempos, para que los hombres puedan saber cómo actuar en situaciones análogas. Y si a esto agregamos que la física moderna llegó a la conclusión de que el mundo es una imagen que refleja *lo irrepresentable*, pues entonces el mito se instauro como fundamento de todo poder. Y qué es el mito sino arte despersonalizado.

EL PROCESO ES MÁS O MENOS EL SIGUIENTE: el mundo es un tejido de simulacros, de imágenes, de mitos, que vistos desde la óptica del propio mito se corresponden con los gestos que el hombre realiza en el mundo.

EL ORDEN DE LOS SIMULACROS ES metamorfosis pura, como bien lo explica la física cuántica y como lo ha explicado desde siempre la mitología. Sin embargo, los mitos cuentan cómo la metamorfosis, en sentido pleno, hace mucho decidió presentar su aspecto petrificado, es decir, los objetos fueron fijándose en la superficie, pero no sin antes dejar un residuo que nos permite rastrear su movimiento: los gestos. Los gestos son la imagen exteriorizada, hecha acción, que los hombres extraen de las imágenes y de las gestas de dioses y de héroes. De ahí que emular los actos de los dioses relatados en los mitos sea al mismo tiempo imitar la metamorfosis primigenia. Ésta, finalmente, representa el orden del universo, y por ello sólo cuando los hombres conocen los gestos que articularon y articulan el mundo, pueden ser poderosos. Para decirlo de manera pedestre, alguien poderoso sabe lo que se hizo en otros tiempos,



Cuando el hombre decide hacer de su querer poder, debe conocer de antemano el orden de lo que aparece, y ese orden no es otro que el ámbito del mito

y si no cree en dioses, generalmente cree en personajes extraordinarios sacados de la Historia –ese mito clasemediero en donde los dioses son ignorados– que le van dictando el camino a seguir. Si Zeus se transformó en un león, luego en una oca, y finalmente en un toro para seducir a una mujer mortal, el seductor actual sabe que debe representar varios papeles antes de obtener los favores de la mujer amada. Kierkegaard, en *El diario de un seductor*, nos proporciona el máximo manual de poder que podamos concebir. El seductor –en este caso el hombre poderoso– es un artífice de la imagen adecuada; es un estratega que va articulando una escenificación de gestos cuya representación envuelve con su velo al objeto deseado. El caso del seductor kierkegaardiano es paradigmático ya que el objeto de su deseo es el simulacro por excelencia: la mujer. Y esto no difiere mucho de lo que Maquiavelo nos dice cuando, al final del *Príncipe*, aconseja que la única forma efectiva de abordar a la *Fortuna* es emulando el modo en que nos acercáramos a una mujer para conquistarla, ya que aquélla es voluble y escurridiza como ésta.

NO HAY NADA MÁS VOLUBLE y escurridizo que el mundo, justo por ser una tela de simulacros, de expresiones de lo *irrepresentable*. Por eso los gestos que imitamos de seres que poseen autoridad ante nuestros ojos se perfilan como definitivos en nuestro deseo por “hacer de nuestro querer poder”.¹ Insisto, el mundo es lo más parecido a una pintura dinámica, y en esta pintura el hombre juega el papel de una representación más, pero con una característica que lo convierte un ser peculiar: su capacidad para tejer y destejer ciertos aspectos de lo que se le presenta como realidad.

AHORA BIEN, que el hombre sea capaz de modificar el mundo, o simplemente de incidir en ciertos aspectos de él, implica que sabe jugar con el orden de las apariencias, que está haciendo arte antes que ciencia. Cuando el hombre decide hacer de su querer poder, debe conocer de antemano el orden de lo que aparece, y ese orden no es otro que el ámbito del mito.

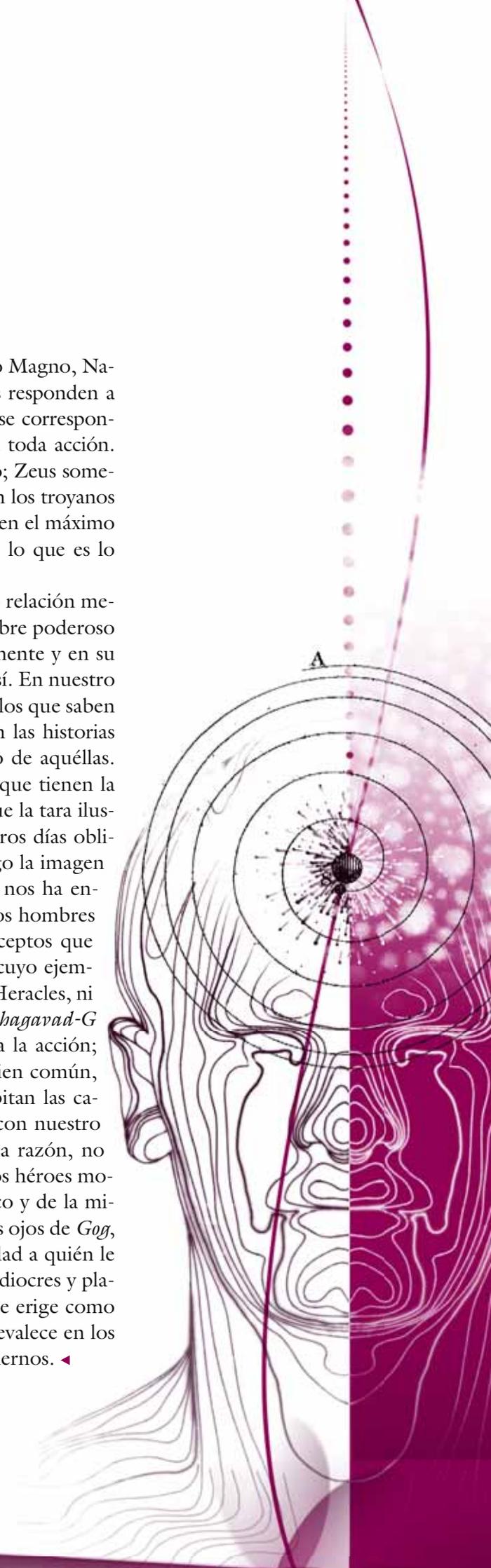
EL MITO Y SU DELIRANTE JUEGO DE FORMAS: formas que emergen *in illo tempore* y que se repiten una y otra vez, envueltas en variantes que dibujen distintos rostros del mundo. Así, podemos ver cómo el mismo gesto se repite a lo largo de las

1 Savater, Fernando (1981). *La tarea del héroe*, Taurus, Madrid.



eras adoptando distintas fisonomías: Alejandro Magno, Napoleón, la pléyade de césares romanos, todos responden a un único gesto, el gesto de conquista, y éste se corresponde con las imágenes míticas que anteceden a toda acción. Detrás se encuentra Crono castrando a Urano; Zeus sometiendo a Crono; o a los aqueos batiéndose con los troyanos en un juego divino para que los héroes expresen el máximo bien que pueden poseer: su virtud (*areté*), o lo que es lo mismo, su fuerza y su poder.

LA MAL ENTENDIDA RACIONALIDAD DEL PODER como relación medios/fines, surge sólo después de que el hombre poderoso contempla la imagen de la conquista en su mente y en su corazón. En efecto, esto no es enteramente así. En nuestro tiempo el recurso mítico sólo es efectivo para los que saben que las historias divinas se corresponden con las historias humanas; mejor aún, que éstas son el reflejo de aquéllas. Lo que quiere decir que son muy pocos los que tienen la posibilidad de ser realmente poderosos, ya que la tara ilustrada y pseudorracional que impera en nuestros días oblitera las vías de acceso a ese saber. Sin embargo la imagen sigue imponiéndose a pesar de que la razón nos ha enseñado a desconfiar de ella. Sólo que ahora los hombres imitan y siguen las imágenes de ciertos conceptos que están de moda, o de ciertos héroes ¿reales?, cuyo ejemplo hay que seguir. Ahora ya no es Apolo, ni Heracles, ni la guerra de Troya, ni la guerra familiar del *Bhagavad-Gītā* quienes imponen la pauta o el saber para la acción; ahora es el Ché, Gandhi, la democracia, el bien común, los derechos humanos, etcétera, los que habitan las cabezitas modernas. Si fuésemos congruentes con nuestro deseo por desmitificar todo en nombre de la razón, no habría cabida para todo esto. Veríamos que los héroes modernos arriba mencionados participan del asco y de la miseria humana. Papini lo muestra a través de los ojos de *Gog*, ese alado aventurero del alma. Pero, ¿en verdad a quién le interesa saber si nuestros héroes son seres mediocres y plagados de defectos? El Ché real no es el que se erige como personaje a imitar, es el Ché mítico el que prevalece en los libros de historia y en el recuerdo de los modernos. ◀



EN CONTRA DEL MUSEO CONTEMPORÁNEO

► AVELINA LÉSPER

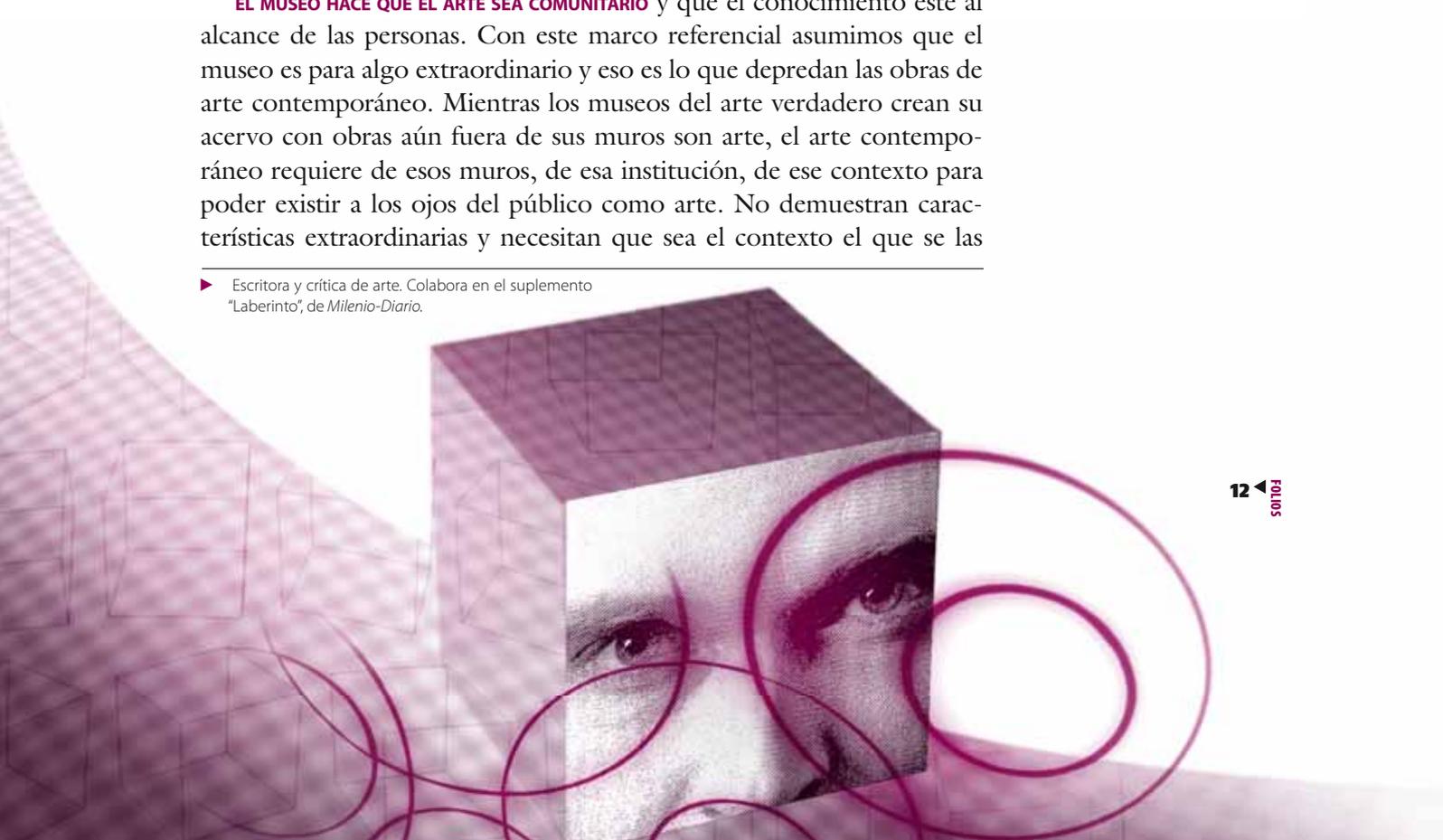
Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte
ADORNO

Contexto es una serie de factores que rodean y protegen a la obra contemporánea y que inciden en su estatus de arte. Las obras que están a su lado, el área de exhibición, la cédula, la curaduría. Pero el contexto por excelencia es el museo. Para el gran arte, el que es realizado, por ejemplo, por pintores, escultores, grabadores, la obra de arte es la que crea el contexto.

Una colección de pinturas hace un museo, una estatua define una plaza. El museo al albergar obras nos dice que esos objetos tienen características extraordinarias y que por su valor estético, su aportación cultural e histórica deben de estar resguardadas y ordenadas para ser conservadas y exhibidas a la sociedad.

EL MUSEO HACE QUE EL ARTE SEA COMUNITARIO y que el conocimiento esté al alcance de las personas. Con este marco referencial asumimos que el museo es para algo extraordinario y eso es lo que depredan las obras de arte contemporáneo. Mientras los museos del arte verdadero crean su acervo con obras aún fuera de sus muros son arte, el arte contemporáneo requiere de esos muros, de esa institución, de ese contexto para poder existir a los ojos del público como arte. No demuestran características extraordinarias y necesitan que sea el contexto el que se las

► Escritora y crítica de arte. Colabora en el suplemento "Laberinto", de *Milenio-Diario*.



designe. Al tomar cosas de la vida diaria, como objetos encontrados, instalaciones con muebles de oficina, instalaciones sonoras con ruidos de la calle, el museo crea la atmósfera para que objetos que repiten la cotidianeidad se conviertan en diferentes. Ante la imposibilidad de ser algo más, de aportarle a la realidad lo que no tiene, el contexto les da la diferencia que el artista no consigue. Está en un museo, luego, es algo con valor. El contexto tiene capacidad transformadora de objetos: Un anuncio espectacular está en la calle, es publicidad, si el mismo anuncio un artista se lo apropia y lo expone un museo, es arte. Una condición fundamental para que dé el salto al estatus de arte es que cambie de contexto, que entre a un museo o galería. La invención del contexto es para darle a estas piezas y objetos una posición artificial de arte que fuera del recinto o el área de exhibición no tienen. *Ready-mades*, objetos comunes y corrientes, intervenciones o apropiaciones, cosas que no se demuestran como excepcionales requieren de un marco aun más grande, llamativo, reglamentado y acotado para poder distinguirse, llamar la atención. Inventar la figura del contexto es una trampa para no aceptar la demagógica situación de requerir la sala del museo para existir. Adorno, así como Malévich, desdijeron al gran museo como el Louvre, lo llamaron cementerio, vaticinaban su destrucción, no imaginaron que lo que estaban prediciendo era el destino del museo de arte contemporáneo. Son cementerios porque el arte que exhiben está muerto, porque es normal verlos vacíos, como en los entierros, la gente va el primer día de la exhibición y después nadie se aparece. Su acervo es de obras efímeras y olvidables. El museo tiene dos vertientes, el que expone lo que pertenece al pasado y el que muestra lo que se crea ahora. Ese ahora se supone que no debería parecerse a nada del pasado, pero los museos contemporáneos niegan esta situación y en complicidad con el curador y puestos al servicio de las galerías, no se enteran de que las obras que exhiben, una tras otra, son repeticiones de las obras que han expuesto desde que se llamaron modernos y más adelante contemporáneos. Los espectadores tenemos casi un siglo viendo lo mismo, nos han llevado al agotamiento estético, al aburrimiento. Por algo Duchamp dejó de hacer *ready-made*, sabía que el público se cansaría rápidamente, lo que no sabía es que los artistas no se cansan de copiar sin crear. La moda tiene





una sola obligación, cambiar, y este arte que es moda se aferra estático, inamovible en sus formas y propuestas, y lo percibimos como agotado. Las exhibiciones se recorren en minutos, no hay un objeto que retenga al espectador. Han cambiado la cultura de la contemplación por la cultura del espectáculo. No es importante que el público vea la obra, lo importante es que el artista entró al museo como quien entra a un escenario. Ese contexto, esa relación que establece con el espacio y con otras obras no sorprende al público y no lo convence.

LA INVENCION QUE HABLA DE LA NECESIDAD DE “crear públicos” es la urgencia de imponer de forma artificial y dogmática la obligación en la gente de que si la obra no atrae no es responsabilidad del artista, ni del museo, ni de la galería que lo sobrevalúa, es error del público que no entiende, que no sabe. Y esta imposición tiene la sola función de negarnos el acceso a la belleza, la inteligencia y la libertad de disentir. Para el público es evidente que el museo no es un contexto lo suficientemente convincente para que podamos ver como arte algo que no lo es.

ESTO NOS LLEVA A PENSAR EN LA FUNCIÓN DEL MUSEO

LOS ARTISTAS EN SUS REFLEXIONES DICEN que trabajan para una sociedad con la que no tienden puentes de comunicación, así que la sociedad no los ve, no los oye, y no se interesa por ellos. No se trata de que hablen de algo en específico, se trata de que ese tema esté construido de la forma que establezca un puente de comunicación. Para que una obra trascienda tiene que haber un receptor y es el proceso que este arte no cumple, no le interesa, su receptor es la institución y el comprador, es una relación enclaustrada a un gremio. No se compenetran con el entorno social. La cultura de la contemplación se ha cambiado por cultura del consumo, el arte es una moneda de cambio, se compra y se vende, se especula con él, ya no se observa, admira, estudia, comprende. Es movimiento burocrático, alianza estratégica, negocio, apuntalamiento y tráfico de influencias.

PARA QUE ESTO FUNCIONE, requiere la acotación de espacio que crea un área de exhibición, o sea galería o museo. Si por un lado el museo tiene una misión coleccionista y de conservación y la galería básicamente de exhibición y venta, lo que ambas figuras proporcionan a los objetos del arte contemporáneo es un marco en el cual pueda ser reconocido como tal. La institución estatal para validar su actividad cultural, justificar gasto burocrático y la galería como un negocio. Entonces el museo estatal niega su función y se pone al servicio de la galería haciendo de su política cultural parte del *marketing* que la galería genera para vender las obras. Malraux, con museo sin paredes, pretendía que las obras irían más allá y que un museo ya no sería suficiente para contener arte nuevo, ese marco estaría agotado y la cultura tendría que estar al alcance de todos, y ser generada por todos. Esa por lo menos era la función burocrática que el General De Gaulle le encomendó y que Malraux asumió como una misión profética. El arte contemporáneo no sobreviviría a estas imposiciones que en su momento parecían apoyarlo y ser parte de su revolución estética. Sin la protección del museo este arte es un desvalido y la combinación de objetos e ideas no es suficiente para que tenga la trascendencia de una obra de arte. El arte contemporáneo fuera del museo muere de inanición. El miedo principal del artista contemporáneo y su exigencia a entrar al museo, es el miedo de ser olvidado. La temporalidad que ocasiona el tipo de materiales y obras que lo conforman hace que la salida de la incubadora del museo lo convierta en un gesto que se extingue. Las obras, además de efímeras, no tienen rasgos distintivos que emocionen al público o causen admiración y que por lo tanto se depositen en la memoria, las obras en su similitud y frialdad, caen en el vacío. Requieren de la memoria institucional del museo para seguir existiendo y pasar al punto de venta, la galería, la feria, y sólo en algunos casos la subasta. Los artistas, aun montando obras efímeras, su intención es formar parte de las colecciones permanentes de los museos, es una paradoja que las colecciones permanentes incluyan obras efímeras. Esto se complica porque afecta al mercado, el artista olvidado no





La obra no tiene sentido fuera del contexto, no existe sin el escenario adecuado, es inválida, pasa desapercibida, se pierde dentro de la avasallante presencia de la realidad

existe, y no se vende. Parte del trabajo de los curadores es hacer el registro fotográfico de las obras para que una vez “compradas” puedan ser remontadas en otras ocasiones. Y ese es el acervo museístico, fotografías, videos y un cúmulo de textos teóricos. Los museos, apegándose a este sistema, compran *performances* que piensa una persona y escenifican otros, compran instalaciones de basura y el curador se encarga de recolectar de nuevo la basura para remontar la pieza. Lo efímero, que en un principio era parte de la protesta en contra del sistema de los museos y de la posteridad de la obra maestra, es un obstáculo salvado para formar parte de las colecciones permanentes de los museos y del mercado. Durante años renegaron del sistema de mercado, llamaron impositivo y esclavista al marchante y protestaron con vehemencia de la actitud de los pintores y escultores que creaban objetos bellos que agradaban al coleccionista. Este modelo repudiado es ya un canon, sólo que para el arte contemporáneo no entra en juego el gusto del que adquiere, se trata de entrar en el circuito de la especulación y la venta a gran escala en las subastas y ferias. El museo, su contexto, da esa permanencia que permite entrar en el mercado como una operación financiera estable. Mientras un artista siga en el museo su obra es susceptible de especulación.

