

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA EVOCACIÓN DE LA NATURALEZA EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO ELECTRÓNICO Y DE LOS NUEVOS
MEDIOS: LA CÁMARA LAMBDOMA DENTRO DEL CÁRCAMO
DE CHAPULTEPEC.

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MARÍA PAZ AMARO CAVADA

TUTOR PRINCIPAL:
DR. JOSÉ LUIS BARRIOS LARA
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TUTORES:
DRA. MARIANA BOTEY
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
MTRO. JORGE TORRES SÁENZ
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
DR. ALVARO VÁZQUEZ MANTECÓN
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

MÉXICO D.F., ABRIL DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A David, siempre.
A Anna, quien tiene la misma edad que este proyecto.
A mi mamá, una vez más.*

Índice

Agradecimientos

Introducción

Capítulo 1: La máquina apologética de la modernidad.

- 1.1 La resonancia estridentista ante la modernidad.
- 1.2 El ocaso estridentista y sus repercusiones futuras.

Capítulo 2: Máquina y Naturaleza.

- 2.1 La crisis del futuro.
- 2.2 De la ruina a la gentrificación.
- 2.3 La máquina apologética de la naturaleza.
- 2.4 Acercamientos al mural *El agua, origen de la vida en la tierra*.
- 2.5 El surrealismo: mimesis, ruina y reencantamiento.

Capítulo 3: Transformaciones aurales.

- 3.1 En busca de una nueva identidad musical.
- 3.2 Clamores naturales y sonidos electrónicos

Capítulo 4: Piezas tráfugas de la modernidad.

- 4.1 Prácticas utópicas. La nueva educación del deseo.
- 4.2. A manera de coda.

Conclusiones

Referencias bibliográficas, hemerográficas y otras.

Agradecimientos

En los casi cinco años en que esta investigación se desarrolló, son muchas las personas a las que debo su constante apoyo, sus opiniones, consejos, consultas, orientaciones y referencias. Muy al inicio, indudablemente a Fernando Monreal, Liliana Quintero y Javier Toscano, quienes supieron ayudarme a abrir brecha cuando apenas se asomaba una luz al final del túnel. Agradezco también las colaboraciones y el tiempo invertido a Marcela Armas, Gilberto Esparza y Arcángel Constantini pues formaron parte medular del mismo en una primera etapa.

Estaré en deuda infinita con Deborah Dorotinsky al contar con todo su esfuerzo y su entrega, por ir abriendo puertas a cada obstáculo y encontrar oportunidades en ellos. Sin su apoyo, estoy convencida de que los resultados de este proceso no hubieran sido para mí tan satisfactorios como ahora los experimento. De la misma manera, agradezco a mi tutor, José Luis Barrios, por haberse hecho un espacio en su intensa vida académica para mi proyecto. A mi cotutora Mariana Botey, por saltar desde la borda conmigo en tiempos en los que mi comité tutorial se desmoronaba; por su congruencia, su tenacidad y su valentía. A mi cotutora Blanca Rodríguez, quien a pesar de haber entrado a mitad del camino, no hizo más que elevar la calidad académica de este producto final en todas y cada una de sus argumentaciones además de apoyarme en todo momento. A Álvaro Vázquez Mantecón, por formar parte de mi formación desde la maestría; por nunca

decir que no ante cualquier petición por nimia que fuese, desde una carta de recomendación hasta la exhortación a concursar por el doctorado y, más adelante, aceptar ser uno de mis lectores. A mi lector Jorge Torres Sáenz, quien dijo que sí incluso antes de leer el proyecto y con cuyas recomendaciones, esta tesis logró tener una tesitura contundente en el terreno de lo musical.

A Luis Felipe Ortega, gran amigo con cuyas perspectivas mi campo de investigación se ensanchó. A Julieta González y a Marilyns B. Downey, por su generosidad y apertura al concederme el acceso a los materiales de Juan Downey. A Antonio Saborit, por sus recomendaciones en torno a Ricardo Gómez Robelo, y a Eduardo Vázquez Martín por recibirme y ofrecerme un acercamiento a la nueva etapa de rehabilitación del Cárcamo de Chapultepec mediante entrevistas y consultas de archivo. A José Wolffer, sin cuyo curso jamás hubiera dado con referencias medulares en mi trabajo. A Jorge Enrique Linares, Jesse Lerner, Carla Rippey, Daniel Escoto, Regina Tattersfield, Daniel Vargas Parra, Lynda Klich, Daniel Escamilla, Tatiana Flores y Ana Alonso Minutti, pues gracias a sus referencias y producciones esta investigación fue creciendo.

Un agradecimiento muy especial a Monique Landessman y a Tomás Miklos por su gran apoyo y sus palabras de aliento en todo momento. Lo mismo a Susana Vargas, quien logró salvarme en instantes en donde todo

parecía volverse oscuro e inaprensible. A Alejandro Araujo siempre, por su generosidad, sus opiniones vertidas, su lectura en periodos clave de la investigación y gracias a cuyas opiniones logré ir dando una estructura a todo lo hallado. A Itala Schmelz, por su gran complicidad incluso antes de empezada esta tesis y por ser una investigadora y curadora incansable. A Katalina Juárez-Oechler, por su disposición a manos llenas; a Renée Llamas, por la valiosa información que siempre me brindó. A toda la gente del Lab, por obvias razones pero, primero que nadie y cerrando esta larga lista, a alguien que la encabeza: Ariel Guzik. Gracias, hermano, por haber confiado en mí.

