

.925

ARTES Y DISEÑO

año 4 número 16 · nov 2017-ene 2018

ISSN: 2395-9894 #16

<http://revista925taxco.fad.unam.mx>



La máquina de guerra en el bioarte [3]
Por Martha Cecilia Calderón Pichardo

Reflexiones en torno al arte contemporáneo y clásico teniendo como tópicos: el erotismo, el horror y la muerte [9]
Por Citlalli Adriana Romero Lozano

La imagen de lo incomponible: reflexión sobre el documental *The act of killing* de Joshua Oppenheimer [19]
Por Angel de los Santos Flores

25 años de presencia de la FAD en la ciudad de Taxco de Alarcón [25]
Por Yazmin Rosales Espinoza

No hay mejor destino para la ex Hacienda del Chorrillo que estar en manos de la UNAM [32]
Por Eduardo Álvarez del Castillo Sánchez

Memoria histórica del Taller de Platería y Joyería Fina [39]
Por Francisco Javier Jiménez Velázquez

Historia de la animación III. El stop motion [44]
Por Cristabel Esquivel García

Esmaltado sobre metal, por segunda ocasión presente en el Taller Infantil de Artes Plásticas FAD Taxco 2017 [48]
Por Alan Gómez Monjaraz

El revisionismo de Ridley Scott [51]
Por Ricardo Alejandro González Cruz

Galería: '6º Taller de Gráfica Móvil: "El santo vs..."' [57]
Con la obra de alumnos y profesores de la FAD Taxco



FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO



.925

ARTES Y DISEÑO

Consejo Editorial

Dra. Elizabeth Fuentes Rojas
Mtro. Santiago Ortega Hernández
Mtra. Bertha Alicia Arizpe Pita
Mtra. Mayra Nallely Uribe Eguiluz
Mtro. Jorge Fanuvy Núñez Aguilera
Prof. Carlos Alberto Salgado Romero
Lic. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.

Desarrollador web

I.S.C. Carlos Ortega Brito

Editor

Lic. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.

Corrección y estilo

Prof. Carlos Alberto Salgado Romero

Diseño y formación

Miguel Ángel Padriñán Alba
Colaboran en esta edición
Martha Cecilia Calderón Pichardo
Citlalli Adriana Romero Lozano
Angel de los Santos Flores
Alan Hernández Helguera
Yazmin Rosales Espinoza
Francisco Javier Jiménez Velázquez
Cristabel Esquivel García
Alan Gómez Monjaraz
Jonathan Morales Ocampo
Ricardo Alejandro González Cruz
Diego Llanos Mendoza

.925 Artes y Diseño, Año 4, No. 16, noviembre 2017-enero 2018, es una publicación trimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, México, Distrito Federal, a través de la Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco, Ex Hacienda del Chorrillo s/n Taxco de Alarcón, C. P. 40220. Guerrero, México. Teléfono (762) 6223690 y 6227869, <http://revista925taxco.fad.unam.mx/>, correo electrónico: revista925.fadtaxco@comunidad.unam.mx. Editor Responsable: Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de difusión vía red de cómputo para esta publicación bajo el número 04-2013-102313522600-203, ISSN: 2395-9894.

Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización, Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez, Editor en Jefe, Ex Hacienda del Chorrillo s/n, Taxco de Alarcón, Guerrero, México.

La responsabilidad de los textos publicados en la revista electrónica **.925 Artes y Diseño** recae exclusivamente en los autores y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

año 4 número 16 – noviembre 2017-enero 2018

.925
ARTES Y DISEÑO

La máquina de guerra en el bioarte

Por Martha Cecilia Calderón Pichardo.

Esta es una aproximación teórica a la obra *May the horse live in me* de Marion Laval-Jeantet desde el pensamiento de Gilles Deleuze¹, recuperando principalmente el concepto de *máquina de guerra* para analizar las intersecciones y el diálogo que se establece entre Arte-Tecnología, Ciencia-Vida en el arte contemporáneo, así como la frontera difusa entre hombre y animal.

Introducción

El pensamiento de Deleuze está en constante relación con la práctica artística, no sólo como referencia para interpretar las obras sino que la filosofía misma de Deleuze se vincula con el arte. Filosofía como pensamiento artístico.

Por otro lado, las manifestaciones artísticas en la actualidad nos obligan a repensar los límites del arte y a tratar de tender puentes de interpretación o vivencia del arte.

Los conceptos expuestos en el “Tratado de Nomadología: La máquina de guerra”

de Deleuze nos son útiles para pensar las obras recientes que evidencian nuevas relaciones como el bio-arte o arte-tecnología.

El objeto específico del presente trabajo es la pieza del colectivo Art Orienté Objet que ganó el premio Golden Nica de Prix Ars².

A través del performance *May the horse live in me* la artista Marion Laval-Jeantet busca ser un híbrido de humano y caballo, por medio de transfusiones sanguíneas, contenedoras de plasma y anticuerpos de un equino negro. La artista preparó su cuerpo durante meses para recibir las transfusiones de sangre de un caballo, modificando así su sistema inmunológico y, por ende, su cuerpo. Para presentar el performance, permitió que el público viera el momento en que un doctor le hacía la transfusión, mientras que en el escenario estaba un caballo negro. También se colocó una prótesis en los pies que simulaban las patas de un animal, logrando con eso concretar visualmente la idea del mítico centauro.³

1 Gilles Deleuze (1925 – 1995). Filósofo francés de obra influyente en el arte y la literatura del último medio siglo, clasificado unas veces dentro del posmodernismo y otras en el estructuralismo. Fue profesor de filosofía de la Universidad de París.

2 El Prix Ars Electronica es uno de los premios anuales más importantes del campo del arte interactivo, la animación por computadora y cultura digital. Es entregado desde 1987 por la asociación Ars Electronica en Linz, Austria.

3 Rubra, “Barómetro del arte y la tecnología”, Fahrenheit, Febrero 2012, p. 54

Desarrollo

Cuando Deleuze habla de la relación entre la máquina de guerra y aparato de Estado lo piensa siempre en una unidad compuesta en donde los elementos que parecen contrarios, en realidad se complementan, coexisten en un campo en constante interacción.

El aparato de estado tiene características o propiedades que le son propias como la lógica binaria. La máquina de guerra se entiende más como un espacio sin propiedades intrínsecas, sin subjetividad, que refiere más a la situación. La máquina de guerra en vez de relaciones binarias, establece un tejido de relaciones inmanentes, de metamorfosis que busca siempre estar moviendo las fronteras, "...se trata de distribuirse en el espacio abierto, de ocupar el espacio, de conservar la posibilidad de surgir en cualquier punto: el movimiento ya no va de un punto a otro, sino que deviene perpetuo, sin meta ni destino, sin salida ni llegada."⁴

La organización de la máquina de guerra está dirigida contra la forma de Estado, actual o virtual. En la obra *May the horse live in me* se pueden ver diferentes transgresiones de fronteras, movilizándolas a territorios que en principio no le pertenecen al aparato de Estado. La obra hace evidente la frontera difusa entre ciencia y arte, cuestiona e incomoda la forma habitual en cómo se entiende la ciencia dentro del aparato de Estado.

Deleuze opone dos tipos de ciencias, una consiste en "reproducir" y la otra en "seguir". La ciencia habitual se maneja a través de reproducción, deducción e inducción, estableciendo las reglas de entendimiento del mundo y ella misma estableciéndose



"May the horse live in me" de la artista Marion Laval-Jeantet.

sus propios ejes y fronteras de acción y sus objetos de estudio, trata de extraer las constantes para poder reproducir los mismos fenómenos dejando como única posibilidad la permanencia de un punto de vista fijo; por el contrario, "seguir" implica retomar las singularidades, no las constantes, dejarse arrastrar en el flujo, en el devenir y el constante cambio, en la variación continua de las variables.

La transfusión de sangre no tenía ningún fin científico, no era un experimento en busca de conocimiento, no estaba regulado por completo por la teoría o los métodos de la ciencia, no buscaba reproducir ningún resultado previo ni buscaba llegar a un resultado por deducción o inducción; la transfusión de sangre del caballo estaba del lado de la *otra* ciencia, la búsqueda sin finalidad de retomar la singularidad del caballo, del animal, dejando el resultado al azar y a lo que las leyes propias del flujo y el devenir la lleven, retomando el

4 Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, (Valencia: Pre-Textos, 2000), p. 361

cambio no sólo en el posible resultado de la transfusión, sino desde el fundamento mismo de la obra en tanto la frontera difusa entre hombre-caballo, hombre-animal, ciencia-arte, objetivo-subjetivo.

Todas estas fronteras que se van desplazando hacen que la máquina de guerra no cese de desterritorializar y reterritorializar constituyendo y ampliando el propio territorio. En *May the horse live in me* una de las cosas que se desterritorializa es “la ciencia”, tomar la ciencia sin pretensión de poder ni de autonomía, recuperar la ciencia desde otro punto de vista, desde otra frontera, desde lo sensible, desde la intuición para trazar y conectar diferentes puntos en un espacio liso. La ciencia sólo es el medio, no la finalidad, el medio para tratar de devenir caballo, recuperando el sentido originario de la ciencia entendida como un conocimiento que se va conquistando al inicio a través de experimentaciones, de intuiciones, de observación de la vida, donde las posibilidades son infinitas y están en relación directa con las singularidades de la vida y el movimiento constante y espontáneo de ésta, donde esta concepción del mundo implica pensarlo como un espacio liso, espacio abierto; antes de que el aparato de estado lo estratifique, lo mida, lo limite, lo vuelva un espacio estriado.

“(convertir el exterior en un territorio en el espacio, consolidar ese territorio mediante la construcción de un segundo territorio adyacente, desterritorializar al enemigo mediante ruptura interna de su territorio, desterritorializarse uno mismo renunciando, yendo a otra parte...). Otra justicia, otro movimiento, otro espacio-tiempo.”⁵

5 *Ibidem*, p. 361

El aparato de Estado siempre trata de inhibir la máquina de guerra; del mismo modo la ciencia del Estado bloquea a esa otra ciencia de la máquina de guerra. Marion comenta lo difícil que fue poder llevar a cabo el performance debido a limitaciones burocráticas, médicas, éticas, legales; menciona que establecer una comunicación y un proyecto vinculado con médicos inmunólogos fue complejo pues el rechazo y el bloqueo fue constante, incluso fue difícil encontrar un lugar para presentar el performance por cuestiones éticas. A la ciencia del Estado no le agradan éstos proyectos que no recuperan la cuadrícula propia del espacio estriado, que no se pueden explicar ni reducir a las reglas establecidas de la disciplina médica y científica estrictamente.

“Es un modelo de devenir y de heterogeneidad, que se opone al modelo estable, eterno, idéntico, constante. Es toda una ‘paradoja’ convertir el devenir en un modelo, y ya no en el carácter secundario de una copia.”⁶

Marion dice que el propósito de *May the horse live in me* era tratar de sentir de otra manera que humana. Se trataba de establecer un vínculo íntimo entre el caballo y ella, tratar de ser otra, de sentir de otro modo, de desplazar su *vista* humana hacia un punto de *vista* animal, de devenir caballo. Como menciona Kleist devenir forma de exterioridad siempre fuera de sí misma, haciendo que los sentimientos del “sujeto” sean arrancados de la interioridad para ser violentamente proyectados en un medio de pura exterioridad, en afectos⁷. Es decir, en el performance es devenir caballo

6 *Ibidem*, p.368

7 *Ibidem*, p. 363

haciendo que los sentimientos de ella (Marion) sean proyectados en la exterioridad, dejen de ser sentimientos de Marion para ser sentimientos de caballo, sentimientos del otro exterior, dejar de lado la subjetividad para fundirse en el afuera, dejar ser yo, dejar de ser mi cuerpo (humana) para ser caballo.

Es curioso que después de la transfusión de sangre de caballo, la artista expresara tener algunos efectos secundarios, como fiebre, no poder dormir, cansancio extremo después de dos semanas, lo cual puede explicarse médicamente por el esfuerzo del cuerpo por procesar sangre que no es humana, tratando de no caer en un shock anafiláctico; sin embargo, independientemente de la explicación médica que pudiera darse al respecto, la intención de la artista era en parte sentir de otro modo, si bien no significa que sintiera como caballo, lo que sí experimentó su cuerpo fue la violencia de otro ser en ella, la lucha interna por mantener las fronteras de su cuerpo humano protegidas frente al cuerpo del caballo, la fiebre tras la guerra que su cuerpo establecía y finalmente tras no poder eliminar la sangre ajena, el proceso de adaptación y asimilación de un ser extraño, que finalmente metabolizado forma parte de mí. Ella dice haber sentido una intensa ansiedad, intenso cansancio, fiebre, etc., lo cual me hace retomar los afectos de Deleuze que atraviesan el cuerpo como flechas y que son armas de guerra, pertenecen a la máquina de guerra.

El efecto de la transfusión de sangre junto con la comunicación y el revestimiento de sus piernas por pezuñas no puede medirse o calcularse métricamente, científicamente o lógicamente; los posibles resultados eran múltiples, difusos, rizomáticos, que no podrían saberse de antemano más que “*explorando y caminando sobre ellos*”,

no se puede saber lo que es *ser caballo* más que en el *caballear*, devenir caballo es de hecho *estar siendo* caballo, no imaginarlo, no calcularlo, no entenderlo, ni explicarlo, sino *ser ya uno* con el *ser-caballo*.

May the horse live in me no tiene un propósito científico de búsqueda y resultados exactos para contribuir al conocimiento. *May the horse live in me* tiene como propósito recuperar el afecto, el sentir como otro, el devenir otro; el propósito al igual que la filosofía no es dar respuestas sino generar preguntas, problemas, ampliar horizontes.

“Mientras que el teorema es del orden de las razones, el problema es afectivo, e inseparable de las metamorfosis, generaciones y creaciones en la propia ciencia..., el problema no es un ‘obstáculo’, es la superación del obstáculo, una proyección, es decir, una máquina de guerra.”⁸

Se trata de devenir otro en un espacio nómada, no como cuerpo orgánico ni como alma del caballo, sino en el *entre* de éstos, generando puentes entre ambos.

La ciencia aún con sus todos sus entramados, reglas y teoremas para poder hacer del espacio un espacio estriado y calculable, siempre tiene el riesgo de que esos organismos que controla y esa ciencia del Estado que articula puedan desbordarse en un impulso revolucionario y experimentador. Surge una ciencia libre que busca el *Dispars*.

Deleuze dice que el *dispars* como elemento de la ciencia nómada remite a materia-fuerza más bien que a materia-forma. Ya no se trata de extraer constantes a partir de variables, sino de poner las va-

⁸ *Ibidem*, p. 369

riables en estado de variación continua, inseparables de una intuición sensible de la variación, captan o determinan singularidades de la materia en lugar de constituir una forma general.⁹

Puede pensarse que el impulso de desbordarse y experimentador de Marion en la búsqueda de sentir de otro modo, de devenir-caballo trastoca todo sentido común, toda lógica; la búsqueda de instalarse en un espacio liso y montarse en el flujo del devenir pone en riesgo su propia vida, pues aún con la preparación de la sangre y de sus anticuerpos, existía un peligro real de una reacción inesperada y mortal. El impulso vital de la máquina de guerra llevado al extremo puede volverse contra sí misma y devenir una máquina de suicidio, un devenir otro que elimine por completo el “yo” y no permita más la vida.

El artista como nómada crea el espacio liso a través del arte y éste espacio liso lo crea a él como artista, vive en el *intermezzo*, en el trayecto, con la autonomía de instaurar una relación completamente nueva entre los pensamientos y las cosas. La obra *May the horse live in me* se mueve entre la ciencia y el arte, entre la ciencia y la vida, entre el impulso vital y el aparato de Estado; establece relaciones nuevas entre ciencia, arte, vida y espacio estriado.

El artista como nómada y transeúnte de trayectos intermedios es en sí mismo un híbrido que a la vista del hombre habitual inserto en el aparato de Estado, no es más que un loco, estúpido, transgresor.

El arte se comporta más como un arma con una acción centrípeta con miras a inventar, evitar; el arte como máquina de guerra libera una velocidad intensiva. Deleuze menciona a la doma como una forma de violencia de la máquina de guerra.



“May the horse live in me” de la artista Marion Laval-Jeantet.

“...la máquina de guerra, con la ganadería y la doma, instaura toda una economía de la violencia, es decir, una manera de hacerla duradera e incluso ilimitada...En la montura, se conserva la energía cinética, la velocidad del caballo y no las proteínas, (el motor y no la carne)... De ahí el devenir-animal en la máquina de guerra.”¹⁰

La transfusión de sangre no es de cualquier animal, es de uno que recupera toda una historia de dominación de la naturaleza, de donación, de guerras entre hombres; la donación del caballo y montar sobre él se piensa como una forma de devenir-animal, de tratar de unirse a él en su movimiento, sin embargo, en *May the horse live in me* el devenir-animal sí

9 *Ibidem*, p. 375

10 *Ibidem*, p. 399

recupera la carne del animal, pero la carne como el vehículo de las pasiones, de los afectos, del sentir-animal, no es *devenir-movimiento caballo* sino *devenir-afecto caballo*, el afecto como descarga rápida de la emoción, la respuesta de ser caballo.

Marion menciona que una de las razones de que sus obras estén trabajando sobre el cuerpo y su relación con la ciencia es porque “el cuerpo no miente”. Pero independientemente de si el cuerpo miente o no, podemos ver como se recuperan y se ponen en cuestionamiento las pretensiones de la ciencia actual por explicar todo fenómeno, todo sentimiento, trastorno, aspectos sociales, etc. Actualmente vivimos en una época donde la ciencia cree poder explicar el afecto amor por el nivel de serotonina en el sistema, o la tristeza por razones psicológicas que a su vez tienen un origen biológico, como si toda la experiencia de la vida y del hombre pudieran reducirse y explicarse por análisis clínicos. “El cuerpo no miente” retoma estos supuestos, ya que el cuerpo del caballo introducido en Marion, sería el caballo, su cuerpo, sus pasiones, su impulso vital y todo lo que el caballo es introducido en ella. Visto de esta manera, la pretendida ciencia ultramoderna parece estar más cerca de la mitología y la magia pero empobrecidas por el espacio estriado y la lógica binaria del aparato de Estado, *May the*

horse live in me problematiza estas relaciones y presenta nuevas combinatorias que fuerzan los límites de todas las cosas y pensamientos involucrados.

Si recuperamos el arma de Deleuze como un modelo de acción libre a la que sólo concierne el ejercicio o a la manifestación de la fuerza en el espacio y en el tiempo; entonces el arte como arma es esa manifestación y ejercicio de la fuerza en el espacio, del deseo que lo constituye.

“...un movimiento artístico, científico, “ideológico”, puede ser una máquina de guerra potencial, precisamente porque trazan un plan de consistencia, una línea de fuga creadora, un espacio liso de desplazamiento.”¹¹ ¶

Fuentes de consulta:

- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 2000. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 2005. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Lógica del sentido*. Barcelona: Ed. Paidós
- Deleuze, Gilles. 2006. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu
- Rubra- 2012. *Barómetro del arte y la tecnología*. Fahrenheit, Febrero.

11. *Ibidem*, p. 422

Reflexiones en torno al arte contemporáneo y clásico teniendo como tópicos: el erotismo, el horror y la muerte

“Me precipité sobre su cuerpo inanimado, temblando de terror y mientras la tenía abrazada, sentí a pesar mío que me recorría un espasmo de luz y de sangre y una mueca vil del labio inferior que babeaba me apartaba los dientes como si fuese un idiota senil cuando uno de los movimientos involuntarios de su brazo me alcanzó, salí bruscamente del marasmo que me había abatido después de haber ultrajado lo que creí ser un cadáver; ninguna herida, ningún moretón marcaba el cuerpo que el ligero y una sola media continuaba vistiendo...”
George Bataille, Historia del ojo, fragmento.

“No hay animal que no tenga un reflejo de infinito:
no hay pupila abyecta y vil que no toque el relámpago de lo alto, a veces tierno y a veces feroz.”
Victor Hugo, La leyenda de los siglos. Citado al inicio del libro Poderes de la perversión, de Julia Kristeva.

Por Adriana Romero.