LA MUERTE DEL MUSEO

El sentido de la obra estriba en que ella está ahí

GADAMER

Y ESE AHÍ ES EL MUSEO, la obra no tiene sentido fuera del contexto, no existe sin el escenario adecuado, es inválida, pasa desapercibida, se pierde dentro de la avasallante presencia de la realidad. Mientras que la obra de arte en su magnificencia y su trascendencia nos posiciona como seres finitos, y al arte en eterno, la obra contemporánea fuera de su contexto se convierte en finita y, peor aún, su dependencia del contexto le implanta una fecha de caducidad que vence fuera de exhibición. Los *site-specific* son perecederos y desechables, son obras que se eliminan una vez terminada su fecha de exposición. Las obras ya no conservan su trascendencia,

son destruibles. La contemplación del objeto se hace algo prescindible, puesto que no permite interpretación. La obra significa lo que el curador explica de ella, lo que contiene la cédula, niegan que la obra pueda ser algo más, la acotan, limitan, le crean fronteras teóricas que el espectador no pueda traspasar. El arte contemporáneo no guarda misterio, no permite análisis, con sus explicaciones o reflexiones y su adicción a los soportes, haciendo del soporte mismo la obra, cierra la posibilidad de razonamiento. Están acabando con la curiosidad, el impulso del público de pensar en lo que ve, de comprometerse con las sensaciones que la obra provoca. La obra es una concatenación de ideas digeridas y listas para tragarse, el camino seguro hacia la apatía. Imponen estas ideas porque la obra no permite percibirse o no crea la experiencia de estar contemplando arte, entonces la obra no es verdad. Lo único que puede hacer que la obra sea verdad es una serie de soportes como el contexto, el museo le otorga a la obra verdad, realidad, le da condición de arte. La verdad en la ciencia es algo que se alcanza a través del método científico, y es verdad porque se puede comprobar, es conocimiento y esta comprobación no se altera con los contextos, la verdad es universal y por eso se acepta como una teoría. Una obra que se somete a un cambio elemental como sacarla de contexto y se desploma en su condición, y retoma su situación original de objeto encontrado en la basura quiere decir que no alcanza la categoría de verdad como sucede en la ciencia. “Lo verdadero en el arte es algo no existente”, Adorno. Entonces ¿por qué la adicción a escenarios y parámetros verdaderos?, mientras “el enigma es precisamente que dicha promesa pueda ser un engaño” entramos al terreno de la especulación y la ambigüedad, en una discusión y esta puede vivir sin un museo, puede cumplir su función con la impresión de un libro. Sin la ambigüedad del contenido, y ante lo que en verdad la obra representa, es una contradicción la necesidad de escenarios que sí significan y soportan algo. Hacen de esa necesidad una denuncia: la reflexión que muestra lo que no es visible, que contiene el significado es una estratagema para encubrir que el contexto, es lo único real de la obra. La radicalidad de los museos es contradictoria porque por un lado al ser contemporáneos sólo exponen arte nuevo, de

Lo único que puede hacer que la obra sea verdad es una serie de soportes como el contexto, el museo le otorga a la obra verdad, realidad, le da condición de arte





ahora mismo, de gente nueva, y nuevos formatos, pero por otro lado, en realidad el museo solo exhibe repeticiones, no hace un análisis real de lo que expone, no estudia que cada objeto es un *ready-made*, que cada *performance*, video e instalación son la búsqueda esencial del *ready-made*: no hacer, o hacer muy poco, sólo pensar, sólo teorizar. Los museos albergan manifiestos, no albergan arte, no albergan obras. La obra no existe, lo que existe es el museo, es el contexto. Un museo es un espacio, antes que nada, público, social, su función es abrirse para que todas las personas sin distinción de preparación, ideología, edad y credo, entren y tengan una experiencia al contemplar sus obras. Al ser el arte contemporáneo un ejercicio de un grupo para sí mismo, el museo rompe con su función al exponerlo, y el arte contemporáneo contradice sus intenciones al exigir que se le albergue y se le compre para un museo. Destierran la universalidad del arte. Expulsar de la experiencia artística a quien no participa de lo que ve, “no te gusta porque no entiendes”, “no te gusta porque no sabes”, es convertir al arte en un acto elitista. Hacer del arte un compendio de ideas para un grupo margina a la sociedad. Estas obras se circunscriben a su relación con el entorno que las crea. Son para el especialista, el curador, el museo, el crítico y el comprador. La obra está aislada del mundo. ¿Para qué exige los soportes de este mundo para existir? Para entrar en la cadena del *marketing*, para subastarse, para ser un objeto comercial. Es un producto elitista intelectual y económicamente para un círculo y se realiza para venderse, son obras que necesitan del espacio museístico para existir y por eso pretenden que el museo las compre. El contexto es parte de una operación financiera antes que una necesidad artística. El contexto es la certificación oficial como arte de algo que no vale. Estar en un museo es una garantía que revalúa al artista, a la obra, a la galería y al curador. Los museos prestan su solidez, tradición, peso cultural y presupuestos para que un aparato comercial se mantenga saludable a expensas del daño que hace al arte. ◀



ES LA CULTURA, ESTÚPIDO

► YURI HERRERA

Pocas veces un gobierno ha sido tan generoso como el que tenemos hoy a la hora de dar razones para reprobalo, quizá por ello durante estos años las críticas al papel de las instituciones culturales han pasado a segundo plano. Repaso algunas, verdaderas o infundadas: la estructura vertical del CONACULTA, su duplicación de funciones con el INBA, la falta de transparencia en los mecanismos de asignación de becas, el amiguismo y, últimamente, su papel en la organización de unas muy erráticas y onerosas celebraciones del Bicentenario (del Centenario este gobierno prefiere no acordarse; todavía les duele el Ipiranga).

Entre estas críticas, una de las más recurrentes es la acusación de que la estructura cultural del Estado sirve fundamentalmente para cooptar intelectuales. Y sí, el Estado, cualquier Estado, siempre intentará cooptar a sus potenciales críticos; pero creo que la mejor manera de resistir esa cooptación no es alejándose de las instituciones y aproximándose a la pureza, sino transparentando esa relación y, aún más: sacándola de la dicotomía enfrentamiento/dádiva. La discusión sobre el papel de la cultura en México debe ser más que la discusión sobre el CONACULTA y su inmovilidad lamentable, e incorporar la reflexión sobre el lugar que ocupa la cultura en las políticas públicas.

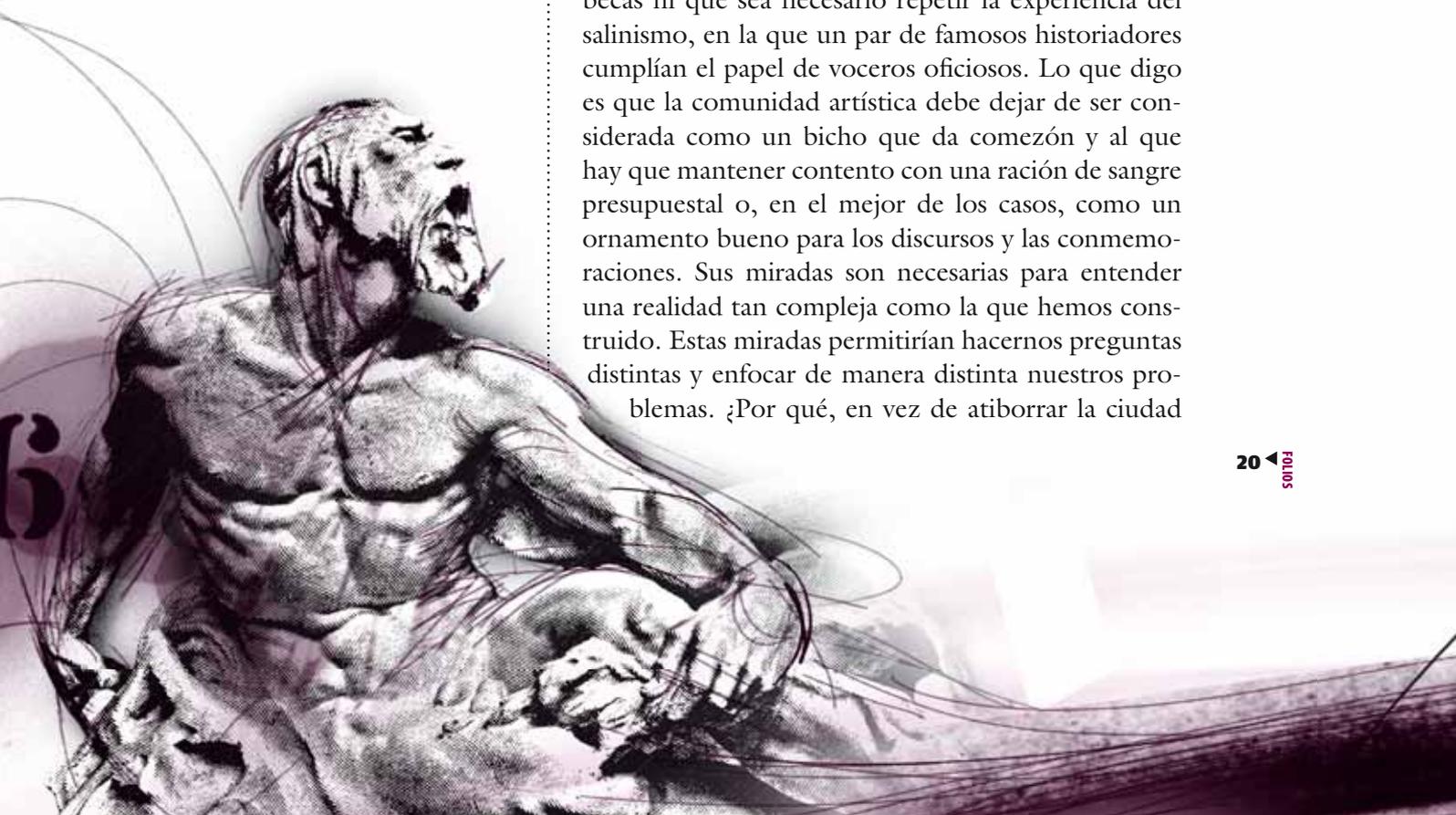
LA CULTURA NO ES ALGO QUE SE LOCALICE en los museos o a los cafecitos “bohemios”, como parece ser el lugar cómodo que se le ha asignado en el imaginario oficial. La cultura es eso que sucede sin cédula explicativa

En materia de seguridad pública los escritores y artistas plásticos han entendido mucho mejor que cualquier político las maneras diversas en que el narcotráfico ha impactado nuestra vida cotidiana

al costado: cómo nos relacionamos en el trabajo y en la pareja, cómo evoluciona nuestra vida económica, qué estrategias utilizan los ciudadanos para lidiar con los conflictos, cómo proliferan nuestras ciudades. Mas para los políticos profesionales esto es folclor que no araña su entrega a las estadísticas. Así, la calidad de vida se mide por la cantidad de obra pública con que se intenta apaciguar (o no) a los barrios marginales, mientras que los sujetos producidos en estos lugares (sus hartazgos, sus maneras de comunicarse, sus valores) no influyen en las decisiones de los funcionarios.

LA EDUCACIÓN PÚBLICA DEJA DE LADO la inmensa riqueza plurilingüística de nuestro país. Las políticas económicas ven a las estrategias del comercio informal como un cáncer, no como la evidencia de que hay una población con voluntad e ingenio para producir riqueza a pesar de la crisis. El crecimiento urbano está dirigido no por arquitectos sino por contratistas con buenos amigos y líderes sindicales en vísperas de elección. Mientras tanto, en materia de seguridad pública los escritores y artistas plásticos han entendido mucho mejor que cualquier político las maneras diversas en que el narcotráfico ha impactado nuestra vida cotidiana, más allá de las balaceras. Cada uno de estos problemas estaría más cerca de ser mejorado si se comenzara a escuchar a las comunidades involucradas en la práctica artística e intelectual.

¿ES QUE DEBE EMPEZARSE A INCORPORAR a intelectuales y artistas al gabinete? No. Ni creo que hagan falta más becas ni que sea necesario repetir la experiencia del salinismo, en la que un par de famosos historiadores cumplían el papel de voceros oficiosos. Lo que digo es que la comunidad artística debe dejar de ser considerada como un bicho que da comezón y al que hay que mantener contento con una ración de sangre presupuestal o, en el mejor de los casos, como un ornamento bueno para los discursos y las conmemoraciones. Sus miradas son necesarias para entender una realidad tan compleja como la que hemos construido. Estas miradas permitirían hacernos preguntas distintas y enfocar de manera distinta nuestros problemas. ¿Por qué, en vez de atiborrar la ciudad



de soldados, no se trató de recuperar en Juárez a los y las líderes que en cada colonia intentan mantener la cohesión social, a los profesores que salen todos los días a los lugares más olvidados, a los artistas plásticos que le apuestan a construir nuevos espacios públicos? O por ejemplo ¿por qué no se aprecia el valor de los tianguis indígenas en muchos pueblos del estado de Hidalgo, que han demostrado por siglos su funcionamiento, en vez de querer sustituirlos por WalMarts? Y ¿por qué no se escuchan las múltiples voces que piden que con relación a la “guerra contra las drogas” se promueva la responsabilidad personal en el consumo?

PARA DECIRLO DE UNA VEZ. Entender el papel de la cultura es un asunto de seguridad nacional. Imagino que el lector, en cuanto leyó esta frase, sintió terror ante la imagen de Sari Bermúdez en una reunión de gabinete al lado del Procurador General de la República y el Secretario de la Defensa. Pero no hablo de eso. La cultura es un asunto de seguridad nacional, sin embargo no es un asunto policiaco, sino un tema que comprende los múltiples factores que afectan nuestra calidad de vida y cuya incorporación al proyecto de nación puede ayudar a prevenir la volatilidad social.

PARA LOGRAR QUE LA CLASE POLÍTICA ATIENDA la cultura no es necesario incorporar más gente de la República de las Letras (o de los Lienzos o los Píxeles o las Partituras) al gobierno, sino exigir que la cultura se convierta en una prioridad a la hora de planear proyectos a largo plazo. Traigo a colación algunos ejemplos pertinentes: cuando Felipe González llegó al poder, puso en el Ministerio de Cultura no a un escritorcillo de quien debía deshacerse o a un personaje menor, sino a quien probablemente había sido su colaborador más cercano durante la transición, Javier Solana (quien a partir de entonces desempeñó cargos cada vez más importantes dentro de la seguridad europea); y no se puede minimizar el papel que tuvo la cultura, los artistas, los intelectuales, en el desmontamiento



Para lograr que la clase política atienda la cultura no es necesario incorporar más gente de la República de las Letras al gobierno, sino exigir que la cultura se convierta en una prioridad a la hora de planear proyectos a largo plazo

del viejo régimen y la consolidación de las libertades en España. Otro: al fundarse la Quinta República Francesa, De Gaulle nombró como ministro de Cultura a André Malraux, novelista, quien ya había sido Ministro del Interior, y éste creó, con el apoyo del ejecutivo, uno de los programas culturales más amplios y perdurables de que se tenga memoria. Y un ejemplo más cercano a nosotros es el de Gilberto Gil, a quien Lula eligió como su primer Ministro de Cultura, y quien involucró a sus Puntos de Cultura en la que fue la gran batalla de Lula, la lucha contra la miseria, dejando de lado el mero asistencialismo para convertir a los beneficiarios de los programas sociales en agentes del cambio.

MÁS ALLÁ DE LA OPINIÓN QUE PODAMOS TENER del Gaullismo, de Lula o de la trayectoria de Solana, acudo a estos ejemplos para ilustrar cómo, en momentos clave de estos países, sus respectivos líderes tuvieron la inteligencia para no sólo poner en la cartera de cultura a personajes influyentes y talentosos, sino, sobre todo, para reconocer el papel central de la cultura en la construcción de la nueva etapa de sus naciones.

SERÍA DEMASIADO PEDIR a nuestros políticos que abandonen su conchita tecnocrática, pero al menos podemos gritarles hasta conseguir que asomen la cabeza. ◀



EL ARTE QUE EMERGE DE LA CATÁSTROFE

(ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN LA INSURRECCIÓN POPULAR EN OAXACA)

► ABRAHAM NAHÓN

La participación de artistas e intelectuales en los movimientos sociales es un importante síntoma de la vitalidad ciudadana, conciencia política, libertad de expresión y del ejercicio real de la democracia en nuestras sociedades. La crítica intelectual al poder es indispensable para fortalecer nuestra incipiente democracia, pero también es necesaria la participación de propuestas artísticas que confrontan los autoritarismos e injusticias sociales, desde lenguajes estéticos diversos, que vigorizan y revaloran la esencia del arte: cuestionar, impactar, transformar, provocar. Lo acontecido en Oaxaca en 2006 y 2007 es un ejemplo vivo de estos escenarios. En el presente texto se muestran sólo algunas breves reflexiones de tan extenso tema.

A MANERA DE CONTEXTO

La insurrección popular de 2006 y 2007 paralizó a Oaxaca. Esta entidad del sureste mexicano, publicitada más como “reserva espiritual de México” que por su riqueza natural y su composición pluricultural, hizo emerger durante el conflicto sus contradicciones sociales y su entraña lacerada por los gobiernos despóticos y corruptos que la han saqueado durante largo tiempo. El movimiento social floreció rápidamente en una tierra fértil de lenguas y culturas, pero también abonada por movimientos indígenas y comunitarios de resistencia social que han mostrado particulares formas de organización ante un régimen tiránico que resguarda encarnizadamente las rancias estructuras de poder y cuya moneda de curso común es la impunidad.

► Poeta e investigador social. Labora en proyectos de antropología aplicada en el CIESAS Pacífico Sur, enfocándose en temas relacionados a los pueblos indígenas de México. Director de la revista *Luna Zeta*. Coautor del libro de ensayos y fotografía *Memorial de Agravios. Oaxaca, México, 2006* (Marabú Ediciones, 2008).



OAXACA, BELLA CIUDAD COLONIAL considerada Patrimonio Histórico de la Humanidad, fue el escenario principal donde se concentraron las innumerables batallas y las protestas de una sociedad civil que decidió confrontar los excesos del poder mediante la organización social, los plantones, las marchas multitudinarias, la toma de medios de comunicación y el levantamiento de barricadas que cancelaron durante varios meses el libre tránsito por la ciudad. La indolencia y autoritarismo ejercidos por el gobierno impidieron instaurar una negociación política constructiva, para terminar imponiendo medidas violentas de presión social: infundios mediáticos, violencia policiaca, intimidación a los activistas sociales, infiltración de grupos porriles como provocadores para inculpar a los manifestantes, disparos de armas de fuego contra ciudadanos a través de grupos paramilitares, destrucción de equipos de radiodifusión, violación a los derechos humanos, secuestro, tortura, crímenes...

ABANDONADA A SU SUERTE, Oaxaca naufragó nuevamente, ante el menosprecio de la clase política central. Haciéndose visible no sólo el aislamiento en el que vive condenada esta entidad sino la inoperancia y el fracaso del abultado andamiaje político (y partidista) para generar esta fantasmagoría que llaman democracia, que representa un dispendio económico grotesco para el país y para la entidad, pero que no soluciona los problemas reales de una ciudadanía que acrecienta su desconfianza en las instituciones, ante la flagrante corrupción y el desvío de recursos.

LA CREATIVIDAD ANÓNIMA DESBORDADA

ES EVIDENTE QUE LA CLASE POLÍTICA IGNORA, o pretende ocultar, que la realidad y los movimientos sociales transitan en su propio tiempo, y van gestando los elementos para que todo suceda “de repente”, una y otra vez, alentados por una histórica y subterránea (contra) corriente. La realidad no acepta sobornos, y la indignación de la gente ante un sistema político ignominioso está latente, como un constante latido, como una insubordinación que





sólo espera el momento adecuado para hacer emerger su fuerza y su desbordada creatividad.

ASÍ FUE LO ACONTECIDO DURANTE 2006 y 2007 en Oaxaca, donde diversos actores sociales y artistas anónimos tomaron por asalto las calles y las plazas de la ciudad, confrontándose a un poder criminal y negligente. Este torrente creativo no fue azaroso, sino producto de un largo trabajo cultural de gran parte de la sociedad civil y de diversos artistas que han generado en Oaxaca un ambiente y una efervescencia creativa que se ha intensificado desde hace aproximadamente quince años, propiciando la creación y el funcionamiento de asociaciones civiles y de centros culturales (dedicados a las artes gráficas, fotografía y a la difusión de publicaciones), así como el surgimiento de manifestaciones artísticas periféricas expresadas a través de *fanzines*, carteles, revistas culturales, grafitis y estenciles que han enriquecido el trabajo artístico y la cultura visual de una sociedad reconocida a nivel nacional por su tradición pictórica e iconográfica.

LA PARTICIPACIÓN DE LOS ARTISTAS SE DIO en diversos niveles y bajo diversas perspectivas, destacándose la creación de grupos de jóvenes que, desde el inicio del conflicto, fueron transformando los muros de la ciudad a través de grafitis y de estenciles. Heterogéneos colectivos de artistas anónimos (Arte Jaguar, ASARO, Zape, Zaachila, *Stencil Zone*, Revólver, Lapiztola entre otros) transfiguraron las paredes de la ciudad en lienzos del imaginario social, generando un lenguaje artístico singular, entrecruzando el humor, la ironía, la creatividad y la denuncia social, y revelando signos de una iconografía combativa y popular que transformó y está transformando la visión artística en Oaxaca, confinada hasta hace unos años al espacio asignado por las galerías privadas.