Introducción

El 16 de abril de 2011 se habilitó la voz de la *Cámara Lambda* durante el evento de reinauguración del antiguo Cárcamo de Dolores, una vez restaurado el mural *El agua, origen de la vida en la Tierra* que Diego Rivera terminara en 1951. Distinto al que fuera inaugurado bajo el mandato del entonces presidente Miguel Alemán Valdés, el espacio actual del Cárcamo engloba ahora un perímetro más amplio en el que se encuentra no sólo la pieza de Ariel Guzik, el recinto arquitectónico antaño diseñado por Francisco Rivas, el mural mencionado y la fuente de Tláloc restaurados, sino también la arquitectura de paisaje que proyectó el arquitecto Alberto Kalach y que bordea edificio y fuente. Mi inquietud al acercarme al reconocimiento de las piezas de Guzik a partir de ésta, —la *Cámara Lambda*—, se relaciona en principio con un fenómeno que, a mi juicio, me parece importante denotar, en tanto su exégesis esclarece y refleja una serie de problemáticas que son características de la recepción del arte contemporáneo, y que forman parte del esqueleto de este trabajo de investigación. La *Cámara Lambda* es una de las piezas más recientes en la producción de Guzik seguida de *Cordio*, pieza creada para el pabellón mexicano de la 55^a. edición de la Bienal de Venecia ocurrida entre los meses de mayo y noviembre de 2013. A raíz de las anteriores, el nombre de este artista ha tomado una preponderancia que llama la atención por la manera en que se ha diseminado entre el público como entre la crítica institucional, la académica, la mediática y demás

sectores de la cultura administrada. Si bien la recepción mundial por parte de diferentes entidades es, hoy por hoy, mucho más sensible al seguimiento de la carrera de Guzik,¹ es por demás notable que su tratamiento a nivel nacional puede a veces calificarse de quisquilloso, retraído, incluso deliberadamente omnisciente. De manera general, las piezas de Guzik se insertan en un aparato artístico local cuya vertiente principal –el arte presuntamente comprometido con una línea tanto social como política predeterminada– hoy en día ha sido propiciada por parte de la crítica que mueve los hilos del poder y las acciones, exhibiciones y discusiones en museos y galerías así como en congresos, seminarios y otros espacios de reflexión dentro de un país fuertemente centralizado, en virtud de que ciudades y espacios “emergentes” o adyacentes a las tendencias que dicta la gran urbe, difícilmente marcan una tendencia a seguir por el resto y, como resultado, proliferen al margen de ella de manera poco visible, si se les compara con la fuerte actividad cultural y artística que describe el Distrito Federal. A menudo y, recientemente, a razón de la representación de México en la Bienal ya mencionada, el proyecto ha sido calificado por algunos como “políticamente vacuo” en ciertos casos, ajeno a representar una realidad nacional, o lejano del terreno del arte,² siguiendo los lineamientos de una

¹ Entre 1996 y 1997, Guzik presenta su primer gran proyecto sonoro en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México: la primer gran máquina sonora llamada el *Espejo Plasmath*. Por esos mismos años, se hace acreedor de diversos apoyos financieros destinados a la producción de distintos proyectos que corren en paralelo con su carrera musical.

² El investigador y teórico Néstor García Canclini se refirió a *Cordiox* en el pabellón mexicano como una pieza “entre instrumento musical y científico sin fines pragmáticos.” García Canclini añadió que la pieza coincidía con “obras frecuentes en esta Bienal, que convocó no sólo a artistas sino a artesanos o artífices de objetos, videos e instalaciones, experimentos sin intención artística que cruzan la ciencia y la visualidad, percepciones y representaciones heterodoxas.” Por un lado, la anterior opinión pareciera dar a entender que, en virtud tanto de los soportes y materiales como de las intenciones de los *artífices* de las piezas, el objeto presuntamente artístico se circunscribe o no en el terreno propio del arte a partir de una determinada tradición o de una cierta ortodoxia, al

serie de circunstancias que propiciaron esa etiqueta: Tras *Cuadrado Rojo*, *Imposible Rosa*, exhibición de la artista Melanie Smith para la 54ª edición, *CordioX* seguía todavía muy cerca de la impresión que causó el proyecto necropolítico del pabellón de la edición de 2009 a cargo de la artista Teresa Margolles titulado *¿De qué otra forma podríamos hablar?* cuyo contenido y carga sociopolítica al abordar la guerra del narcotráfico fue el común denominador de las obras allí presentadas. Carente, en apariencia, de un sustrato político,³ por otro lado *CordioX* parecía el proyecto ideal para ser elegido en una coyuntura política por demás inestable y sin consenso social que figuraba el retorno del PRI al mando con el ascenso de Enrique Peña Nieto a la presidencia.