Este artículo está conformado por una serie de reflexiones en torno a los tópicos del horror, (*Deimos*, en griego Δειμος, terror), el erotismo (*Eros* del griego antiguo Ἔρως, dios del amor y sexo) y la muerte (*Thanatos*, en griego antiguo Θάνατος/ muerte). Para ello se citan autores y artistas tales como George Bataille, Julia Kriste-

va; en el ámbito del arte citamos desde el arte rupestre de *Lascaux* hasta Antonio de Pereda, Hans Memling, Joel-Peter Witkin, José Guadalupe Posada, entre otros.

La exposición de Bataille en su último libro *Las lágrimas de Eros*; es ilustrada por la imagen al fondo de la cueva de *Lascaux*, donde el personaje con cabeza de pájaro yace representado con una erección al mo-



Magdalena desvanecida. Artemisia Gentileschi.1625.

Pintura barroca. Galería de Arte Nacional de Arte Antiguo, Italia.

mento de morir¹. Un lugar para refugiarse ante la conciencia inminente de nuestra mortalidad².

1 "Al encontrar entre los más antiguos documentos prehistóricos uno de los temas fundamentales de la Biblia, me imagino que estoy introduciendo, finalmente, el problema más grave. Encontrando, al menos diciendo que lo encuentro, en lo más profundo de la cueva de Lascaux, ¡el tema del pecado original!, ¡el tema de la leyenda bíblica!, ¡la muerte vinculada al pecado, a la exhalación sexual, al erotismo! Sea como sea, esta cueva plantea, en una especie de pozo, que no es sino una cavidad natural, un enigma desconcertante. Bajo la apariencia de una pintura excepcional el Hombre de Lascaux, supo ocultar en lo más profundo de la caverna el enigma que nos propone". Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Editorial Tusquets, 2010, p. 53.

2 "George Bataille debió de entregarse muy pronto a la angustia de la muerte; quizá incluso a un pánico interior, del que resultaba un sistema de defensa. Toda su obra se perfila según estas características. Para soportar la idea de la muerte en estas condiciones, era necesario, a la vez cubrirla de colores tornasolados, reducirla a un instante sublime ("el instante último"), reírse de ella y hacer "de la más horrible de las cosas horribles, el único lugar donde refugiarse de los tormentos de esta vida" *Ibid*, p.11. El entrecomillado es una cita que hace Lo Duca de Montaigne, *Ensayos*, I, XIV.



El hombre con cabeza de pájaro, detalle de la escena del pozo en la caverna de Lascaux. Hacia el año 13,500. Obra citada por Bataille en *Las lágrimas de Eros*.

Y es esa relación de contrarios y ese momento último que observamos en la obra de Joel-Peter Witkin, en esta frase de él citada en el video documental: *Joel-Peter Witkin An Objective Eye*: "I wanted my photographs to be as powerful as the last thing a person sees or remembers before death."³

La relación entre el momento último y la erección es un tema de interés tanto para Witkin como para Bataille, coinciden en sus trabajos⁴: *Autoerotic Death* del primero e "Historia del Ojo", del segundo.

Podría tratarse de un erotismo aberrante, de un crimen, o un delito incluso, en el caso de quienes profanan un cuerpo con fines sexuales como los necrófilos, claro que también podría llamarse profanación

3 Marinos, Thomas. *Joel-Peter Witkin: An Objective Eye*. Trailer video documental, 2011. Traducción: Quiero que mis fotografías sean tan poderosas para que sean la última cosa en la que piense una persona antes de morir.

4 "...y a esa erección que terminaría necesariamente por sepultarse en el abismo del culo pegado a la silla; el viento se había calmado un poco y dejaba ver una parte del cielo estrellado; me vino la idea de que la muerte era la única salida para mi erección; muertos Simona y yo, el universo de nuestra prisión personal, insoportable para nosotros, sería sustituido necesariamente por el de las estrellas puras, desligadas de cualquier relación con la mirada ajena, y advertí con calma, sin la lentitud y la torpeza humanas, lo que parecería ser el término de mis desenfrenos sexuales: una incandescencia geométrica (entre otras cosas, el punto de coincidencia de la vida y de la muerte, del ser y de la nada) y perfectamente fulgurante Bataille, George. *Historia del ojo*. Ediciones Coyoacán, México, D.F., Segunda Edición, 1995, p. 57-58.



Joel - Peter Wiktin, *Autoerotic Death*, New York, 1984.

de un cuerpo a quienes lo usan con fines científicos o artísticos sin el consentimiento que en vida pudo dar el muerto⁵. Lo que acerca al humano en los territorios de la bestialidad.⁶

Eros , *Thanatos*... unidos por *Deimos*: Una trilogía que se funde, se mezcla en

5 De todos modos, aunque sea verdad que la tendencia a la que se refiere no es tan rara en la naturaleza humana, se trata de una sensualidad aberrante. Pero no por ello deja de existir una relación entre la muerte y la excitación sexual. La visión o la imagen del acto de dar muerte pueden despertar, al menos en algún enfermo, el deseo del goce sexual. Bataille, George *El Erotismo*. Scan Spartakku — Revisión: Tiag Off. PDF. Libro electrónico, p. 8.

6 "Por un lado, lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal. De esta manera, con la abyección, las sociedades primitivas marcaron una zona precisa de su cultura para desprenderla del mundo amenazador del animal o de la animalidad, imaginados como representantes del asesinato o del sexo". Kristeva, Julia. *Poderes de la Perversión*. Siglo XXI Editores. México, 2010, p.21.

un instante, cuando se da la comunión entre estos opuestos que se entrelazan en el horror⁷.

Deseo y repulsión; tocar y retirar la mano, mirar entre las rendijas de los dedos. Atraer y repeler, tensión constante, imagen provocativa que perdura por la atracción entre estos dos polos⁸. La violencia y la muerte confrontando a la vida tiene a la vez el elemento mórbido cuando se encuentra fascinación en el terror ante una desavenencia, y si no sólo hay que ver una película *Gore*, de mal gusto quizá pero muy taquillera⁹.

Esa tensión perene entre lo repulsivo y el deseo, la unión entre *Thánatos* y *Eros*;

7 "No pienso que el hombre tenga la más mínima posibilidad de arrojar un poco de luz sobre todo eso sin dominar antes lo que le aterroriza. No se trata de que haya que esperar un mundo en el cual ya no quedarían razones para el terror, un mundo en el cual el erotismo y la muerte se encontrarían según los modos de encadenamiento de una mecánica. Se trata de que el hombre sí puede *superar* lo que le espanta, puede mirarlo de frente". Bataille, op. cit. p. 5.

8 "Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebato, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un *bumerang* indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí". Kristeva, op. cit., p. 7.

9 "Digamos, sin esperar más, que la violencia, así como la muerte que la significa, tienen un sentido doble: de un lado, un horror vinculado al apego que nos inspira la vida, nos hace alejarnos; del otro, nos fascina un elemento solemne y a la vez terrorífico, que introduce una desavenencia soberana." Bataille, *El Erotismo*, op. cit. p. 32.

la seducción de la piel desnuda del exterior del cuerpo humano y el rechazo ante la carne lacerada, desgarrada que deja ver lo interno. Ambigüedad que mantiene la atracción entre el gozo y el horror¹⁰.

El relegar el horror y la muerte a otro, experimentarlo de manera controlada viendo la muerte a los ojos y seguir respirando. Nada más abyecto que ver los despojos de un cuerpo¹¹.

Un personaje exitoso en la literatura y el cine, es sin duda la figura del vampiro, que representa la unión entre *Eros y Thanatos*; que une esta dupla de manera impecable encarnando a la muerte con fuerte carga

erótica¹². Esta unión es tal, que el género de terror con estos personajes ya no es tan claro y bien puede clasificarse dentro de un género romántico o erótico.

En su obra literaria *Historia del ojo*, los personajes creados por Bataille lo expresan en una escena:

Nos detuvimos mucho tiempo, algunos metros más adelante, para contemplar a la muerta. La impresión de horror y de desesperación que nos provocaba ese montón de carne ensangrentada, alternativamente bella o nauseabunda, equivale en parte a la impresión que resentíamos al mirarnos. Simona es grande y hermosa. Habitualmente es muy sencilla: no tiene nada de angustiado ni en la mirada ni en la voz. Sin embargo, en lo sexual se muestra tan bruscamente ávida de todo lo que violenta el orden que basta el más imperceptible llamado de los sentidos para que de un golpe su rostro adquiera un carácter que sugiere directamente todo aquello que está ligado a la sexualidad profunda, por ejemplo: la sangre, el terror súbito, el crimen.¹³

Bataille, considera esos instantes de transgresión de asomarse a lo ilícito como sagrado.

El género que vemos como una influencia constante en la obra de Witkin, que remarca constantemente lo efímero de la vida y sus vanidades, es el referente al *Vanitas*, palabra latina que nos refiere a la vanidad, a lo vano, cuyo género pictórico fue muy recurrido en la Época

10 "Es la muerte infestando la vida..." "...y deja caer al objeto en un real abominable, inaccesible salvo a través del goce. En este sentido, se lo goza. Violentamente y con dolor. Una pasión. Y, como en el goce, donde el objeto llamado 'a' del deseo estalla con el espejo roto donde el Yo (*moi*) cede su imagen para reflejarse en el Otro, lo abyecto nada tiene de objetivo, ni siquiera de objetual. Es simplemente una frontera, un don repulsivo que el Otro, convertido en alter ego, deja caer para que 'yo' no desaparezca en él, y encuentre en esta sublime alienación una existencia desposeída por lo tanto un goce en el que el sujeto se sumerge pero donde el Otro, en cambio, le impide zozobrar haciéndolo repugnante". KRISTEVA, *op. cit.*, p. 11-18.

11 "Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnantes de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (*moi*) quien expulsa, 'yo' es expulsado. El límite se ha vuelto un objeto. ¿Cómo puedo ser sin límite? Ese otro lugar que imagino más allá del presente, o que alucino para poder, en un presente, hablarles, pensarlos, aquí y ahora está arrojado, abyectado, en 'mi' mundo. Por lo tanto, despojado del mundo, me desvanezco. En esta cosa instantánea cruda, insolente bajo el sol brillante de la morgue llena de adolescentes sorprendidos, en esta cosa que ya no marca y que por lo tanto ya nada significa, contemplo el derrumbamiento de un mundo que ha borrado sus límites: desvanecimiento. El cadáver -visto sin Dios y fuera de la ciencia- es el colmo de la abyección". *Ibidem*, 10-11.

12 "Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte. Propiamente hablando, ésta no es una definición, pero creo que esta fórmula da mejor que ninguna otra el sentido del erotismo". Bataille, *El Erotismo*, *op. cit.* p. 8.

13 Bataille, *Historia del ojo*, *op. cit.* p. 29-30.



Hans Memling, *Retrato de un hombre joven orante* (anverso). circa 1485



Hans Memling, *Florero* (reverso). circa 1485

Barroca, sobre todo en Holanda. Como lo cita la Biblia en Eclesiastés 1:2: “*Vanitas vanitatum omnia vanitas*” (Vanidad de vanidades, todo es vanidad).

Las pinturas de la edad moderna temprana como las de los pintores flamencos llenos de simbolismo. Un ejemplo es la obra del pintor Hans Memling (Alemania hacia 1423/1443 – Bélgica, 1494); en la cual



Antonio de Pereda. *El sueño del caballero*. Circa 1650. Óleo sobre madera, 152x217 cm. Real Academia de San Fernando, Madrid.

pintaba al reverso naturaleza muerta, un anuncio simbólico del “*mors absconditus*” (estado de descomposición de todo mortal), según el Salmo 103, 15-16, donde las flores del campo pronto se marchitarán; es signo de caducidad; un recordatorio que representará el bello joven retratado en el anverso de la obra.

Estos “elementos de la vanidad”, como son: la nobleza, la juventud, la belleza, y la riqueza, se ilustran de manera simbólica, con los siguientes elementos: la brevedad del tiempo (relojes de arena), la vida (contraparte la muerte, el uso de calaveras); el uso de velas a medio consumir, (lo efímero de la vida) hacen que esta vida sea como un sueño. “*La vida es sueño*”; lo tituló Calderón de la Barca. En la obra que a continuación se muestra, del pintor Antonio de Pereda, se ilustra perfectamente esta idea de lo finito que somos y es una representación fiel de los elementos del género “*Vanitas*”; el sueño de un caballero que sueña con las vacuidades de esta vida.

Un ángel le muestra al durmiente una cinta en la que se lee “*Aeterne pungit, cito volat et occidit*”¹⁴. “La fama de las grandes hazañas se desvanecerá como un sueño”. Y tal vez esto sea porque ayer vi el estreno de *Blade Runner 2049*¹⁵, hoy me recuerda el monólogo que el replicante Roy Batty dice a Deckard en el clímax del film de *Blade Runner*¹⁶:

*I’ve seen things you people wouldn’t believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die*¹⁷

Un replicante que al instante de ser consciente de su inminente muerte valora más la vida y lo vivido y como “*Aeterne pungit, cito volat et occidit*”.

El uso de la muerte como un elemento “igualitario”, –a todos nos va– ricos, pobres, famosos, desconocidos; lo vemos también en los grabados de este género tardío-medieval, con el tema de la universalidad de la muerte:

Ahora bien, la mezcla entre la muerte, el horror y una chica desnuda. Esta combinación de *Eros* con elementos tan temidos acompañantes, lo apreciamos en “*Ars moriendi*”.

¹⁴ Eternamente hiere, vuela veloz y mata.

¹⁵ *Blade Runner 2049*. EUA, 2017. Dirigida por Denis Villeneuve.

¹⁶ *Blade Runner*. EUA, 1982. Dirigida por Ridley Scott.

¹⁷ “He visto cosas que ustedes no creerían. Barcos de ataque en llamas en la plataforma de Orión. Vi Rayos-C brillar en la oscuridad cerca de la Puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia. Tiempo de morir”. Film *Blade Runner*, Ridley Scot (1982).



Guy Marchant. *La Danse macabre*. Grabado, 1486. París.



Joel-Peter Witkin, *Ars Moriendi*, 2007; presenta una bella mujer desnuda acompañada de 7 cabezas decapitadas.



Joel-Peter Witkin, *Ana Akhamatova*. 1998. París. Plata sobre gelatina.

En esta obra de Witkin, somos testigos de la transgresión del canon, del uso del horror y la belleza en una misma toma.¹⁸ Entre mayor impacto, transgresión y horror mayor impacto en los sentidos, más sublime la obra.¹⁹

En “Ana Akhamatova”²⁰, de Witkin, vemos la obra presentada como una naturaleza muerta al estilo *Vanitas*, (nombre de una de sus exposiciones y libros fotográficos), sólo que en la versión de Witkin el reloj de arena fue cambiado por uno de manecillas. “Ars Moriendi” (*el arte de morir*) –un título inspirado en los tratados medievales en plena plaga de la peste que enseñaban el arte del bien morir–, recuerda la obra de Tintoretto, “Judith y Holofernes”. Ambas unen, la composición, el desnudo con perfecta belleza para enmarcar al horror.

Tanto la obra de Bataille (literaria y filosófica), como las de Kristeva y de Witkin, están fundamentadas en el enfrentamiento y unión de fuerzas, que provocan un vuelco al estómago, un vértigo en la



Tintoretto, *Judith y Holofernes*. Museo del Prado, Madrid.

Obra citada en *Las lágrimas de Eros* de Bataille. Como en la anterior observamos la unión de los contrarios.

estética, una tensión en lo que observamos; el instante del horror, tratado en la historia del arte como reflexiona Bataille en *Las lágrimas de Eros*, tratando de explicar esta unión de contrarios desde lo más arcaico y oculto de la psique humana. En ese sentido, Witkin, reflexiona sobre su trabajo y el empleo del horror:

“The impulse to make a photograph begins with a drawing made from references of history art, a person or a thought”, says Witkin, who makes preliminary sketches before putting in place what will become, after transformation in the laboratory, the final work. Diverse references, especially pictorial and photographic ones, come together in one image: Feast of Fools (1990) is a perfect example. Shot in Mexico in a forensic hospital, this still life contains fish, fruits and vegetables, a baby’s corpse, an adult arm,

18 “Puedo acercar mi horror a la podredumbre (tan profundamente prohibida que me la sugiere la imaginación, no la memoria), al sentimiento que tengo de obscenidad. Puedo decirme que la repugnancia, que el horror, es el principio de mi deseo; puedo decirme que si perturba mi deseo es en la medida en que su objeto no abre en mí un vacío menos profundo que la muerte. Sin olvidar que, de entrada, ese deseo está hecho con su contrario, que es el horror”. Bataille, *Historia del ojo*, p. 43.

19 “La voluptuosidad era en esencia transgresión, superación del horror y, cuanto mayor el horror, más profunda la alegría. Imaginarios o no, los relatos de aquellarres tienen un sentido: son el sueño de una alegría monstruosa”. Bataille, *El Erotismo*, op. cit. p. 96.

20 Ana Akhamatova: Odesa, 11 de junio / 23 de junio de 1889 – Domodédovo, 5 de marzo de 1966. Poeta rusa, a la vez musa de escultores, fotógrafos y pintores, tales como, Modigliani y Kuzmá Petrov-Vodkin.

foot and hand arranged in a the style of Jan Davidsz of Heem. This magnificent Flemish- like composition, which is both a reliquary and altar, combines life and death and the beautiful and the odious: it alters, reduces, confuses their usual antinomies. "The subject of my photographs may be horrible, but I transfigure horror through beauty," Witkin says, adding, "Without beauty, I could not create. I could never show horror by itself".²¹

A través del trabajo de Bataille, podemos observar la unión de estos extremos que punzan, que irritan y que para el saber, pareciera mejor eludir. Bataille pone el dedo en la llaga, a la vez que es enriquecido, este ensayo, por las imágenes de Witkin, y seguramente de continuar con vida, Bataille las habría citado en sus libros como lo hizo con las pinturas, a las que recurre en *Las lágrimas de Eros*, para ilustrar y reforzar sus observaciones en la

21. FOTOFOLIO /editor). *Disciple & Master*. Texto introductorio por Pierre Borhan. Edición en inglés (2000). Páginas sin numeración. Traducción: "El impulso para hacer una fotografía comienza con un dibujo hecho a partir de las referencias de la historia del arte, una persona o un pensamiento", dice Witkin, que hace bocetos preliminares antes de la puesta en marcha lo que será, después de la transformación en el laboratorio, el trabajo final. Diversas referencias, sobre todo pictóricas y fotográficas, se unen en una sola imagen: *Fiesta de los Locos* (1990) es un ejemplo perfecto. Filmada en México, en un hospital forense, la vida sigue conteniendo pescado, frutas y verduras, el cadáver de un bebé, un brazo de un adulto, pies y manos dispuestas en un estilo de Jan Davidsz de Heem. Este magnífico flamenco como la composición, que es un relicario y el altar, combina la vida y la muerte y la belleza y el odioso: se altera, disminuye, confunde sus antinomias de costumbre. "El tema de mis fotografías pueden ser horribles, pero el horror transfigurar a través de la belleza", dice Witkin, y agregó: "Sin belleza, no podría crear. Yo nunca podría mostrar el horror en sí mismo.

investigación sobre el erotismo, el horror y la transgresión. También el trabajo de Julia Kristeva, entorno a lo abyecto, apunta en esta arcana pero velada unión entre *Eros, Thánatos y Deimos*.

La relación en experimentar y observar la muerte de manera directa pero controlada, a través de un cristal y debidamente enmarcadas, observamos las obras fotográficas de Witkin; que nos enfrenta cara a cara al peor grado de abyección posible: el cadáver. Así, vivimos la muerte, padeciéndola vicariamente a través del otro, y en esa experiencia, la dominamos, la purificamos, y renacemos. Tal vez algo parecido a lo que vivimos en México cuando los vivos, comemos pan de muerto, y hacemos calaveras de azúcar. Controlamos la muerte, la vestimos, la ponemos



Adriana Romero, 2011. *Ensayo fotográfico inspirado en Historia del ojo, de George Bataille*.

guapa (como ejemplo, está La Catrina)... la hacemos nuestra amiga. Sin embargo, todo ese efecto decorativo no debe eludir la verdad, lo que un cadáver es.²²

Ante este horror, y realidad última es necesario encontrar, disfraces, mitos, poesía, rituales para transformar su crudeza, purificarla, transformarla. Nos encontramos ante la carne transfigurada.