CON ELLO, QUEDA CLARO QUE ESTOS COLECTIVOS que invadieron la ciudad con su propuesta artística urbana cuestionaron dos estructuras de poder, la política y artística, que en Oaxaca mantienen un control férreo y una postura de verticalidad. A través de su lenguaje y su denuncia social, y mediante la lúcida y caudalosa expresión de sus artistas clandestinos, el centro histórico finalmente fue arrebatado a las galerías y pequeños grupos que controlan el arte en Oaxaca,

Desde luego, todavía quedan propuestas políticas y estéticas, que se niegan a ser mediatizadas, y edulcoradas por las galerías e instituciones del arte

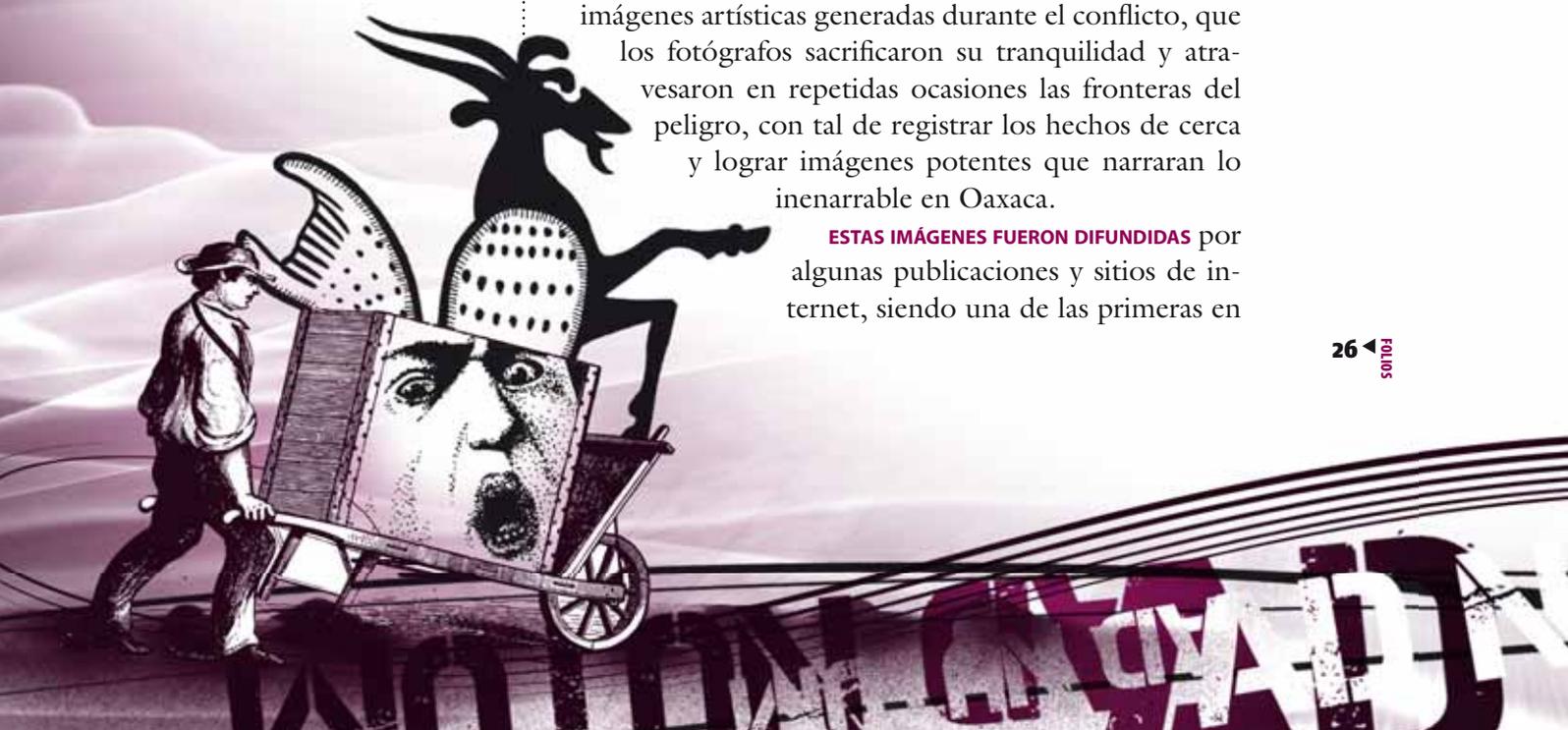
por algunos jóvenes que hasta ese momento estaban invisibilizados, y que a raíz del conflicto y de la parálisis económica y artística en esta zona confinada al comercio del arte, se convirtieron en *ocupas* de las fachadas de la ciudad.

EN MÉXICO HAN EXISTIDO CASOS EJEMPLARES de arte político con fines de difusión masiva, como el afamado Taller de Gráfica Popular (TGP), cuyos miembros habían participado en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que le antecedió en la formación de arte con carácter popular y político. Finalmente el TGP sería un semillero de artistas que más adelante se reconocerían por su obra realizada de manera colectiva, pero también por su proceso creativo individual. Desde hace 3 décadas, en Oaxaca han existido manifestaciones de arte urbano, pero es el conflicto el detonante de toda esta vitalidad creativa que, cada vez más, ha sido considerada por algunos centros culturales de la ciudad de México y de otras ciudades del país, reconociendo la calidad artística de esta expresión, generando un proceso de individualidad, que va perdiendo la fuerza y el sentido político que tenía en la lucha colectiva y social. Desde luego, todavía quedan propuestas políticas y estéticas, que se niegan a ser mediatizadas, y edulcoradas por las galerías e instituciones del arte.

LA FOTOGRAFÍA REARMÓ NUESTRA MEMORIA

LA CALLE MISMA SE VOLVIÓ UN ESCENARIO de diversas manifestaciones artísticas, registrado por periodistas, fotógrafos y ciudadanos dispuestos a hacer memorable esta batalla y lucha social contra un poder que se pensaba omnipotente. Habría que recordar lo que el fotógrafo de guerra, Robert Cappa, sentenciaba: “Si tus fotos no son lo suficientemente buenas, no estás lo suficientemente cerca”. Lo que nos lleva a deducir, después de ver las miles de imágenes artísticas generadas durante el conflicto, que los fotógrafos sacrificaron su tranquilidad y atravesaron en repetidas ocasiones las fronteras del peligro, con tal de registrar los hechos de cerca y lograr imágenes potentes que narraran lo inenarrable en Oaxaca.

ESTAS IMÁGENES FUERON DIFUNDIDAS por algunas publicaciones y sitios de internet, siendo una de las primeras en



publicarlas la revista *Luna Zeta*, que en el mismo año del estallido social, en 2006, presentó un número íntegro dedicado al conflicto, con un *dossier* de imágenes de la revuelta social. Más tarde, en un ejercicio de compilación y selección mucho más amplio y minucioso, se elaboró el libro que integra ensayos y fotografías denominado *Memorial Agravios, Oaxaca, México 2006* (editado por el pintor Rubén Leyva), que pretende motivar una reflexión crítica sobre la violencia, restituyéndole al arte la función vital y sensible que ha tenido al plasmar, a lo largo de la historia de la humanidad, algunos de los dolores y tragedias más conmovedores, expresando el sufrimiento y el desasosiego que se viven en tiempos de convulsión social, consolidándose como un libro que registra el pasado como cimiento del futuro, ya que esta prolongada y organizada revuelta popular sitúa a Oaxaca en un semillero creativo y de cambio social en México, adelantándose a los grandes movimientos sociales que se aproximan y que transformarán el rostro y el alma de un país tan degastado por una política cupular de derecha, por estados empoderados con gobiernos autoritarios y rapaces, y por un clima de violencia y saqueo alarmanes, donde los secuestros, el narcotráfico y la corrupción flagelan la incipiente democracia y la convivencia comunitaria.

LAS POSIBILIDADES DE LA FOTOGRAFÍA DIGITAL nos dan cuenta de un ejército de ciudadanos con posibilidades de evidenciar los sucesos violentos que acontecen en su ciudad, y de registrar las vejaciones y violaciones a los derechos humanos de que son objeto por parte de un poder agresivo y demencial. En dicho libro, los artistas plasman una escritura de luz de la esperanza, de la búsqueda de justicia plasmada en imágenes tomadas en circunstancias inverosímiles, registrando las paradojas del horror y sus víctimas y atestiguan la experiencia de desobediencia civil que ha dejado una impronta que ha modificado el rumbo y la historia colectiva y personal de sus habitantes.

ASIMISMO, ES CENTRAL ANALIZAR el papel y el compromiso político asumido por los diversos sectores artísticos que registraron el desarrollo de este conflicto en Oaxaca (artistas, fotógrafos y ciudadanos) al reafirmar su posición ante un clima opresivo y violento, ya que algunos otros artistas, aún en la actualidad, a pesar de las catástrofes que fustigan a nuestro país, eligen la cómoda indefinición. Las

Algunos otros artistas, aún en la actualidad, a pesar de las catástrofes que fustigan a nuestro país, eligen la cómoda indefinición

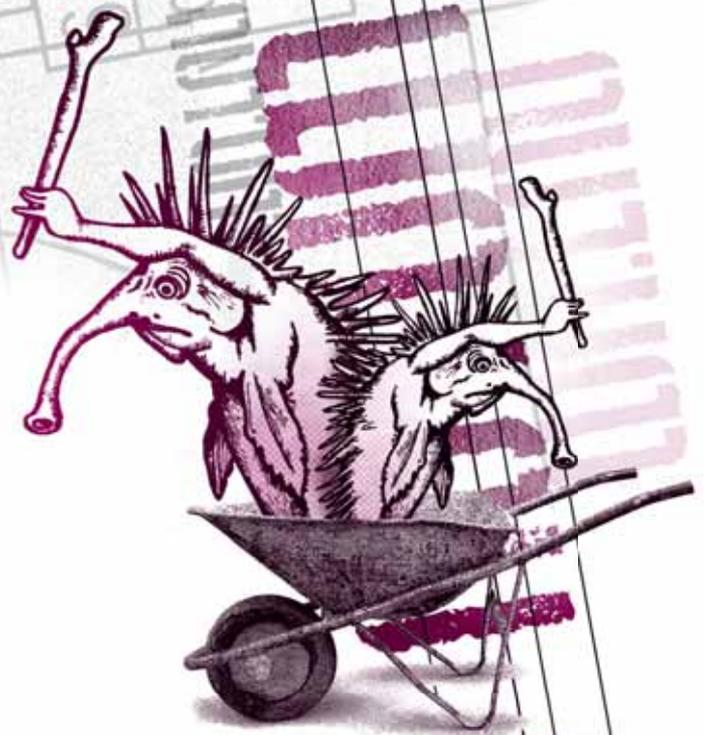


Esta serie de proyectos y productos artísticos desarrollados a partir del conflicto en Oaxaca en 2006 y 2007 logran integrarnos a su propia narrativa, a sus trozos de épica social

obras logradas se deben al compromiso de diversos periodistas y artistas que siguieron de cerca el suceso recibiendo agresiones, gases lacrimógenos o incluso exponiendo su vida, al atestiguar los sucesos de esta revuelta popular que cobró la vida de 23 ciudadanos.

POR ELLO LA IMPORTANCIA DE ESTA VERTIENTE artística generada a partir de la revuelta, como es el caso de este álbum de familia o de esta memoria colectiva impresa lograda en el *Memorial de Agravios*, que ha recorrido algunas ciudades del mundo como Madrid, París, Marsella, La Habana, Tijuana, ciudad de México, Puebla y Cuernavaca, encontrando una amplia resonancia y fraternidad en organizaciones, grupos sociales y artistas acorazados en sus propias batallas pero conscientes de que las luchas hoy en día son universales, sin pasaportes ni territorialidades delimitadas.

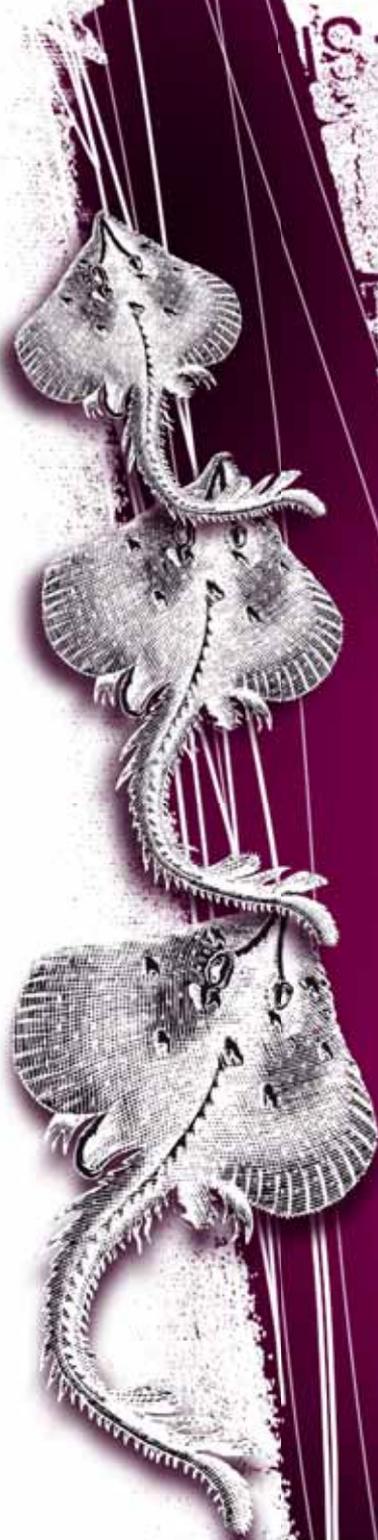
POR TANTO ESTA SERIE DE PROYECTOS y productos artísticos desarrollados a partir del conflicto en Oaxaca en 2006 y 2007 logran integrarnos a su propia narrativa, a sus trozos de épica social que poseen, y a esas historias cotidianas y de lucha que sostienen este breve instante, lleno de claroscuros, imantado por los anhelos y esperanzas de un pueblo que se debate por un mejor futuro. Las escenas de horror y dolor acontecidas en una ciudad sitiada y violentada por sus policías y políticos. Imágenes que reconfiguran las percepciones de la sedición social, al hablarlos de sus propias historias, acosadas por la intemperie, a merced del tiempo, pero no de nuestro olvido. ◀



FORMAS DE GOBERNAR, FACTORES DE ÉXITO O FRACASO PARA LA CULTURA

► DOLORES DÍAZ A.

La necesidad de introducir esquemas de participación ciudadana a través de diversas instancias, sean gubernamentales o no, tales como consejos, colectivos y asociaciones civiles, ha generado nuevos esquemas en las formas de gobernar y, más específicamente, en las maneras de administrar el presupuesto y tomar decisiones de interés público en torno a la cultura. Lo anterior debido a que una política cultural desempeña un papel de responsabilidad colegiada y estructurada a partir de un modelo de desarrollo en la forma de organización y respeto hacia los diferentes criterios de los ciudadanos, por lo que resulta propicio analizar los diferentes modelos de participación en la actualidad, así como los medios por los que el ciudadano expresa sus inquietudes, intereses y necesidades, que van desde un espacio público, un muro, un museo, una calle o una librería donde externa un pensamiento y lo comparte como símbolo de interlocución con quienes conforman su identidad cultural.



Estos esquemas de cooperación y coordinación, en los diferentes planes de desarrollo municipal y estatal, no siempre se ven reflejados a la hora de implementar políticas culturales adecuadas para el estado. Si bien existen grandes diferencias entre un municipio y otro, por su ubicación geográfica, número de habitantes, infraestructura, identidad cultural y tradiciones, no siempre se observa la construcción de sociedades más equitativas. Por lo que conviene precisar que la equidad implicará tratar de compensar las diferencias económicas y sociales que dificultan la realización y desarrollo del potencial individual.

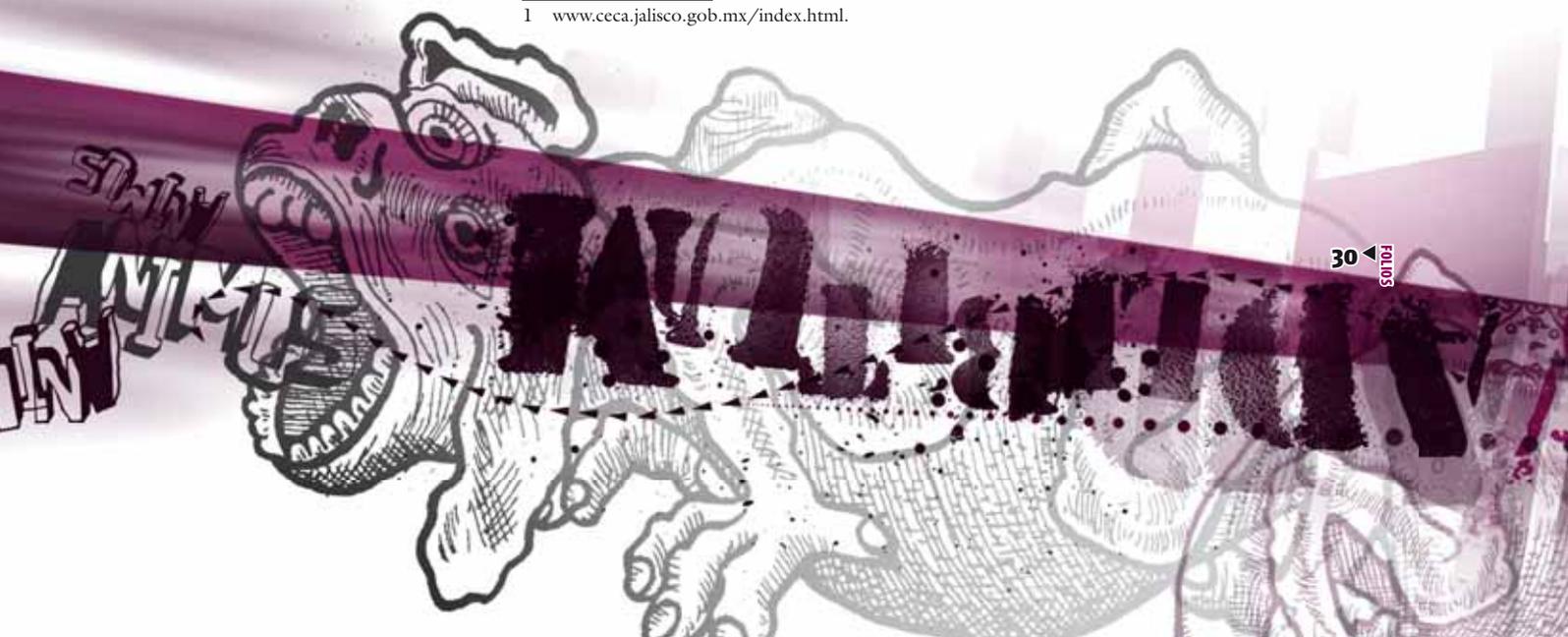
DICHA IGUALDAD SUELE REFLEJARSE en la distribución de los recursos económicos para cada municipio y dependerá en gran medida de la planeación y gestión en la administración pública. Sin embargo, las nuevas formas de gobernar exigen de una contraloría social y participación activa de los habitantes, mediante los canales adecuados, que permitan la ejecución de consultas públicas y la materialización de presupuestos participativos, para que de esta forma la aplicación de los recursos se pueda decidir de forma colegiada y articulada hacia quienes resulten beneficiados.

LA RESPONSABILIDAD DE GOBERNAR EXIGE una ciudadanía atenta en el correcto aprovechamiento de los recursos, así como de las leyes y políticas económicas que incentiven el desarrollo social y cultural de la entidad. Por ello, las nuevas formas de gobierno exigen la inclusión de esquemas de financiamiento para propiciar el desarrollo económico en el sector cultural, y bajo el mismo esquema propiciar que los gestores culturales diseñen y evalúen programas que beneficien la comunicación entre los creadores y quienes los representan, llámense diputados, regidores o directores de cultura.

EN JALISCO EXISTEN ALGUNOS MODELOS INSTITUCIONALES de participación en la cultura, como es el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco (CECA), organismo desconcentrado cuya función es ser vínculo entre las autoridades y los artistas. Entre sus objetivos principales destacan la formulación de políticas públicas, con propuestas concretas y viables, así como la entrega de apoyos económicos a los creadores, investigadores, intérpretes, promotores, que presenten un proyecto de impacto social y calidad artística.¹

EL CECA DISPONE DE UN MARCO LEGAL que se desprende de la Ley de Fomento a la Cultura del Estado de Jalisco, que en el artículo 21 establece los atributos que le confieren, como proponer a la Secretaría

¹ www.ceca.jalisco.gob.mx/index.html.



Una política cultural deberá basarse en modelos económicos que contemplen la inclusión de la iniciativa privada en el desarrollo de la actividad cultural, de manera conjunta al financiamiento de fondos públicos

de Cultura de Jalisco (SCJ) las modificaciones convenientes, como resultado de las evaluaciones que cuando menos cada año realice respecto a su ejecución.² En materia de representatividad, el CECA dispone de tres consejeros ciudadanos por cada disciplina, además de los consejeros gubernamentales. Esta estructura permite hacer un análisis del impacto de participación para cubrir la representatividad en un estado como Jalisco, con una población de 6 millones 752 mil 113 habitantes.³

LA DEMANDA DE APOYOS ECONÓMICOS que se refleja cada año, a través de las diferentes convocatorias de becas que otorga el CECA, diseñadas para los creadores que proponen proyectos que difundan el quehacer cultural de su entidad, da cuenta de la necesidad de recibir apoyos económicos para la promoción y difusión de su obra. Por tanto, las nuevas formas de gobernar tendrán la posibilidad de apostar por implementar una política económica que permita el desarrollo de los creadores, no sólo supeditado a las convocatorias de becas, sino que busque sistemas de financiamiento y gestión de recursos.

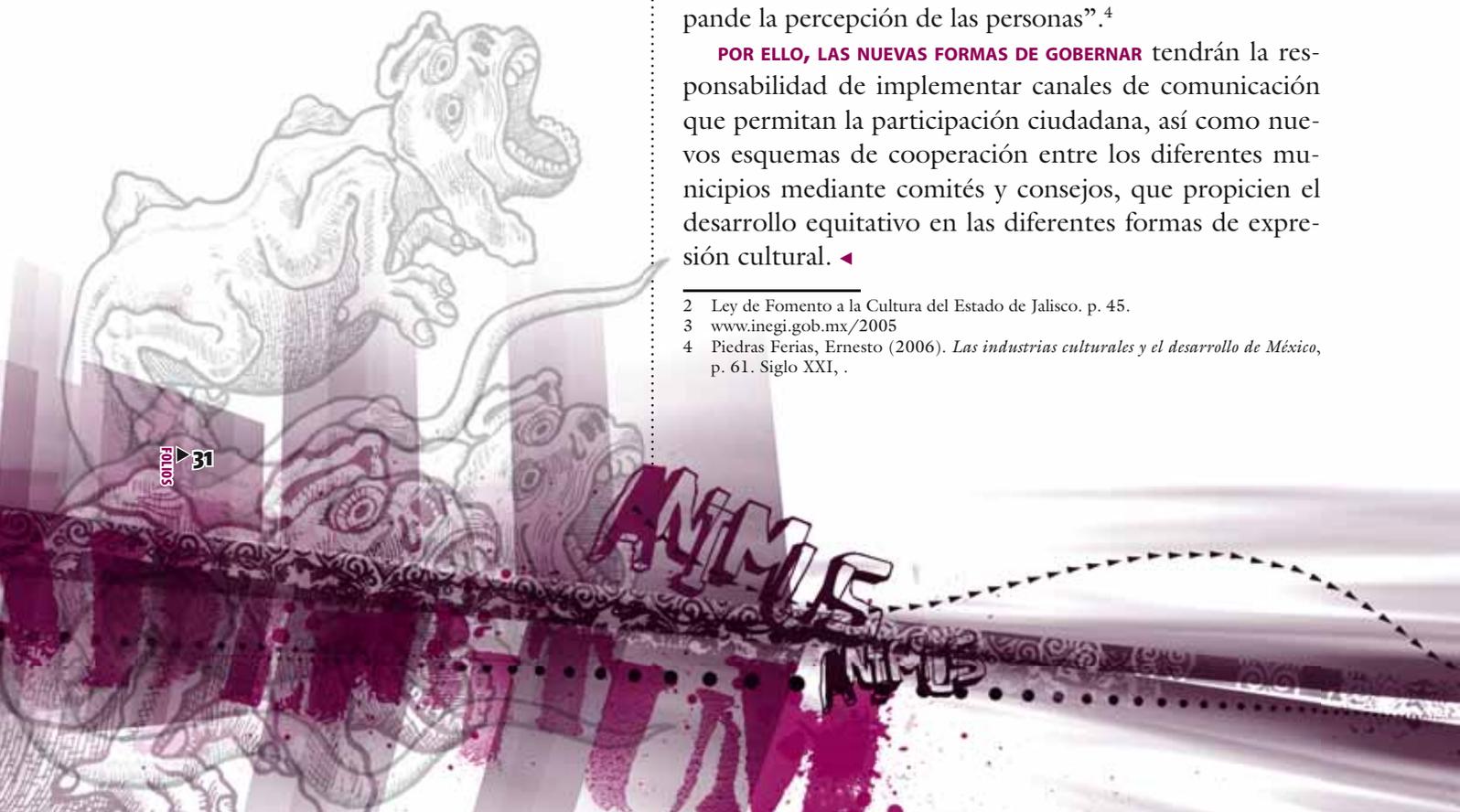
UNA POLÍTICA CULTURAL DEBERÁ BASARSE en modelos económicos que contemplen la inclusión de la iniciativa privada en el desarrollo de la actividad cultural, de manera conjunta al financiamiento proveniente de fondos públicos. Por ello, conviene dar a la cultura un tratamiento adecuado y crear simultáneamente crecimiento económico y bienestar, es decir, generar desarrollo económico integral desde el apoyo, promoción y difusión de nuestros valores artísticos y culturales. Ya lo menciona Ernesto Piedras: “la actividad derivada de la creatividad no sólo genera empleo y riqueza, sino que además promueve la expresión y participación de los ciudadanos en la vida política, favorece un sentido de identidad y seguridad social y expande la percepción de las personas”.⁴

POR ELLO, LAS NUEVAS FORMAS DE GOBERNAR tendrán la responsabilidad de implementar canales de comunicación que permitan la participación ciudadana, así como nuevos esquemas de cooperación entre los diferentes municipios mediante comités y consejos, que propicien el desarrollo equitativo en las diferentes formas de expresión cultural. ◀

2 Ley de Fomento a la Cultura del Estado de Jalisco. p. 45.

3 www.inegi.gob.mx/2005

4 Piedras Ferias, Ernesto (2006). *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, p. 61. Siglo XXI, .





ARTE Y POLÍTICA. DEL MURALISMO A LAS REDES DE COMUNICACIÓN

► SUSANA PÉREZ TORT

MURALISMO COMO ARTE PÚBLICO

El arte nace como un fenómeno social y colectivo, compete e incluye a toda la tribu, que con la imagen pintada sobre la roca, con el talismán o el oro que potencia la magia del chamán, conjuraba la supervivencia. No se ha desdibujado ese rol en sociedades que mantienen vivo el carácter mágico-ritual de aquello que hoy llamamos genéricamente "arte". Las sociedades que dependieron de la primera "globalización", el eurocentrismo, desdibujaron el enorme valor que la comunidad confería a la "obra" y su poderosa cualidad de "necesaria".