A la circunstancia anteriormente descrita se suman otros factores. La línea de investigación del común de los proyectos de Guzik suele también ser identificada por cierta ala de la crítica con tendencias de tintes neoecologistas que el teórico contemporáneo Slavoj Žižek ha enunciado con precisión. En su ponencia *Ecología sin naturaleza*⁴, Žižek ejemplifica uno de

tiempo que los cruces transdisciplinarios en las obras, recurrentes desde las vanguardias de principios del siglo XX o incluso antes, alejarían, en la perspectiva de Canclini, el objeto del espectro artístico al estar más cercanos a la ciencia. No obstante, al acercarse el cierre de su texto, el autor manifiesta: "La pregunta central, me parece, es cómo se inscribe el pabellón de Venecia en un programa cultural que debería considerar que ahora existen 130 bienales, que decenas de artistas visuales - y de cineastas, músicos y escritores mexicanos - tienen hoy reconocimiento o suscitan interés en un mundo más ancho que el occidental. (...) La valoración estética que perdura es una combinación compleja de creadores capaces de interactuar con lo que emerge, con dramas irresueltos, sin obligarse a mejorar la imagen nacional. Néstor García Canclini: "Venecia o la geopolítica del arte." *Reforma*, Suplemento Cultural El Ángel, México 23 de Junio del 2013, N° 988, pp. 1-2.

³ Como respuesta a la pregunta respecto a si *CordioX* representaba una protesta contra la situación actual tras la participación abiertamente crítica de México en bienales pasadas, Guzik respondió: "Más que una protesta, la mía es una contrapropuesta ética, y la ética tiene un contenido político (...) Hay discursos y piezas que hacen una denuncia explícita y son muy valiosas. Mis instrumentos también lo hacen, pero el contenido no está estructurado como una denuncia." En: María Paz Amaro, "Entrevista a Ariel Guzik." *La Tempestad No. 90*. México, mayo-junio 2013. pp. 83-84.

⁴ *Ecology without Nature*, Ponencia de Slavoj Žižek en la Universidad de Atenas. 3 Octubre, 2007. <http://www.youtube.com/watch?v=CGB7g2g9fLw> (Última recuperación: 24 febrero, 2014).

los modos en que la ideología, entendida en el sentido tradicional de representar una equívoca e ilusoria manera de pensar y de percibir la realidad, hace uso ahora de este particular dilema. La ideología cuestiona los problemas reales pero, en su afán ilusorio, los mistifica. En este caso, una serie de dispositivos sociales se encubren a través del mensaje ecológico de corte mediático que refuerza la noción tradicional de naturaleza como antaño armónica, orgánica y balanceada, ahora perturbada y rota gracias a los residuos que son producto de la explotación tecnológica de manos de la sociedad humana y que, como Žižek considera, son una versión secular de la historia cristiana y occidental de *la caída*. La ecología, como dice Žižek, se convertirá lentamente en el nuevo opio de las masas, otrora la figura metafórica de la religión acuñada por Marx. Lo que hoy en día sigue esperándose de la religión, como también de la ecología malentendida, es la anulación del debate a partir de una autoridad incuestionable. Tras la revolución industrial, la naturaleza ha sido desustancializada al haberse transformado en objeto. Con esto, Žižek no invita a fomentar el pánico ya que la naturaleza contiene en sí misma, en su propia evolución y desarrollo, a la catástrofe de manera inherente. Es ahora el hombre quien se considera el ser supremo aún para alterar la totalidad y el balance de lo que se presume, son rasgos inmanentes del orden natural. La cadena de catástrofes que contiene en su historia la vida natural, ha sido incluso redituable para el ser humano, pues ¿qué es el petróleo sino los residuos de catástrofes milenarias inimaginables?, ¿los detritus o los restos cadavéricos de la vida

animal y vegetal que habitan los sustratos de la Tierra? En este sentido, me adelanto a sostener que, por su complejidad, evidentemente el problema que aquí se cita supera a la pieza. Sin embargo, que la supere no la hace el resultado de una ecuación errónea o se trate de una propuesta débil que, incluso, exime tener una conexión tan directa con el estado de la cuestión mencionado, tal y como el sector de la crítica en cuestión asume de forma literal. Las piezas de Guzik no pretenden, tampoco, a mi modo de ver, una acción terapéutica o una intención remedial y si la presentan, esto sería tema para otra investigación. De ser así, entonces el corpus que me interesa analizar desde los marcos críticos que he diseñado para ello, contendría en su interior, una proposición sumamente ingenua y, por ende, difícil de sostener.