Para Witkin, recrear belleza a través del horror, es una catarsis, una transformación en lo cual podemos mirar lo más abyecto, la muerte misma a través de este proceso, toman una nueva forma de vida y belleza, que sólo el espectador que ha acompañado al autor por esta comunión, puede apreciar.

Así vemos imágenes llenas de contraste, entre desnudos eróticos y muerte, pieles laceradas en perfecta composición fotográfica. Reinterpretaciones de obras clásicas, donde transforma el canon de la belleza y nos hace observarlo desde su perspectiva. O bien, ¿será que retoma lo clásico de manera literal? A nosotros los contemporáneos, nos llegaron las obras clásicas mutiladas: La Victoria alada (*Nike*)



Victoria alada de Samotracia. Louvre. En griego *Níke tes Samothrákes* [Νίκη της Σαμοθράκης. Periodo helenístico, hacia el 190 a.C.

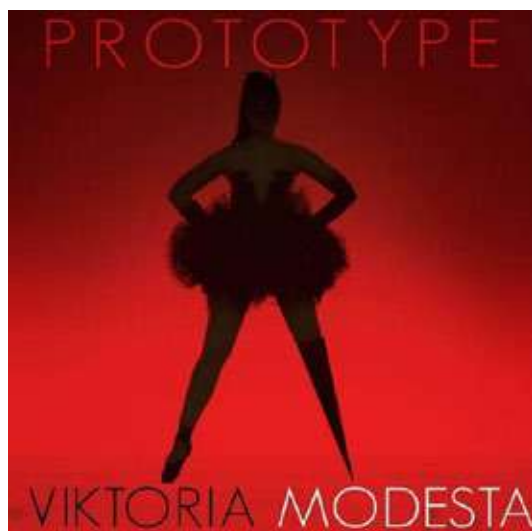
decapitada, la Venus de Nilo, sin brazos. Observamos una *estética de la belleza fragmentada* en la obra del arte clásico²³.

Así es, desde el punto de vista de un hombre contemporáneo estamos sumergidos en un mundo de cuerpos transformados, cuerpos *post-humanos*,²⁴ intervenidos, cibernéticos: prótesis, modificaciones corporales desde tatuajes hasta operaciones estéticas, trasplantes, etc.

22 "El cadáver (*cadere, caer*), aquello que irremediabilmente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aún la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. Una herida de sangre y pus, el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no significan la muerte. Ante la muerte significada –por ejemplo un encefalograma plano– yo podría comprender, reaccionar o aceptar. No, así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me *indican* aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere-cadáver*". Kristeva, p. 10.

23 Eso claro en cuanto desde nuestra perspectiva ya que ésta bien documentado, el concepto de la Estética desde el punto de vista de Platón, que no sólo hacía referencia a la belleza de las formas, los colores y las melodías sino que abarcaba, la virtud, la verdad, y el conocimiento.

24 Mejía, I. *El cuerpo Post-humano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 162 p.



Portada del disco "Prototype", de la cantante rusa Viktoria Modesta, 2014.

Unos siguiendo el eco de un canon de belleza de otros tiempos, otros con cambios que alteran lo establecido, pero todos ellos en una búsqueda, una transformación, una catarsis que les revele un nuevo yo, tal vez, un *renacimiento* como los muertos en las fotografías de Witkin; o la revolución estética de lo que un ícono de belleza y música internacional, como el que se da con Viktoria Modesta, donde la idea de la estética de la belleza fragmentada, *toma vida*. Vemos así como a través de la expresión artística del horror, el erotismo, y de la muerte surge una nueva vida.

Finalizando podemos observar que la relación *Eros*, *Thanatos* y *Deimos*; y la muerte como unión de esos extremos es universal. Como se demostró es algo que afecta desde el inicio la psique humana y por ende lo expresa en el arte. Pasando desde la época de las cavernas hasta artistas contemporáneos como Joel-Peter Witkin. Trasciende lugares y géneros: de México, a Francia, hasta el resto del mundo; desde el pincel de los artistas del Barroco (*Vanitas*) hasta la lente de los ci-

neastas contemporáneos (*Blade Runner*): No hay nada que nos iguale tanto en este mundo –en cualquier época y en cualquier lugar– como la muerte lo hace. ¶

Fuentes de consulta

Bibliografía

- Bataille, G., 2010 *Las lágrimas de Eros*. Tusquets.
- Bataille, G. *El Erotismo* Scan Spartakku — Revisión Tiag Off. PDF.
- Bataille, G., 1995, *Historia del ojo*. Ediciones Coyoacán, México, D.F., Segunda Edición, traducido por Margo Glantz. Versión digital en PDF; la numeración corresponde con la paginación de la versión impresa, p. 29-30.
- Bataille, G., 2001 *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Bataille, G. *La literatura y el mal*. Copyright www.elaleph.2000. Versión digital.
- FOTO MUSEO CUATRO CAMINOS / TRILCE, (editor) Witkin & Witkin Joel-Peter Witkin & Jerome Witkin. México, edición de Trisha Ziff, 2016
- FOTOFOLIO (editor). *Disciple & Master*. Texto introductorio por Pierre Borhan. Edición en inglés 2000.
- Kristeva, J., 2010 *Poderes de la Perversión*. Siglo XXI Editores. México, 281 p.
- Mejía, I. *El cuerpo Post-humano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 162 p.
- THAMES & HUDSON (editor). *Joel-Peter Witkin*, en Photofile, New York, 2008. Con 64 ilustraciones e introducción de Eugenia Parry

Videografía

- Marinos, T. *Joel-Peter Witkin: An Objective Eye*. Trailer video documental, 2011.
- Victoria Modesta, *Prototype* : <https://www.youtube.com/watch?v=VaQB1Gq-Yrc>

La imagen de lo incomponible: reflexión sobre el documental *The act of killing* de Joshua Oppenheimer

“...en países como el nuestro, las batallas se dan, siempre,
en un doble plano, en el plano de la realidad cotidiana
y en el plano de los símbolos...”
Paco Ignacio Taibo II

Por Angel de los Santos Flores.

Este ensayo aborda el estatus de la imagen desde su incompletud y transitividad, desde el documental de Joshua Oppenheimer, *The act of killing*, como un modo de reflexionar sobre la historiografía, indagando en la imagen de lo incomponible; lo incomponible como aquello que siempre resulta sesgado, en un estatus incompleto, fiel a su localismo en oposición a aquello que se muestra como un estado universal. De acuerdo con lo anterior, en este ensayo se explorarán la idea de la incompletud desde Boaventura de Sousa y la idea de lo incomponible de Maffesoli, esto para reflexionar sobre las rupturas de las historias hegemónicas desde las imágenes.

Introducción

Joshua Oppenheimer en su documental *The act of killing*, muestra la compleja trama que se vive en Indonesia a raíz de

hechos que sucedieron mayormente entre 1965 y 1966, tiempo en el que hubo un golpe de estado realizado por militares del gobierno apoyados por el gobierno norteamericano que instauró una dictadura militar y que llevó a cabo una campaña de exterminio de comunistas, a través de un documental que contiene las narraciones de los ejecutores.

Dicha campaña aparejó, bajo la misma acusación, a descendientes de chinos, sindicatos, campesinos, intelectuales y opositores que fueron englobados en grupos que se volvieron sistemáticamente vulnerables a la extorsión y al crimen. Criminalizados por asociación familiar; sistemáticamente explotados y expulsados de los sistemas de educación, tanto ideológica como físicamente, a los acusados no se les permitía ir a la escuela, ni ir a los hospitales o tener trabajo y estaban expuestos a los grupos criminales y paramilitares y sujetos a una esclavitud moderna a través

año 4 número 15 – noviembre 2017-enero 2018

.925
ARTES Y DISEÑO

del terror. Tales formas fueron llevadas a cabo por *gangsters* o como ellos suelen llamarse a sí mismos “hombres libres”, grupos paramilitares y escuadrones de la muerte coordinados por el gobierno indonesio. El terror de Estado como modo de organizar la vida social de un país.

El mapa del Estado indonesio que ofrece Oppenheimer en su documental es una muestra de cómo el estado en ciertos casos establece sus vínculos con el crimen de tal manera que sus límites son desdibujados.

La imagen abierta

Joshua Oppenheimer construye un documental en el que la noción de lo real y la ficción son diluidas en un tratamiento de la imagen, que lleva el registro de procesos de montaje de hechos del pasado en el presente, de una manera en la que las narraciones habladas, diálogos, escenificaciones de hechos, recreaciones de sueños, pesadillas y métodos de asesinar, son formas de abordar la historia y el tiempo en el presente de aquellos que estuvieron involucrados como víctimas y victimarios.

La narración de Joshua Oppenheimer se desliza a través de imaginarios, que conlleva una política de la memoria, que conglomerada un universo intencional sobre una imagen que siempre está sometida a la mirada no del orden oficial, sino del orden de lo común, para ser más claro, la forma de construcción narrativa impide apelar al hecho histórico como algo que ha concluido, como un suceso que se extiende en la finitud del tiempo.

La imagen es expandida a hechos del pasado y las consecuencias en el imaginario simbólico de sus perpetuadores en el presente, al escenificar y filmar recreaciones de saqueos, incendios, desplazamientos forzados, como modo de recordar, en las que las intenciones de los paramilitares se

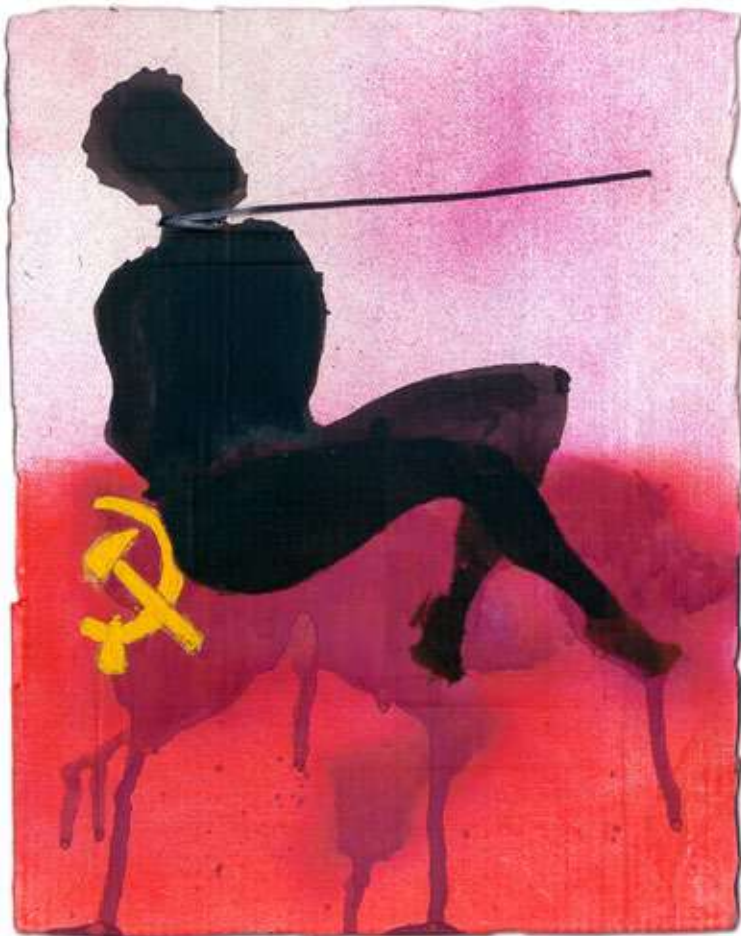
presentan en este documental con el fin de mostrar su versión de los hechos, para recordar el poder del castigo que se quiebra frente al hecho común de la muerte.

En estos tiempos en los que la proliferación de imágenes e información se ha vuelto un fenómeno singular, la imagen se convierte en el estatus de lo simultáneo; múltiple en el espacio occidental. La democracia de la imagen en occidente es a su vez la posibilidad de imponer riesgosamente la imagen pública desde el capital como orden de lo humano.

Boaventura de Sousa, plantea en su libro *Descolonizar el saber* (2010)¹ que la conformación del pensamiento occidental, que llama pensamiento “abismal” –como una manera de metaforizar un pensamiento con límites– está cercado por el vacío, sin puentes hacia el otro lado, sin camino hacia el otro, significativo adscrito al terreno de las nomenclaturas y los ordenamientos territorializados.

Este juego de recreaciones parte de la relación que se establece entre los protagonistas con otros universos simbólicos adscritos, Hollywood les provee a través de los *westerns*, una iconografía a adoptar, pero no a cuestionar, las películas de gánsteres y la música del rocanrol filman y recrean escenas del viejo oeste, interpretados por ellos mismos, el despliegue de este universo simbólico comprende la coyuntura histórico-cultural que Indonesia experimentaba con el alineamiento a políticas de vigilancia sobre grupos opositores desde el bloque Occidental; las emociones, gestos, reconocimiento y apropiación de dicho imaginario son puestos en práctica como abordaje al fenómeno histórico presentado, cuando se cantan canciones occi-

1 De Sousa Santos, B. (2010): *Descolonizar el saber*. Trilce. Montevideo, Uruguay.



© Alan Hernández Helguera, 2017

dentales, se visten como vaqueros con ello se ofrecen otras imágenes visibles venidas de la propaganda activa en la subjetividad.

Los saberes que se han construido en esta coyuntura responden entonces a distintos intereses que se fueron tejiendo desde el mundo colonial y posteriormente a los procesos de descolonización de los países del mundo y a los intereses neocoloniales, esta visión epistemológica ha deslocado saberes científicos y no científicos dentro de esta coyuntura haciendo secciones disciplinarias de los saberes, personas y espacios, que ha convertido a su vez las divisiones entre saberes en divisiones humanas, la incompletud epistémica de Boaventura de Sousa, buscaría componer lazos entre saberes, considerando la incompletud como un axioma epistémico.

El documental dibuja un panorama de impunidad de manera tal que se exhibe en los modos de abordar estos hechos por gobernadores, parlamentarios, paramilitares y ejecutores de manera abierta, sin tapujos, abiertos, revelando los nexos entre el crimen y el Estado, como modo racional de construcción del Estado que es sólo una versión importada del *status quo* de muchos países en occidente, en su ensayo *Campo de Guerra*, Sergio González Rodríguez describe el concepto de un estado configurado de esta manera:

Teoría del An-Estado: en México, y por la ausencia de un Estado constitucional de Derecho, la posibilidad auto-correctiva del propio Estado resulta a su vez inexistente, y esta anomalía se vuelve productiva: prolonga entramados fácticos, el umbral donde se une lo legal de lo ilegal bajo la sombra del Estado normativo. En este caso, tal condición determinaría su propio concepto diferencial: un Estado que simula legalidad y legitimidad, al mismo tiempo que construye un An-Estado (del prefijo 'an', del griego 'à'): la privación y la negación de sí mismo. (González Rodríguez, campo de guerra, págs. 20-21)²

Persecuciones políticas, colonización cultural, económica y política, la reflexión que surge de los documentales de Oppenheimer nos llevan a abordar la imagen contemporánea desde múltiples versiones, cortes y fugas.

2 González Rodríguez, S. (2014) *Campo de guerra*. Anagrama. Barcelona.

El tratamiento de la imagen en los documentales de Joshua Oppenheimer conlleva el revivir el cuerpo histórico del pasado que ha sido desplazado de lo visible común, cercado de lo considerado oficialmente público; la imagen que ha evadido el terror; el fantasma que elude el olvido en la memoria:

La diferencia entre el hecho acontecido a la víctima y el derecho que la asiste muestra dos realidades opuestas: la primera se vive como una anamorfosis, es decir una imagen, representación o memoria deforme y confusa, o regular y exacta, según desde dónde o cuándo se la evoque, la segunda se muestra proclive a la simetría. Entre ambas está en el umbral en el que lo político funciona como bisagra o punto de ensamble de un conflicto cuya virtualidad es permanente: una herida, una huella, una grieta que, conforme las instituciones son incapaces de atender, se abre cada vez más y nunca cierra. (González Rodríguez, campo de guerra, págs. 65-66)³

Lo incomponible

El documental de Joshua Oppenheimer nos lleva a universos simbólicos y cortes entre supuestos de la imagen, versiones de la realidad que viven en sus dinámicas de lucha continua, políticas sobre la memoria que mantienen modos de configurar lo que se puede y no se puede hacer, entre lo que se puede decir y no, dice Foucault, vivimos atravesando el universo cultural de esa manera. El meta-documental nos muestra pavorosamente la imagen de la vida que orbita sobre el recuerdo y el olvido.

El espectro de lo real que la imagen promueve en su movimiento se encarna en la imagen del documental, lo real y la ficción se vuelve un mismo fenómeno, lo ficcio-

nal en Oppenheimer es real, cuando la ficción desdibuja su montaje y no queda más que su desnudez.

La memoria convive con la búsqueda de su desaparición, el flujo de la memoria de las personas en pugna a través de la violencia o propaganda, la instauración del miedo y el terror sobre los cuerpos, el sometimiento permanente y el silencio como modos de control, la búsqueda: la construcción el régimen del olvido.

Joshua Oppenheimer monta los sueños de Anwar Congo, las ilusiones de su niñez, su imaginario colonizado, la cultura del espectáculo y el narcisismo como antídotos y velos en el asesinato, la licencia para matar son los paraísos artificiales del “mundo libre”, una versión de la libertad, que es antagónica, poniéndola por encima, a otras libertades.

El documental registra la interacción entre espectros de realidad que en la enunciación se disponen a la configuración de la sociedad y de sus procesos de construcción de imagen y subjetividad; el reconocimiento de la historia, la historia de un país en su lucha interna.

Los conflictos entre las versiones de la realidad son tensados, como presente y olvido, entre lo real y la ficción, diferentes espectros de la realidad que vinculan como la coyuntura de la violencia conforma lo colectivo, el imaginario individual y la historia en la subjetividad de los involucrados.

La narrativa política oficial convive con espectros de lo real que su puesta en escena conlleva invocar a las fuerzas del pasado en su metamorfosis, en silencio, a través de la propaganda oficial, que marca un pensamiento y un abismo que invisibiliza otros (Boaventura de Sousa, 2010)⁴; que marca una línea entre unos y otros.

3 González Rodríguez, S. Op. cit.

4 De Sousa Santos, B. Op. cit.

Tzevetan Todorov en su libro *El descubrimiento de América, el problema del otro* (2003)⁵, señala el registro por parte de los misioneros de las imágenes oníricas de los indígenas, esto para estudiarlas, analizarlas y contrastarlas para “detectar en ellos restos de la idolatría”, “un olor de lo antiguo” (Todorov, pág. 215), una política de la memoria que constituía una vigilancia sobre los procesos internos y subjetivos con miras a erradicarlo, las políticas de la memoria son parte de la imagen contemporánea en el espacio público.

Hay una escena del documental en el que se está recreando el momento de una interrogación y un personaje que está al parecer ayudando en diversas tareas y funcionando como actor secundario, resulta ser el vecino de uno de los ejecutores, la escena habla acerca de un hecho de su niñez en el que su padrastro es secuestrado acusado de comunista y luego es encontrado muerto.

Relata que él y su abuelo recogen el cuerpo y lo entierran en una zanja, cuenta que luego es desplazada toda su familia bajo el mismo cargo a la selva, dice que por eso no fue a la escuela, les hace una petición a los protagonistas de la recreación y éstos le dicen que tardarían muchos días en hacer esa historia, que no había presupuestado, termina actuando como víctima en un interrogatorio, la recreación es una cosa indescriptible, la víctima recrea a la víctima, el actor en el espectro de lo real.

Este abordaje de la Historia desde una historia personal, se profundiza en el abordaje del cuerpo violentado, ver las huellas de la violencia son formas de reconocer la historia desde el cuerpo, la carne que soporta la historia, y recrear las pesa-

dillas como un túnel de tiempo; visibiliza la historia en presente, desde una escenificación del universo onírico a través de las técnicas del cine. Las impresiones de la historia conllevan aspectos internos del fenómeno de matar en esa trama histórica, en un pulso de unicidad en redes simbólicas contradictorias con las de las víctimas.

Dice Maffesoli sobre pensar lo incompionible: “captar *el efecto de composición* que se halla en el origen mismo de un país, de un grupo, de un estilo artístico, de una sensibilidad política o religiosa, y entender que este efecto, de composición es estructuralmente uno y múltiple a la vez”⁶, el documental de Oppenheimer construye este efecto de lo incompionible a través de *The act of killing*.