Con la modernidad, el ascenso de la burguesía y la economía de mercado, se construye un nuevo paradigma para el arte y su función social. Paradigma que Europa extrapolará a sus colonias. El arte muda de necesario a supletorio, de objeto antropológico a bien de lujo que objetiva el poder del consumidor, objeto de placer y contemplación.

ES LA MISMA MODERNIDAD LA QUE ACUÑA al *cuadro* como soporte seglar y móvil de la pintura. El vínculo con la obra deviene una experiencia unipersonal: un hombre/un cuadro. La vivencia colectiva de muros anónimos pintados con fines religiosos, da

lugar al cuadro, capaz de asumirse como pieza de mercado, objeto de compraventa. Ese legado se exhibe en museos y galerías, que suelen tener asientos dispuestos para *contemplar*, para que el espectador viva el tiempo del disfrute en posición sedente, a corta distancia de su intocable objeto de contemplación. Por el contrario, el grabado, capaz de ser reproducido en copias idénticas, rompió con la unicidad del cuadro y permitió una difusión multiplicadora. El arte político encontró en el grabado un punto de anclaje. Goya, como el francés Daumier, se sirvieron de él logrando llegar a un mayor número de espectadores con un alcance no masivo, pero mayor que el del lienzo contenido en su marco, como pieza única.

AL CABO DE QUINIENTOS AÑOS del cuadro, es necesario revisar la vigencia del soporte. La Revolución Soviética –como en sus comienzos la Revolución Cubana– juzgó al cuadro como bien de consumo burgués. Propuso revivir el muralismo y usó el cartel –capaz de multiplicarse industrialmente– como expresión de un arte con una función pública y política, destinada a las masas y con discurso funcional a la Revolución. El mural sobre un plano recto o en forma de “panorama” –pared circular que rodeaba al espectador– fue un germinal sistema de realismo que ofrecía una pintura que pudiera experimentarse. Comparar estos pinitos de realismo con la cinematografía 3D nos obliga a esbozar una sonrisa. En ambas Revoluciones se ignoró –y proscribió– el lenguaje del naciente modernismo (la abstracción) y se sustentó el realismo socialista, descriptivo. Su fin: llegar a una masa que no necesitara *interpretar* la obra. Soberbia forma de minusvalorar al pueblo, gran error de la Revolución que abortó, en el caso de Rusia, una vanguardia floreciente.¹

DEL MURALISMO SOVIÉTICO bebieron los celeberrimos artistas mexicanos que hicieron propio ese discurso, patrimonio nacional, probando que era posible un muralismo político que no resignara del lenguaje modernista. Ese, su gran legado.

DAVID ALFARO SIQUEIROS LLEGA A ARGENTINA y difunde la potencia expresiva del muralismo. Natalio Botana, entonces director del diario *Crítica*, lo invita a realizar un experimento pictórico en el sótano de su quinta de las afueras de Buenos Aires. Resultó ajeno a la mirada pública que tenía como fin el muralismo. Siqueiros, convocó a Antonio Berni –el pintor “político” más paradigmático argentino– a Lino E. Spilimbergo y Juan

1 La Revolución Cubana siguió el mismo derrotero cultural que la soviética, pero en las últimas décadas experimentó una significativa apertura hacia todas las disciplinas del arte.



C. Castagnino. En 1933 plasmaron el *Ejercicio Plástico*,² singular mural que cubría un techo abovedado, paredes y piso. El efecto logrado fue extraordinario: el espectador parecía *ingresar* en la pintura que lo envolvía, se vivenciaba. Hecho inédito para esos años, como si fuera una instalación *avant la letre*.

DESPUÉS DE 55 AÑOS DE ABANDONO, deteriorado y tras un largo pleito por su propiedad, pasó al Estado. Para trasladarlo se dividió en partes con el concurso de ingenieros y pudo ser medianamente rescatado. Desidia institucional y litigios lo destinaron a cuatro contenedores que, a la intemperie, potenciaron su agonía. En 2010, año del Bicentenario de la independencia Argentina, se rescata del olvido y restaurado, se destina al Museo que ocupa el solar de la primera aduana de Buenos Aires. El *Ejercicio Plástico* habrá perdido su aura, su temporalidad y su contexto, guardará sin embargo algo de su gastada y magnífica memoria.

ARTE/POLÍTICA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

DESDE LA DÉCADA DE LOS AÑOS SESENTA los lenguajes plásticos comenzaron a transformarse y en las últimas décadas se opera en las artes un notable del giro cultural. Ven la luz nuevos soportes y tecnologías que cambiaron no sólo el arte sino la comunicación entre individuos, empresas, sociedades, Estados. Las nuevas tecnologías transforman el vínculo entre obra y público, hecho fundamental para el arte político que busca llegar al mayor público posible. Y al decir arte político subrayo el frágil linde que se tiende entre el *panfleto* (pasajero, con el único objetivo de la masividad, ajeno a un fin estético) y la *obra de arte* política destinada a perdurar, más allá de la coyuntura.

VIVIMOS EN LA SOCIEDAD DE LAS TECNOLOGÍAS para la información y la comunicación (TIC), en un mundo globalizado, social, cultural, económica y políticamente por vías de la tecnología digital.

LA IMAGEN DIGITAL ES DATO, información, como consecuencia puede ser contenida en varios soportes. Alojarse en la global página de internet –ese *no lugar* que es la *web*–, verse y *bajarse* con un clic. Puede proyectarse, viajar como archivo adjunto en un correo electrónico, compartirse en una red social digital, exponerse simultáneamente a un sinnúmero de espectadores, habitantes de ese singular espacio temporal *on line*. Acaso imprimirse, asumiendo el formato

2 “Convenio para la exposición del mural *Ejercicio Plástico*”, de David Alfaro Siqueiros. Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 2004.



de cualquier obra sobre papel. La virtualidad cambia la identidad de la imagen. El *dato* se multiplica al infinito, no se copia, como el grabado. Se comparte en tiempo real con una difusión exponencial, en una suerte de escenario público virtual, réplica intangible de las monumentales arquitecturas que congregaron a las masas. Nuevo paradigma de la imagen virtual que navega entre satélites y *wi-fi*, ajena al *aura* que atribuía Benjamin (1936) al “original”, en un sistema de vínculos que atraviesa las fronteras físicas generando imágenes públicas, socializadas.

SIN MÁS FRONTERA QUE LO NO GLOBAL

SERÍA DE PEROGRULLO AFIRMAR QUE EL MUNDO ES GLOBAL cuando grandes territorios y sociedades carecen de lo elemental. Pero los incluidos en el *world wide world* pueden protagonizar un nuevo vínculo de la obra con su público.

¿QUÉ OCUPA HOY EL LUGAR QUE AYER TUVO el muralismo en función del arte político? Las paredes no se mudan y el cuadro queda preso en el museo. Pero la triple w –internet– y sus distintos canales de comunicación hacen posible hoy que cualquier obra digital –video, imagen fija– o digitalizada, se difunda globalmente en millares de pantallas, incluso más pequeñas que la palma de una mano. Otro paradigma. Lejos estamos del *panorama*. Lejos del muralismo del que México es tutor. Conservamos el sosiego del museo donde aún y felizmente podemos ver fusileros y fusilados del pincel de un Goya,³ como el de sus mercenarios mamelucos matando españoles a mansalva.⁴ También podemos contemplar la libertad encarnada en cuerpo de mujer, gorro frigio, bandera tricolor, avanzando entre cuerpos caídos en la lucha, la ciudad humeante a sus espaldas, Delacroix, y seguramente la más grande pintura política jamás pintada.⁵ Pero estos íconos, como cualquier otra obra de arte político, pueden hoy multiplicarse ante millares de ojos que los ven, a través de los caminos virtuales de internet, en la sociedad de las TIC, alumbrando una nueva forma de ver y entender lo colectivo, político y social. ◀

3 *Los fusilamientos del 3 de mayo*, Francisco Goya, Museo del Prado, Madrid.

4 *El 2 de mayo de 1808. La carga de los mamelucos*, Francisco Goya, Museo del Prado, Madrid.

5 *La Libertad guiando al pueblo*, Eugène Delacroix, Museo del Louvre, París.





MÚSICA COMO PERSUASIÓN Y PODER. MÚSICA COMO TRANSFORMACIÓN

► GABRIEL PAREYÓN

En la obra final de su vida, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (1921), Max Weber (1864-1920) postula la hipótesis de que la sociedad occidental generaliza su sistema tonal de afinación, no sólo como mera convención técnica o canon estético, sino primordialmente como un sistema para verificar la autenticidad social y cultural de la música. La afinación exacta del *sistema racional* (así llamado por consistir de razones aritméticas simples en la afinación entre sus principales intervalos), sería entonces un modelo de vigilancia y corrección estipulado por la sociedad occidental; en este caso específico, por la sociedad alemana. Esta idea anticipa, con un argumento sociológico sobre la música europea, la noción de vigilancia y castigo desarrollada más tarde por Foucault. Acusa, asimismo, una relación de poder entre la crítica y la interpretación musical y, más generalmente, entre agencias y agentes en una sociedad que utiliza la música como medio de control.



A Carlos Montemayor,
huey temachtiani ihuan tlahtocucani

La idea de Weber de la música como hábito social y ámbito de poder, coincide con las bases de su propia teoría política (Weber, 1924), que considera una estructura de poder en tres niveles: el del poder *carismático* (liderazgo unipersonal familiar o religioso), el poder *tradicional* (patriarcado, patrimonialismo, feudalismo) y el poder *legal* (burocracia, gobierno de la moderna república). Esta concepción tridimensional del poder (“*Charisma, Tradition und Legalität*”, *Op. cit.* 54) presenta la posibilidad de interpretar que la música actúa en la sociedad en distintas formas de seducción, persuasión o imposición: por principio individualista (carácter de seducción en una serenata; uso de la música como expresión de virilidad), por el ejercicio de un poder interpersonal (persuasión de un grupo social o político a través de la música en una ceremonia religiosa o en una representación lírica; uso laudatorio o propagandístico de una banda de música en una plaza pública); o a través del uso de los símbolos del poder institucionalizado (uso de la banda de música en un desfile militar o en honores a los símbolos patrios en una ceremonia de carácter político). En suma, el ejercicio del poder asume un amplio conjunto de formas de música, en la vida pública y privada, con una igualmente amplia variedad de modos de uso en los ámbitos individual, tradicional e institucional.

MÚSICA COMO PERSUASIÓN Y NEGOCIACIÓN: EL CASO HISTÓRICO DE MÉXICO

LA MÚSICA ES UN MEDIO DE PERSUASIÓN. Un individuo puede persuadir a otro para modificar su actitud, estado de ánimo o disponibilidad a la socialización, a través de la música. Muchos ejemplos de esto pueden encontrarse en duetos del teatro lírico, así como en escenas estereotípicas del cine, con dúos de competencia musical que acaban en la resolución de problemas o en el enfrentamiento definitivo de los contrincantes. Algo comparable ocurre entre las sociedades, que imponen, suspenden o estimulan un diálogo a través negociaciones colectivas con la música que practican. Estas negociaciones también pueden observarse en



La música es un medio de persuasión. Un individuo puede persuadir a otro para modificar su actitud, estado de ánimo o disponibilidad a la socialización, a través de la música

los tres niveles que propone Weber: un ejemplo del nivel *individualista*, palpable en la sociedad urbana actual, es el intercambio tendencioso y la adopción de un modelo de repertorio musical e imagen, a través de los medios electrónicos. Un ejemplo del nivel *tradicional* es la negociación simbólica entre prácticas musicales históricas, entre los pueblos de México, en que converge el sincretismo de culturas indígenas con europeas, africanas y asiáticas, en un prolongado proceso de asimilación. Finalmente, un ejemplo *institucionalista* es la negociación entre autoridades para sancionar un agravio simbólico a la nación —un caso cada vez más frecuente en México es la interpretación incorrecta del Himno Nacional en ceremonias cívicas y espectáculos.

LAS NEGOCIACIONES CULTURALES de la música ocurren de maneras muy distintas y no sólo con tendencias persuasivas, sino también con intenciones específicas de regulación, seducción e imposición en alta o baja intensidad, y con distintas duraciones y periodos de consolidación. Un ejemplo de esto es el torrente de influjo cultural anglosajón hacia comunidades rurales y semiurbanizadas de México, en que, *a cambio* de establecer la superioridad jerárquica del modelo que se impone, el proceso de replicación y reproducción del repertorio musical promocionado se realiza gratuitamente o a muy bajo costo, a través de la piratería.

EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA, los vectores o influjos culturales nacen, se desarrollan —a veces con numerosas etapas— y finalmente decrecen. El influjo de la música de salón francesa en la cultura mexicana, por ejemplo, se extendió a lo largo del siglo XIX, alcanzando su mayor auge durante el Porfiriato, seguido de una veloz decadencia luego de la Revolución. Evidentemente, el clímax de este repertorio coincide con un periodo de hegemonía de intereses políticos y económicos sobre México, apuntalados por pequeños pero poderosos grupos de nacionales y extranjeros. En este panorama,



valdría preguntarse cuáles son los valores intrínsecos de la música producida por la élite porfiriana y cómo se enriquece con ello la historia de la cultura mexicana. El saldo no es muy halagador: un alud de valsos, *impromptus*, *rêveries* y otras piezas breves para piano, junto con las escasas sinfonías, conciertos y piezas líricas de esa época, revelan los tímidos intentos por asimilar las audiencias de los salones y teatros mexicanos, como una extensión inocua de los franceses. En todo caso, sólo ciertos rasgos superficiales de este repertorio (atisbos rítmicos y motívos, y algunos aspectos melódicos) conservan y transmiten lo que Rubén M. Campos (1876-1945) llamaba “el carácter del oído de la raza”: aquellos rasgos que permiten identificar algo mexicano en la música, a través de su historia.

¿QUÉ OCURRIÓ EN LA MÚSICA DE MÉXICO después del Porfiriato? Por una parte, desde la cúpula del poder se decidió profundizar la occidentalización del público urbano, a través de escuelas de música, coros y orquestas, y sobre todo mediante instrumentos nuevos de comunicación, como la radio y las grabaciones en discos. Por otra parte, se puso un gran empeño para “unificar” las muy distintas tradiciones regionales de la música de México, especialmente a partir del régimen de Calles, a través de un mariachi estereotipado, símbolo del partido de estado que perduró por más de 75 años. Entre los resultados de este empeño unificador, está la pérdida definitiva de numerosas expresiones musicales locales y –paradójicamente– la mutación del mariachi, de un conjunto de diversidades estilísticas e instrumentales, en un objeto cerrado, un producto de marca (de *marketing*) –modelo que más recientemente adoptó la banda de alientos en sus modalidades regionales como la tambora, la banda sinaloense, o la duranguense.

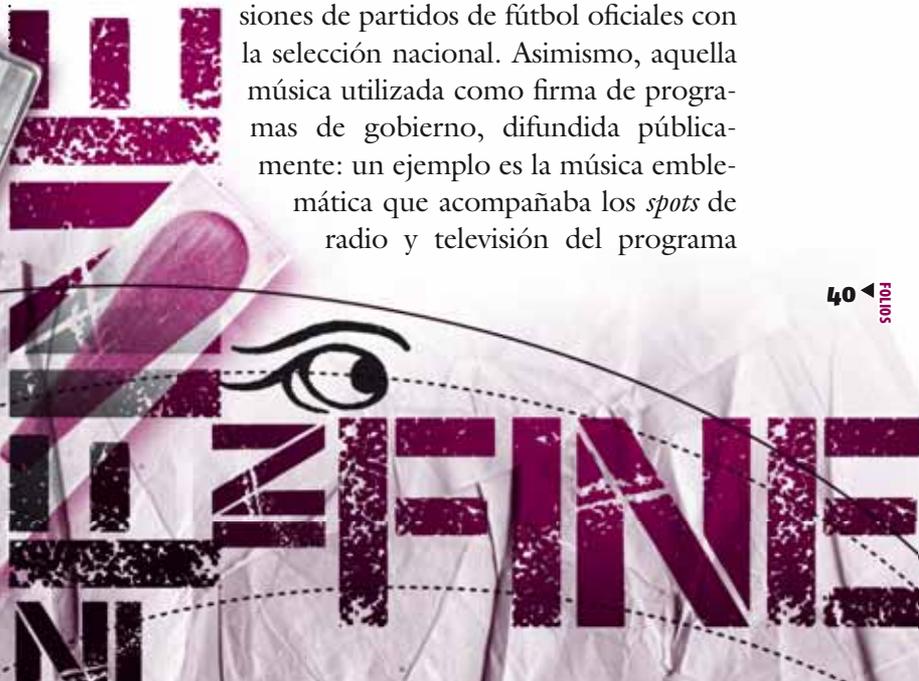
LA MÚSICA DE BANDA EN MÉXICO sufrió una transformación dramática en los últimos cien años. No hay que

Desde la cúpula del poder se decidió profundizar la occidentalización del público urbano, a través de escuelas de música, coros y orquestas

El narcocorrido
juega un papel de
legitimación con
la fabricación de
figuras públicas y el
aseguramiento de la
fama

pasar por alto que la banda de metales fue símbolo del poder ejercido con las armas, como orquesta de los regímenes policiacos y militares de los dictadores Santa-Anna y Díaz, de los sanguinarios programas de la Revolución, y del Maximato, fundador de la moderna estructura política de México. Por su formato y sus cualidades físicas, la banda ha sido utilizada como heraldo de los poderosos y como encantamiento para sus subyugados. No es casual que en la actualidad, en casi todo el territorio mexicano, el sitio de la banda en la plaza pública que intentó ser emblema de civilidad y Estado de derecho, ha sido ocupado por manifestaciones en que la banda recupera su antigua asociación con el poder ejercido con las armas: está ampliamente documentada la estrecha relación de la música de banda con la industria de narcóticos y su esfera de violencia, en que el narcocorrido juega un papel de legitimación con la fabricación de figuras públicas y el aseguramiento de la fama en una sociedad en que —a imitación del modelo norteamericano— la noción de *popularidad*, inmediatamente ligada al poder, amerita todo sacrificio (cf. Simonett, 2001; Valenzuela, 2002; Astorga, 2005 y Sánchez Godoy, 2009, por mencionar sólo algunas de las fuentes básicas sobre el tema).

LA DECADENCIA DEL PARTIDO OFICIAL, entre 1968 y 1994, trajo también una acelerada fatiga de sus formas de propaganda y sus emblemas de poder; entre ellos su folclor musical. ¿Cuál era entonces la música del partido oficial? Aquella reproducida en los actos cívicos, militares y deportivos, encabezados o promovidos por representantes del partido en el poder. Por ejemplo, la abusiva repetición de *Huapango*, de J. P. Moncayo, en ceremonias nacionalistas; o de *Sones de mariachi*, de B. Galindo, en transmisiones de partidos de fútbol oficiales con la selección nacional. Asimismo, aquella música utilizada como firma de programas de gobierno, difundida públicamente: un ejemplo es la música emblemática que acompañaba los *spots* de radio y televisión del programa



Solidaridad (1988-1994), música que pretendía persuadir a los mexicanos de que la estructura social diseñada e impulsada por el gobierno federal estaba mejorando de manera sustancial. Obviamente, puede agregarse a estos ejemplos la música utilizada en la actualidad en la propaganda oficial, que intenta persuadir a la población sobre la efectividad de los programas gubernamentales de salud, vivienda, trabajo y seguridad pública.