Uno de los propósitos de esta investigación es tratar de entender la emergencia de propuestas artísticas como las de Ariel Guzik dentro de la inabarcable oferta del arte contemporáneo así como de los pormenores históricos de las que son reflejo. Sería imposible hacer una lista de los artistas contemporáneos mexicanos con mayor o menor renombre internacional cuyas propuestas divergen entre sí pero no por ello, son invalidadas con tanta premura. Tampoco es mi objetivo reprobar la espectacularidad de Rafael Lozano Hemmer, el multifacetismo de Gabriel Orozco, o investigar si la emergencia veloz de artistas como Julieta Aranda en ediciones recientes de bienales como Kassel o Cartagena, responden a

los lineamientos prescritos de ciertas agendas culturales, mucho menos desentrañar por qué los tópicos prevalecientes en la producción de artistas residentes en México como Enrique Jézik, Jota Izquierdo o Francis Alÿs posibilitan relatorías que, de ser locales, se desplazan para ser sintomáticas de una determinada geopolítica. Las anteriores, sumadas a propuestas como las de José Vega Macotela, Eric Beltrán o Iván Puig que abordan problemáticas sociales, políticas e incluso revisionistas, las aplaudo y las celebro.⁵ Lejos de continuar con el extenso recuento, una de mis preguntas está más encaminada hacia intentar responder al por qué, a diferencia de otras producciones que presumen la validez de su oferta en un contexto multitudinario por las razones que sean, tienen un cierto valor que a este caso específico, le es restado. Por consiguiente, me interesa abundar en el camino histórico por el que las obras de Guzik han sufrido tal suerte.

Elegí en particular la *Cámara Lambda* de entre el corpus artístico de Ariel Guzik, porque es la que me permite establecer una serie de constelaciones respecto de ciertos momentos de la historia del arte moderno y contemporáneo en México y en el mundo para apuntalar la serie de disyuntivas que intento aclarar. El elemento básico a partir del que accedo a tal problemática es el sitio donde esta pieza se encuentra: al interior del Cárcamo de Chapultepec y de frente a un mural cuyas implicaciones

⁵ En particular, me refiero específicamente al proyecto de largo aliento *Time Divisa* (2006-2010) de Vega Macotela en el que el artista formula un convenio con los reos del penal de Santa María Acatitla en los que intercambia favores por 365 acciones artísticas solicitadas a los reclusos; al proyecto de Beltrán expuesto en *Manifesta 8, Modelos para construir objetos* (2010) que invita a reflexionar sobre las maneras en que se conforman las perspectivas ideológicas a partir de un ejercicio concreto, y al proyecto S.E.F.T.-1 de Iván Puig en colaboración con Andrés Padilla Domene, que devela el mísero destino de los ferrocarriles nacionales como una ruina más de la modernidad.

artísticas como históricas tampoco son fáciles de discernir. A través de este trabajo me interesa verificar si, en efecto, existen iteraciones, repeticiones históricas y en qué orden se describen. Tal efecto me servirá para deslindar, o bien, unir en un mismo cauce determinadas acciones relativas a artistas, corrientes o piezas del pasado con la que me ocupa –la *Cámara Lambda*– con el objeto de comprender el status particular de la obra a la luz del pasado y en la construcción de la historia del presente. Esa unión o diferencia, además de contribuir a describir la pieza, tiene como intención generar, si es que la hay, una suerte de genealogía o de filiación y, en ellas, según sea el caso, poder desentrañar en qué momentos pervive un sentido de tradición o de ruptura en tanto dichas acciones y obras buscan determinados objetivos relativos a desencajarse de la historia o bien, pertenecer a un determinado grupo, linaje o descendencia.

Desde esa perspectiva, este análisis también se constituye como un ejemplo de la clase de operaciones que venían registrándose desde el siglo XIX a nivel internacional con la aceleración de la revolución industrial y el proyecto modernista como su consecuencia que, en el caso nacional, se evidencian más claramente a partir de las vanguardias de principios del siglo XX. Me interesa detectar en ellas qué clase de impacto tuvieron tanto en el pasado como hoy en el presente recurriendo al análisis cultural que Raymond Williams hiciera en los setenta, al identificar el orden de los conceptos que sobresalen dentro de la investigación como dominantes,

residuales o emergentes,⁶ en tanto ciertos elementos adyacentes a una estructura de pensamiento dominante se desarrollan casi siempre de manera inconsciente a partir de un nuevo juego de interacciones sociales y logran, finalmente, elevarse hasta representar categorías superiores dentro de un imaginario social dado. Incluso, aún cuando prevalecen como aparentemente inferiores, logran desafiar de manera activa la estructura dominante siendo esa su tarea primordial, pues “en cualquier caso dado, son también significantes por cuanto revelan acerca de las características de la noción dominante,”⁷ o bien, ciertos elementos de la emergencia terminan por ser incorporados pero no llegan a representar más que muestras facsímiles de las prácticas culturales genuinamente emergentes. Las anteriores prácticas, de hecho, dependen de las estrategias de adaptación de estas nociones dentro del imaginario sociocultural y/o de su replicación en formas noveles. Ejemplo de lo anterior es el que se brinda con la observación de repeticiones históricas que acuñan mitos modernos, vanguardistas y nacionales, como es el caso que se señala en el capítulo tercero con Julián Carrillo y la invención del Sonido 13, el cual, sumado a las “transferencias” de los legados estridentistas y muralistas a las generaciones que les siguen, y la manera en que se diseminan en las décadas de los setenta y ochenta como en el presente, remiten tanto a una clase de recepción sui generis por parte de la sociedad que los recibe y que construye un determinado imaginario, como al mismo orden de señalamientos operantes ante determinados dilemas

⁶ Sobre estos métodos de análisis, ver “Dominant, residual and emergent” (1977) en: Imre Szeman, Timothy Kaposy: *Cultural Theory: an Anthology*. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2011 y/o Raymond Williams: *Marxism and Literature*. Oxford: University Press, 1977.