Hay una escena que me ha llamado la atención, con la que quiero concluir: la recreación de un ataque del grupo paramilitar Pancasila a una aldea, en la que los coordinadores se preguntan el sentido de la recreación, si servirá como un modo de propaganda en contra o a favor, terminando por considerar los principios de la recreación, asegurar que no se olvidara el poder de castigo sobre la desobediencia, las escenas parecen sacadas de una parodia, se transforman en una sátira y en un vértigo de confusión.

Este documental articula una serie de encuentros entre posiciones sobre los eventos, pone a dialogar a víctimas y victimarios, visibiliza las condiciones de una sociedad y sus luchas internas, sus procesos y silencios, sus consecuencias y catástrofes, la imagen que construye Oppenheimer es la de la mirada que opera

5 Todorov, T. (2003) *El descubrimiento de América, el problema del otro*. Siglo XXI editores. México.

6 Maffesoli, M. (1997) *Elogio de la razón sensible, una visión intuitiva del mundo contemporáneo*, Paidós Studio, Buenos Aires, Trad.: Marta Bertrán.

en posiciones en choque siempre diversas transmutaciones simbólicas y performativas, discursos pluriformes, que muestran la complejidad en la construcción de la historia a través de las imágenes. ¶

Fuentes de consulta:

Bibliográficas

- De Sousa Santos, B. (2010): *Descolonizar el saber*. Trilce. Montevideo, Uruguay.
- González Rodríguez, S. (2014) *Campo de guerra*. Anagrama. Barcelona.
- Foucault, M. (2005) *El orden del discurso*. Ed. Tusquets. Buenos Aires.

- Maffesoli, M. (1997) *Elogio de la razón sensible, una visión intuitiva del mundo contemporáneo*, Paidós Studio, Buenos Aires, Trad: Marta Bertrán.
- Todorov, T. (2003) *El descubrimiento de América, el problema del otro*. Siglo XXI editores. México.

Videográficas

- Oppenheimer, J. (2012) *the act of killing*. Final Cut for Real DK. Norway, Denmark, United Kingdom.

25 años de presencia de la FAD en la ciudad de Taxco de Alarcón

Por Yazmin Rosales Espinoza

Entrevista al Dr. Arturo Miranda Videgaray

Al llegar al salón B003 del edificio B en la Unidad de Posgrado en Ciudad Universitaria, en la CDMX encontramos el Taller de Investigación en Pintura a cargo del Dr. Raúl Arturo Miranda Videgaray¹, académico, artista e investigador. En esta entrevista el Dr. Miranda nos ha dejado ver la labor que realizó durante su gestión en el entonces Centro de Extensión en Taxco, antecedente de nuestro actual campus en Taxco de Alarcón, Guerrero de la Facultad de Arte y Diseño (FAD), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

1. Dr. Raúl Arturo Miranda Videgaray; es Licenciado en Artes Visuales por la ENAP- UNAM, realizó sus estudios de Maestría en Artes Visuales, Orientación en Pintura, en la ENAP-UNAM, México. Realizó Estudios de Posgrado en Pintura, con la Beca DAAD (Servicio de Intercambio Académico Alemán), en la Hochschule der Kunst (HdK-Berlin), ahora Universidad de las Artes Berlin (UdK- Berlin), Berlín, Alemania. Ha participado en más de 170 exposiciones colectivas en: Alemania, Argentina, Austria, Bolivia, Brasil, Chile, China, Colombia, España, EUA, Grecia, Guatemala, México, Palestina, Perú, Polonia, Puerto Rico, República Checa, Rusia, Sudáfrica. En Cuba, EUA, Grecia, México, Portugal, República Dominicana ha impartido diversas Conferencias, Cursos y Talleres como Artista y Profesor Invitado. Desde 1987 es profesor activo en la FAD-UNAM-México.



Dr. Arturo Miranda Videgaray. (Fotografía De Archivo)

Arribando de su estancia en Alemania en 1991, el Dr. Arturo Miranda retomó sus actividades como profesor de Asignatura en la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) y poco después en 1992 el director, el Dr. José de Santiago Silva le encomendó la dirección del nuevo Centro de Extensión Taxco, que se encontraba dentro de las instalaciones de la Ex Hacienda del Chorrillo. Anterior a la llegada de la UNAM el recinto pertenecía al Gobierno de Guerrero y era conocida como la Escuela de Artes Plásticas, que estaba a cargo del escultor Francisco del Toro.

Tras algunos conflictos, el Gobierno del Estado de Guerrero firmó un convenio formal con la UNAM, permitiendo que se tuviera el inmueble en comodato, para que así se transformara la Ex Hacienda del Chorrillo en un campus de la UNAM en Taxco¹², en principio funcionaría bajo tres entidades de la Universidad: La Unidad de Seminarios Externos (USO), una Extensión a la Escuela Nacional de las Artes Plásticas (ENAP), y el Centro de Enseñanza para Extranjeros (CEPE).

La mañana es lluviosa y así comienza la charla. Dr. Miranda, ¿Cómo llegó a la coordinación del Centro de Extensión de Taxco?

El proyecto del Centro de Extensión de Taxco llegó a la comunidad en un momento donde la percepción generalizada de la población respecto a la educación artística en el recinto era poco favorable, el Gobierno del Estado de Guerrero vio conveniente solicitar a la UNAM que utilizara y administrara el inmueble, para fortalecer la propuesta de la oferta cultural y que estuviera avalada por el prestigio y calidad de la Universidad. Así llegó el ofrecimiento del Dr. de Santiago al Dr. Miranda, y que responde, según palabras de este último, a que el entonces director conocía su trabajo y había sido su profesor en algunas asignaturas dentro de la maestría, con ese antecedente lo consideró como la persona adecuada para ser el coordinador del plantel.

La aceptación del cargo fue motivada por varias razones que en ese momento le parecieron enriquecedoras para su ca-

rrera académica y artística. El Dr. Miranda menciona que: *“como académico recién integrado a la Facultad se nos ofrecía las clases en horarios que podían ser de ocho de la mañana a nueve de la noche, es decir los horarios que nadie quería, pero así es al principio, entonces consideré que sería una oportunidad para desarrollar un proyecto amplio y fuerte, pues ya desde ese entonces se pensaba en la posibilidad de ofrecerlo como licenciatura, por lo cual me resultó un buen proyecto, hacerme cargo implicó que el número de horas que me dieron aumentó de 20 a 40 y decidí dar ocho más para poder atender todos los retos que vendrían con este nuevo cargo.”*

Así comenzó la administración que le llevó a radicar en Taxco de Alarcón, Guerrero cerca de dos años y medio: *“Al finalizar el periodo del Dr. José de Santiago –continúa– pensé que con la nueva dirección a cargo del Dr. Eduardo Chávez cambiarían las cosas, yo estuve en su nombramiento ante Consejo Técnico y al finalizar la ratificación del resultado y la elección. Fui una de las primeras personas en manifestarle mis felicitaciones por el su nuevo cargo, ya que en ese entonces yo también competí por la dirección de la Escuela, de modo que le entregué una copia de la propuesta que había generado para dicha tienda y que también le había entregada al Rector de la Universidad, y abiertamente le dije: ‘aquí está mi propuesta, si alguna idea te funciona tómala con toda confianza’, él me respondió que continuaría en el cargo y que las cosas seguirían funcionando como hasta ese momento”.*

La mañana sigue avanzando y la lluvia parece tener un ritmo constante que me dice la tarde es mía. ¿Cuáles eran las principales condiciones en las que se encontraba el panorama del naciente Centro de Extensión Taxco?

2 En marzo de 1992 el rector de la UNAM, Dr. José Sarukhán Kermes y el gobernador del Estado de Guerrero, José Francisco Ruiz Massieu firmaron un convenio de comodato para el uso de las instalaciones de la Ex Hacienda del Chorrillo.
Fuente: http://www.fad.taxco.unam.mx/?page_id=3042

El Dr. Miranda explicó las diversas aristas del contexto bajo el cual nace este Centro: *“He de mencionar que lo primero que tuve claro al tomar la dirección de este proyecto era el hecho de integrarme a la comunidad de Taxco, por esa razón me fui a vivir allá, no iba a ir y venir, sabía que tenía que comprometerme con la comunidad”*, resaltando este punto de integración. Expuso además que la visión generalizada de la población hacia la escuela correspondía a un juicio donde los estudiantes de Artes que acudían a esas instalaciones eran drogadictos, bohemios, con prácticas sexuales amplias, etc.

Indicó que otra de las características de la comunidad taxqueña que identificó en ese momento fue el hecho de que eran poco abiertos a conductas diversas y que hasta ciertos puntos fueron hostiles, presentándose como un obstáculo difícil de subsanar. Otro juicio que tenía la población sobre la comunidad del Centro se derivó de que fue concebida como de “chilangos” y extranjeros que irrumpían en su espacio. Con respecto a lo anterior, una de las primeras ocupaciones del Dr. Miranda fue dejar claro que el Centro no pretendía tener una función colonizadora en la población, ni mucho menos tenían la idea pretenciosa de que iban a enseñarles, o de asumir algún tipo de actitud prepotente respecto a las tradiciones locales, sobre todo con los artesanos plateros. El cometido era dejar claro que quienes participaban del proyecto estaban ahí para apoyarlos y nutrir las ideas de muchos artesanos, quienes más que eso, eran artistas en cuanto a su vasta producción y experiencia.

Así que la labor fue enorme, yo fui a vivir a Taxco pues no existía otra manera de incorporarme si no estaba ahí, evidentemente esto implicó que los profesores que estaban en el proyecto también se comprometieran con él, el proyecto pintaba para organizar algo profundo, lo que yo no quería era ha-



“He de mencionar que lo primero que tuve claro al tomar la dirección de este proyecto era el hecho de integrarme a la comunidad de Taxco, por esa razón me fui a vivir allá, sabía que tenía que comprometerme con la comunidad”. (Fotografía de archivo)

cer o tener una gran casa de cultura, quería darle forma y fondo a los talleres que dábamos, que tuvieran un enfoque serio, como los diplomados, así que, avalado por el entonces Consejo Técnico, se aprobó su creación que, si bien no contarían con una constancia académica oficial expedida por la UNAM, si tendría la base y la preparación, pues el cuerpo académico que participaba estaba del todo comprometido con esta idea. Costó mucho trabajo que la población nos aceptara y nos dejara de ver como los chilangos que quieren imponerse a toda una tradición de artesanos, como te he mencionado, este fue uno de los mayores retos.

Pero, por otro lado, también nos enfrentábamos a las discordias existentes con el también creado Centro de Enseñanza para Extranjero (CEPE,) ya que ellos llegaron una semana antes que nosotros a Taxco, de tal forma, al ver la Ex Hacienda del Chorri-llo quisieron tomar la mayor parte de ella para el uso de sus talleres y cursos, esta fue una de las tareas más difíciles, pues el entonces director del CEPE tuvo varias muestras con las que dejó claro que quería el mayor espacio posible de la Ex Hacienda. Recuerdo que en ocasiones, sin más, pasaba a donde ahora es la oficina de la coordinación y mostraba el recinto sin preguntar si estaba ocupado o no, ese fue otro reto más,



“Cuando inicié el proyecto contábamos con una planta de seis académicos, cuatro profesores de platería y dos ayudantes, es decir, dábamos cursos de dibujo, pintura, grabado, fotografía, escultura, joyería y esmaltes sobre metal.” (Fotografía de archivo)

al final entablé una relación cordial tanto con esa dependencia como con sus autoridades, pero costó mucho para que esto pasara, porque a pesar de que yo era el coordinador del Centro de Extensión dependía del director de la ENAP y todas las decisiones siempre se las comentaba, trataba de ir lo más posible para reunirnos y que él estuviera enterado siempre de lo que pasaba ahí. El panorama que se planteaba para mí como coordinador de esta institución era amplio, donde teníamos que abrir brecha para todos los proyectos, no digo que ahora sea fácil, pero sí pienso que me tocó un momento muy complicado.

En todo momento el Dr. Miranda destaca la participación del cuerpo académico del cual se rodeó para cumplir con los objetivos planteados y el apoyo que tuvo por parte de la dirección de la Escuela, pero, fundamentalmente, el papel que desempeñaron los trabajadores de la localidad, resaltando el apoyo de la administración y de la Sra. Asalia Gómez Blanco quienes

ayudaban siempre a realizar trámites en Xochimilco, de donde venía el presupuesto del Centro de Extensión. “No teníamos partida dentro del presupuesto, así que con lo que se pudo tuvimos que armar los talleres, dar materiales, montar exposiciones, en muchos casos me tocó poner desde el clavo, el cuadro y la museografía de las exposiciones, evidentemente esto a muchos académicos no les pareció favorable para Xochimilco ya que se tomaban horas académicas del banco de horas de la partida presupuestal de Xochimilco, por lo cual me gane algunas enemistades, pero así fuimos sumando recursos,

yo de alguna manera había logrado que nos otorgaran un pequeño vehículo para trasladar a Taxco los materiales que obteníamos, así que con ayuda de la asistente de administración y el trabajo de mi secretaria Asalia pudimos hacer muchas cosas en ese aspecto.

Gracias al trabajo de todos se lograron grandes cosas, se tuvo un programa de radio que funcionó ininterrumpidamente dos años y medio, el TIAP con ayuda de la profesora Evencia Madrid se implementó y fue un éxito, ésta fue la muestra de que los taxqueños comenzaban a confiar en el trabajo del CET al llevarnos a sus hijos. Se hicieron exposiciones desde el Centro Cultural Jardín Borda en Cuernavaca, en los museos de Taxco: el museo Guillermo Spratling, Museo de Arte Virreinal Casa Humboldt y Centro Cultural Casa Borda.

Pero todo lo anterior también costó mucho lograr pues otro de los aspectos que se sumaban como dificultad, era el panorama político y problemas que enfrenté con las

autoridades culturales de Taxco, en aquel entonces el Secretario de Cultura de Taxco tenía muy buena relación con el director del CEPE y de alguna manera no apoyaban mucho alguna de las ideas que proponíamos, inclusive puedo decirte que hubo hasta ‘periodicazos’ donde se decía de mí cosas para desacreditar la labor, evidentemente como cabeza del proyecto era el centro de atención, llegue a recibir amenazas inclusive: ‘¡Ese Miranda... Miranda esto... Miranda!’, ¡inclusive aparecí en la revista Proceso³!

Afortunadamente Luis Michelin fue un personaje fundamental en los proyectos que presentábamos, nos estimó bastante, una persona con mucha visión para las actividades culturales, nos ayudó mucho, con su apoyo logramos hacer muchos proyectos interesantes para Taxco y su población, definitivamente él se dio cuenta que de verdad teníamos un compromiso con la población y que el interés no era demeritar su trabajo ni mucho menos enseñarles, el trabajo que estábamos proponiendo era para fortalecer sus diseños en plata. Con él, elaboramos y ampliamos el proyecto para las Jornadas Alarconianas⁴, por ejem-

plo, ya que antes era como una fiesta local; me encargué de ponerme en contacto con la Escuela de Música, de Danza, de Teatro, el CUEC, la Filmoteca para llevar una oferta más amplia a dicho evento, fue un gran trabajo y se lograron grandes cosas.

El órgano que tiene Santa Prisca otro ejemplo fue afinado por músicos llevados por la Escuela Nacional de Música y con ello se pensó el festival de Órgano, nosotros llevábamos la oferta y ellos daban hospedaje y comida a los participantes, así poco a poco nos fuimos visualizando como una institución seria y comprometida con la población que buscaba compartir con ellos. En el primer semestre sólo teníamos un alumno, recuerdo que el chico se llamaba Hugo, y durante mi administración logramos tener a cerca de 200 alumnos, también gestionamos becas, acudimos a las cooperativas y ofrecíamos becas, para que acudieran a los talleres; con los alumnos de Xochimilco les dábamos las becas, no les ofrecíamos estancias, pero los cursos de profundización o actualización se les darían con beca, fue una labor que poco a poco fue tomando forma. La idea era llegar a la licenciatura, que ¡bueno! hoy en día ya es un hecho, pero en ese entonces era algo muy lejano, pero ya comenzaba a plantearse. Creo que fue muy acertado de nuestros directores que se esperara para lograr este objetivo, pues creo que todo proyecto tiene sus tiempos políticos.

Este era el panorama en el cual se desarrolla este proyecto, yo recuerdo que los profesores de platería me decían: ‘coordinador, vamos por unos caldos’ (eso quería decir beber hasta quedar totalmente perdido), yo no tomo, pero al verme ahí; esta dinámica era parte de la integración con toda la población, entonces a pesar de beber con ellos pues nunca terminé mal, pero fue eso lo que me hizo verme parte de

3 Proceso es un semanario de análisis político y social mexicano, fundado el 6 de noviembre de 1976 por Julio Scherer García (1926-2015), Miguel Ángel Granados Chapa (1941-2011), y Vicente Leñero (1933-2014), entre otros. El primer número de Proceso se publicó luego de que un grupo de periodistas encabezados por Scherer García se organizó tras su salida del periódico Excélsior, provocada por un golpe injerencista del presidente Luis Echeverría en la cooperativa del diario. <http://www.proceso.com.mx>

4 Proceso es un semanario de análisis político y social mexicano, fundado el 6 de noviembre de 1976 por Julio Scherer García (1926-2015), Miguel Ángel Granados Chapa (1941-2011), y Vicente Leñero (1933-2014), entre otros. El primer número de Proceso se publicó luego de que un grupo de periodistas encabezados por Scherer García se organizó tras su salida del periódico Excélsior, provocada por un golpe injerencista del presidente Luis Echeverría en la cooperativa del diario. <http://www.proceso.com.mx>

ellos, además nos íbamos los fines de semana a jugar fútbol, esta fue otra de las actividades que me sirvió para integrarme con la comunidad, nos íbamos a una planicie cerca de Tehuilotepic y Juliantla, ahí era donde jugábamos yo sabía que iban muchos a jugar con la intención de jugar rudo y bueno, ahí todos jugábamos por igual, todo eso y los jumiles me ayudaron a integrarme a la comunidad. Aún recuerdo ese sabor fuerte de yodo en mi boca y no me terminaba de gustar el movimiento de los jumiles⁵ en mi boca, pero era parte de todo.

Fue un proceso para labrar lo que en ese momento se tornaba complicado, al final la relación que se entabló fue profunda y nos llegamos a estimar, recuerdo que los alumnos plateros me decían ‘No se vaya, coordi’ y me regalaron una placa de plata con mi nombre, ¡muy bonita! por cierto. Como toda relación, se fue tejiendo con la cotidianidad y con el trabajo nos ganamos el respeto en todos los sectores donde al principio encontramos obstáculos. Debo rescatar que gracias a la libertad y apoyo que los directores de la ENAP me otorgaron en su momento fue una herramienta fundamental para mi labor, pues ambos confiaban y sabían el trabajo que se estaba haciendo.

5 El jumil, chinche de monte o xotlinilli es el nombre que se le da en México a varias especies de insectos hemípteros comestibles de la familia pentatomidae (euschistus taxcoensis).

Miden poco menos de un centímetro. Se les consume principalmente en los estados de Morelos y Guerrero cuando estos insectos tienen un característico sabor a canela proveniente de los tallos y las hojas de los encinos de los cuales se alimentan. En Taxco y otras partes de México se les come vivos. En la época prehispánica se recolectaban para la fiesta de muertos. Los Mexicas iban en peregrinación al Cerro del Huixtecto, en el municipio de Taxco, Guerrero, para subir al templo dedicado al jumil.

El ruido estridente del motor de un camión que pasa por la Avenida de los Insurgentes me hace pensar que ya no se escucha la lluvia, entonces le pregunto al Dr. Miranda, quien detalladamente me habla de todo este proceso: ¿Cómo decide regresar a la Ciudad de México?

Cuando inicie el proyecto contábamos con una planta de seis académicos, cuatro profesores de platería y dos ayudantes, es decir, dábamos cursos de dibujo, pintura, grabado, fotografía, escultura, joyería y esmaltes sobre metal, a medida que fue creciendo el proyecto yo me di cuenta que también se necesitaba ese compromiso por parte de los profesores, por lo cual cambie a dos de los profesores el pintura y grabado, así llegaron algunos profesores que hoy en día todavía están, como el Profesor Francisco Mendoza a impartir pintura, posteriormente el Mtro. René Contreras y casi ya para finalizar la Profesora Mtra. Citlali Adriana Romero de fotografía. En el caso de la fotografía teníamos los salones, pero no teníamos ni los químicos, ni las charolas, muchos menos las ampliadoras, esa fue una labor constante la que se llevó durante el tiempo que estuve de coordinador.