LA FATIGA DE LA PROPAGANDA OFICIAL en los años 90 encontró como escenario internacional un posmodernismo que se caracteriza por una apertura política y comercial, que para las músicas en resistencia –y para toda cultura de la resistencia– representa la cúspide de la inequidad y la imposición de *baja intensidad*, ejercidas por los medios de distribución y sus filtros de formato y contenido: en el ámbito nacional con la consolidación del duopolio televisivo, y en el internacional con la proliferación del *iPod* como espacio individualista de fomento al narcisismo, y de *Twitter*, *Hi5* y *Facebook* y otras instancias electrónicas masivas, frecuentemente llamadas *places for friends*, que reproducen la estructura de individualismo exitoso y *followers*, estableciendo jerarquías sociales y económicas. En este ambiente no es raro encontrar el culto por un pasado reciente, en que supuestamente se sostenía la lucha entre “libertad” y “socialismo”: la época fundacional instaurada por R. Reagan y M. Thatcher está ungida de eternidad, a través de las mil y una formas de repetir los “éxitos” del *Billboard* en sus innumerables refritos, los *remakes* que se encuentran en sitios altamente populares de internet, como *limewire* y *morpheus*, y que sirven para alimentar los *no-espacios* como *iPod*.

A LO LARGO DE ESTE PROCESO DE DESGASTE SOCIAL, con la pérdida de las identidades colectivas, la consagración del individuo de molde (“iPod-ificado”, “Facebook-ificado”) y de su subjetividad, y con el deterioro drástico de las idiosincrasias y la capacidad de negociación entre personas, grupos marginales e instituciones, la música ha sido radicalmente empobrecida. Como lo resume Sánchez Godoy: “Las condiciones de identidad devaluada fueron la base subjetiva sobre la cual se articularon códigos axiológicos, mecanismos de legitimación, lógicas de poder y distintas formas de expresión estética y místico-religiosas del imaginario del traficante [...] absorbido



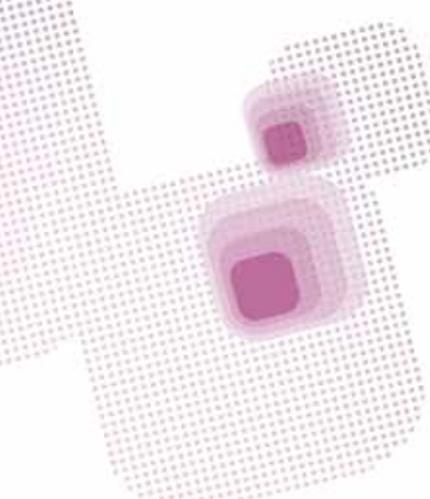
por un hedonismo, un individualismo y una búsqueda de prestigio social” (2009: 77).

DESPUÉS DE EPISODIOS Y PROCESOS HISTÓRICOS como la Noche de Tlatelolco, la aplicación sistemática de la línea Kissinger y el *impasse* evolutivo del régimen cubano, en su institucionalización y relativa comercialización, las manifestaciones musicales “alternativas” también contribuyen al empobrecimiento gradual de la música. Ya en 1982 el musicólogo cubano Leonardo Acosta criticaba la *música de consumo* como medio de colonización; aunque al mismo tiempo contribuía a la segregación entre lo “popular” y lo “pseudopopular”; reclamaba el reconocimiento de la música indígena de América Latina, pero simultáneamente reconocía una superioridad del rock y la canción de protesta como medios de propaganda socialista. Inclusive, de forma ingenua, concebía un positivismo progresista al que supuestamente, aspiraba el mundo: “de lo que sí estamos seguros es de que, en fin de cuentas, quedarán aquellas manifestaciones musicales que representen las mejores causas y sostengan los más nobles valores y aspiraciones de la humanidad” (Acosta, 1982: 298). Actualmente se observan resultados completamente opuestos a esta promesa.

EL PAPEL DE LA EDUCACIÓN MUSICAL

¿QUÉ OCURRE HOY CON LA MÚSICA ENSEÑADA en los conservatorios y escuelas de música de México? Con la salvedad del espacio universitario público –que sobrevive en una autonomía amenazada por el salvajismo comercial– en la enseñanza musical del país se consolida el modelo de occidentalización, no para conseguir grandes progresos en la educación especializada, sino sólo para asegurar el prestigio de sus operadores: empresarios con intereses públicos en unión con funcionarios públicos interesados en la empresa privada. Esta mancuerna auspicia, entre otras cosas, orquestas y conjuntos de ópera que periódicamente pasan por ciclos de agonía administrativa y artística, y que se mantienen con salarios pobres y con el cobijo de sindicatos anacrónicos y disfuncionales.





TAMBIÉN SE ABRIERON PEQUEÑAS VENTANAS desde la administración oficial de la cultura, para exponer la música de los creadores locales, casi siempre inscritos en alguna de las corrientes del modelo occidental de prestigio, persuadidos por algún programa asociado a la propaganda estatal-empresarial: no son pocos los músicos egresados de las escuelas públicas de educación musical profesional, que pasan a las filas del duopolio televisivo y la industria del espectáculo, concentrada en la manipulación de un público numeroso sin acceso a la educación básica. El resultado es una endogamia promiscua entre las fuerzas del mercado, la administración de la cultura y la educación, y los restos de una tradición de música “clásica” (clasista, más bien).

LO QUE RESTA HACER PARA CONSERVAR UN MÍNIMO de perspectiva crítica respecto de la música en México, es crear redes altamente sensibles y especializadas en investigación, enseñanza e interpretación musical, modestas en recursos materiales –dado el raquítico incentivo institucional, pero fortalecidas en su noción de comunidad, conciencia histórica y aprecio por la cultura, y dispuestas a explorar nuevas rutas de disidencia.

LAS LENGUAS INDÍGENAS DEL PAÍS, un patrimonio casi inagotable de poesía e inteligencia; la geografía y el paisaje cambiante del territorio; los diseños textiles, la cerámica y la arquitectura de las culturas mexicanas milenarias; todo ello aprovechando técnicas y tecnologías desarrolladas en México, constituyen un mundo de posibilidades que espera la creatividad y la disciplina del talento nacional, y su histórica capacidad para reinventarse.

ASÍ COMO EN SU MOMENTO el muralismo modernista mexicano o el movimiento musical encabezado por Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940) hicieron una interpretación del estado social que les correspondía, hoy la música puede referirse a lo que ocurre en México, exponiendo el desgarramiento, denunciando la infamia, exigiendo justicia en la educación y en la vida pública y privada, y creando mundos alternos que recuperen –siquiera parcialmente– los signos vitales de la sociedad crítica y propositiva. Las pinturas monumentales de los principales edificios públicos de México siguen hablando de los temas centrales del país actual; las obras musicales como *Sinfonía india* (1936), *Esquinas* (1930) o *Redes* (1935),



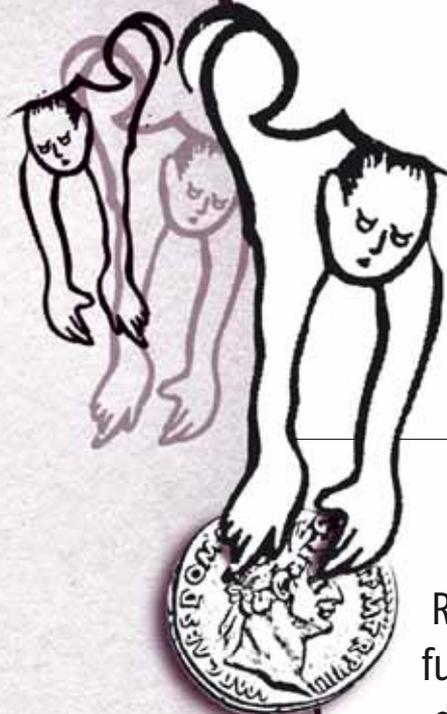
transmiten las ideas musicales de una época, pero siguen siendo vigentes hoy en su contenido estético y humanista. Igualmente válida, la obra de Julián Carrillo (1875–1965) sigue esperando interlocutores capaces de continuar la aventura técnica, intelectual y artística de ese músico mexicano que superó la miseria de su contexto originario, para construir uno de los mayores legados culturales –y también uno de los más ignorados– que México haya dado al mundo. En conclusión, el concepto vasconcelista de construir para abonar el patrimonio colectivo, sigue siendo válido y urgente.

LA TRADUCCIÓN ENTRE LA MÚSICA Y LAS DEMÁS ARTES

NO QUISIERA CERRAR ESTA COLABORACIÓN SIN OFRECER un ejemplo de cómo vincular la educación musical a aspectos culturales más generales, utilizando métodos inéditos de implementación y elaboración artística. Este ejemplo parte del hecho de que la naturaleza de la música respecto de otras artes es de tipo dialógico. Lo cual implica que la música puede persuadir a otras artes, o bien, puede ser persuadida por otras artes para modificar la intencionalidad con que se articula, y modificar su contenido simbólico y su significado.

PRÁCTICAMENTE CUALQUIER NOCIÓN ESPACIAL que se encuentre en la arquitectura y las artes plásticas, puede traducirse en una noción musical (*cf.* Souriau, 1947; Rowell, 1983): transmutando la dimensionalidad anchura+longitud(+profundidad), en dimensionalidad de entonación+intensidad(+duración). Esta transmutación o “traducción intersemiótica”, como la bautiza Jakobson (1992: 102-103), permite que sea audible una gran diversidad de texturas, tejidos, frisos y patrones plásticos tradicionales, con el fin de obtener una “semilla” estructural que pueda emplearse para el análisis y para la composición musical. Ejemplo de esto son la cerámica y los textiles tradicionales con patrones análogos a los de la música, con sistematización de intervalos, pausas, repeticiones, prolongaciones, segmentaciones, teselaciones, brocados, bucles y simetrías locales y globales, cuyas estructuras pueden convertirse en un conjunto de datos musicales, conservando aspectos del mensaje original, por ejemplo, a través de una proporción específica, intacta, tanto en la fuente plástica como en el producto audible; a través de un código





RICHARD WAGNER: IDEALES POLÍTICOS Y LENGUAJE MUSICAL

► JORGE TADDEO

Richard Wagner nacido en Leipzig en 1813, fue uno de los músicos más controvertidos de la historia y un referente indudable de las relaciones tan estrechas entre la cultura y el poder.

Independientemente de su carrera como compositor, también fue ideólogo, filósofo y reformador del teatro, tanto en el plano dramático como en la concepción de nuevas posibilidades del uso del espacio; mago, poeta, crítico, entre otros atributos y defectos.

El músico crece en una Alemania dividida, influenciado fuertemente por el pensamiento de Schopenhauer. Es consciente de la necesidad de reunificar a su patria, lo que les permitiría superar ampliamente a los países vecinos, comenzando por Francia. Este será uno de sus ideales que plasmará tiempo después en Ludwig II de Baviera.

IRÓNICAMENTE, LA HISTORIA FUTURA, una vez resuelto el sueño de Wagner y tantos otros, volvería a dividir a Alemania, ahora en dos grandes bloques que volvieron a unificarse al menos de forma simbólica tras la caída del muro de Berlín; aunque hoy, en la práctica, Alemania siga con su proceso de unificación, pues no es una tarea fácil reorientar los caminos con tan diversas culturas e ideologías, junto a intereses económico-políticos.

POSIBLEMENTE LA PALABRA “reformador” defina más a Wagner en todos los aspectos vinculados a su obra y proyectos. En música, él intuye cuál debe ser el camino futuro para su arte, ya que cada vez son más cercanos los intervalos entre las notas, lo que le lleva a un manejo absoluto del cromatismo, o sea a la utilización de las mínimas distancias entre los sonidos, logrando así un tejido sumamente denso en el sonido orquestal, y por lo mismo a obras de una duración más allá de lo convencional, ya que el

► Tenor, especializado en música de cámara vocal. Autor del libro *La canción arte* y del CD *Dibujos sobre un puerto*. Fue conductor del programa “La flauta mágica” en Radio Universidad de Guadalajara.

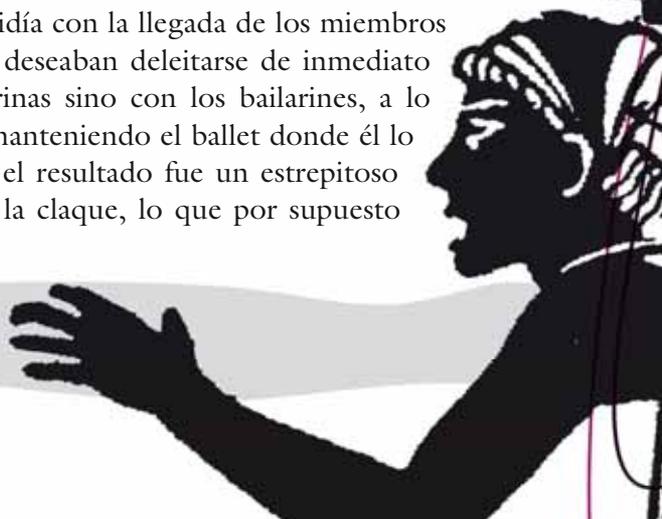
discurso musical siempre está modulado de tal forma que pareciera inacabable. Como referente, su tetralogía del *Anillo de los Nibelungos* dura en promedio dieciocho horas.

WAGNER NECESITABA CAMBIAR las condiciones existentes del teatro en su época para lograr encauzar la atención del público hacia su obra, lo que le lleva a desaparecer la costumbre de mantener iluminada la sala durante las funciones; antes, lo más normal era conservarla prendida todo el tiempo, permitiendo el lucimiento de joyas y vestidos, así como de las relaciones sociales. Gracias a Wagner, al fin se pudo enfocar toda la atención hacia el escenario, lo cual nos parece elemental hoy pero exigió una delicada reeducación del público. De igual manera crea el foso orquestal, para que la música instrumental proviniera de un sitio oculto desde abajo de la tierra, casi como un sueño, facilitando aparte la visión de una representación, sin que un grupo de músicos entorpecieran las evocadoras imágenes que sugería la escena. Al igual que en el coliseo romano, Wagner se las ingenió para inundar el escenario y tener posibilidades de movimiento acuático y otros desplazamientos sobre el agua.

TODO ESTO FUE POSIBLE gracias a la construcción de su propio teatro en Bayreuth, patrocinado por Ludwig II, quien era uno de sus más grandes admiradores, y una de las causas de los combates interminables entre Wagner y la clase política de su época, que no sólo temía el desfaldo de Baviera, sino la enorme influencia ideológica que el compositor ejercía sobre el monarca.

SIN EMBARGO, LA VERDADERA REVOLUCIÓN DE WAGNER en el teatro fue la creación del *Leitmotiv* (motivo conductor), que le permitía caracterizar mediante música una situación o un personaje determinado, logrando niveles programáticos, donde sin necesidad de ningún texto literario, uno puede seguir una trama intrincada, casi de manera mágica. Franz Liszt crearía el poema sinfónico que después sería llevado a su más alto nivel como forma por Richard Strauss, creando el poema *Así habló Zaratustra*, para narrar sólo con música la obra filosófica de Nietzsche.

LOS CÍRCULOS NO SE CIERRAN, SINO CIRCUNVOLUCIONAN, ya que nos enfrentamos a un momento sumamente particular en la vida del compositor alemán donde descubrimos un tejido tan denso en las relaciones humanas, como el que caracteriza a su obra. Tanto Wagner como Giuseppe Verdi, nacidos ambos en el mismo año, tuvieron serios problemas con la llamada Gran Ópera de Francia, que dirigía un poderoso compositor de aquella época, Meyerbeer. Cuando Wagner va a estrenar su ópera *Tannhäuser*, se le pide que inserte un ballet en determinado momento de la ópera, que coincidía con la llegada de los miembros del Jockey Club, que deseaban deleitarse de inmediato no sólo con las bailarinas sino con los bailarines, a lo que Wagner se negó manteniendo el ballet donde él lo consideraba correcto, el resultado fue un estrepitoso fracaso reforzado por la claqué, lo que por supuesto



incrementó fuertemente los sentimientos de odio de Wagner hacia los franceses y hacia los judíos como lo era Meyerbeer. Wagner es autor de ensayos como “el antisemitismo en la música”, material que sería retomado algunas décadas después para sustentar el pensamiento antisemita del mismo Adolf Hitler.

A LO LARGO DE SUS OBRAS, pero especialmente en *Los maestros cantores de Nuremberg*, encontramos textos a cargo de Hans Sachs donde el compositor plasma de manera abierta sus ideales políticos con una fuerte influencia del lenguaje musical, el mensaje se vuelve sumamente poderoso, casi conductista, con el público a lo largo de la narración en contra de Francia. Algo así como lo que ahora en sentido inverso desarrolla el poder judío con esa avalancha de películas de gran presupuesto donde sólo hay una óptica que se cae a pedazos cuando tomamos en cuenta su posición actual hacia Palestina, que sólo nos lleva a pensar una vez más en que el camino del ser humano sigue errado, sea cual sea su credo.

WAGNER SE CONVIERTE EN UNA FIGURA MODÉLICA, alabada por unos y muy criticada por otros. Tal parece que como ser humano podía ser verdaderamente despreciable sobre todo como un manipulador astuto, lo que no se cuestiona es su enorme talento, si bien vendrían otras corrientes musicales como el impresionismo, donde artistas como Debussy le atacarían de forma abierta. Pese a ello, Wagner se convierte en el heredero de la tradición germana, entiende el poder de la música de Beethoven y de su *Fidelio*, así como del *Cazador furtivo*, de von Weber y es lo que le lleva a buscar el crear la verdadera ópera alemana basado en las leyendas del pasado y volcándolas en obras de una fuerza inmensa.

UNO DE SUS PRINCIPALES SEGUIDORES FUE el joven Friedrich Nietzsche quien, a pesar de haber basado algunos de sus libros en el pensamiento wagneriano por sugereencia y reclamo del compositor, terminará rompiendo con él, ya que Wagner no estaba dispuesto a ir más allá de lo que él consideraba conveniente del pasado para su obra. Otro de sus grandes desencuentros será con el director Hans von Bülow, uno de sus grandes admiradores, casado con Cosima, la hija de Franz Liszt, quien se volviera la amante de Wagner y llegaría a tener hijos de éste mientras continuaba casada con von Bülow para evitar el escándalo en la corte de Baviera.

CUANDO WAGNER SE ENCONTRABA en uno de sus momentos de mayor apuro, prácticamente es rescatado por Ludwig II, el rey de Baviera, que abiertamente se declara su incondicional admirador dispuesto a darle todo lo que necesite para que siga con su trabajo creativo, pero el compositor exigiría más y más de éste. Mucho se ha especulado sobre la clase de relación que llevaron el monarca y el compositor, pero tal parece que la mayoría de los temas dirigidos hacia la relación homosexual entre ellos fueron creados por los consejeros de Baviera, que veían en Wagner al mismísimo demonio. Posteriormente Wagner debe salir de Baviera, lo que le ayuda para seguir en su relación con Cosima, aunque





no considera a Ludwig, a quien inútilmente intentó ocultar a su nueva familia.

EL ROL QUE TUVO QUE JUGAR VON BÜLOW es lamentable, pero todos debían proteger al maestro. Wagner vuelve a ganarse a Ludwig II cuando le plantea su proyecto de construcción para el teatro de Bayreuth, un foro donde Wagner planeaba ser el amo total y no volver a depender de administradores que le obstaculizaran. Pero debido a otros tantos engaños a su benefactor, se le llega incluso a impedir el acceso al estreno de algunas de sus obras en este teatro. Wagner había intentado sabotear una de estas funciones para obtener más poder de gestión.

La historia de Richard Wagner, quien murió en Venecia en 1883, es muy amplia, y está siempre vinculada a escándalos, no siempre provocados por él, como la muerte del tenor Schnorr von Carolsfeld, que fuera su primer Tristán, querían atribuir al enorme esfuerzo vocal que exigía la obra del compositor. Lo que no es nuevo es la costumbre de vincularse con la obra y la vida de los creadores por parte de la clase política para ganarse las simpatías de un determinado sector social, práctica que a su vez el mismo Wagner utilizó fuertemente y quizás más que ningún otro compositor.

PARA HITLER, QUIEN VIO DESDE SU JUVENTUD en los héroes de las óperas de Wagner, ese ideal artístico que nunca pudo realizar como acuarelista, le motivó el deseo de vincularse con ellas y de redirigirlas al ideal germánico. Pero lo llevaría más allá presentándose junto a la familia de Wagner, como en 1935 cuando aparece en una fotografía con los nietos del compositor Wieland y Wolfgang en Bayreuth. Quienes a su vez serían poderosísimos dentro del clan Wagner a partir de la segunda mitad del siglo XX. Otros compositores influenciados por Wagner, como Richard Strauss, también colaborarían con el partido, actitud que después sería muy cuestionada. Llama la atención que una de las más grandes sopranos wagnerianas, Lotte Lehmann, titula a su autobiografía: *Ella nunca cantó para Hitler*.

EL USO DE ESTA CLASE DE FIGURAS ES AMPLÍSIMO, baste sólo recordar a Albert Speer, el arquitecto de Hitler. El mismo G. B. Shaw, en su libro *El perfecto Wagnerita*, reinterpreta al ciclo del anillo, hablando de su importancia como tratado, basado veladamente en los diversos estratos sociales y los severos conflictos entre las diversas estructuras de poder.

EL MAYOR DILEMA NO ES LA UTILIZACIÓN DE LOS ARTISTAS para los intereses políticos, sino el abandono del arte. Todo pareciera estar construido para que cada día el público pierda más sensibilidad y capacidad de análisis. Se van a usar artistas de menor calibre que no tienen que ofrecer grandes propuestas sino simplemente de acceso fácil a las masas. Se siguen destinando fuertes cantidades de dinero a apoyar la mala música y el mal arte. Se dice que a principios del siglo XX los capitales que apoyaron a Caruso y a Gigli en sus carreras mundiales fueron los de la mafia italiana, pero ahora esos recursos se destinan a apoyar bandas y otras abominaciones, lo que facilita por supuesto la oferta para las masas que quedan en manos de la clase religiosa y política y por supuesto de los medios de comunicación. ◀



ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ENTORNO DE LA POESÍA MEXICANA

► ALÍ CALDERÓN

La poesía mexicana es una farsa. Es una mentira que hemos creído por quién sabe qué razones. El prestigio que ostentan los poetas muchas veces no se corresponde con su obra. Es así que tras la lectura del trabajo de un poeta “conocido”, “prestigioso”, no pocas veces nos decepcionamos; no sólo no encontramos emoción en sus textos sino que ni siquiera quedamos convencidos de que valgan algo. Nos dieron, pues, gato por liebre, sidral por cerveza. El desfase entre la magnificencia curricular y la pobreza o medianía poética posibilita la emergencia de un espacio de corrupción o de lo que he llamado “falseamiento del gusto”.