⁷ Szeman, op. cit. pp. 353-356.

relativos al binomio tecnología-naturaleza y otros que descubro en la *Cámara Lambda*. Guzik recupera una intención primigenia e inocente refundada en el progreso, desde la que se logran escuchar los ecos remotos del estridentismo respecto a las expectativas y posibilidades de la tecnología. Al respecto, González Mello y Stanton aclaran que si bien la estética del estridentismo, a diferencia de otros modelos como el italiano o el ruso no fue determinante en la conformación del arte modernista o vanguardista, sí tuvo importancia, en cambio, en nuestra producción posmoderna. “El estridentismo se parecía demasiado a los nacionalismos que habían perdido sentido: su reivindicación acusaba una intensa nostalgia por la modernidad mexicana.⁸ La magia tecnológica a la que invoca Guzik por medio de la *Cámara Lambda* rearticula asimismo y en un contexto distinto, algunas de las intenciones que encontramos en la vanguardia surrealista y en otros movimientos previos a ella. En este caso, cabe hablar de un doble proceso o de dos nociones en discordancia: *magia versus mistificación*, las cuales encuentran su común origen en *fetichismo versus reificación* y para cuya comprensión es forzoso explorar la noción antropológica de magia y fetichismo presente sobre todo en Michael Taussig como el anverso de la moneda del aparato marxista y sus lecturas subsecuentes.

Estimo que a partir de esta estrategia puedo llegar a dismantlar una cierta noción de genealogía o de filiación de acuerdo a las particularidades ya

⁸ Renato González Mello y Anthony Stanton: “El relato y el arte experimental” en: *Vanguardia en México 1915-1940*. (catálogo de exposición) México: Museo Nacional de Arte, 2013, pp. 30-31.

mencionadas. Las repeticiones que encuentro en unas y otras obras del conjunto del Cárcamo, como de otras que forman este sistema de análisis, me sirven para verificar si realmente subyace una dialéctica entre el mural de Rivera y la pieza contemporánea que me ocupa y, en caso de existir, bajo qué elementos podría establecerse tal. A menudo retomo nociones complejas por sus distintos niveles de interpretación, como las relativas a la modernidad y tardomodernidad, la vanguardia y la neovanguardia. Es preciso delimitar desde este momento que mis referentes históricos y estéticos para con las nociones anteriores, aún cuando se irán delimitando en el flujo de la investigación, tienden a responder a los parámetros generales de las mismas, por difícil que resulte. Con vanguardia me refiero específicamente a los movimientos artísticos que operaron desde los inicios hasta mediados del siglo XX tanto en Europa como en Norteamérica, Latinoamérica y, por supuesto, México.⁹ La noción de neovanguardia me sirve para delimitar determinados movimientos mundiales en el flujo de los acontecimientos a partir de la segunda mitad del siglo XX que serán mencionados como tales a lo largo del trabajo así como, en caso de haberlas, sus últimas transmisiones a la producción artística nacional. Asimismo, cuando hablo de modernidad, para los propósitos de este trabajo me refiero mayormente al proyecto

⁹ Matei Calinescu afirma que hacia la segunda década del siglo XX, la vanguardia como un concepto artístico designa no una u otra sino *todas las nuevas escuelas* cuyos programas estéticos fueron definidos extensivamente por su rechazo al pasado y por el culto a lo Nuevo. Sin embargo, no debe ignorarse que la novedad estaba atendida más a menudo que no, al mero proceso de la destrucción de la tradición. La posibilidad de agrupar todos los movimientos radicales alrededor de lo anti-tradicional en una categoría más amplia triunfan al hacer de la vanguardia un instrumento terminológico importante de la teoría crítica del siglo XX. El término subsecuentemente se sometió al proceso natural de "historicidad" pero al mismo tiempo y de acuerdo al incremento de su circulación, su significado adquirió una diversidad casi incontrolable. Ver: Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernismo, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987. pp. 116-117.

desarrollista que emprende México a partir de fines del siglo XIX hasta el periodo alemanista y que es, también, el reflejo de un proceso modernizador sufrido a nivel global. La noción de modernidad conlleva a comprenderla también como un proyecto civilizatorio y, de acuerdo a Mariana Botey, se la debe entender también a partir del sentido de la construcción de las trivializaciones de la historia del arte, de las cuales es preciso señalar para identificarse con ellas, o bien, deslindarse de las mismas.¹⁰

Si en la crítica actual, a la par de las menciones de la vanguardia, la modernidad y la tardomodernidad o posmodernidad, es recurrente hablar de rupturas y de discontinuidades, en el marco del arte latinoamericano, en concreto, el problema de la vanguardia se había tratado como una repetición a la luz de los primeros modelos vanguardistas europeos del siglo XX y, más adelante, de las neovanguardias norteamericanas de mediados del siglo. Cabe aclarar que “más que descripciones objetivas del arte vanguardista, las ideas de ruptura y originalidad son elementos de las propuestas programáticas de los movimientos de renovación y deben ser vistas como parte esencial de sus mitologías”.¹¹ Tanto en las vanguardias que se dieron