Pero llegó un momento en el que definitivamente me aburrí mucho en Taxco, yo era el encargado de hacer las exposiciones, las proyecciones de cine que en ese entonces se hacían en el Tapanco de lo que ahora es la biblioteca. Yo siempre he sido una persona muy ciudadana, el caos, el ruido y todo eso es de lo que soy parte.

Así que le indiqué al Dr. José de Santiago como podía hacer para regresar a la ciudad. Así nació mi nueva tarea, el diseñar la organización de la llamada Educación Continua, en la cual se incluirían: Taxco, Antigua Academia de San Carlos y Xochimilco, esto era otro reto que trajo sus propias dificultades, principalmente por parte

del cuerpo docente, ya que había profesores que tenían 40 horas pero daban toda su carga de talleres en 10 horas, al generar esta área tendrían que cubrir las 30 horas más o menos en clase y 10 para preparar clase así se les asignaba este número y estas nuevas tareas, esto también me trajo otra serie de enemistades.

La lluvia ha parado, el salón que tiene un fuerte olor a trementina ahora se escucha en silencio y la voz del Dr. Miranda y su relato sobre el anhelo de ofrecer licenciaturas en dicha sede es ahora una realidad, *“es curioso cuando inicie este proyecto muchos académicos me decían o pensaban que Taxco no funcionaría, inclusive el Consejo Técnico tenía sus dudas, pero aun así lo apoyaban, en aquel entonces el mismo Dr. Daniel Manzano con quien tengo una gran estima, me decía: ‘¡no Arturo, Taxco no funcionará!’ lo curioso es que después en su administración como director de la FAD fue él quien instauró las licenciaturas allá”.*

Termina diciendo: *“A mi regreso continúe a cargo de Taxco, pero en ese entonces ya había llegado el Mtro. Rene Contreras,*

quien estaba a cargo, pero yo seguía siendo el coordinador del centro, esto cambió posteriormente con la administración de la Dra. Vilchis y de ahí ya no estoy muy enterado... o no recuerdo pues yo también comencé otras actividades.”

Finalmente, como todo relato qué en unas cuantas líneas rescata el trabajo y compromiso del Dr. Arturo Miranda con un espacio que le ofreció muchas satisfacciones, encuentros gratos y otros no tanto, deseo rescatar el interés que mostró por hacer comunidad, su capacidad de ser ecuánime, respetuoso, crítico y sobre todo comprometido con su profesión, la población y su quehacer artístico. También he de resaltar que no sólo son características dentro de su trabajo, son parte de la personalidad de este académico, artista y profesor de nuestra facultad. ¶

Referencias

- Entrevista fue realizada al Dr. Arturo Miranda Videgaray, en la Unidad de Posgrado en Ciudad Universitaria, en la CDMX. 4 de octubre de 2017.

No hay mejor destino para la ex Hacienda del Chorrillo que estar en manos de la UNAM

Por Eduardo Álvarez del Castillo Sánchez.

Entrevista al Dr. Rodrigo Espino Hernández

La centenaria ex hacienda del Chorrillo es un enclave singular en la fisonomía de esta ciudad del norte del Estado de Guerrero, su trayecto en el tiempo es dilatado y los servicios que ha prestado son diversos, constituye parte esencial de la tradición minera de la región y su edificación data de las primeras décadas de la dominación española en América. El Dr. Rodrigo Espino Hernández la ha identificado como un valioso objeto de estudio y ha extraído minuciosamente la información que gira a su alrededor y con ella, reconstruido palmo a palmo la historia de un inmueble emblemático en un libro recientemente publicado por la UNAM donde se ofrece una revisión a conciencia del fenómeno en los ámbitos minero, histórico y económico del inicialmente llamado Real de Minas de Taxco.

Dr. Espino ¿Por qué hacer una investigación de la hacienda del Chorrillo? ¿Cuál es el valor que hallamos en ella?

Primero la cuestión de las haciendas mineras es un tema que estaba pendiente en la historiografía de Taxco, poco se había investigado de ello, hay unos datos sueltos, de hecho cuando la UNAM se hace cargo de este espacio, gracias al convenio de comodato que se firmó en el año de 1992 con el Gobierno del Estado de Guerrero, el convenio incluía las instalaciones de la ex Hacienda del Chorrillo, y la UNAM se comprometió a utilizarlas; de hecho, algunas de sus instalaciones ya se utilizaban para eventos de tipo académico; ya había cambiado la vocación de la hacienda: primero fue una hacienda minera, posteriormente un hotel y después, con el mando del Gobierno del Estado, tomó la ruta de la educación y ésta se ha consolidado con la UNAM.

año 4 número 15 – noviembre 2017-enero 2018

.925
ARTES Y DISEÑO

Yo llegué aquí en esa época como Secretario Académico del Centro de Enseñanza para Extranjeros (CEPE), y la gente me preguntaba qué había de la historia de la ex hacienda y la verdad es que había escasez de información, no habían muchos datos, se sabían algunas cosas de “oídas”, o datos que algunos cronistas de Taxco habían recopilado, pero no se tenían investigaciones serias al respecto. Por cierto, en cuanto a la historia de la minería taxqueña –hay que decirlo– tenemos una gran labor que realizar, pues no existe mucha información, ni libros. Entonces yo me di a la tarea de comenzar a recopilar algunos datos de la ex hacienda y me di cuenta de que la información estaba muy dispersa, me dio mucho trabajo, primero escribí unas tres cuartillas de información que mantuve cinco o seis años, y posteriormente me dediqué a hacer una investigación más profunda y con ello me planteé la posibilidad de realizar una tesis doctoral en el tema (con la que obtuve el grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos¹).

Cuando inicié la investigación, pensaba que José de la Borda² y el siglo XVIII eran lo más importante, pero me di cuenta de que hacía falta investigación sobre el siglo XVI, que no había sido investigado por casi nadie, algunos documentos comentados por algunos textos, pero no había más, y pen-



Rodrigo Espino Hernández, Doctor en estudios latinoamericanos con la investigación “La minería en América Latina: La fuerza de trabajo durante el siglo XVI y principios del siglo XVII, el caso de Taxco”; febrero de 2011, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

sé: alguien tiene que escribir la historia del siglo XVI en Taxco, y yo me di a la tarea.

Abundando sobre el tema de la minería me di cuenta de que las haciendas son fundamentales para la extracción de la plata, una cosa es sacar el mineral y otra distinta es beneficiarlo: se puede extraer un mineral, pero si no está beneficiado, no vale, no se puede comercializar porque sale amalgamado con otros minerales y por lo tanto hay que separarlos. Así que las haciendas mineras tienen ese objetivo: la purificación de la plata, hacer las barras de plata, y podría afirmar después de esta investigación que sin la existencia de las haciendas no habría plata en Taxco, así de definitivo.

Las haciendas eran una parte esencial, las minas eran muy importantes, ahí estaban los minerales, pero sin las haciendas era imposible aprovecharlo, no había forma. Por ello me dediqué a investigar que pasaba con las haciendas, aquí en Taxco tenemos varias, hay vestigios de más de 40 haciendas, posiblemente hubo más, unas 60 y había de tres tipos: las haciendas de mano (movidas con fuerza humana), las de animales de tiro (con mulas, caballos o burros) y las haciendas hidráulicas, por lo tanto, la ex Hacienda del Chorrillo es de tipo hidráulico.

1 Doctor en Estudios Latinoamericanos con la investigación “La minería en América Latina: la fuerza de trabajo durante el siglo XVI y principios del siglo XVII, el caso de Taxco”; febrero de 2011, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

2 José de la Borda (¿Aragón, España o Bearne, Francia?, 1699 – México, 1778). Empresario minero español, de origen francés, emigrado a la Nueva España en el siglo XVIII y quien logró acumular una gran fortuna. A causa de ello fue considerado como el hombre más rico de la Nueva España. Patrocinador de la construcción del Templo de Santa Prisca en Taxco de Alarcón, Gro. México.

Aquí Hernán Cortés³, quien tuvo la iniciativa de la edificación de esta hacienda, construyó una de las mejores, en su tiempo fue la más avanzada en términos tecnológicos aprovechando la fuerza hidráulica desde su construcción (cerca de 1530), para 1540 ya tenía algunos acueductos y ya estaba moliendo con esa energía, y eso era uno de los grandes avances en esta región minera. Yo diré que ésta es una de las primeras zonas mineras en el continente Americano, esto da una idea diferente porque antes se pensaba que el inicio de la minería estuvo en el Perú, pero las minas del Perú empezaron a dar grandes cantidades de plata hasta 1570 y para esa época Taxco ya había tenido varias bonanzas mineras muy importantes; por eso me atreví a decir que la plata taxqueña fue de las primeros que se utilizó a nivel internacional para dar combustible a lo que después sería el dinamismo que adquirió el capitalismo como sistema económico a nivel mundial, porque la plata de Taxco no solamente se fue a Europa, se fue a Asia y a través del Galeón de Manila⁴ llegó hasta China.

3 Hernán Cortés Monroy Pizarro Altamirano, marqués del Valle de Oaxaca (España, 1485 – España, 1547). Conquistador español quien a principios del siglo XVI lideró la expedición que inició la conquista de México, bajo dominio de la Corona de Castilla, denominada Nueva España.

4 El Galeón de Manila fue la extensión en el Pacífico de la Flota de la Nueva España. La conquista y colonización de Filipinas y el posterior descubrimiento de la ruta marítima que conectaba dicho archipiélago con América permitieron realizar el sueño colombino de conectar con el mundo asiático para realizar comercio. Las naves españolas que cruzaban el Océano Pacífico una o dos veces por año entre Manila (Filipinas) y los puertos novohispanos (hoy México) de Acapulco (Guerrero), Bahía de Banderas (Nayarit), San Blas (Nayarit) y Cabo San Lucas (Baja California Sur).

Esto podría cambiar el panorama para darnos cuenta de la importancia de la industria minera en Taxco...

Así es, hay una idea que se ha manejado –y que en Europa todavía está vigente– llamada “Principio Potosí⁵”, que indica que en el Potosí está el origen del dinamismo económico, sin embargo, habiéndolo comentado con Jack Sinnegen⁶, yo afirmé que el Potosí da frutos hasta la década de los 70 mientras Taxco ya había tenido varios auges mineros, treinta años antes, incluso en mi tesis doctoral recopilé una serie de ordenanzas⁷, y las primeras son de la década de los 40, es decir, para 1540 ya regulan la vida de un real de minas, un real de minas de una importancia tremenda, al grado de que sirvió de base para que después regularan otros

5 El Principio Potosí hace referencia a la ciudad boliviana del mismo nombre, que en el siglo XVI fue conquistada por los españoles, ésta era una de las ciudades más ricas del mundo, comparable en dimensiones a Londres o París. Esto se debe a que Potosí albergaba una de las minas de plata más importantes en esa época. La leyenda popular dice que en Potosí no sólo las herraduras de los caballos eran de plata, sino que había tanta plata que con ella se podía construir un puente desde el Cerro Rico, la famosa mina, hasta Cádiz. En este contexto dio comienzo un fuerte proceso de acumulación económica que ha sido considerado como el inicio de un sistema global de intrincados flujos materiales y simbólicos: el Capitalismo.

El Principio Potosí significa el inicio de la modernidad en el período de acumulación primaria de capital que siguió a la conquista de América a finales del siglo XV. Lo cierto es que una consecuencia real, derivada de la explotación desmedida de esta mina derivó en fatídicas condiciones de trabajo que soportó la población “nativa”.

6 John H. Sinnigen Ph.D. Profesor del Departamento de Lenguas de la UMBC (University of Maryland, Baltimore County)

7 Ordenanza es una disposición o mandato. El término se utiliza para nombrar al tipo de norma jurídica que forma parte de un reglamento y que está subordinada a una ley. La ordenanza es emitida por la autoridad que tiene el poder o la facultad para exigir su cumplimiento.



“Hernán Cortés tuvo la iniciativa de la edificación de esta hacienda, construyó una de las mejores, en su tiempo fue la más avanzada en términos tecnológicos aprovechando la fuerza hidráulica desde su construcción, cerca de 1530”.
(Fotografía de archivo)

centros mineros como sería San Luis Potosí, Zacatecas o el propio Guanajuato, los cuales superarían con mucho a la producción de Taxco, pero habrá que decir que en Taxco nunca decayó la producción a pesar de que se pensaba que en siglo XVII se pensaba que hubo una declinación, pero fue relativa porque lo que pasó fue que no había suficiente azogue, (nombre antiguo del mercurio), y precisamente aquí fue donde se aplicó el sistema de amalgamación con azogue, lo que dio lugar a una gran producción, para la década de los 60 y 70 del siglo XVI se estaba produciendo plata con criso-

les, aunque limitadamente porque con ese sistema sólo podían producirse los metales con alto contenido de plata.

Los minerales con bajo contenido de plata quedaban fuera, y mucho mineral no se procesaba, no se podía..., posteriormente llegó el método descubierto por Bartolomé de Medina⁸ en las minas de Pachuca hacia 1555. Y tal vez Medina ya tenía referencias de esto, y tras varios experimentos logró el punto clave para poder separar la plata de los demás minerales por medio del mercurio, y éste fue uno de los grandes descubrimientos que permanecerá activo en las minas de la Nueva España. En Europa se utilizó hasta el siglo XVIII –habrá que decirlo–, mientras en la Nueva España se aprovechó desde su descubrimiento en el siglo XVI y hasta gran parte del siglo XIX, hasta la aparición del proceso de cianuración⁹ (aproximadamente en 1880) que sustituyó al de amalgamación a principios del siglo XX, por esta razón las haciendas mineras dejaron de ser útiles y quedaron obsoletas, considerando que además se descubrieron nuevas formas de trituración con motores de combustión interna. Es una lástima, porque la energía que utilizaban era una energía “limpia”, la energía hidráulica, aunque –también hay que decirlo– requería de enormes cantidades de agua...

-
- 8 Bartolomé de Medina (España, 1497 – México, 1585).
Metalúrgico español, descubridor del Beneficio de Patio, procedimiento minero para separar la plata o el oro y de otros metales, mediante el uso de mercurio y sales.
- 9 El proceso de lixiviación con cianuro es el método más importante jamás desarrollado para extraer el oro de sus minerales. El temprano desarrollo del proceso se atribuye a Scotchman, John Stewart Mac Arthur, en colaboración con los hermanos Forrest. El método fue introducido en Sudáfrica en 1890. De allí se extendió a Australia, Estados Unidos y México. Ahora es utilizado en prácticamente todas las principales operaciones mineras de oro del mundo.

Al parecer, una motivación fundamental en el origen de la construcción de esta hacienda es el interés que demuestra Hernán Cortés por la explotación de las minas, puesto que estaba buscando estaño para hacer armas, por lo tanto, es el primer propietario de esta hacienda beneficiándose con su producción, y no lo reporta a la Corona Española, ¿es correcto?

Si, si claro... este lugar se descubrió gracias al estaño, el estaño fue el responsable del descubrimiento de las minas de plata de Taxco, porque Hernán Cortés llega a Tenochtitlán confundido con Quetzalcóatl, no como invitado y estuvo ahí cerca de un año. Durante ese tiempo él mandó a hacer una serie de investigaciones en los alrededores –y Tlachco no estaba tan lejos–, y se cree –porque tampoco tenemos una certeza– que había dado con la idea de que había plata, sin embargo, lo que le motivó fue el estaño, puesto que una vez lograda la conquista de Tenochtitlán en 1521, sabía que se iba a enfrentar a la resistencia de los indígenas, por tanto, era lógico que él tendría que oponerse a otros grupos que le iban a dar pelea, así que necesitaba elaborar armas, tenía cobre y hierro, pero le faltaba estaño para que con el cobre se obtuviera bronce, y de esa manera fundir cañones.

Las tropas de Cortés utilizaron todos sus cacharos y todo lo que encontraron en Tenochtitlán, unos soldados que estaban comprando comida en el mercado de Tlaltelolco encontraron que los indígenas de la zona de Tlachco comerciaban con unas rodajas de estaño, así que preguntaron de dónde venían y se enteraron de que en esta región había un yacimiento de este metal. Al enterarse Cortés envió soldados inmediatamente para esta zona. En cuanto al descubrimiento existe una leyenda: se dice que, al regreso, los soldados acamparon en



“Tras la conquista de Tenochtitlán en 1521, Hernán Cortés sabía que se iba a enfrentar a la resistencia de los indígenas, por tanto, que necesitaba elaborar armas, tenía cobre y hierro, pero le faltaba estaño para que con el cobre se obtuviera bronce, y de esa manera fundir cañones”.
(Fotografía de archivo)

la base del Cerro de Bermeja¹⁰ e hicieron una fogata. Cuando la apagaron encontraron unas gotas de plata que habían sido fundidas con el fuego que encendieron.

La plata que se encontró a cielo abierto en la zona del Cerro de Bermeja era purísima, como leyenda debe tener algo de cierto y seguramente algo de invención, pero nos da la idea de que, en efecto, las grietas que se encontraron en la zona –que se pensaba que tenían un origen sísmico– resulta que no, ¡ahí estaba la plata a cielo abierto y que se llevaron los soldados españoles en este primer encuentro con la región!

Tal vez Hernán Cortés no quería que esto se supiera, pero era un secreto difícil de guardar, pronto muchos los supieron y vinieron a explotar las minas. Así llegó a oídos de la Corona de Castilla y para 1529 se nombró a un representante, un alcalde mayor, por eso se dice que oficialmente ésa es la fecha de fundación de Taxco.

10 Hoy en día, el Cerro de Bermeja forma parte de la zona urbana de la ciudad de Taxco de Alarcón, Gro.

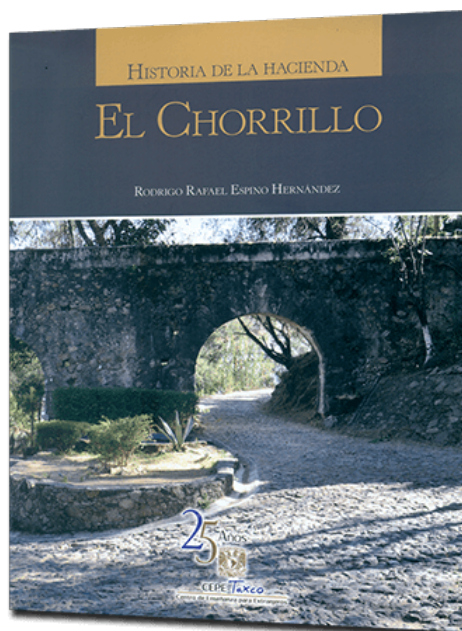
Debido a la gran cantidad de información que usted posee entorno a la hacienda, a esta región y a estos oficios de la platería, me interesa saber Dr. Espino ¿cuánto tiempo lleva dedicado a ella?

Un buen tiempo, más o menos desde 2005 fue cuando comencé a dedicarle más, pero desde antes yo ya había recopilado información, aunque no la había procesado a causa del cargo que tenía en el CEPE como Secretario Académico pues me absorbía mucho tiempo, pero con ayuda de algunos años sabáticos que he tenido y gracias al apoyo de las autoridades del CEPE logré ir a los archivos y obtener información de ahí, y en realidad la información relacionada está muy dispersa y sí hay mucha, en realidad yo le di un “rasguñito”, y me quedé con varios temas que estoy tratando de desarrollar. Sin duda falta más investigación y espero que con el libro que se ha publicado¹¹, haya más personas que se interesen y abunden más sobre este tema.

¿Cuáles son los más importantes hallazgos que Usted ha localizado en esta investigación?

Uno es el hecho de que Hernán Cortés fue uno de los principales poseedores de esta Hacienda: gracias a la investigación que realicé y que se publicó en este libro, logré desentrañar un tema que aquí en Taxco se ha tocado mucho, que era lo relacionado con Jorge de Almeida, quien fuera juzgado por la Inquisición, en la década de los 80 del siglo XVI, un judaizante¹² que había sido poseedor de la hacienda de Cortés, y he podido demostrar que eso no fue así.