En los primeros años del siglo xx, Ramón López Velarde pensó que la poesía mexicana era poco auténtica y casi una burla. Escribió que “nuestros hombres de pluma aderezan párrafos y estrofas como guisotes. Así es como el ejercicio de las letras se ha vuelto industria de chalanes y filón de trapaceros”. Hoy, después de más de noventa años, en realidad, la situación no es muy diferente. La poesía mexicana se caracteriza, además, por ser corrupta: corrupta al moverse a través de relaciones clientelares, corrupta por el manejo faccioso de la política cultural, corrupta por construir e inflar prestigios de poetas que no están, ni por mucho, a la altura de sus obras. Puesto de esta manera, el panorama no es prometedor. Por un lado, falta de rigor crítico y poesía auténtica; por el otro, relaciones extraliterarias turbias que falsean el gusto. Es el mismo fenómeno, acaso, el que describe Evodio Escalante al hablar del “actual panorama de conformismo mexicano, en el que pululan los escritores de medias tintas que han renunciado a su vocación de búsqueda para especializarse en ganar concursos, becas y premios concedidos por el Estado”.

50 ◀
FOLIOS

► Poeta, ensayista, editor y crítico literario. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía Ramón López Velarde 2004. Becario de la primera generación de la Fundación para las Letras Mexicanas en el área de poesía, 2003-2004.



El sistema de lo literario funciona gracias a la acción complementaria de dos planos fundamentales: el de las relaciones intratextuales y el de las relaciones extratextuales. En el primer nivel se juega la literariedad del poema, su calidad. Ésta se logra, al menos de Safo a nuestros días, apelando a la manipulación de las palabras para que abandonen su condición signíca y alcancen el carácter simbólico. Aquí el poema funciona gracias a dos valores fundamentales: la baja predictibilidad lingüística que propone su estructura y la polisemia. En el segundo plano operan distintos mecanismos no semióticos, es decir, externos al texto, que aseguran su aceptación primero en la tradición literaria y después en el espacio social que permitió su producción. Esto es: para que un discurso adquiriera carácter de literario *debe cumplir* ciertos requerimientos formales. Luego, para que ese discurso –tomado finalmente como “poema”– sea aprobado socialmente y considerado como “un buen poema” debe pasar otros filtros que aquí llamaremos de legitimación literaria.

CUANDO EN UNA SOCIEDAD SE BUSCA PRIMERO la manipulación o dominio de las relaciones extratextuales y se descuida o se presta menos atención a las relaciones intratextuales podemos hablar de que existe corrupción o falseamiento del gusto.

EN LOS ALBORES DEL SIGLO XXI hemos heredado un país que requiere con urgencia una asepsia moral en todos los órdenes de la vida pública. El sistema político mexicano, emanado de la camarilla de revolucionarios sonorenses, pescadores hábiles del río revuelto, y perpetuada por el PRI hasta la culminación del siglo, creó, en prácticamente todos los ámbitos de la cultura, un *modus operandi* a su imagen y semejanza: corrupto. La literatura, que es también un campo de poder, no fue la excepción.

EL NUEVO SIGLO HA INAUGURADO EN MÉXICO una era de incertidumbre y desencanto. Las instituciones garantes de la certeza y la estabilidad han caído en el descrédito y la sospecha total. Vivimos un tiempo en que la Suprema Corte de Justicia y el Instituto Federal Electoral, por ejemplo, han maculado su transparencia otrora irrefutable y *a priori*. Si esto sucede en el ámbito de las tan observadas instituciones políticas ¿qué podemos esperar de nuestro aparato cultural? Poco menos que nada. Este ambiente es terreno fértil para que florezca la mentira y se maquille de verdad.

LA MENTIRA RADICA EN UN FALSEAMIENTO del gusto de la época, primero, y en un manejo corrupto de las circunstancias así como en una manipulación del aparato cultural y sus mecanismos de operación, posteriormente. Nunca lo sabemos de cierto pero suponemos siempre que mafias, en el sentido siciliano del término, dominan la poesía mexicana. Deciden quién gana un premio, quién ingresa al Sistema Nacional de Creadores, qué poeta joven, sumándose a la clientela, puede acceder a los apoyos institucionales, etc. Por ello, la República de las Letras es incierta; todo en ella está enrarecido. La calidad de un poema, su literariedad, no es asunto trascendente en la agenda. Ni siquiera tenemos una tradición crítica que valore honestamente lo que hacen los escritores. Es así que no pocos poetas mexicanos han dejado de lado la propia poesía y han erigido como sumo bien la vida literaria, la intriga cortesana, la legitimación de la literatura a través de medios extraliterarios actualizando, de esa manera, las palabras de Manuel Payno cuando sostenía que en México es más productiva una hora de política que un año de trabajo.

LA TRADICIÓN LITERARIA, CONTRARIO a lo que pudiera pensarse, es distinta y aún opuesta al concepto de canon. La primera tiene que ver más con el cúmulo de motivos, procedimientos estilísticos y efectos conseguidos a lo largo de la historia de una literatura nacional o de la historia de la literatura de una lengua. Es una continua conquista estética, un ejemplo de medios expresivos. El segundo es, más bien, el resultado de una manera de entender y escribir poesía. El canon es producto de la tensión que se establece entre los distintos medios de la legitimación de la literatura (becas, premios, publicación en sellos prestigiosos, proximidad al poder político o cultural, etcétera). La historia de una poesía nacional es la historia de las relaciones entre la tradición literaria y el canon.

GÓNGORA PODRÍA SERVIRNOS DE EJEMPLO para dar cuenta de lo anterior. El cordobés cultivó (apelando al conjunto de medios expresivos que le otorgaba su tradición) distintos lenguajes literarios, diversos registros: el manierismo de raigambre petrarquista en sonetos de gran lirismo, un barroco de angustiosa y sobria expresión (“A una rosa”), el romance y su gusto popular y aún un barroquismo deliciosamente desmesurado y experimental en “La fábula de Polifemo y Galatea”, por ejemplo. Era un grandísimo poeta, sin duda. Sin embargo, según Arnulfo Herrera:



el triunfo definitivo de la poesía culta se logró en 1616 cuando el Homero Español ganó un certamen para consagrar la capilla de Nuestra Señora del Sagrario en la imperial Toledo. *Tal vez* estuvo arreglado por fray Hortensio Félix Paravicino, amigo y discípulo del poeta, lo cierto es que las fiestas habían sido patrocinadas por el cardenal Sandoval y Rojas, tío del duque de Lerma, el valido de Felipe III y el más poderoso de los hombres en ese momento. Góngora se encontraba en el punto más álgido de su carrera literaria y en plena campaña política, medrando para obtener un cargo palaciego.

ES DECIR, LOS USUALES PROCEDIMIENTOS de legitimación trabajaron a favor del poeta. Esta operación se repite una y otra vez en nuestras tradiciones hispánicas y seguramente en cualquier otra.

EN MÉXICO, EL ASUNTO ES PARTICULARMENTE INTERESANTE: un país de caudillos en lo político ha generado un país de caudillos en lo cultural. Quienes sean más eficaces en el manejo de la *real politik* del campo literario habrán de dominarlo a pesar de que su quehacer estético sea incluso mediocre. Eso es lo de menos.

ESTOS MECANISMOS DE LEGITIMACIÓN han funcionado para distintas figuras de nuestra literatura, más allá de su calidad innegable, por ejemplo, el espaldarazo del poder político. Pienso ahora en la proximidad de Sor Juana a la corte virreinal y en el emblema, casi servil, del *Neptuno alegórico*, en el que le hacía la barba a la recién nombrada autoridad de la Nueva España. La monja sólo menguó su influencia cuando perdió el favor de un virrey. Ya en el siglo XIX, la Academia de Letrán nombra presidente de la asociación a don Andrés Quintana Roo, viejo insurgente y figura política de primer orden. Guillermo Prieto y Vicente Riva Palacios fueron liberales destacados con importantes cargos en la administración pública. Ignacio Manuel Altamirano ejerció un importante magisterio cultural a partir de la República Restaurada además de haber sido presidente de la Suprema Corte de Justicia. Amado Nervo, por ejemplo, tuvo una carrera diplomática importante durante los últimos años del porfiriato.

EL GRUPO DE CONTEMPORÁNEOS MOSTRÓ la manera en que distintos procedimientos extraliterarios legitiman una obra literaria. Siempre estuvieron próximos al poder político (Torres Bodet fue secretario particular de José Vasconcelos en la UNAM y en la SEP, fue Secretario de Educación Pública, estuvo en la UNESCO; Gorostiza también fue Secretario de Estado), contaron



con el padrinazgo de las figuras capitales de la cultura de ese momento (Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes), se incorporaron a la tradición literaria a través del ejercicio crítico (la antología firmada por Cuesta y la *Galería de poetas nuevos de México* amén de las producciones críticas individuales), presencia en el extranjero, publicación en revistas prestigiosas (en *Revista de occidente* y, evidentemente, en *Contemporáneos*), publicación en editoriales de “renombre”. A lo anterior se suman la obtención de becas, premios y la participación activa en la llamada “vida literaria”. Con ello se completa el cuadro de los mecanismos de legitimación.

SI PENSÁRAMOS EN CIERTA ZONA DEL MARXISMO diríamos que, para no fetichizar la obra literaria, sería necesario analizarla también a la luz de las relaciones sociales y aún económicas que la motivan y permiten (sería importante, asimismo, reflexionar en torno a la idea de campo literario considerando a Bourdieu).

LA LITERATURA MEXICANA REQUIERE una democratización de los espacios fundada en la calidad del trabajo y no en la adscripción a una clientela. Pienso en el actual caso de la revista *Tierra Adentro* que cierra sus páginas a determinados grupos, a ciertos poetas, que no son del agrado de la dirección. Al ver el trabajo de su actual administración pienso, con muchos otros, que ese proyecto debería refundarse y abrir su espectro, ya que opera con fondos públicos.

DE ALGÚN MODO, MÉXICO, HEREDERO DEL ESTADO de bienestar, tiene un aparato cultural bondadoso. Quizá ese sea el problema de la poesía mexicana actual. En torno a un poema se mueve dinero. Hay dinero en los diferentes premios literarios del país. Hay dinero en las distintas becas, para jóvenes y para creadores mayores de treinta y cinco años. Es decir, en la poesía mexicana no sólo se mueven poemas sino dinero y prestigio. Eso genera un círculo vicioso: el otorgamiento de un premio o una beca por ejemplo, *podría* responder a la adscripción a una clientela, a grupos literarios que se favorecen.

HOY SE VIVE UNA ESPECIE DE PÉRDIDA DE LOS VALORES LITERARIOS, nadie sabe por qué un poema es “bueno” o deja de serlo. Quizá la crítica literaria, fundada en las ciencias del lenguaje y el sentido común poético, pueda crear un sistema valorativo pertinente, amplio, no autoritario. Es necesario, también, repensar las condiciones de participación de quienes hacen y consumen la literatura. Si es deseable que las sociedades cambien su dinámica orientadas por las ideas de equidad y justicia, sería igualmente deseable que la República de las Letras cambiara. ◀



Suplemento
Artes

ROBERTO RÉBORA

Y EL DISCURSO DE LA IMAGEN*

Roberto Rébora es uno de los pintores mexicanos contemporáneos más destacados del momento cuyo trabajo pictórico se constituye en una “prueba de vida”. Desde niño ha tenido un diálogo incesante con el arte, diálogo que lo ha llevado a lo largo del tiempo a descubrirse como artista y a descubrir el mundo, plasmándolo finalmente con la línea y la imagen en un espacio que nos narra los acontecimientos diarios y vitales de la sociedad.

La multitud y las figuras bien definidas son como la palabra del poema que lee en voz alta en su estancia. La cercanía de la poesía en la obra de Rébora también se debe a la imprenta vigilante y hacedora del milagro, se trata de una imprenta que tiene en su taller. Pintura e imprenta, dibujo y poesía, espacio y poema, significan para el artista la conjunción de dos formas de expresión que instituyen la belleza y materializan los sueños que con ahínco comparte con nosotros en su obra. Con la pincelada se extiende la palabra y en la relación existente entre el libro, la imagen y la palabra se aúna también el silencio.

En sus cuadros más recientes los colores tenues se mezclan con el rojo como la “luna grande”, la “luna roja” de Lorca que presagia la muerte. Los cuadros son un canto que se ve interrumpido por la sangre derramada, por la violencia que rescata el espacio o por la violencia que se impone en él. Una *Ventana* frente al cielo, que es otra de sus obras, dirige nuestra mirada al más allá, a la esperanza vacía que se torna azul, blanca, invisible. Una *Ventana*

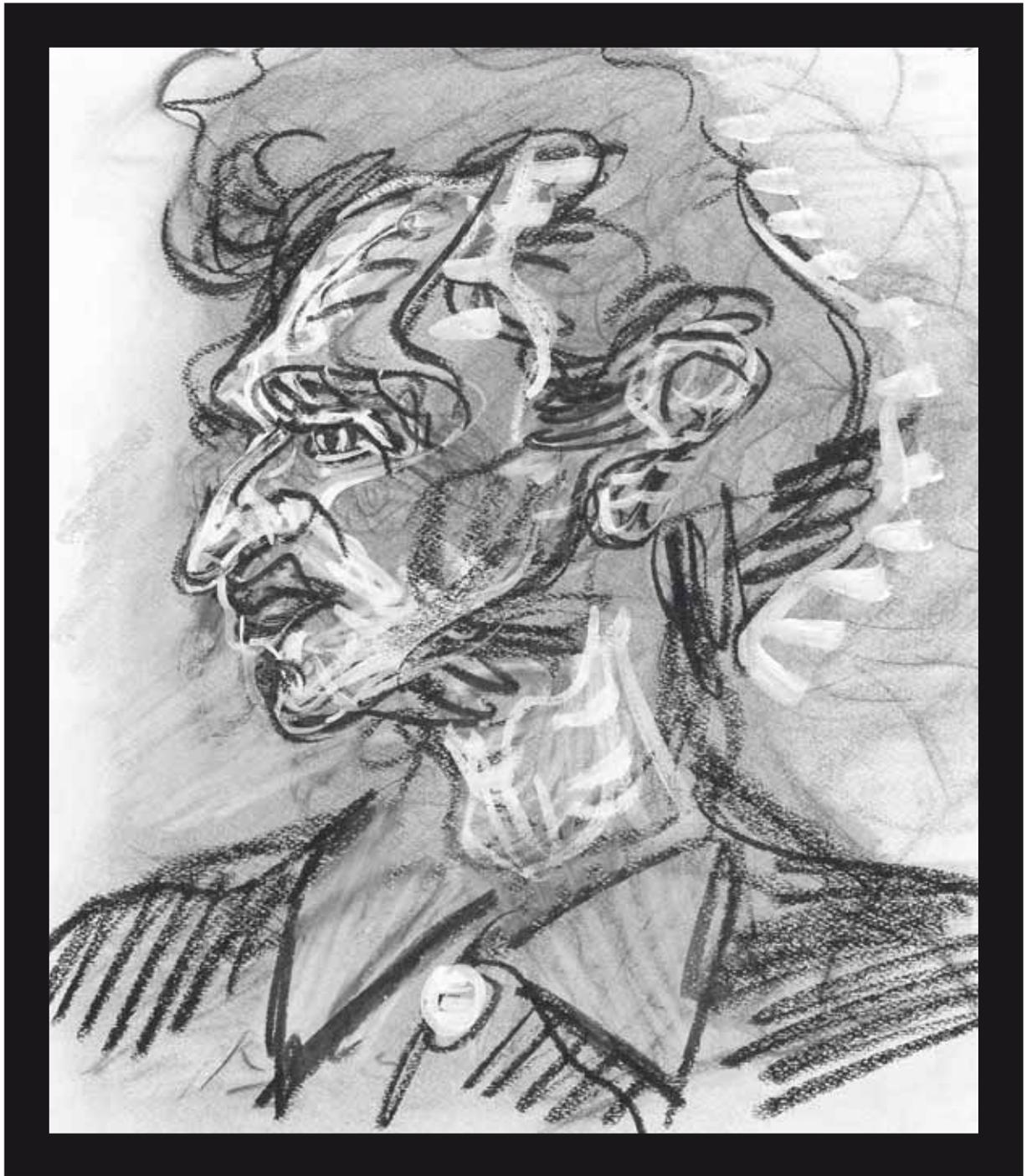
enmarcada con el rojo tierra, de la tierra que habitamos y que hace posible la melancolía. La figura que se observa en el cuadro se encuentra de espaldas y no podemos ver su rostro tal vez, desdibujado en el espacio.

De nuevo y como en otras obras, el rostro de la figura no se distingue, no hay sentidos y es imposible distinguir el dolor o la ausencia por la cual está sufriendo. La posición desvaída denota la tristeza por un destino que seguramente no puede ver, ni oír, ni sentir, ni oler, tampoco tocar porque sus manos difusas se las guardó el maestro Rébora para sí. Rébora utiliza esas manos para seguir el camino azul que como trasfondo impuso en el cuadro, parece un azul abisal, un azul profundo encontrado en el fondo del mar, donde el espacio se asfixia, al igual que la figura. Ya no se puede respirar.

A Roberto Rébora no sólo le signan las formas y los colores sino que también escudriña en la poesía y en sus propios sueños, las imágenes. Nos narra siempre una historia sacada de la realidad o de su vigilia porque el rojo, a veces, no lo deja dormir y esa vigilia se confunde con la angustia que también se traduce en la tierra, en la sangre o en el azul que apacigua el lamento de los hombres, cuando se lanzan de cabeza a una vida que sólo se define con el blanco y el negro. Colores que no se necesitan en la obra de Roberto Rébora porque sus manos cifran otras saudades indefinibles e infinitas.

ANDREA NARANJO MERINO

* Fragmento extraído de la revista virtual *Letraria*: www.lettralia.com/218/ensayo01.htm.



▲ *Retrato de Juan José Arreola*, carboncillo graso, 20 x 20 cm, 2005.



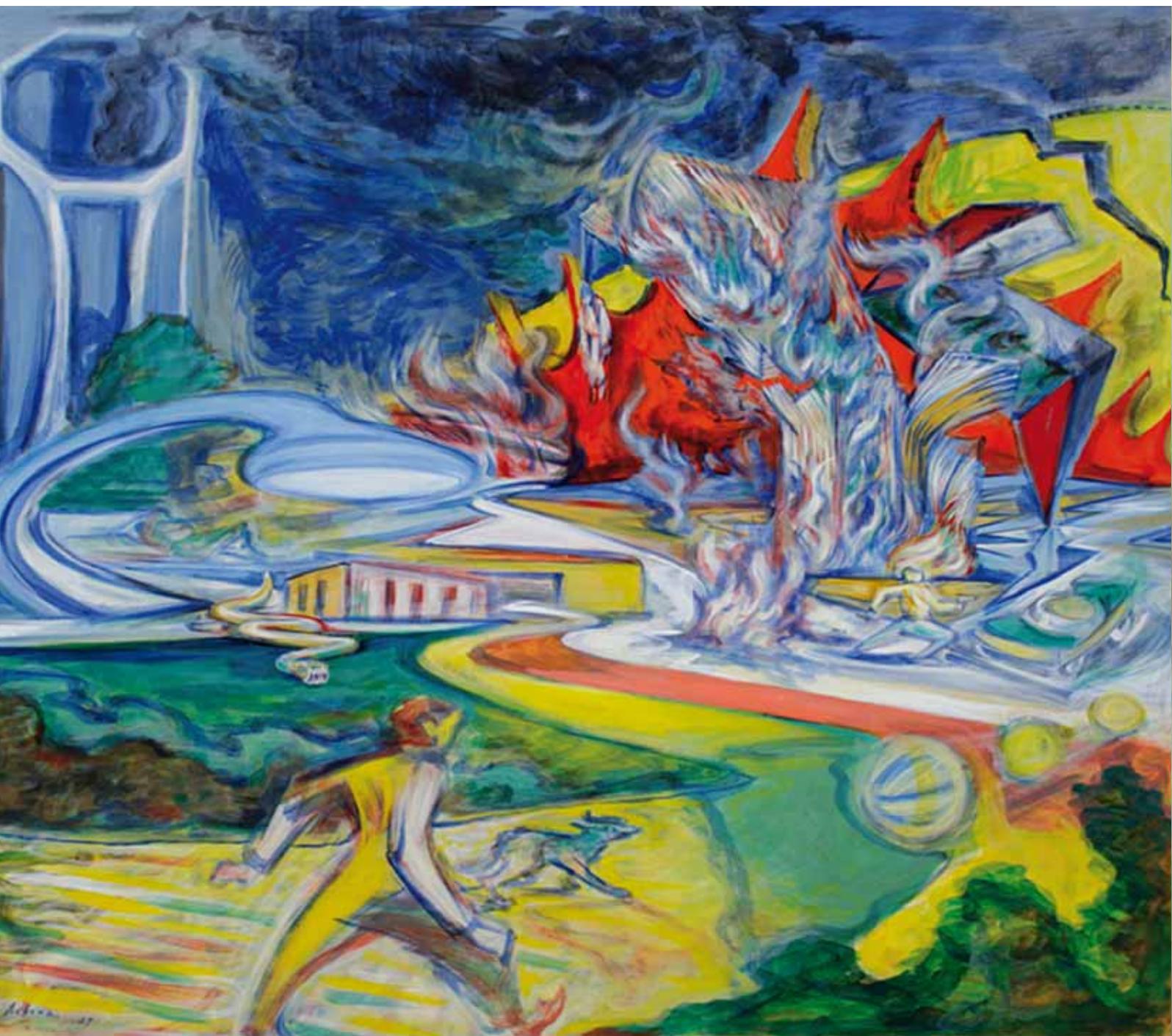


Página anterior: *Artesano de la Verdad*, temple-tela, 160 x 120 cm, 2008 (colección particular). Arriba: *Padre Furioso*, temple-tela, 100 x 100 cm, 2008, (colección particular). Derecha: *Infancia Miel*, temple-tela, 160 x 185 cm, 2008 (colección del autor).