¹⁰ Néstor García Canclini habla de un proceso de modernidad “restringido” en el caso de América Latina: “Modernización con expansión restringida del mercado, democratización para minorías, renovación de las ideas pero con baja eficacia en los procesos sociales. Los desajustes entre modernismo y modernización son útiles a las clases dominantes para preservar su hegemonía, y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente clases dominantes. En la cultura escrita, lo consiguieron limitando la escolarización y el consumo de libros y revistas. En la cultura visual, mediante tres operaciones que hicieron posible a las elites restablecer una y otra vez, ante cada cambio modernizador, su concepción aristocrática a) espiritualizar la producción cultural bajo el aspecto de “creación” artística, con la consecuente división entre arte y artesanías; b) congelar la circulación de los bienes simbólicos en colecciones, concentrándolos en museos, palacios y otros centros exclusivos; c) proponer como única forma legítima de consumos de estos bienes esa modalidad también espiritualidad hierática, de recepción que consiste en contemplarlos. (...) ¿Es posible impulsar la modernidad cultural cuando la modernización socioeconómica es tan desigual? Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001. pp. 82-83.

¹¹ *Ibid.* p. 18.

en territorio mexicano como en sus posteriores repeticiones, pareciera que el acierto radicaba en reevaluar o corregir los gestos, las acciones y las obras bajo este gran cobijo para, sin más, obtener lo tan anhelado: la suma de nuestras distintas corrientes literarias y movimientos artísticos como emblemas o como una marca local, un rasgo más de lo global en términos de vanguardia. La genealogía aquí elucubrada no siempre se monta en dirección a narrar una sucesión histórica lineal respecto a la tecnología, las piezas ni el sonido. Filiación aquí funciona de forma distinta a genealogía y es opuesta a ella.¹² Las obras mencionadas sostienen una unión crítica que no necesariamente responde a temporalidades en un sentido estrecho ni tampoco responde a grupos, colectivos o fechas unívocos sino a márgenes amplios de sucesos en un marco tanto global como local.¹³ Asimismo, este análisis responde a la revisión a la que han estado sometidos los términos de vanguardia, tradición y ruptura en exposiciones y estudios recientes de curadores, académicos y teóricos proponiendo un paradigma más de comparación.

¹² Debo esta aproximación a la perspectiva de Andrea Giunta: "Este mapa de lectura deja de lado al menos dos aspectos que resultan centrales para la comprensión de la compleja escena de la vanguardia latinoamericana. Por un lado, sus contactos con campos de experiencia y conocimiento ajenos al relato que establece la idea de arte moderno. Me refiero a los diálogos generados en relaciones materiales con culturas específicas, que podrían considerarse marginales respecto del modelo evolutivo de la modernidad (la cultura prehispánica o colonial tanto como la que proviene de la villa miseria o la favela). Del mismo modo, al contacto con otras disciplinas, desde la literatura, la poesía o la música, hasta el psicoanálisis y la filosofía. El segundo aspecto que esta aproximación no considera es aquel inherente al estallido particular, único, indeducible de la idea de filiación que se produce en cada obra y que no se capta desde las ideas de genealogía, modelo o metodología." Andrea Giunta, "Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina". Ponencia ofrecida en el marco del Simposio *Genealogías del arte contemporáneo en México 1952-1967*, Ciudad de México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, (30 de agosto, 2012).

¹³ Siguiendo a Hal Foster: "Primero hay una pregunta por el valor invertido en los cánones del arte del siglo XX. El valor no está dado: siempre hay una invención formal a ser reubicada, un capital cultural a ser reinventado."¹³ Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press, 1996, pp. xi-xii.

Para finalizar con esta serie de aclaraciones a manera de introducción, me interesa que aún cuando el mural de Rivera y la *Cámara Lambda* se gestionaron como obras solicitadas por los gobiernos en turno (el primero solicitado por el gobierno de Miguel Alemán para inaugurar con bombo y platillo el primer momento de lo que más adelante se nombró sistema de aguas Lerma-Cutzamala, y el segundo como una obra comisionada por una de las instancias culturales del gobierno del Distrito Federal bajo el mandato de Marcelo Ebrard), las cuales son el resultado de una instrumentación que ha sido sujeta a una operación de carácter afirmativo y, en el caso más reciente, profiere una acción que viene a ser consecuencia de la reapropiación del espacio público, es posiblemente proclive, a la vez, de enmascarar procesos de gentrificación propios de las ciudades que siguen una línea global de crecimiento, expansión, reubicación y disciplinamiento neoliberal. Tanto en tiempos de Alemán como en los actuales, es ineludible que ambos momentos y sus respectivas intenciones conformaron parte de un proyecto político. Sin embargo, mi intención también se centra en enfocar la atención en la omisión constructiva, crucial para el discurso que le es pertinente a cada uno de los tiempos históricos a los que me refiero; aquello que no se dice, lo que no subyace de manera superficial, aquello que se intuye no sólo para restaurar la integridad radical del discurso sino para desafiar su estatus en el presente, las ideas recibidas que han deformado su estructura y han restringido su eficacia. De esta manera, al presentar el análisis de los dos procesos de producción en distintas épocas, me interesa