En este lugar que se llamaba Cantarranas (el Real de Cantarranas) existían



Espino, R. (2017) *Historia de La Hacienda El Chorrillo*. Ciudad de México, UNAM. ISBN 978-607-02-8180-8

varias haciendas, una de ellas era la de Hernán Cortés: la del Chorrillo (dividida en dos partes posteriormente: la de abajo que se quedó con el nombre Cantarranas, y la superior que es la que actualmente ocupan el CEPE y la FAD). ¿Qué hacienda compararía Almeida? Bueno, yo logré demostrar que por lo menos ésta no fue. Seguramente sería alguna otra de las buenas haciendas que había en esta zona, y creo que esa aclaración, en cuanto a la historia de Taxco, me parece importante porque se despeja esa duda, siempre se había dicho que Almeida la había comprado, en el libro se ha referido y se halla el hilo de los propietarios hasta el siglo XVIII.

Me llama la atención que haya dicho que Usted sólo le dio un rasguño a la información, ¿acaso esto será un iceberg de información entorno a la hacienda?

No tanto entorno a la hacienda, aunque aún falta bastante, sino entorno a la minería taxqueña, en este texto sólo la abordé muy limitadamente. Todavía hay mucho que decir, también mi tesis toca el trabajo de los indios en la zona minera, y alrededor del siglo XVI aún hay muchísima información que está por descubrirse

11. Espino, R. (2017) *Historia de la Hacienda El Chorrillo*. Ciudad de México, UNAM. ISBN 978-607-02-8180-8

12. Cristiano o converso que practicaba ocultamente ritos judíos.

y trabajarse. Por ejemplo, en una parte de este libro del Chorrillo para escribir tres o cuatro líneas necesité consultar como siete u ocho cartas que se enviaban de aquí a la Escuela de Minería de la Ciudad de México, ¡y además en paleografía¹³, que es otra de las limitantes porque no se puede abordar tan sencillamente!

En el caso del archivo del Palacio de Minería (en la Ciudad de México), que es el que consulté al final para culminar con el siglo XIX, todavía hay mucha información que ya no pude sacar, ¡y ahí la tengo, tengo mis notas, pero era demasiado...! Por eso digo que todavía falta mucho, aún hay muchísimo más. Y seguramente en el Archivo de Indias de Sevilla debe haber muchísima más y está oculta porque no está bien organizada. Yo estuve allá un mes y sólo encontré algunos datos y detalles porque todo está disperso.

Por lo tanto, imagino que es posible que podamos esperar más libros derivados de sus investigaciones.

¡Espero que sí, espero que sí! Espero tener la capacidad de sentarme y redactar más porque en efecto ¡hay mucho que decir todavía!

De acuerdo, para terminar, quiero preguntarle, ¿cuál considera que sea el destino que le espera a la ex Hacienda del Chorrillo?

Me parece que se está comenzando a delinear un destino que tiene que ver con lo que ya está planteado desde el comodato. Me parece que no hay mejor destino que la parte cultural y académica, que ya están desempeñando el CEPE y la FAD, y que están dando difusión a la cultura, y son una gran ventana de la UNAM en Taxco. Entonces el mejor destino es que siga en manos de la UNAM y que le pertenezca definitivamente: como propietaria. Al menos es lo que se perfila hacia el futuro después de lo que dijo el Gobernador del Estado de Guerrero en la reciente ceremonia del 25° aniversario del CEPE¹⁴.

Agradecemos enormemente la gentileza de habernos concedido la oportunidad de charlar con Usted. ¶

Referencias

- Entrevista realizada al Dr. Rodrigo Espino Hernández, en la FAD Taxco, en la ex Hacienda del Chorrillo. 19 de octubre de 2017.

13 Paleografía es la actividad dedicada al estudio de la escritura antigua, tiene como objetivo descifrar los escritos de todos los tiempos y lugares ya sean documentos, monumentos, etc.

14 El CEPE Taxco, 25 años de academia y cultura. <http://www.gaceta.unam.mx/20170911/el-cepe-taxco-25-anos-de-academia-y-cultura/>

Memoria histórica del Taller de Platería y Joyería Fina

Por Francisco Javier Jiménez Velázquez.

Este año nuestro plantel FAD Taxco cumple 25 años de existencia con el auspicio de la Universidad Nacional Autónoma de México, por tal motivo en esta edición de la Revista **.925 Artes y Diseño**, me permito hacer un recuento histórico de lo que ha sido el Taller de Platería y Joyería fina (como siempre se le ha conocido), dentro la estructura de nuestro centro educativo.

Durante 25 años nuestro taller ha estado brindando diversos cursos incorporados a la vida académica de la UNAM, cabe mencionar que su creación data de años anteriores, de la década de los ochenta cuando se crea el Instituto de Artes Plásticas bajo la dirección del reconocido escultor Francisco del Toro (q.e.p.d.), quien tuvo la misión de reclutar al personal académico para la impartición de los talleres que se ofrecerían al público en general, dichos talleres fueron Escultura, Grabado, Pintura, Fotografía y Platería.

El perfil del emergente Instituto de Artes Plásticas fue parecido al de una Casa o Instituto de Cultura como normalmente se les conoce a estos centros de edu-

cación cultural; organismos que por lo general son manejados y financiados por los Ayuntamientos Municipales o Asociaciones Civiles particulares, como funcionó en su momento el Instituto que estuvo por mucho tiempo sustentado por el H. Ayuntamiento Municipal de Taxco de Alarcón.

Por esos años en particular se contaba con mucha demanda del público extranjero que se interesaba especialmente por venir a Taxco a aprender el oficio de la platería, interés despertado por la buena fama internacional con la que ha contado nuestra ciudad desde hace años, por la calidad de sus productos, la calidez de su gente, por las destrezas manuales de sus orfebres, sus festivales y festividades culturales y por la belleza del entorno natural único que caracteriza a esta ciudad que además está rodeada de verdes montañas y pintorescos pueblos vecinos ligados a esta ciudad colonial.

Derivado de dicha fama, el Instituto de Artes Plásticas tuvo el acierto de implementar en su oferta académica cursos especiales de técnicas tradicionales de platería para la elaboración de objetos de

año 4 número 15 – noviembre 2017-enero 2018

.925
ARTES Y DISEÑO

joyería y orfebrería en general, iniciando así con la impartición de los cursos de fundición a la cera perdida, vaciado en tierra, repujado, cincelado, troquelado y joyería fina. Para tal fin fueron invitados a ser partícipes de este proyecto, maestros plateros especialistas en cada una de las técnicas mencionadas, dichos maestros fueron, Adán Alvarado (actualmente retirado), Francisco Galindo (q.e.p.d.), Filiberto Gómez (q.e.p.d.), el Mtro. Ramos (actualmente retirado), y Bruno Pineda que se mantiene laborando para este Plantel, y quien además este año cumplió noventa años de vida. La mayoría de estos maestros, dedicados al oficio de la platería han participado de diversas actividades relacionadas con esta su profesión como es el caso del maestro Bruno pineda quien ha aportado su experiencia a partir de haber participado como *manager* de taller de su hermano Antonio Pineda (q.e.p.d.); como controlador de calidad de mercancía para su exportación y que además se ha dedicado a la enseñanza de la platería en nuestra escuela hasta estos días.



El Maestro Filiberto Gómez. (Fotografía de archivo)



El Maestro Bruno Pineda. (Fotografía de archivo)

Por largo tiempo estuvo operando el Taller de Platería y Joyería Fina con mucho éxito en la formación de nuevos artesanos plateros, nacionales y extranjeros que en muchos casos algunos de ellos se han quedado a radicar en Taxco montando su propio taller, incluso adoptando la nacionalidad mexicana, originándose de ésta manera una mezcla cultural de ideas con resultados muy interesantes en la creación de nuevas propuestas de obra platera.

La fama del Taller trascendió principalmente por la calidad técnica de los excelsos maestros plateros, como lo mencionamos en un principio, cada uno especialista en una técnica específica, aunque también tenían conocimientos generales sobre las demás.

El maestro Francisco Galindo fue un excelente conocedor de técnicas antiguas de vaciado en tierra, él enseñaba a sus alumnos a preparar materiales y a construir herramientas básicas, muy rudimentarias pero eficientes para la técnica que se caracterizaba por ser rústica, remitiéndonos a los orígenes de la metalurgia

precolombina. En contraparte, el maestro Adán Alvarado impartió la técnica de la cera perdida la cual era considerada como innovadora en los procesos técnicos de fundición; el Mtro. Ramos, por su parte, fue un especialista para los procesos industriales de reproducción masiva con maquinaria, con sus amplia experiencia en el manejo de las máquinas, le tocó la encomienda de montar los pesados equipos mecánicos que aún se pueden observar en el taller como son las laminadoras, además de éstas, se contaba en el Taller con un torno rechazador, troqueladoras, cortadoras y pantógrafos.

Dentro de este pequeño gremio se les tenía un especial afecto, y respeto por su talento, a los maestros Filiberto Gómez y Bruno Pineda quienes fueron considerados los pilares del taller, incluso por los de mayor influencia en el Instituto, ambos siempre fueron requeridos para la elaboración de obras especiales que otros orfebres solían rechazar por el alto grado de complejidad que éstas representaban para su realización.

“Don Fili” como se le conocía afectuosamente al maestro Filiberto Gómez era un audaz platero experto en las técnicas de orfebrería, en especial en el repujado que dentro del grupo de las técnicas tradicionales de la platería es de las más complicadas, pero también de las más bellas, ya que ésta se caracteriza por ser una técnica que tiene mucho que ver con el quehacer escultórico, dentro del gremio platero son pocos los virtuosos en el manejo de esta técnica, si bien es cierto que quienes son parte del gremio la conocen, sólo algunos cuantos logran dominarla con maestría absoluta. Quizás dentro de esta minoría “Don Fili” haya sido el mejor exponente de todos, quien en sus diversas creaciones, tiene el honor de haber hecho obras espe-

ciales, de carácter jerárquico para honorables personalidades, obras que quedarán para la posteridad, destacándose un báculo papal producido para el Papa Juan Pablo II; algunos collares para la Reina Isabel de Inglaterra además de dejarnos parte de su legado en México en tanto participo en la elaboración de muchos encargos especiales para políticos, entre los que se destacan una silla de plata hecha para la Presidencia, y abrecartas con motivos prehispánicos que fueron realizados acorde al gusto de algunos políticos. Cabe destacar que entre sus obras notables existe una muy especial, y que todos hemos visto alguna vez, al menos por televisión: se trata del águila de plata que representa nuestro escudo nacional y que engalana la Cámara de Senadores, símbolo de este recinto, que en cada sesión se le puede apreciar en toda su magnitud en el presídium principal.

Este emblema nacional fue elaborado en nuestro Taller, por parte del ingenio creativo del maestro Filiberto Gómez; encargo que sólo él y su destreza técnica pudieron hacer posible. Desgraciadamente a “Don Fili” nunca se le ha dado el reconocimiento que se merece dentro del gremio y hay que admitirlo, como ocurre siempre en la mayoría de los oficios artísticos y la platería, no es la excepción, dentro del medio ha existido mucha vanidad y siempre existió mucho recelo profesional hacia él por parte del gremio, sólo quienes lo conocimos y tuvimos la fortuna de que nos compartiera sus conocimientos como alumnos, sabemos lo generoso que fue como maestro y el gran amigo que fue como persona.

Por su parte, el maestro Bruno Pineda, quien hasta la fecha sigue su noble labor dejándonos su legado de conocimientos, ha sido el experto en el campo de la joyería fina, amante y conocedor de las piedras naturales, dentro de sus consentidas la



Águila de plata que representa el Escudo Nacional Mexicano y que engalana La Cámara de Senadores de la República. (Fotografía de archivo)

amatista, la mayoría de su extensa obra está inspirada especialmente en el uso de esta hermosa piedra púrpura, que por fortuna suele encontrarse en suelo guerrerense, y que incluso se le ha considerado por su extraordinaria belleza como de las más hermosas del mundo.

El maestro Bruno identificado con esta piedra, ha sabido elaborar con su talento innato una extensa variedad de joyería fina y la mayoría de ésta se ha comercializado en el extranjero, gustando siempre de trabajar con metales preciosos como la plata y el oro, combinándolo con los colores naturales de las piedras resaltando la belleza de éstas, para él siempre ha sido importante la calidad de los materiales, en su obra personal nunca se le verá utilizando materiales sintéticos, porque simplemente nunca tendrán la belleza requerida para complementar una verdadera joya, que es lo que él ha estado haciendo en toda su vida profesional: joyas únicas.

Por su destreza técnica para la elaboración de joyería, y aunado a su vasto conocimiento sobre las piedras preciosas, sus cursos han sido desde los inicios del taller hasta la actualidad los que cuentan con más demanda por parte del público tanto

nacional como extranjero por fortuna, el maestro Bruno, uno de los iniciadores del Taller, aún se mantiene activo y con mucho ánimo impartiendo sus valiosos conocimientos teóricos y técnicos y apoyando a la formación de nuevos talentos.

A partir de 1993, el Instituto de Artes Plásticas pasó a formar parte de nuestra prestigiosa Universidad Nacional Autónoma de México generándose algunos cambios importantes en el pequeño plantel.

Formando parte de la Escuela Nacional de Artes Plásticas dependiente de la UNAM, el Taller continuó impartiendo todos sus cursos de platería, pero en ese tiempo complementados con clases de diseño de objetos impartidas por el Mtro. Manuel Sánchez Santoveña, además de clases de Historia del Arte que fueron impartidas por la Mtra. Gilda Cárdenas y de Dibujo por parte de la Mtra. Enriqueta Rossette. El primer Coordinador Académico fue el Mtro. Arturo Miranda Videgaray, le siguieron en el mando el Mtro. René Contreras Osio, el Mtro. Manuel Sánchez Santoveña (q.e.p.d.), y la Mtra. Sol Garcidueñas López. El nivel académico se vio favorecido por la inclusión de las clases complementarias impartidas por los catedráticos de la UNAM, y especialmente incidió en la parte creativa con las clases de diseño y dibujo que fortalecieron nuestros cursos de platería ayudado a una mejor formación, de tal modo que la oferta académica se renovó, ofreciendo cursos y diplomados de platería en la modalidad de Educación Continua.

En el 2011 inició una nueva etapa, surgieron nuevos cambios, la UNAM decide impartir Licenciaturas en nuestro Plantel, a raíz de esto, el Taller de Platería y

Joyería Fina ha venido evolucionando, enfrentándose a nuevos retos y nuevas metas que demanda la actual sociedad. Lo que en un principio consistía en aprender técnicamente el noble oficio de la platería hoy en día se hace con base en una rigurosa profundización de conocimientos generales para obtener una preparación profesional, para esto se ha estado trabajando arduamente para concertar lo mejor de nuestro oficio con la grandeza cultural de nuestro país.

Actualmente la responsabilidad en el plantel la comparten el Mtro. Jorge Soto Curiel y la Mtra. Mayra Uribe Eguiluz. Lo

que ayer era un modesto Instituto de Artes Plásticas hoy en día es la Facultad de Artes y Diseño, Plantel Taxco perteneciente a la UNAM, aunque hemos sido golpeados últimamente por la inclemencia de la naturaleza, nuestro Taller de Platería y Joyería Fina sigue de pie, refrendando su compromiso de salvaguardar el legado cultural que nos ha sido compartido por tal razón honramos a esos nobles maestros plateros que tuvieron a bien dejarnos todo su conocimiento en este taller para compartirlos con la humanidad. Un gran reconocimiento para ellos y agradecimiento por sus magníficas enseñanzas. ¶

Historia de la animación III.

El stop motion

Por Cristabel Esquivel García.

Tercera parte.

El término *stop motion* con el que se le conoce a la animación tridimensional con técnicas tradicionales se lo otorgó George Mèliés en 1896 tras un accidente fílmico en el que se detuvo el obturador al registrar el movimiento de personas y carruajes en la Plaza de la Ópera¹ en París, de esta forma, descubrió que las imágenes se sustituían por otras creando la ilusión de que la gente y los carruajes se transformaban por otros mágicamente y fue él mismo quien nombró a este suceso *stop action* o *stop motion*.

La cámara que estaba usando en un principio, un aparato rudimentario en el que a menudo se atascaba negándose a moverse, produjo un inesperado efecto un día (en 1896) cuando yo estaba fotografian- do. Durante este minuto, la gente, los autobuses y los vehículos que iban y venían, por supuesto, se habían movido. Al proyectar la película, vi un Madeline –ómnibus de la Bastilla– convertirse en un coche fúnebre y los hombres en una mujer. El

truco de sustitución, llamado *stop motion*, fue descubierto, y dos días más tarde hice la primera metamorfosis del hombre en mujer y desapariciones repentinas teniendo un gran éxito².

Entendemos como *Stop Motion* o Técnicas tridimensionales con técnicas tradicionales a aquellas técnicas que se llevan a cabo a partir de la sucesión de imágenes cuadro por cuadro de objetos tridimensionales y se clasifica en *Animación con marionetas*, *animación con plastilina* o *de objetos maleables* y *pixilación* tanto de personas como de objetos estables, clasificación en la que se coincide con Maureen Firniss, Susanah Shaw, Paul Wells y Carmen Lloret quienes han escrito sobre técnicas de animación; aunque Carmen Lloret, en su

1. Vidal Ortega, Miguel. *Contribución de la animación cinematográfica, el desarrollo del trucaje cinematográfico y los efectos especiales en el cine contemporáneo*. Tesis doctoral. Director: Carmen Lloret Ferrándiz. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Dibujo, 2008. pp. 43 – 44.

2. Trad. A. The camera I was using in the beginning (a rudimentary affair in which the film would tear or would often refuse to move) produce an unexpected affected one day (in 1896) when I was photographing very prosaically going again. During this minute, the people, buses and vehicles had of course, moved. Projecting the film, having joined the break, I suddenly saw a Madeline –Bastille omnibus changed into a hearse and men into a women. The trick of substitution, called stop action, was discovered, and two days later I made the first metamorphoses of men into woman and the first sudden disappearances which had a big success.

Lord Peter., *Cracking animation. The Aardman book of 3D animation*. London, Thames and Hudson 1999. p 21.



Estructura metálica. Personaje para Shaun the sheep de Aardman, serie animada de televisión. Creada por Richard Starzak. Reino Unido, 1995

libro *Animación cartografía*, menciona la técnica de objetos estables separándola de la Pixilación reconociéndolas como dos técnicas distintas pero dentro de la animación tridimensional, mientras que el resto de los autores la contemplan como Pixilación.

Finalmente hay que considerar, como dice Liz Faber en su libro *Animación ilimitada: cortometrajes innovadores desde 1940*, que “la animación sufre a causa de su propio potencial ilimitado. Hay tantas técnicas y materiales [...] que nunca podría llegarse a una definición última y clara de lo que es, y mucho menos conseguir un depósito central para todo ello”.³

La animación 3D *stop motion* presenta dos trayectorias históricas muy claras: la primera, la tradición eminentemente europea de las películas *stop motion* de artistas individuales y de las series infantiles para la televisión, y la segunda, eminentemente hollywoodiense, es la historia invisible de la animación *stop motion* utilizada para los efectos especiales de los largometrajes. Para complicar más las cosas, la animación *stop motion* incluye dos técnicas muy distintas: una basada en el uso de marionetas y muñecos de arcillas, y la otra, en el empleo de objetos y artefactos.⁴

Animación con marionetas

La técnica de animación con marionetas es llevada a cabo a través de muñecos articulados o por sustitución contruidos con diferentes materiales como madera, metal, caucho, tela, piel, papel, plástico (látex) o con cualquier otro material sólido, que en el caso de animarse a través de una estructura metálica (muñecos articulados) puede utilizarse alguna aleación de alambre resistente y maleable o estructuras ya prefabricadas especiales para animación.

Se debe tomar en cuenta que la estructura debe soportar el cuerpo completo del personaje y que sus articulaciones pueden moverse para generar movimientos a través de fotografías cuadro por cuadro. Si el muñeco no soporta su peso y no puede mantenerse en pie, será necesario utilizar una plataforma perforada o una plataforma metálica, que a través de tornillos o imanes pueda sujetarse por los pies, espalda o cabeza para mantenerlo erguido. Ahora bien, en general una animación con marionetas no sólo se trabaja a través de muñecos articulados, sino que también se complementa con la técnica de sustitución para alguna o varias tomas, la que se refiere a que se sustituirá alguna parte del cuerpo o toda la marioneta por otra para generar la sensación de movimiento.