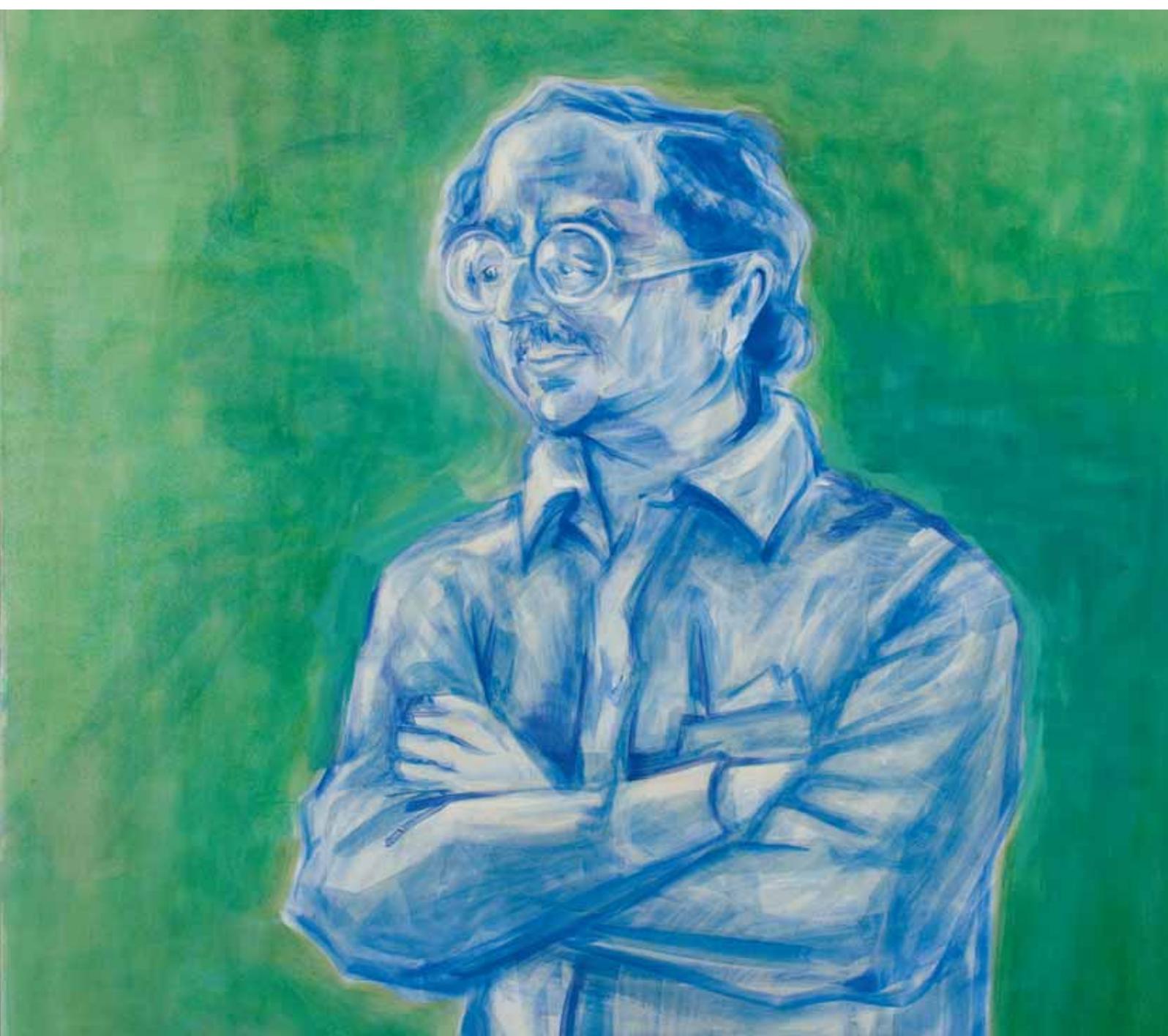


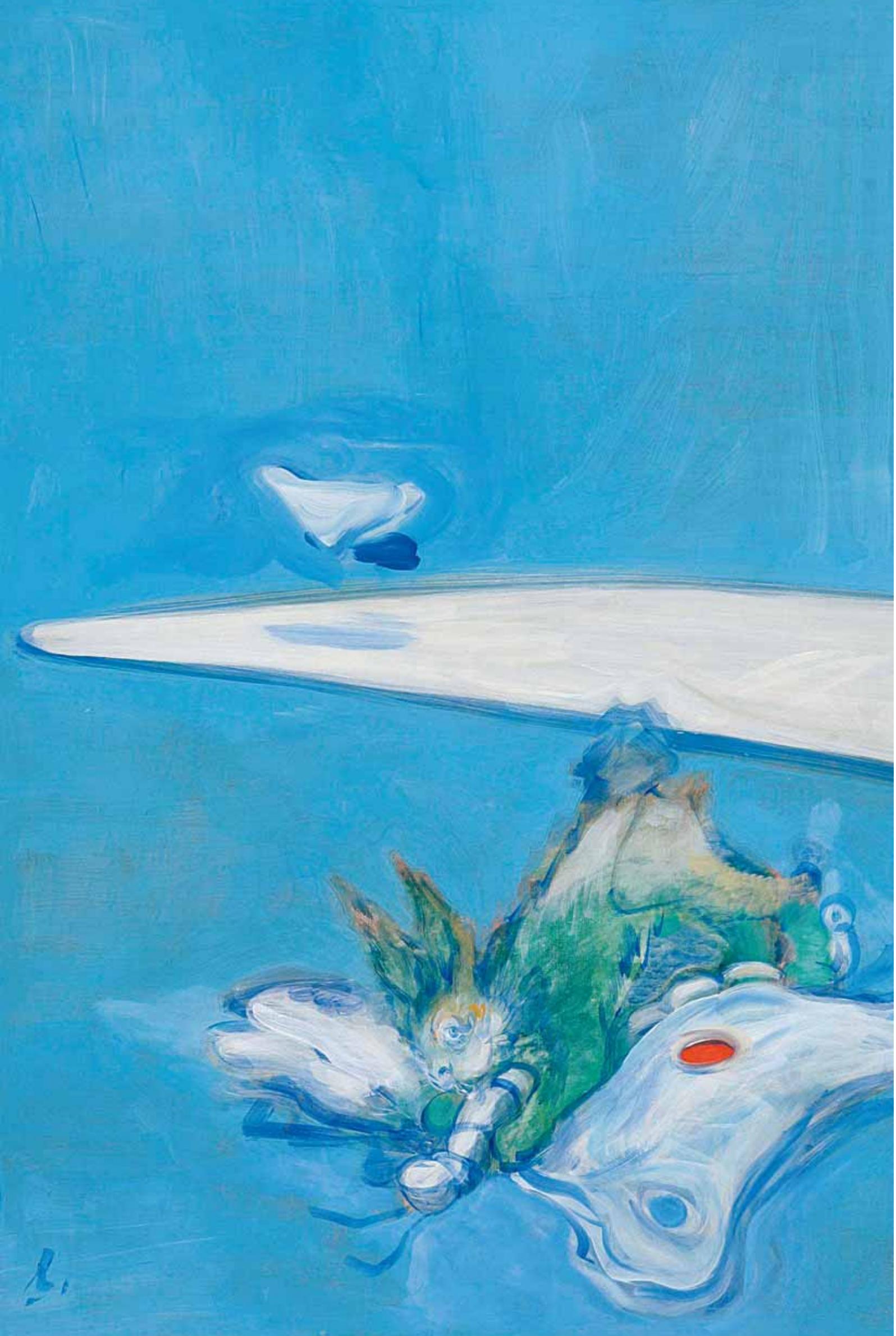






Página anterior: *Ave y propiedad*, temple-tela, 160 x 200 cm, 2008 (colección particular).
Arriba: *Mundo infiel*, temple-tela, 160 x 185 cm, 2009 (colección particular).
Derecha: *Retrato de Claudio Jiménez Vizcarra*, óleo, temple-tela, 120 x 120 cm, 2007 (colección particular).
A vuelta de página: *Mariposa Infiel*, temple-tela, 180 x 140 cm, 2008 (colección del autor).







TAUROMAQUIA O LA DIALÉCTICA DE LA SENSIBILIDAD

► ALBERTO OJEDA

LOS ANTITAUROS CONSIDERAN QUE la lidia es simplemente martirizar a un animal para divertir a un colectivo de personas, reunidas en una plaza de toros. Y que esa finalidad, la de la pura diversión, no basta, ni mucho menos, para justificar el martirio. Contra este argumento poco se puede decir. Lo cierto es que es difícilmente rebatible y, como aficionado a la Fiesta, siento rabia, pues me siento desarmado a la hora de defenderla.

PERO EN TODA ESTA DIALÉCTICA a cuenta de la tauromaquia hay un elemento de fondo que es el que marca la diferencia. Es la sensibilidad, que ante una corrida, se manifiesta de maneras contradictorias, según la persona que presencie el espectáculo. Cierto es que un antitaurino apela a ella para denigrar los sufrimientos que se le infligen al animal: las banderillas, los puyazos, la estocada final y, si llega el caso, los descabellos. Es, pues, la sensibilidad, y la compasión que genera hacia el toro bravo, la que empuja a censurar tan ancestral tradición.

DECÍA QUE HAY POCO POR OBJETAR a tal argumentación. La verdad es que nada. Ese modo de pensar y de sentir es impecablemente legítimo. Pero en este conflicto concurre una paradoja, que hay que tener muy presente, porque los taurinos también invocamos la sensibilidad para defender la Fiesta. Sí, porque no hay nada en el

FOLIOS ► 57

► Periodista, trabaja para la revista "El Cultural", del diario *El Mundo*, de España.



mundo comparable a una buena faena. Ver a un torero inspirado parar, templar, mandar, ligar y cargar la suerte sobre una bestia de quinientos y pico kilos, exponiendo las femorales a sus embestidas, transmite una emoción a la que me parece imposible sustraerse.

POR ESO HA QUEDAR CLARO QUE LOS DETRACTORES de las corridas de toros no pueden invocar la sensibilidad como patrimonio exclusivo para sus reivindicaciones. Ambos bandos, a favor y en contra de la Fiesta, están en el perfecto derecho de esgrimirla en su dialéctica. Es precisamente lo que yo hago: definiendo el arte del toreo por pura sensibilidad. Así de sencillo. Y aquí está la clave para opinar sobre la previsible decisión del Parlamento catalán de prohibir las corridas de toros, tras haber dado curso (por un ajustado margen, eso sí) a una iniciativa legislativa popular en este sentido.

NO ES DE RECIBO QUE DESDE UNA INSTANCIA POLÍTICA se irrumpa en la conciencia de los individuos. Es lo que sucede con este potencial veto, que impone por decreto una situación que debería configurarse en el plano únicamente a partir del fuero personal de cada ciudadano. Si vuelve a obtener el respaldo de una mayoría simple de los representantes públicos catalanes, los aficionados a los toros no podrán ver en su tierra una corrida *in situ*. Tendrán que desplazarse al resto de España, al sur de Francia o a América para hacerlo. Algo que contrasta con la circunstancia de que hace apenas unos años, en Barcelona, capital de Cataluña, había abiertas de manera simultánea tres plazas de toros.

AUNQUE ESTO ES ADENTRARSE EN ARENAS MOVEDIZAS, en el análisis de esta prohibición que se atisba en el futuro, no puede dejarse de mencionar al menos un factor esencial, que juega un papel decisivo en todo este proceso legislativo. Es el nacionalismo catalán. Su aspiración de convertir a Cataluña en Estado independiente conlleva una labor de zapa previa, necesaria para purgar su región de todo vestigio cultural en común con los vecinos de toda la vida. Hay que ensalzar las diferencias y soterrar el sustrato afín con el resto de la nación. En este contexto se inscribe, en gran medida, el afán nacionalista de



erradicar de su suelo la tauromaquia, una de las esencias hispánicas de más honda raigambre. En gran medida, en lo que respecta a los sectores separatistas, se asume la causa animal como una máscara para encubrir sus verdaderos objetivos: dar un nuevo paso hacia la secesión.

PERO ESTO NO ES TODO. La prohibición de los toros esconde otras paradojas que, no sé si por pura ignorancia o por simple mala fe, escabullen los grupos ecologistas. Si en España terminara siendo proscrita la lidia, las marismas y las dehesas donde se crían los toros bravos, viviendo durante cinco años como marqueses, verían peligrar su existencia. El hecho de que estos parajes, de incalculable valor medioambiental, estén vinculados al negocio de la ganadería de reses bravas les otorga una seguridad de permanecer intactas que, de lo contrario, en muchos casos perderían. Incluso la propia supervivencia de esta especie, uno de los símbolos ibéricos por excelencia, también afrontaría graves amenazas. ¿Es eso lo que quieren los ecologistas? Es de suponer que no.

EL TOREO ES UNA MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA ÚNICA, donde la ética y la estética, la física y la metafísica, lo culto y lo popular, la gloria y el fracaso, lo profano y lo sagrado, la vida y la muerte, se citan en mitad de un redondel cubierto por una arena empapada de sangre y siglos. Un toro y un torero, en el embroque de sus armas, provocan el estallido de un aleph donde bullen en un instante eterno todas las fuerzas del universo. Algo así no puede morir por la banalidad encobartada de cuatro catecúmenos de la política terruñista, ni por un ecologismo fundamentalista, que no ve más allá de la ciega ferocidad de sus proclamas. Va por ustedes. ◀

QUI TACET CONSENTIRE VIDETUR
QUI TACET CONSENTIRE VIDETUR





Política

ZIDANE, EL ANTIHÉROE

► JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

2010

es un año en el que – pese a los denuedos– difícilmente alguien podrá ser esquivo al impacto mediático y sociocultural que conlleva una copa del mundo de fútbol. La vinculación entre deporte y cultura se estrecha en los márgenes mismos de la discusión, el intercambio de ideas y la crítica de todos los lunes, una vez que ha transcurrido la jornada dominical, al alcanzar lugar en las tapas de los diarios, la convivencia laboral y hasta en la sobremesa familiar.

YA LO DECÍA VLADIMIR DIMITRIJEVIC, escritor ex yugoslavo (*La vida es un balón redondo*), quien llama “santos del fútbol”, a ciertos personajes que le dan sentido al deporte, “si el fútbol es un mito [dice el autor balcánico] ellos son los depositarios de la tradición oral, de los apócrifos y de las interpretaciones, los que marcan el tránsito del primer esbozo del poema homérico a la Iliada y a la Odisea”. Dimitrijevic menciona que esa misma pasión se encuentra en la literatura, en aquellos “que aman leer incondicionalmente y reciben de ésta lo que es su esencia, el interés y el complemento de la vida”. Así, cuando se ve que alguien en el autobús, o donde sea, lee y de repente se percata que se le ha pasado la estación o el lugar de bajarse, se sienten ganas de abrazarlo porque estaba en otra parte.

EN FOLIOS PUBLICAMOS EL PRESENTE RELATO de Jean-Philippe Toussaint (Francia, 1957), gracias a la generosidad y colaboración de Editorial Almadía, que en 2009 publicó, en su colección “Mar Abierto”, la antología *Más allá de la sospecha. Un panorama de la narrativa francesa contemporánea*, elaborada y prologada por Philippe Ollé-Laprune, ex director de la Oficina del Libro de la embajada de Francia en México, editor y actual director de la Casa Refugio Citlaltépetl y la revista *Línea de Fuga*.

EN EL TEXTO, TOUSSAINT REPASA el célebre cabezazo que propinara Zinedine Zidane a Marco Materazzi en el mundial de fútbol 2006, y es elevado de incidente a ras de cancha a disquisición filosófica sobre la conciencia del tiempo y la fatalidad.

► Desde la publicación de su primer libro, *La salle de bain* (1985), este autor de origen belga ha obtenido un gran reconocimiento de la crítica y los lectores en lengua francesa. Ha sido traducido a veinte idiomas y a la par de su carrera como escritor ha seguido creando su obra cinematográfica y fotográfica.

LA MELANCOLÍA DE ZIDANE

ZIDANE MIRABA EL CIELO DE BERLÍN CON LA MENTE EN BLANCO, un cielo blanco matizado por nubes grises de reflejos azulados, uno de esos cielos ventosos, inmensos y cambiantes de pintura flamenca; Zidane mira el cielo de Berlín sobre el Estadio Olímpico, la tarde del nueve de julio de dos mil seis, y experimentaba con punzante intensidad el sentimiento de estar ahí, simplemente ahí, en el Estadio Olímpico de Berlín, la noche en que se jugaba la final de la Copa Mundial de Fútbol.

SIN DUDA, LA NOCHE DE LA FINAL SE EXPLICA por la forma y la melancolía. Desde el principio fue evidente la forma en estado puro: ese penalti transformado en el séptimo minuto, una Panenka indolente que tocó el larguero para atravesar la línea y salirse de la portería, una verdadera trayectoria de billar que desde entonces coqueteaba con el legendario tiro de Geoff Hurst en Wembley del 66. Pero ese disparo era tan sólo una cita, un involuntario homenaje a un episodio legendario de la Copa del Mundo. El verdadero gesto de Zidane la noche de esa final –un gesto súbito como un derrame de bilis negra durante esa noche solitaria– ocurriría más tarde y haría olvidar todo: el fin del partido y los tiempos extras, los penaltis y cuál fue el vencedor; un gesto decisivo, brutal, prosaico y novelesco: un instante de ambigüedad perfecta bajo el cielo de Berlín (unos vertiginosos segundo de ambivalencia), durante el cual oscuridad y belleza, violencia y pasión, entraron en contacto y provocaron el cortocircuito de un gesto inédito.

EL CABEZAZO DE ZIDANE TUVO la espontaneidad y la delicadeza de un gesto de caligrafía. Si sólo bastó un puñado de segundos para llevarlo a cabo, el gesto no pudo acaecer sino al final de un lento proceso de maduración, de una larga génesis invisible y secreta. El gesto de Zidane ignora las categorías estéticas de lo bello y lo sublime, se sitúa más allá de las categorías morales del bien y del mal; su valor, su fuerza y su sustancia radican en la originalidad con la que se adecuan de manera irreductible al instante preciso del tiempo en el que ocurrió. Dos vastas corrientes subterráneas tuvieron que traerlo desde muy lejos: la primera, de fondo, amplia, silenciosa, poderosa, inexorable, que emerge a la vez de la melancolía pura que de la percepción dolorosa del paso del tiempo, y se encuentra ligada a la tristeza del fin anunciado, a la amargura del jugador que disputa el último partido de su carrera y no desea terminar. Acostumbrado a las salidas falsas (contra Grecia) o a las salidas fallidas (contra Corea del Sur), Zidane jamás





pudo aceptar el fin. Siempre coexistió en él la imposibilidad de ponerle un fin a su carrera, con, y de manera particular, la perspectiva de hacerlo con esplendor, pues acabar con esplendor es por supuesto acabar, cerrar la leyenda: agitar en lo alto la Copa del Mundo sería aceptar su muerte, mientras que provocar su propia expulsión deja perspectivas abiertas, desconocidas y llenas de vitalidad. La otra corriente que explica su gesto, una corriente paralela y contradictoria, alimentada de un exceso de cólera y de influencia saturnina, es el deseo de acabar lo más pronto posible, el deseo, irreprímibles, de abandonar bruscamente la cancha y volver a los vestidores (*me fui bruscamente y sin prevenir a nadie*),¹ pues el hastío ya está presente, súbito, inconmensurable, junto a la fatiga, el agotamiento, el hombro que duele, Zidane no consigue marcar, ya no soporta a sus compañeros ni a sus contrincantes, ya no soporta al mundo ni a sí mismo. La melancolía de Zidane es mi melancolía, la conozco, la he alimentado y la padezco. El mundo se vuelve opaco, los miembros se sienten pesados, *las horas parecen pesadas, dan la impresión de alargarse, de haberse vuelto más lentas, de ser interminables.*² Se siente rendido y eso lo hace vulnerable. *Algo en nosotros mismos se vuelve contra nosotros*³ –y, en la embriaguez del cansancio y de la tensión nerviosa, a Zidane ya no le queda otra opción que no sea consumir el acto de violencia que libera, o la fuga que alivia, incapaz de resolver de otro modo la tensión nerviosa que lo oprime (y es ésa la *huida final que sigue a la realización de la obra*).⁴ Es más, desde el inicio de los tiempos extra Zidane no dejó de expresar de manera inconsciente su hartazgo a través de su brazalete de capitán, que caía con frecuencia, el brazalete que se deshilachaba y que no terminaba de ajustar a su brazo una y otra vez. Zidane hace entender de esa forma y a pesar suyo que quiere abandonar el terreno de juego y volver a los vestidores. Carece ya de medios, o de fuerza, de energía, de voluntad para lograr un último chispazo de genialidad, un gesto final que sea pura forma –su cabeza, magnífica, empujada momentos antes por Buffon, le abrirá para siempre los ojos sobre su irremediable impotencia. La forma, en ese momento, opone resistencia –y eso es inaceptable para un artista, ya se sabe qué lazos íntimos unen el arte a la melancolía. Incapaz de marcar un gol, marcará los recuerdos de quienes ven el partido.

EN ESTE MOMENTO LA NOCHE HA CAÍDO SOBRE BERLÍN, la intensidad de la luz ha disminuido y Zidane siente de pronto, físicamente, que el cielo se oscurece sobre sus hombros, y apenas deja subsistir en el firmamento algunos jirones de nubes crepusculares, negras y rosas. *El agua mezclada con la noche no es más que un viejo remordimiento que no quiere dormir.*⁵

NADIE EN EL ESTADIO, entendió qué había sucedido. Desde mi lugar, en las tribunas del Estadio Olímpico, vi que el partido reiniciaba, que los italianos atacaban y la acción se alejaba hacia la portería opuesta. Pero un jugador italiano se había quedado en el suelo, el gesto había tenido lugar:

1 Toussaint, Jean-Philippe (1985): *La salle de bain* [El cuarto de baño] Les Editions de Minuit,

2 *Ibidem*.

3 Starobinski, Jean: *L'Encre de la mélancolie* [La tinta de la melancolía].

4 Freud, Sigmund *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* [Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci].

5 Bachelard, Gaston: *L'eau et les rêves* [El agua y los sueños].



Zidane había sido atrapado por las divinidades hostiles que integran la melancolía. El árbitro detuvo el juego, todos comenzaron a correr por el césped en cualquier dirección, hacia el jugador derribado y hacia el juez de línea al que rodeaban los jugadores italianos. Mi mirada iba de izquierda a derecha, luego, con mis binoculares, aislé a Zidane, instintivamente, la mirada se dirige siempre hacia Zidane, la silueta erguida de Zidane, el uniforme blanco en medio de la noche, al centro del campo, su rostro en primer plano en el visor de mis binoculares, y entonces apareció Buffon, el portero italiano, quien se puso a hablarle y a masajearle la cabeza, a frotarle el cráneo y la nuca, en un gesto sorprendente, acariciando, envolviendo, en un gesto untuoso, como el que se dirige a un niño o a un recién nacido para sosegarlo, para calmarlo. Yo no comprendía qué pasaba, nadie en el estadio comprendía qué estaba pasando; el árbitro se dirigió hacia el reducido grupo de jugadores entre los cuales se encontraba Zidane y sacó una tarjeta negra de su bolsillo que blandió en dirección del cielo de Berlín y enseguida comprendí que estaba destinada a Zidane, la tarjeta negra de la melancolía.