subrayar las grandes diferencias entre los dos casos. Independientes de las razones políticas que llevaron a instalar la *Cámara Lambda* dentro del recinto del Cárcamo, uno de mis primeros propósitos es verificar si la génesis y agencia de esta última pieza artística insertada en este espacio realmente rescata, recupera o evoca determinadas partes del mural –*si hay una dialéctica entre ambas piezas y cómo es que esta relación se articula*–, así como si repite intenciones del pasado, que no son más que la repetición de ciertos ordenamientos que Rivera hizo también en su momento, por ejemplo, respecto del mundo prehispánico. Desde este momento debo señalar que, independientemente de ciertas repeticiones halladas en el eco de las vanguardias manifestados en la *Cámara Lambda*, la tarea en este trabajo es deducir si esta pieza reclama para sí una nueva suerte de innovación y también una nueva forma de utopía que contrasta con la utopía vislumbrada por Rivera. Es en este sentido que debo demostrar las diferencias entre ambos proyectos pues, contrario a lo que se da casi por un hecho en el caso del común de las piezas de Guzik, los motores que la animan, desde mi perspectiva, no promueven a manifestar un estado de esperanza, emancipación ni celebración para con la tecnología bajo las que están constituidas, a diferencia sí del proyecto muralístico de Rivera, en el que se aprecia un proyecto redentor y liberador de la tecnología que tiene por objeto el dominio de la naturaleza que abonará, como consecuencia, el buen camino rumbo al progreso. En el caso de la producción de Guzik, lo anterior está fuera de lugar simple y llanamente porque las condiciones

sociohistóricas dadas hoy en día imposibilitan la promoción de una instrucción similar. Si en el sexenio alemanista tanto Rivera como Alemán confiaban en las acciones desarrollistas y los murales como su principal emblema, la *Cámara Lambda* resulta el eco del agua que no pudo ser domada, dominada, ni conquistada. Por el contrario, el estado actual de las condiciones urbanas señalan un diagnóstico pesimista de carácter casi profético sobre el que la *Cámara Lambda* está montado: el Sistema de Aguas Lerma-Cutzamala basa sus fundamentos en la escasez progresiva y el agotamiento del preciado líquido. El sonido que emana de la *Cámara Lambda* es su espectro; el fantasma del agua que estuvo cubriendo al mural por escaso tiempo, mucho menos del esperado por Rivera, Rivas y los ingenieros que atestiguan desde uno de los paneles el colosal proyecto emprendido a mediados del pasado siglo.

A lo largo de los años en los que ha transcurrido este proyecto de investigación, me esforcé por comprobar una hipótesis en cuya enunciación estaba resuelta de antemano. Al final de esta etapa, me concierne explicar la génesis de esta pieza y las intenciones a las que responde; el truco más como artilugio tecnológico que posibilita una experiencia humana ubicada en un periplo determinado del camino de la historia en lugar de un reencantamiento efectivo que no necesariamente promueve a una acción social revolucionaria, como sí era, al menos, el objetivo de las primeras vanguardias. Cabría preguntarse si la tecnología, en este caso, es

susceptible de articularse como un dispositivo mágico, como lo entiende Michael Taussig. En esta pieza sobresalen ciertos efectos de carácter mimético. Cuando Ariel Guzik se refiere a la expresión de los elementos naturales por medio de la voz de una máquina sonora, es prioritario para mí desgajar y comprender desde dónde y para qué se articula el montaje de semejante truco tecnológico. Si bien detecto que la noción de mimesis y de magia a las que se refiere Taussig como un método eficaz de intervención de la naturaleza, y del pensamiento mágico como una genealogía salvaje que deriva de la facultad mimética enunciada por Walter Benjamin, son distintas de las facultadas por Guzik, al menos pretendo elucubrar en qué puntos es que se tocan.

El orden de esta tesis está dispuesto en cuatro capítulos. El primero intenta un primer acercamiento a la pieza que es motivo del análisis para, de esa manera, comenzar a enumerar sus cualidades diferenciantes del mural. Asimismo, incide en la serie de repeticiones halladas a partir del estridentismo. El segundo capítulo inicia delineando el actual proceso gentrificador al que se ha sometido la Ciudad de México en el intento por establecer un sistema comparativo de las políticas actuales respecto del primer momento del Cárcamo bajo el gobierno de Miguel Alemán. Es en este capítulo donde se hace un análisis extensivo de la producción mural de Rivera y de la exégesis marxista volcada tanto en estos como en la descripción iconográfica a detalle del mural *El agua, origen de la vida en la*