Por muchos años la práctica de la animación con marionetas está fuertemente

3 Faber, Liz. *Animación ilimitada: cortometrajes innovadores desde 1940*. Madrid, Ocho y medio 2004. p. 7

4 Wells, Paul. *Fundamentos de la animación*. Barcelona, Parragón Ediciones 1º ed. 2007. p. 100



George Pal con sus Puppertoons

relacionada con Europa del Este y muchos consideran al checo Jirí Trnka como el creador de esta técnica, sin embargo, existen muchas referencias que evidencian que la técnica con marionetas es mucho más antigua. Para empezar, en los inicios del cine fue el francés George Mèliés, conocido por su película *El Viaje a la Luna* en 1902, quien utilizó esta técnica para crear efectos especiales en sus películas de fantasía y ciencia ficción. Así mismo, se encuentra su contemporáneo, el español Segundo Víctor Aurelio Chomón y Ruíz, uno de los pioneros del cine, a quien le debemos los fundamentos del lenguaje cinematográfico, así como grandes inventos como el *Dolly* y la disolvencia (*fade in-fade out*) por mencionar algunos; y muchos trabajos que realizó con arcilla para crear secuencias, dando el comienzo a la animación con plastilina como *El escultor mágico* de 1909.

También encontramos el pionero Ladislav Starevich quien creó diferentes cortometrajes utilizando insectos (*Lucanus Cervus*, 1910) y George Pal, a quien se le debe la técnica de sustitución, por haber utilizado cientos de piezas diferentes para cada una de las expresiones de sus personajes,

como en el caso de *The Puppertoons*, creado para Paramount en la década de los cincuentas.

Por lo general, estas marionetas contaban con una serie de cabezas que reflejaban toda la gama de sus expresiones, una serie de piernas para caminar y brazos flexibles de látex con un alambre en su interior. Por último, se hacía la animación de las marionetas sobre

decorados de papel y cartón piedra.⁵

A partir de *The Puppertoons*, George Pal⁶ se convierte en productor de ciencia ficción para Hollywood, trabajando en películas como *Destination Moon* (dirigida por Irving Pichel, 1950) y *War of the Worlds* (dirigida por Byron Hasking, 1953).

Hoy en día, la animación con marionetas ha sido utilizada por muchos animadores, entre ellos se encuentran el americano Henry Selick (*Slow Bobin in the lower dimensions* en 1991, *James and the giant peach* en 1996); los hermanos Quay, Stephen y Timothy, con su animación *Street of crocodiles*; y de las más actuales, Tim Burton con *El cadáver de la novia* (traducción utilizada en México de la película *Corpse Bride*) en 2005, donde se utilizó ingeniería mecánica para crear movimientos cuadro a cuadro sin necesidad de utilizar la técnica de sustitución de piezas, por mencionar algunos. ¶

5 Morgan Hickman, Gail. *Las películas de George Pal*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencia de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay); Institut Valencia de la Juventut, Cinema Jove, 2000 p25

6 György Pál Marczincsak (Hungría, 1908-EUA, 1980). Mejor conocido como George Pal, productor de cine, director y animador húngaro-estadounidense.



Brazo mecánico utilizado en la producción de animaciones.

Fuentes de consulta Bibliográficas

- Beaudet, L. (1985). *In search of Segundo de Chomón*. Francia, Centre International du cinema d'animation. Festival d'Annecy.
- Faber, L. (2004). *Animación ilimitada: cortometrajes innovadores desde 1940*. Madrid, Ocho y medio.
- Furniss, M. (1998). *Art in motion: animation aesthetics*. Londres, Libbey.
- Lloret, C. (2004). *Animación: Cartografía*. Madrid, Fundación Autor y Sociedad General de autores y Editores.
- Lord, P. (1999). *Cracking animation. The Aardman book of 3D animation*. Londres, Thames and Hudson.
- Morgan Hickman, G. (2000) *Las películas de George Pal*. Valencia, España. Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay); Institut Valencia de la Juventut, Cinema Jove.
- Shaw, S. (2008). *Stop motion: craft skills for model animation*. Estados Unidos, Focal Press.
- Vidal Ortega, M. (2008). *Contribución de la animación cinematográfica, el desarrollo del trucaje cinematográfico y los efectos especiales en el cine contemporáneo*. Tesis doctoral. Director: Carmen Lloret Ferrándiz. España, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Dibujo.
- Wells, P. (2007). *Fundamentos de la animación*. Barcelona, Parragón Ediciones.

Hemerografía

- Cuéllar Alejandro, C. A. (2010). En el principio fue Chomón. El origen de una técnica, la semilla de una estética. L'atalante revista de estudios cinematográficos. Valencia, España. Universitat de Valencia, no. 10, julio-diciembre, 2010, p. 5-8.
- Felipe Martínez, P. (2010). En el Bosque soy feliz. L'atalante revista de estudios cinematográficos. Valencia, España. Universitat de Valencia, No. 10, julio-diciembre, 2010, p.15-20.

Esmaltado sobre metal, por segunda ocasión presente en el Taller Infantil de Artes Plásticas FAD Taxco 2017

Por Alan Gómez Monjaraz.

Desde hace siete años se lleva a cabo el Taller Infantil de Artes Plásticas en el plantel Taxco de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Por segunda vez consecutiva los niños del Taller Infantil trabajaron el esmaltado.

Como antecedentes considero importante mencionar que en la década de los noventa, para ser precisos del año 1995 al 2000, el Profesor Mario Rodríguez Díaz¹, impartió talleres mensuales de artes para niños en el Centro de Extensión Taxco de la ENAP, ocupando el mismo espacio que hoy en día habita el taller de esmaltes de la FAD Taxco y que lo ha venido haciendo desde el año 2001.

Por otro lado, cuando la Escuela en Taxco era un Centro de extensión de la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas

de la UNAM, se impartían talleres de educación continua para niños por parte de la profesora Esperanza Rivera Bahena². Las clases eran impartidas en un pequeño salón ubicado en la parte inferior del edificio donde se encuentra hoy en día la Coordinación del plantel. Espacio conocido hasta la fecha como el “taller infantil” y que actualmente es utilizado como bodega y taller de mantenimiento. Lugar que por algún tiempo también fuera ocupado por el profesor Rodríguez. La profesora Rivera Bahena atendía un promedio de ocho alumnos, quienes aprendían principalmente técnicas de pintura y escultura.

El Taller Infantil de Artes Plásticas, fue fundado el 21 de mayo de 1983 y coordinado desde aquel entonces por la maestra Evencia Madrid Montes. Se ha caracterizado por el desarrollo de obras dentro de las diferentes disciplinas de las artes, procurando estimular en los niños la imaginación y creatividad, además de fortalecer su convivencia con la sociedad y el entorno que los rodea.

1 El Profesor Rodríguez Díaz atendió el taller infantil, donde los niños aprendían, dibujo, literatura y creación de cuentos, en la época en que fueron coordinadores del plantel los maestros Arturo Miranda, René Contreras y Manuel Santoveña, los trabajos realizados por los niños fueron expuestos en su momento, en el Museo de Arte Virreinal y el Centro Cultural Taxco Casa Borda.

2 La Profesora Bahena impartió el taller infantil únicamente tres años del 2001 al 2005.



© Jonathan Morales Ocampo, 2017

Con alumnos prestadores de servicio social, previamente capacitados por maestros con técnicas avanzadas para su labor, en el TIAP se manejan métodos que ayudan a reavivar la fantasía de los chicos utilizando técnicas como: reciclado de papel, introducción al modelado, lápices de cera, batik, falso vitral, introducción al grabado y, en las más recientes ediciones, esmaltado a fuego sobre metal. La conservación de oficios tradicionales en una sociedad gobernada por el consumo, la preservación de valores y significados, han sido algunas de las tareas que considera el Taller Infantil de Artes Plásticas, fundado por la Universidad Nacional Autónoma de México en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

La primera vez que fueron vistos procesos de esmaltado sobre metal en el TIAP Taxco, fue posible gracias a la idea y gestión del alumno Irving Olalde Ocampo³,

3 Irving Olalde Ocampo ha sido uno de los alumnos más comprometidos con el trabajo del esmaltado a fuego sobre metal; participó en la primera exposición realizada por alumnos de licenciatura, titulada "Tres enfoques del Caos Urbano" que se presentó en 2012, en el Museo Virreinal Casa Humboldt de Taxco de Alarcón, Gro., en abril y posteriormente en la Casa de la Ciencia de la UAEM, en Cuernavaca, Mor., en mayo.



© Jonathan Morales Ocampo, 2017

egresado de la primera generación de la licenciatura en Artes Visuales (2012-2015) de este plantel. En dicha ocasión únicamente participaron los niños pertenecientes al grupo con mayor edad de entre 9 y 13 años, trabajando con piezas de lámina negra esmaltadas con esmalte industrial y sobre cubierta de esmalte para vidrio.

Este año a petición de la maestra Mayra Uribe Eguiluz, coordinadora de las Licenciaturas de la FAD, Plantel Taxco, los tres grupos de las diferentes edades pudieron conocer los procesos y trabajar con los materiales. Cada grupo trabajó durante una sesión de cuatro horas. Previo al trabajo con los niños los asesores fueron capacitados durante una semana en el taller, para conocer las diferentes técnicas del esmaltado. De igual forma tuvieron que preparar las piezas que los niños esmaltarían. Si bien, el proceso de horneado y quema con soplete de las piezas fue realizado por los asesores para evitar poner en riesgo a los niños, a ellos se les explicó claramente el proceso y en algunos casos pudieron observarlo.

Los alumnos de las licenciaturas de Arte y Diseño y Artes Visuales capacitados en el taller de esmaltado para fungir como asesores del TIAP fueron: Pilar Roalandini

Jenner, Alison Meza López, Juan González Pérez, Gustavo Tovar Vilchis, Jonathan Morales Ocampo y Yair Ramírez Cerezo⁴.

El 29 de julio del 2017 se montó una exposición en el Museo de Arte Virreinal de la ciudad de Taxco de Alarcón, donde fueron mostradas las piezas elaboradas por los niños, y que tuvo una duración de un mes. Algunos de ellos portaron durante la inauguración, un dije de cobre esmaltado por ellos mismos en el taller.

Al concluir la ceremonia de clausura de la exposición el día 28 de agosto, la Maestra Evencia Madrid expresó estar muy satisfecha con los resultados obtenidos en la reciente edición en cuanto al trabajo de esmaltado sobre metal se refiere. De igual forma planteó la posibilidad de que en el TIAP de la FAD Xochimilco se replique el trabajo de esmaltado a fuego sobre metal, en las futuras ediciones. Así como dar continuidad dentro del plantel Taxco al uso de esmaltes en el TIAP, actualmente coordinado por la Maestra Cristabel Esquivel García⁵. ¶



© Jonathan Morales Ocampo, 2017

Referencias

- Entrevista realizada al Profesor Mario Rodríguez Díaz, quien fuera profesor del Taller infantil del Centro de Extensión Taxco de la ENAP. 3 de Octubre del 2017.
- Entrevista realizada a la Contadora María Teresa Jaimes, Delegada Administrativa de la FAD Taxco. 1 de octubre del 2017.
- Entrevistas realizada a la Maestra Evencia Madrid Montes Coordinadora del TIAP. 26 de Agosto del 2017.
- Entrevista realizada a la Maestra Cristabel Esquivel García. 4 de octubre del 2017.
- http://blogs.fad.unam.mx/academicos/evencia_madrid/?page_id=35

año 4 número 15 – noviembre 2017-enero 2018

4 Algunos de ellos pudieron cubrir su servicio social con las actividades realizadas durante la capacitación y la impartición de los talleres.

5 La maestra Cristabel Esquivel es Coordinadora del TIAP Taxco a partir del 2017

El revisionismo de Ridley Scott

Por Ricardo A. González Cruz.

Una cita atribuida tanto a Leonardo da Vinci, como a E. M. Forster afirma que “una obra de arte nunca se termina, simplemente se abandona”. Esta idea hace eco en la reciente secuela de *Blade Runner* cuando uno de los personajes, –cuya importancia se revela en el clímax de la película– dice: “cada artista deja un poco de sí mismo en su trabajo”. El acto creativo siempre implica un componente sentimental y las grandes obras de arte se quedan con una parte de su creador, por lo que es natural que éste no quiera soltarlas tan fácilmente. ¿Pero qué pasa cuando esto lo lleva a hacer revisiones sobre un trabajo ya estrenado? ¿Qué pasa cuando esta incapacidad de soltar una obra maestra termina afectándola? Este es el caso de Ridley Scott, veterano director que tiene un lugar de honor en el cine de ciencia ficción gracias a dos de sus obras tempranas: *Alien: el octavo pasajero* y *Blade Runner*, pero insiste en visitar estas glorias pasadas, con resultados mixtos.

Revisemos primero el caso de *Alien*¹. Con guión de Dan O'Bannon, a partir de una historia que hizo junto con Ronald Shusett, esta película muestra a la tripulación de una nave espacial que es acechada por un

monstruo que ellos mismos metieron sin darse cuenta. La historia es simple, pero su realización la vuelve una obra maestra del cine de horror y la ciencia ficción. Los ingredientes que Scott utiliza para esto son numerosos. Para empezar, es notable por tener a la Teniente Ellen Ripley, una protagonista femenina fuerte que se va desarrollando a lo largo de la serie, pero que desde esta primera entrega ya está muy bien delineada.

Además, está la criatura hecha por H. R. Giger², que a pesar de tener un magnífico diseño y de haberse vuelto uno de los monstruos más famosos de la cultura popular, en esta película se mantiene casi todo el tiempo en las sombras, bajo la idea de que lo que no se ve es más terrorífico. Pero aún con estas breves apariciones quedan sentadas las bases para entender su ciclo vital, desde que infecta a uno de los humanos hasta que se convierte en adulto. El diseño de esta criatura y las pinturas de Giger son la base de una dirección de arte que le da a la película una apariencia muy particular, junto con un gran trabajo del director de fotografía Derek Vanlint. También hay que mencionar el ritmo en la edi-

1. *Alien*. Dir. Ridley Scott, Reino Unido y Estados Unidos de América, 1979.

2. Hans Ruedi Giger, (1940 –2014). Artista gráfico y escultor suizo. Reconocido por sus colaboraciones con la industria cinematográfica.

ción, los efectos especiales, los misterios sin resolver que amplían el universo de la historia (como el famoso jinete espacial: un esqueleto gigante que los personajes encuentran en el planeta del que reciben una señal de auxilio), el enemigo insospechado que se hacía pasar por un aliado y la atmósfera de familiaridad que hace creíble el futuro que nos muestra. Pero más allá de la realización, es muy interesante la manera en que muestra los temas subyacentes: *Alien* es una película sobre miedo sexual, en la que un monstruo viola y embaraza a sus víctimas, incluyendo sexo oral forzado y un parto sangriento. No es accidental que Scott haya contratado a Giger, quien frecuentemente incluía elementos sexuales en sus obras, después de haber visto una de sus pinturas en la que mostraba a un ser con cabeza fálica.

Hasta ahí todo bien, parecía que Scott había terminado con *Alien*: la obra maestra estaba terminada y aunque hubo tres secuelas³, estas fueron hechas por otros realizadores, sin la intervención de Scott. En el relanzamiento por el aniversario de la primera *Alien* se estrenó en cines la “versión del director”, en la que el cambio más notable es una escena que acentúa el aspecto sexual de la criatura, aunque plantea algunos problemas de continuidad con respecto a lo que se ve en las secuelas. Sin embargo, el mismo Ridley Scott señala que la versión original es la que él prefiere, habiendo realizado la *Director’s Cut* sólo porque el estudio se lo pidió. La obra estaba terminada, el artista no necesitaba hacerle otras modificaciones, podía abandonarla para siempre.

Sólo que en realidad no fue así. En el

2009 se estrenó *Prometeo*⁴, que tuvo su origen como parte del universo de *Alien*, pero eventualmente se fue distanciando. Anunciada en distintas etapas de su producción tanto como una precuela como un *reboot*, quedaba claro que sus mismos creadores no tenían claro qué era lo que estaban haciendo. Además se evidenciaba una falta de respeto por las entregas que habían hecho otros directores. Scott declaró en una entrevista: “hacia el final del tercer acto te empiezas a dar cuenta de que tiene el ADN de la primera *Alien*, pero nada de las siguientes”⁵. No puedo evitar pensar en un niño que se molesta porque otros niños “agarraron sus juguetes” y quiere quitárselos para mostrarles cómo se usan. Lo cual no hubiera sido algo malo, si la película resultante fuera otra obra maestra, pero por desgracia no es así: *Prometeo* se queda a medio camino entre una entrega más de la serie y una historia original, y termina sintiéndose como un homenaje hecho por un fan que no entendió bien cuál era la idea. Hay conexiones con *Alien*, momentos que son referencias directas a escenas de la primera película e incluso una criatura que quiere parecerse al diseño original, pero todo se queda a medias.

Como precuela, *Prometeo* resulta mediocre, anticipando respuestas que no entrega a preguntas que no hacía falta plantear. Por otro lado, como historia autónoma, también se queda en el camino: si le quitamos a *Alien*, *Prometeo* cojea hasta caerse bajo el peso de temas muy amplios que no alcanza a explorar. Tal vez si hu-

3 *Aliens*, de James Cameron; *Alien 3*, de David Fincher y *Alien: resurrección*, de Jean-Pierre Jeunet; además de dos entregas de *Alien vs Predator*, de las que es mejor no hablar.

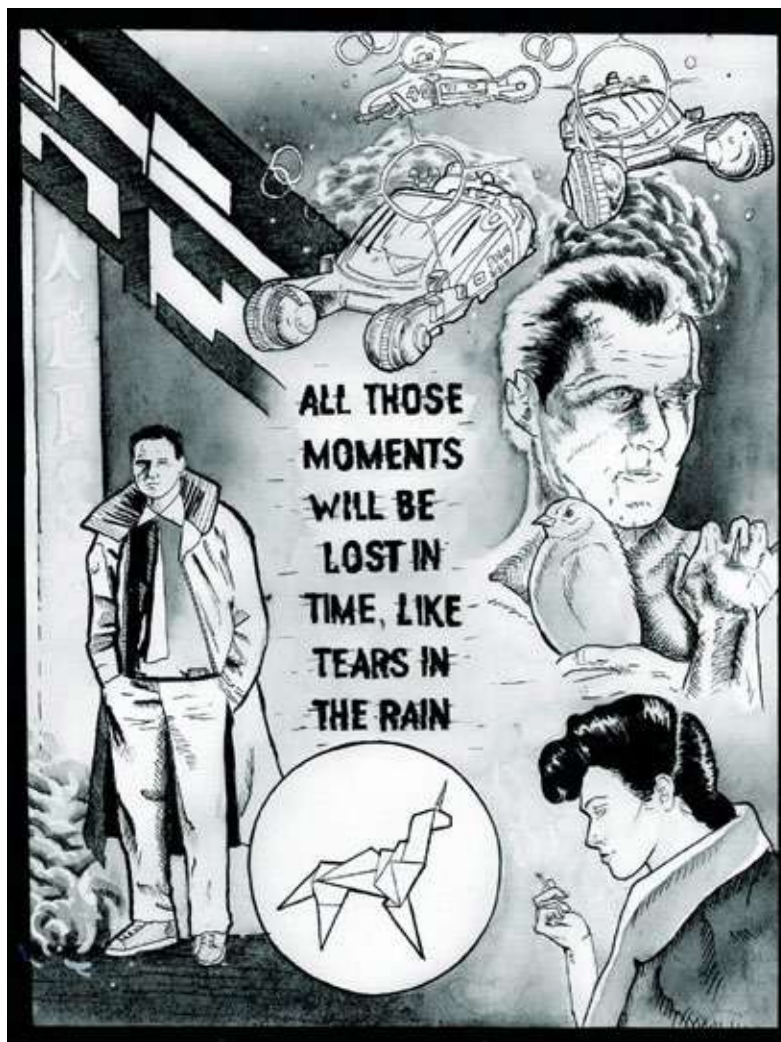
4 *Prometheus*. Dir. Ridley Scott, Reino Unido y Estados Unidos de América, 2012.

5 <https://www.webcitation.org/68TPDzdqL?url=http://filmophilia.com/2011/12/17/interview-ridley-scott-talks-prometheus-giger-beginning-of-man-and-original-alien/>

biera podido alejarse totalmente de la sombra de *Alien* para desarrollar un proyecto completamente separado habríamos tenido una gran película, pero no fue el caso. La realización es buena, las imágenes que entrega son muy bellas, pero la obra se desinfla sin llegar a nada concreto.