EL GESTO DE ZIDANE, invisible e incomprensible, es aún más espectacular porque no tuvo lugar. Simplemente no ocurrió, si nos atenemos a la observación directa de los acontecimientos en el estadio y a la legítima confianza que podemos otorgar a nuestros sentidos: nadie vio nada, ni espectadores ni árbitros. No sólo el gesto de Zidane no tuvo lugar, sino que, aunque realmente hubiera ocurrido, aunque Zidane hubiera tenido la loca intención, el deseo o la fantasía de asestar un cabezazo a alguno de sus adversarios, la cabeza de Zidane jamás habría podido alcanzar a su contrincante pues cada vez que la cabeza de Zidane hubiera recorrido la mitad del camino que la separaba del torso de su contrincante, se hubiera visto obligada a recorrer una mitad idéntica adicional, luego otra mitad, y enseguida otra nueva mitad, y así hasta el infinito, de manera que la cabeza de Zidane, avanzando siempre hacia su blanco pero sin alcanzarlo jamás, como una inmensa escena en cámara lenta que se repite hasta la eternidad, no podrá nunca, pues es física y matemáticamente imposible (es la paradoja de Zidane, si no se trata de la Zenón), entrar en contacto con el torso de su contrincante –nunca, pues ante los ojos de los telespectadores del mundo entero sólo fue visible el impulso efímero que atravesó el espíritu de Zidane. ◀



Biblioteca De Alejandría

Peter Kuper: un ojo al trazo y el otro al toletazo

PETER KUPER

Diario de Oaxaca, Editorial Sexto Piso. México, 2009

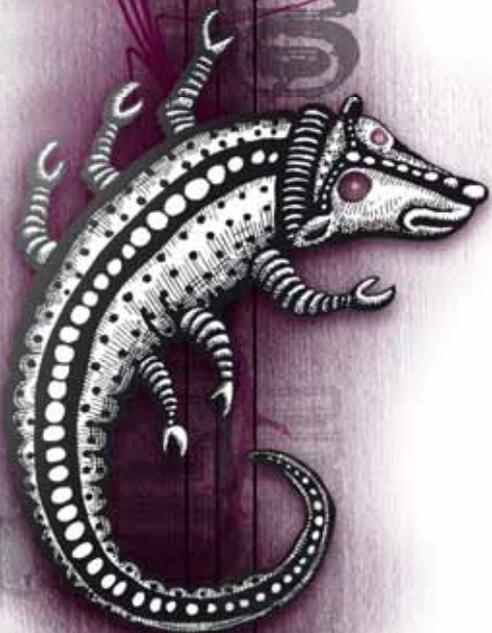
► ÉDGAR VELASCO



DENTRO DE LAS DISTINTAS FORMAS DE EJERCER EL PERIODISMO, una de las menos comprendidas es, muy probablemente, la del cartonista —o monero o dibujante o caricaturista, como sea que se le quiera llamara a éste peculiar ejército armado de lápices, borradores y, más recientemente, tablas digitales, que día con día buscan, desde la ironía, el sarcasmo y el humor, dar su punto de vista sobre el acontecer noticioso. Y es que, ¿quién en su sano juicio, por ejemplo, querría pagar una carrera universitaria a alguien que pretende pasar su vida haciendo dibujos? ¿Quién confiaría la vida de sus hijas a un sujeto que, sin apellidarse Falcón, Helguera, Hernández o Calderón, ofrece como dote sus monos? ¿A alguien que se hace llamar Jis, Trino o Magú? Suena descabellado. Y, sin embargo, ahí están los moneros: sabedores de que lo que hacen no son sólo dibujos, sino periodismo gráfico.

"PEOPLE DON'T TAKE TRIPS, TRIPS TAKE PEOPLE". La frase se puede leer apenas se abre el libro *Diario de Oaxaca* (Sexto Piso, 2009) autoría de Peter Kuper. Y, si hubiera que hacerle caso a la cita de John Steinbeck, entonces sería necesario decir que no es providencial que en 2006 Kuper saliera de Estados Unidos ni que eligiera Oaxaca como destino para pasar un año sabático. Como quisiera Steinbeck, fue el viaje quien eligió al dibujante estadounidense para ponerlo ahí, justo donde, con su ojo de artista y su sentido crítico de periodista gráfico, podía darle

► Periodista cultural, trabaja como reportero en el periódico *Público-Milenio*, donde también escribe la columna semanal "La calle del Turco". Ha colaborado con diferentes publicaciones y administra el *blog* www.turcoviejo.wordpress.com, además administra el *blog* www.composta.net/fueradelugar.



una interpretación distinta al conflicto entre los maestros y el gobierno estatal que, por meses, puso en jaque la estabilidad de la capital de ese estado del sureste mexicano.

LA VIDA DE KUPER (NUEVA JERSEY, 1958), como la de tantos que cumplen con el perfil descrito en el primer párrafo de este texto, se ha delineado a partir de caricaturas, cartones y monos –que parecen lo mismo, pero no son igual. El rastro de la obra del dibujante pasa lo mismo por *The New York Times* que por las revistas *Newsweek* y *Time*. En 1979, se lee en su sitio web (www.peterkuper.com), fue cofundador de la revista de arte y política *World War 3 Illustrated* y desde hace tiempo forma parte de la plantilla de la ya legendaria revista *MAD*, donde mantiene el cómic *Spy vs. Spy*. (Quizá sería un abuso añadir que también son célebres sus versiones ilustradas de *La Metamorfosis*, de Kafka, así como *The Jungle*, de Upton Sinclair. Más abusivo sería convocar a este texto las autobiografías *Stripped* y *Stop forgetting to remember*).

COMO SE PUEDE VER, Peter Kuper pertenece a ese gremio que se dedica a ese extraño oficio del periodismo gráfico, entendido también como creación artística. En ese contexto, no es de admirar que, nada más llegando a Oaxaca, haya decidido poner manos a la obra ante el conflicto que, sin buscarlo, se instaló prácticamente fuera de su casa. Él, que anhelaba tranquilidad, se vio de pronto ante la oportunidad de aplicar la vieja consigna mexicana que ordena “descansar haciendo adobes”. Pero nadie mejor que él para contarlo, a partir del prefacio que abre el libro:

DIARIO DE OAXACA es el resultado de estar en el lugar adecuado en el momento “equivocado”. Cuando me mudé a Oaxaca con mi esposa e hija no buscaba problemas; todo lo contrario, anhelaba un escape. Escape de los Estados Unidos del gobierno de Bush, escape de mi horario de adicto al trabajo, escape de la cultura consumista y del incesante torrente de historias noticiosas.

Y CUANDO PENSABA QUE IBA A SALIRSE CON LA SUYA, Kuper cuenta que vino a caer en una ciudad que estaba “en agonía por una gran huelga de maestros con campamentos y protestas a lo



largo de la ciudad. Tan sólo trasladarnos del aeropuerto a nuestro nuevo barrio requirió sortear las barricadas de los huelguistas”.

A PARTIR DE ESE MOMENTO, Kuper pone su granito de arena para contribuir en esa extraña relación de amor-odio que hay entre la política y el arte. Y es que, nadie lo duda, las sandeces de la vida política se han encargado, sin pretenderlo, de nutrir la creación artística en innumerables ocasiones. Ejemplos abundan, y como botón baste ojear el trabajo de los muralistas postrevolucionarios. Pero volvamos al libro.

PARA LOGRAR SU COMETIDO, Peter Kuper echa mano de dos herramientas: la palabra y sus ilustraciones. La primera se manifiesta en apuntes que, como lo dice el mismo título del libro, recrean la dinámica de un diario –y aquí es necesario aclarar que no se refiere a un diario entendido como periódico, sino como un cuaderno de notas personales. Así, las pocas páginas donde Peter hace uso de la palabra sirven como marcos referenciales para al bombardeo de imágenes que integran el volumen. En esos espacios de letras, el autor explica, por ejemplo, cómo fue su llegada a Oaxaca:

LO PRIMERO QUE SE ME PREGUNTA por lo general en estos días es, “¿Qué hizo que te decidieras a mudarte de la ciudad de Nueva York a Oaxaca, México?”.

Esto me trae a la mente un diálogo de la película *Casablanca*:
Capitán Louis Renault:

—¿Qué demonios te trajo a Casablanca?

Rick Blaine:

—Mi salud. Vine a Casablanca por las aguas.

—¿Las aguas? ¿Qué aguas? ¡Estamos en el desierto!

—Me informaron mal.

[...] No venimos en busca de una situación explosiva, pero aún así nos topamos con ella [...]

PLANTEA, DESDE ESA PRIVILEGIADA TRIBUNA qué significa no pertenecer a ninguno de los dos bandos, una visión del conflicto. Sin embargo, el hecho de que no esté adscrito ni a los maestros ni al gobierno no quiere decir que no tome partido. Obvia decirlo, considerando sus antecedentes, que



su balanza se inclina del lado de los inconformes. En sus apuntes cuenta cómo fue vivir en la capital oaxaqueña durante los aciagos días del conflicto. La página del 20 de noviembre de 2006 consigna cómo, mientras Kuper buscaba rutas alternas para librar la zona del conflicto y recoger a su hija, en el centro de Oaxaca un encontronazo dejó como saldo tres muertos oaxaqueños y, quizá el caso más sonado, al camarógrafo Brad Will.

COMO BUEN DIARIO PERSONAL, las anotaciones de Peter no se constriñen al conflicto social –“No quiero sonar como disco rayado que repite las tribulaciones de la ciudad de Oaxaca”, consigna en su apunte de enero de 2007. Así pues, las páginas dan cuenta también de su fascinación por los insectos, de sus recorridos a los centros arqueológicos de la zona, de su visita al santuario de las mariposas monarca en Michoacán, de sus viajes introspectivos en la playa. Reflexiona sobre el arte callejero –léase grafitis, esténciles, *stickers* y demás– que acompaña a las revueltas sociales. Pero también trabaja sobre los aromas y colores que pintan Oaxaca. Critica a Ulises Ruiz, a quien califica como aquel “que desató el desastre entero” y lo acusa de que “ha pasado los últimos tres años llenando sus bolsillos (y le faltan otros tres),¹ mientras que Oaxaca sigue ocupando el segundo lugar, justo detrás de Chiapas, como el estado más pobre de México”. En resumen: Kuper ofrece un diario con todas las de la ley.

PERO EL PLATO FUERTE NO ESTÁ EN SUS APUNTES. Está, como debe ser, en sus dibujos. Acaso por no estar bajo el yugo de entregar material a contrarreloj o porque Oaxaca con todas sus situaciones, fue un verdadero detonante creativo, el caso es que Kuper ofrece un catálogo de imágenes que invitan a ser visitadas una y otra vez. En las páginas el artista estadounidense echa mano de dibujos, *collages*, fotografías, lápices de colores, acuarelas y montajes para dar salida a las imágenes que llenan su día a día en el sureste mexicano. El mosaico creado por Peter da espacio lo mismo a una ilustración de un comando de granaderos encarados por una mujer, que al célebre y milenario árbol

1 Esos tres años a los que se refiere Kuper se acaban en diciembre de 2010.

de tule; lo mismo presenta estenciles que recrean la efigie de Ulises Ruiz (a.k.a. *URO*) que dibujos de camiones incendiados o barricadas y retenes. Pero, se reitera, no es sólo eso. Kuper también ofrece una variedad de ilustraciones que buscan recrear en el papel la riqueza de uno de los estados más coloridos del país. Escorpiones, alacranes, escarabajos y mariposas aparecen por aquí y por allá, con pretexto o sin él, reivindicando su paralela vocación entomológica. Con ilustraciones parcas que llenan una página, con bombardeos visuales que rayan en el barroco, aquí viñetas y allá fotomontajes. Con todo eso desfoga su ansia creativa. Describir el libro de Kuper es una misión tan ardua como imposible. Al intentarlo, se cae en cuenta de por qué es mejor ser dibujante: para expresar con imágenes todo aquello que es imposible detallar con palabras.

LIMITAR LOS ALCANCES DE DIARIO DE OAXACA al conflicto entre maestros y autoridades sería hacerle una terrible injusticia al trabajo de Kuper. Sin embargo, también lo sería dejar de lado la visión de un artista comprometido con su labor, con su ideología y su capacidad de adaptarse a una situación que, sin ser buscada, prácticamente se instaló en la sala de su casa. Pudiendo encerrarse en el jardín trasero a dibujar insectos, el estado-unidense tomó cartas en el asunto para ofrecernos las páginas de un diario que invita a ser visto repetidas veces con el objetivo de descifrar –o al menos intentarlo– cada una de las ilustraciones y viñetas que le dan forma.

AL VER EL TRABAJO DE PETER KUPER (y el de tantos otros dibujantes) quizá sea más fácil hacerse a la idea y pagar esa carrera universitaria o confiar las hijas a los integrantes de ese extraño ejército que se afana, con buenos argumentos, por reivindicar el oficio del periodismo gráfico. Un oficio que, hay que decirlo, se encarga de ponerle sabor a las notas que en estos días nefastos llenan los periódicos con ejecuciones, crisis económicas y guerras intestinas entre gobiernos y cárteles. ◀





NORMAS PARA LA RECEPCIÓN DE ORIGINALES

Toda correspondencia deberá estar dirigida a Víctor Hugo Bernal Hernández, director general de la revista *Folios*:
director_folios@iepcjalisco.org.mx

CARACTERÍSTICAS GENERALES

1. Los trabajos enviados a *Folios*, revista de discusión y análisis, deberán estar escritos en un estilo ensayístico, con fines de divulgación.
2. Los trabajos deberán ser de preferencia inéditos, y no podrán ser sometidos simultáneamente a la consideración de otras publicaciones.
3. Las colaboraciones aceptadas serán sometidas a un proceso de corrección de estilo, y su publicación estará sujeta a la disponibilidad de espacio en cada número y a ceñirse al tema que se aborde como monografía.

SECCIONES DE LA REVISTA

Los trabajos podrán proponerse para su publicación en cualesquiera de las secciones de la revista, conforme a los siguientes criterios:

- **Dossier.** Sección monográfica. Los textos enviados para su publicación en esta sección no deberán exceder las cuatro mil palabras.
- **Boticarium.** Trabajos de naturaleza y temas diversos, que contribuyan a difundir los temas, problemas y discusiones en cualquier área de las humanidades y las ciencias sociales. Cuatro mil palabras como máximo.
- **Política.** Textos, narrativa, entrevistas, cuentos y cualquier otra forma de manifestación en el terreno de la creación. Máximo, un mil seiscientos palabras.
- **Biblioteca de Alejandría.** Reseña de alguna novedad bibliográfica o publicación significativa para el mundo de las humanidades y las ciencias sociales, sea nacional o extranjera. Un mil seiscientos palabras como máximo.

DATOS DEL AUTOR

Todas las colaboraciones deberán anexar los datos completos del autor (institución, dirección postal, dirección electrónica y teléfono) y una breve reseña curricular (estudios, grado académico, nombramiento e institución de adscripción, principales publicaciones y líneas de investigación). En el caso de coautorías, deberán incluirse los datos de todos los colaboradores.

LINEAMIENTOS EDITORIALES

1. Las colaboraciones deberán presentarse en el siguiente formato: impresión a doble espacio, en familia tipográfica Arial de 12 puntos, texto con alineación justificada y en papel tamaño carta, con márgenes superior e inferior de 2.5 cm, e izquierdo y derecho de 3 cm, con 26 líneas por cuartilla y 64 golpes por línea y sin interlínea secundaria entre párrafo y párrafo.
2. Las reseñas deberán ser de libros académicos, de preferencia actuales, o de nuevas ediciones de clásicos que valgan la pena revisar a la luz de las problemáticas vigentes.
3. Si el artículo contiene citas textuales menores de cinco líneas, éstas deberán ir en el cuerpo del texto, entre comillas. Si la extensión es mayor, deberán escribirse en párrafo aparte, sin sangría en el primero, sin comillas, en letra (Arial 10) y en espacio sencillo. Cuando la cita contenga agregados y omisiones del autor, éstos deberán encerrarse entre corchetes. Para las obras que se citen dentro del cuerpo del texto se usará el sistema autor-año, con las páginas citadas, cuando sea el caso. Ejemplos:

Lo político es, entonces, la puesta en marcha de un mecanismo simbólico por el cual la sociedad se unifica a pesar de las diferencias (Portier, 2005). Así la democracia no solamente hace referencia a un régimen institucional sino a un tipo particular de sociedad: donde se hace visible el lugar vacío del poder.

Lefort (1990) es un punto de referencia imposible de eludir en esta discusión. Para él la política define a la esfera de instituciones separada de otras, como la economía y la jurídica.

4. El autor deberá asegurarse de que las citas incluidas en el texto coincidan con todos los datos aportados en la bibliografía.
5. Cuando se mencione la obra de un autor, el título de la misma deberá ponerse en cursivas.
6. Las notas explicativas se situarán a pie de página, a espacio sencillo, con letra Arial 9 puntos.
7. Al final del texto deberá figurar un listado completo de la bibliografía empleada (en orden alfabético) con los siguientes formatos:

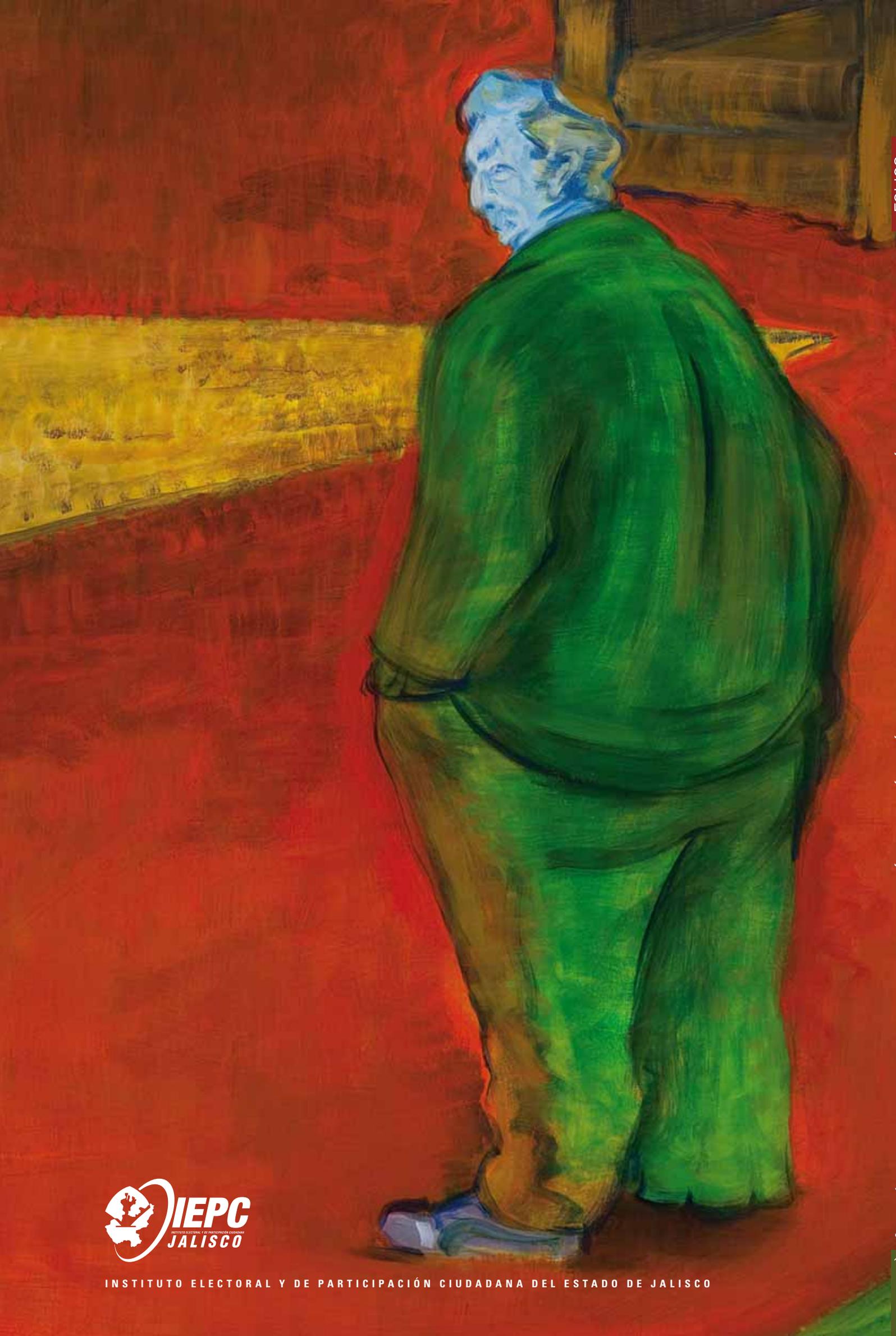
ARDITI, Benjamín (1991). "La totalidad como archipiélago. El diagrama de los puntos nodales", en Benjamín Arditi (coordinador), *Conceptos: ensayos sobre teoría política, democracia y filosofía*, CDE-RP Ediciones: Asunción.

LACLAU, Ernesto (2000). *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Nueva Visión: Buenos Aires.

LEFORT, Claude (1990). "Democracia y advenimiento de un lugar vacío", en *La invención democrática*, Nueva Visión: Buenos Aires.

VALVERDE Loya, Miguel Ángel. "Transparencia, acceso a la información y rendición de cuentas: elementos conceptuales y el caso México", Artículo en línea disponible en www.ccm.itesm.mx/dhcs/fjuripolis/archivos/7Valverde.pdf.

8. Si existen obras del mismo autor o institución de distintos años se ordenarán primero los más recientes, posteriormente, los anteriores.
9. Las colaboraciones que incluyan pasajes en un idioma distinto del español deberán presentar también la traducción al español.
10. La primera vez que se utilicen siglas o acrónimos deberán escribirse entre paréntesis e ir anteceditos del nombre completo, por ejemplo, Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI).



INSTITUTO ELECTORAL Y DE PARTICIPACIÓN CIUDADANA DEL ESTADO DE JALISCO