Tal vez escuchando algunas de las críticas a *Prometeo*, Scott decidió continuarla con *Alien: Covenant*⁶. Aquí desde el título dejó claro que esta sería una película de *Alien*, no con alguna criatura parecida o inspirada por el xenomorfo, sino con el *Alien* que el público quería. Y superficialmente, lo cumplió. Aquí está la criatura en todo su esplendor, enfrentándose una vez más a un pequeño grupo y encontrándose con una mujer que le hace frente. Pero la respuesta del público y la crítica fue brutal, declarando que es aún peor que *Prometeo*.

Y es que aunque *Covenant* tiene la apariencia de *Alien*, su trasfondo es más cercano a *Prometeo*. Al seguir tratando temas filosóficos y profundos de una manera muy fría, se aleja de la empatía que la primera *Alien* tiene de sobra. Mientras en aquella nos interesábamos por los personajes, en *Covenant* estos son eliminados por sus propias malas decisiones, más allá de toda lógica. A pesar de las malas críti-



© Diego Llanos Mendoza. 2017

cas, ya está anunciada una película más en esta serie. La pregunta obligada sería ¿Por qué Ridley Scott sigue metiéndose con una obra que ya había terminado con tan buenos resultados? ¿De dónde sale esta ansia revisionista?

Veamos ahora el caso de *Blade Runner*⁷. Con guión de Hampton Fancher y David Peoples, adaptando libremente una novela de Philip K. Dick titulada *¿Sueñan los*

6 *Alien: Covenant*. Dir. Ridley Scott, Estados Unidos de América y Reino Unido, 2017.

7 *Blade Runner*. Dir. Ridley Scott, Estados Unidos de América, 1982.

*androides con ovejas eléctricas?*⁸, esta cinta fue estrenada tres años después de *Alien*. La historia es la siguiente: Deckard es un agente encargado de eliminar “replicantes”: androides casi indistinguibles de los humanos. Durante uno de sus casos conoce a Rachael, que sin saberlo es una replicante, y se enamoran. Deckard completa el encargo pero ahora tiene cuestionamientos sobre la humanidad de estos seres artificiales, ya no puede seguir cazándolos y escapa con Rachael. Esta sinopsis simplifica mucho los temas tratados en la película, que son bastantes. Sin embargo creo que por encima de sus temas, esta cinta es importante por la influencia que ha tenido, especialmente por su dirección de arte.

La mezcla de géneros que hace Scott, entre cine negro y ciencia ficción, está muy bien lograda, aunque viéndolo bien, Deckard es bastante incompetente como detective, por más que nos insistan en que es el mejor. Uno de los principales logros de la película es el personaje de Roy Batty, uno de los grandes antagonistas del cine, que con todo y la crueldad que llega a demostrar consigue nuestra empatía. La escena de las lágrimas en la lluvia⁹ es memorable y nos reafirma el tema principal de esta historia, tanto en el libro como en la película: estas máquinas tienen una humanidad mayor que los mismos humanos. El amor que tiene Roy Batty por la vida, a pesar de ser una máquina supuestamente sin sentimientos, contrasta con el tedio que demuestran Deckard y otros humanos. El acto final de Roy es salvar la vida del enemigo que fue enviado a matarlo simplemente por querer existir, sus últimas palabras evidencian esa humanidad que sus ejecutores se niegan a reconocer.

8 Dick, P. K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* 1968.

9 <https://www.youtube.com/watch?v=NoAzpa1x7JU>

Además, por el lado técnico *Blade Runner* es un gran logro. A pesar de haber sido un fracaso comercial, se volvió una película de culto que no ha perdido su relevancia. No es exageración decir que durante los más de treinta años que han pasado desde su estreno casi todas las películas futuristas han imitado su apariencia en mayor o menor grado. La fotografía de Jordan Cronenweth, la música de Vangelis y los diseños de Syd Mead tienen esa rara cualidad de sentirse totalmente como un producto de su época sin parecer obsoletos. Es impresionante que esta producción haya resultado tan bien, a pesar de la interferencia del estudio que exigió agregar un final feliz, así como incluir una narración porque el público de prueba manifestó haberse confundido con la historia. Tal vez esa interferencia explica por qué Ridley Scott aprovecho la oportunidad de hacer otras versiones con mayor libertad creativa. Hay siete versiones distintas de *Blade Runner*, algunas de ellas con cambios significativos.

Como ejemplo tenemos la escena del unicornio, con todo lo que implica. Para dar contexto: hay una pregunta que los fans de *Blade Runner* se han hecho desde su estreno original: ¿Es Deckard un replicante? En la versión original no hay indicios claros de que lo sea, pero podría argumentarse que su resistencia a los golpes de Leon indica su origen mecánico. Dejando la cuestión como un misterio se permite que sea el espectador quien lo decida, dándole mayor riqueza a la obra. Pero con el mismo afán revisionista que décadas después lo llevaría a hacer las precuelas de *Alien*, en la *Director's Cut* de *Blade Runner*, lanzada en 1992, Scott agrega una escena crucial: mientras Deckard toca distraídamente el piano tiene un ensueño de un unicornio blanco corriendo por el bosque.

Esto no tendría ninguna importancia

si no fuera porque nos hace reinterpretar algo que ocurre al final de la película, cuando Deckard encuentra en su departamento un unicornio de origami dejado por su compañero de trabajo, Gaff. Anteriormente queda establecido que los replicantes pueden tener recuerdos implantados, como ocurre en el caso de Rachael. El unicornio de origami es una pista de que Gaff conoce el sueño de Deckard porque en realidad fue implantado, confirmando que Deckard es un replicante. Esta confirmación, que no está en la versión original, da un vuelco a la película.

Mientras en la original se nos muestra de manera muy potente cómo los replicantes pueden ser más humanos que los mismos humanos, al establecer que Deckard es una máquina este mensaje pierde toda su fuerza, ya que sólo estamos viendo cómo el replicante Roy es más humano que el replicante Deckard. En la original tenemos un protagonista que ve cómo su sistema de valores se derrumba y debe replantearse su lugar en el mundo. Por otro lado, si Deckard es replicante sólo tenemos una historia sobre un androide que no sabía que lo era; lo cual es una perspectiva que teníamos desde antes en el personaje de Rachael. Dejar claro que Deckard es un replicante le da a la película una sorpresa que la adorna un poco, pero la priva de temas mucho más profundos y relevantes. La *Final Cut* del 2007, que es la edición definitiva de la película según el mismo Scott, mantiene la escena del unicornio.

Este tipo de cambios muestran claramente que su revisionismo puede tener resultados desfavorables. Por eso el anuncio de que estaba trabajando en una secuela de *Blade Runner* provocó en el público tanta preocupación como expectativa. A diferencia de *Alien*, que tiene varias secuelas, *Blade Runner* sólo tenía las múltiples versiones

de la misma película. Por otro lado, una secuela resultaba totalmente innecesaria y parecía estar motivada sólo por intereses comerciales. Mientras el proyecto seguía en desarrollo, los estrenos de *Prometeo* y *Alien: Covenant* parecían augurar un resultado pobre para este nuevo proyecto.

Y sin embargo, *Blade Runner 2049*¹⁰ es una de las mejores películas del año. ¿Qué fue lo que pasó aquí, que no pasó con *Prometeo* ni *Alien: Covenant*? Probablemente sea que en esta ocasión Ridley Scott no dirige, solamente produce. Con esto no estoy diciendo que él sea un mal director. No estoy de acuerdo con quienes dicen que su época ya pasó y no puede volver a hacer una buena película. La verdad es que su carrera ha sido irregular desde hace mucho, intercalando grandes películas con otras decepcionantes, pero una obra reciente como *The Martian*¹¹ prueba que su capacidad sigue ahí. ¿Será que simplemente no puede visitar sus obras tempranas de manera efectiva? En el peor de los casos, las precuelas de *Alien* y las múltiples versiones de *Blade Runner* podrían indicar que esos grandes resultados se lograron no tanto gracias a Scott, sino a pesar de él. Pero no creo que sea así, considero que más bien, como autor original, siente que estas obras le pertenecen y sólo él puede seguir desarrollándolas como es debido, sin darse cuenta de que las contribuciones de otros han sido esenciales.

Tal vez el recuerdo de esas glorias pasadas lo llama y lo incita a revivirlas aún cuando no hay necesidad. Pero cuando permite que alguien más sea quien dirige mientras él supervisa, los resultados pue-

10 *Blade Runner 2049*, Dir. Denis Villeneuve, Estados Unidos de América, 2017.

11 *The Martian*, Dir. Ridley Scott, Estados Unidos de América y Reino Unido, 2015.

den ser espectaculares, como en la secuela de *Blade Runner*. Claro que esto también depende del equipo de trabajo que se encarga de la película. En este caso destacan Roger Deakins como cinematógrafo y el regreso de Hampton Fancher, autor del guión de la original, pero principalmente Denis Villeneuve en la silla del director es una elección acertadísima. Este director canadiense saltó a la fama entre el gran público con su anterior película *La llegada*¹², que mereció reseñas muy favorables y se convirtió de inmediato en un nuevo referente del cine de ciencia ficción. A juzgar por esa película, Villeneuve parecía una excelente opción para dirigir la secuela de otro gran clásico del género, además de que su trayectoria incluye otras maravillas como *Sicario*¹³, *La mujer que canta*¹⁴ y *Enemy*¹⁵. Entre sus proyectos futuros está anunciada una nueva adaptación de *Dunas*¹⁶, otro clásico de la ciencia ficción, afianzando su lugar en el género.

Tal vez sea cierto que una obra de arte nunca se termina, sólo se abandona. Pero más que abandonar, con su connotación negativa, creo que se trata de dejarlas ir, soltarlas para que le pertenezcan al mundo. Personalmente, a pesar de las críticas que expresé aquí, he disfrutado mucho de todas las películas mencionadas en este artículo. *Prometeo* me emocionó en su momento y a pesar del consenso general creo que *Alien: Covenant* es una cinta de terror bastante efectiva y a pesar de sus errores la disfruté muchísimo. Pero creo que, considerados en conjunto, los resultados de este revisionismo han sido más bien desalentadores. *Blade Runner 2049* es una sorpresa muy agradable, una excepción que se debe más a un equipo de trabajo ajeno a Scott. Sería bueno que él dejara atrás sus glorias pasadas y se concentrara en crear nuevas obras maestras, independientes de la nostalgia y el peso de una marca establecida. ¶

12 *Arrival*, Dir. Denis Villeneuve, Estados Unidos de América, 2016.

13 *Sicario*, Dir. Denis Villeneuve, Estados Unidos de América, 2015.

14 *Incendies*, Dir. Denis Villeneuve, Canadá, 2010.

15 *Enemy*, Dir. Denis Villeneuve, Canadá y España, 2014.

16 *Dune*, Frank Herbert. 1965

Galería

6º Taller de Gráfica Móvil: “El santo vs...”

Por Fanuvy Núñez Aguilera.

El Taller de Gráfica Móvil sobre Día de Muertos, emplazado en la Plazuela Hidalgo (afuera del Museo Guillermo Spratling del INAH) significa para la FAD Taxco una tradición que se practica cada año en colaboración con la Directora del museo, la Arq. Wendy Morales Quass, desde su origen registrado en el año 2011 por el Mtro. René Contreras Osio, quién planteó una práctica que consistía en sacar el taller de grabado por un día, para involucrarse con la comunidad de Taxco ofreciendo un taller demostración de grabado, además de dar a conocer tradiciones populares de gran importancia como el legado de las calaveras que forman parte importante de la identidad mexicana mediante los impresos que José Guadalupe Posada heredó, de tal manera, que esa actividad consistía en la realización de reproducciones en grabados en linóleo utilizando algunas de las calaveras de Posada, así mismo de llevar a cabo una sesión demostrativa de impresión y proceso de estampa, en el que participaban los alumnos de la primera generación de la Licenciatura de Artes Visuales de la FAD Taxco.



A partir del año 2012, la Coordinación de Difusión Cultural FAD Taxco (a cargo de quien suscribe), ha dado continuidad a este propósito involucrando a la comunidad de alumnos y académicos para participar de esta tradición, ofreciendo en noviembre 2012 el primer Taller de Gráfica Móvil: “Cada quién su calavera”, resultando similar a su antecedente, de tal forma, en noviembre de 2013 se dio un giro a la intención del taller, cuando se decidió trabajar en común una temática con la invitación a participar en la “Megafrenda de Día de Muertos” en la Ciudad

año 4 número 15 – noviembre 2017-enero 2018

.925
ARTES Y DISEÑO

- 57 -

Universitaria, cuando Remedios Varo fue el personaje principal de dicho evento con motivo de la conmemoración de los 50 años de su fallecimiento.

Por tal motivo, varios alumnos del plantel realizaron estampas de pequeño formato partiendo de la obra de la artista, además de la participación de académicos y alumnos con trabajos de animación y multimedia que también fueron presentados en dicho evento tanto en la Ciudad Universitaria, al igual que en la Plazuela Hidalgo de Taxco.

En el año 2014 estudiantes y académicos realizaron grabados en torno al tradición de día de muertos realizando con éxito un tercer taller de nuevo en colaboración con las autoridades del museo y de nuestra facultad. Para el año 2015, en el marco del centenario del cantante y actor Germán Valdés “Tin Tán”, la FAD Taxco se unió al homenaje con una serie de pequeños grabados en linóleo (como es costumbre, obra de alumnos del plantel) para realizar el 4° Taller de Gráfica Móvil que participó dentro del evento multidisciplinario “Homenaje a 100 años de Tin Tan”. En el año 2016 se celebró el evento multidisciplinario de Día de Muertos: “Mi calaverita tiene hambre”, que de nuevo incluyó el Taller de Gráfica Móvil.

Este evento –ahora ya tradicional dentro de la agenda de actividades de la FAD Taxco–, y como siempre en colaboración con el Museo Guillermo Spratling, en la edición 2017 se integró al homenaje en torno al centenario natal del enmascarado de plata, “El Santo”, quien dio tema al 6° Taller de Gráfica Móvil: “El santo vs...”.



Por tal razón por la cual estudiantes y académicos la FAD Taxco realizaron la presente serie de grabados en linóleo inspirados en uno de los luchadores más famoso de todos los tiempos e icono la lucha libre nacional y de México también

De esta suerte, el humor, la ironía, lo cómico y la denuncia son los elementos que el enmascarado hace frente mediante esta serie de impresos que fueron entregados al público que asistió al 6° Taller de Gráfica Móvil realizado el pasado miércoles 1 de noviembre de 2017 dentro del evento multidisciplinario: “El inmortal Santo vs...”. Mediante estas actividades culturales realizadas por la comunidad universitaria del plantel, nos sumamos y nos involucramos en fechas importantes dentro de tradiciones de Taxco y con ello se fortalece la difusión de la existencia de la FAD en Taxco. ¶



Susana Espejel Mayo.
 “El Santo vs la muerte”
 Grabado en linóleo. 15 x 20 cm. 2017

Galería
 6° Taller de Gráfica Móvil:
 “El santo vs...”



Nicolas Chávez.
 “El santo vs la calaca”
 Grabado en linóleo. 20 x 15 cm. 2017



José Angel Molina Espinoza.
 “Santo Cráneo”
 Grabado en linóleo. 20 x 15 cm. 2017

año 4 número 15 – noviembre 2017-enero 2018



Galería
6° Taller de Gráfica Móvil:
“El santo vs...”

Gibran Alighieri Piña González.
“Santo, la última batalla”
Grabado en linóleo. 15 x 20 cm. 2017



Jonathan Morales Ocampo.
“El Santo Vs las Momias”
Grabado en linóleo. 15 x 20 cm. 2017



Tania Yesenia Martínez Gómez.
“Santo vs las mujeres vampiro”
Grabado en linóleo. 15 x 20 cm. 2017

año 4 número 15 – noviembre 2017-enero 2018

.925
ARTES Y DISEÑO



Galería
6° Taller de Gráfica Móvil:
“El santo vs...”

Gustavo Adolfo Tovar Vilchis.

“El Santo vs 1no, menos 5”

Grabado en linóleo. 15 x 20 cm. 2017



María Del Pilar Roalandini Jenner.

“Santo vs el terremoto”

Grabado en linóleo. 15 x 20 cm. 2017



José Luis Vanegas Elizalde

“100 años de plata”

Grabado en linóleo. 15 x 20 cm. 2017

año 4 número 15 – noviembre 2017-enero 2018

.925
ARTES Y DISEÑO



Galería
6° Taller de Gráfica Móvil:
“El santo vs...”

Jaqueline Porras Uribe.

“El Santo entre flores”

Grabado en linóleo. 15 x 20 cm. 2017



Andrea Medrano López.

“Santo vs la ignorancia”

Grabado en linóleo. 20 x 15 cm. 2017



Ximena González Morales.

“Santo vs el canto de la noche”

Grabado en linóleo. 20 x 15 cm. 2017

año 4 número 15 – noviembre 2017-enero 2018

.925
ARTES Y DISEÑO



Adriana Vázquez Arias.

“El Santo”

Grabado en linóleo. 15 x 10 cm. 2017



Carlos Alberto Salgado Romero.

“Santo vs la santísima”

Grabado en linóleo. 15 x 10 cm. 2017 “

Galería
6° Taller de Gráfica Móvil:
“El santo vs...”



Pamela Jiménez Espina.

“Salón de la fama”

Grabado en linóleo. 15 x 10 cm. 2017

año 4 número 15 – noviembre 2017-enero 2018

.925
ARTES Y DISEÑO



Luis Armando Rojas Sánchez.

“Santo vs tú tío el borracho”

Grabado en linóleo. 20 x 15 cm. 2017



Alan Gómez Monjaraz.

“Santo vs las voladoras”

Grabado en linóleo. 20 x 15 cm. 2017



Laura Angélica García Millán.

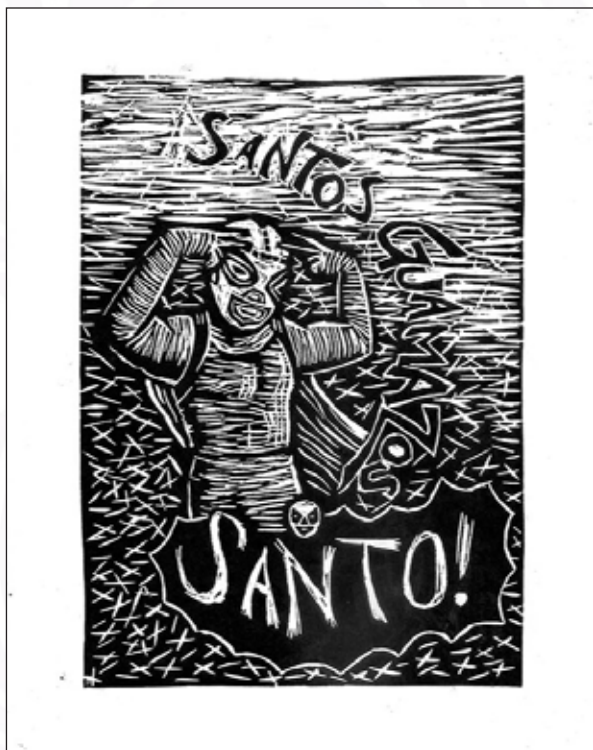
“Santo vs la FAD”

Grabado en linóleo. 20 x 15 cm. 2017

año 4 número 15 – noviembre 2017-enero 2018

.925
ARTES Y DISEÑO

Galería
6º Taller de Gráfica Móvil:
“El santo vs...”



Galería
6° Taller de Gráfica Móvil:
“El santo vs...”

Ricardo Alejandro González Cruz.
“Santos guamazos, Santo!”
Grabado en linóleo. 20 x 15 cm. 2017



Uriel Pérez López.
“Luz santa”
Grabado en linóleo. 20 x 15 cm. 2017

año 4 número 15 – noviembre 2017-enero 2018

.925
ARTES Y DISEÑO

The background of the entire image is a photograph of a weathered stone wall with lush green plants growing in front of it. The image is overlaid with a semi-transparent dark green filter. Centered in the upper half of the image is the text ".925" in a large, white, elegant serif font. Below this, also centered, is the text "ARTES Y DISEÑO" in a smaller, white, all-caps serif font.

.925

ARTES Y DISEÑO