Tierra, con tal de desencadenar la serie de argumentos que concluirán en la emergencia o no de una dialéctica entre esta obra y la *Cámara Lambda*. El tercer capítulo pretende hacer un amplio bosquejo de los hitos de la historia musical a partir del siglo XIX y las vanguardias además de explicar cómo es que estos influyen en la producción sonora de Ariel Guzik. Se ofrecen también, las observaciones respecto de la figura histórica del músico, compositor y teórico Julián Carrillo que guarda tanto ciertas lógicas similares como divergentes del caso contemporáneo y lo mismo se sigue para contrastar la génesis arquitectónica del Cárcamo con el pabellón de Philips de Le Corbusier, así como el *Poème Électronique* de Edgard Vàrese respecto de la situación de los sonidos emanados de esta máquina en términos musicales. Finalmente, el cuarto capítulo sirve a manera de coda en relación con el fin de la genealogía aquí descrita para derivar en el análisis de las prácticas utópicas que se conjuntan en los ejemplos vertidos en el corpus general y los efectos como afectos que ellas despliegan.

Capítulo 1: La máquina apologética de la modernidad.

“Esa fábrica es nueva; antes pacían en este campo unas vacas pingües bajo la mirada perdida de un pastorcillo”, Allá queda el cuenco vacío, tenebroso como la cara de los ciegos, del arroyo que secó la codicia de los que construyeron la presa grande, y que ahora le venden al campo desesperado el agua de dios.”

Gilberto Owen, *La llama fría*

1.1 La resonancia estridentista ante la modernidad.

Con el objeto de intervenir el espacio rehabilitado del Cárcamo de Chapultepec, Ariel Guzik diseñó e instaló una maquinaria sonora constituida por emanaciones basadas en fenómenos cercanos a la naturaleza de los elementos circundantes. La *Cámara Lambdoma* es un ensamble orgánico de tuberías de cobre y latón dispuestas una frente a la otra en dos conjuntos de pipas de voz montados en los muros sobre los paneles sur y norte del mural de Diego Rivera: el *ensamble armónico* y el *ensamble subarmónico*, o de armonía *en espejo*, los cuales, conforman los dos ejes de la *Lambdoma*. La generación de sonidos armónicos y subarmónicos sucede de forma soberana y regenerativa, revelando así la tendencia autoordenada de los armónicos existentes en la naturaleza. El nombre de esta máquina sonora responde a estar basada en el modelo pitagórico donde los derivados armónicos de una frecuencia base son conjuntados con sus contrapartes subarmónicas, de lo que resulta una sonoridad compuesta por dos ejes, uno armónico y el otro aritmético.



Imagen 1: Vista de uno de los órganos de la *Cámara Lambda* sobre el muro sur del mural.

Las piezas sonoras de Guzik regeneran un sonido autoorganizado, redivivo, que amplifica las cualidades de los espacios en donde se instalan. En este caso, me interesa puntualizar el gesto poético encarnado en la factura y funcionamiento al menos de esta obra. Un gesto sí, preñado de nostalgia, basado en una utopía fracasada pues el agua, elemento sobre el que se basó la construcción de este proyecto desarrollista en tiempos de Alemán, no está más allí ni de manera física, ni tampoco de forma simbólica más que para destacar su ausencia. Con tal objeto, los circuitos y mecanismos del instrumento-máquina generan un sonido que constituye la materia sutil y que es la expresión artística fundamental de la pieza frente al mural de Diego Rivera.

El gabinete de control se sitúa al lado derecho del muro sur y constituye una pieza importante en la instalación espacial del conjunto del instrumento. El gabinete contiene el ordenamiento de los circuitos que

revelan su articulación y comportamiento en la superficie exterior por medio de un juego de indicadores y controles que son visibles y que fueron distribuidos intencionalmente de forma gráfica. Los espectadores pueden ver reflejada en el tablero la forma en que el instrumento opera y el efecto que tienen en él las señales meteorológicas. Del lado derecho del gabinete están los subarmónicos, y del lado izquierdo, los armónicos. El rombo ubicado en la parte superior del gabinete está proyectado como la figura de la lambda misma y todos los íconos representativos están referidos a ciertas partes del funcionamiento del sistema. El ópalo óptico, de color amarillo, representa el Sol captado por los sensores ubicados en la torres externa del Cárcamo. El aguamarina, de color azul verdoso, representa el agua; el granate, de color rojo, representa la tierra; el ámbar, de color naranja amarillento, representa la energía; la amatista, de color púrpura, representa el movimiento del viento. Todas estas piedras tienen una funcionalidad. Leyendo el comportamiento de ellas es que el público aprecia la interrelación de los elementos mencionados en el instrumento además de detectar cuál de los armónicos y subarmónicos corresponde a cada sonido.



Imagen 2: Gabinete de control de la *Cámara Lambda*.

Hay además una serie de fluoritas alambradas a los sensores de la torre, por lo que cierta luz proveniente de dos cinescopios soviéticos antiguos se mueve de acuerdo a la posición de las nubes. Es en esa zona del gabinete de control donde se aprecian las relaciones entre los armónicos y los subarmónicos en ondas de Lissajous, las cuales, son encuentros de ejes donde las frecuencias se ven en relación a ellas, apreciando su movimiento desde un valor estético. Al interior del gabinete de control se encuentran tres bulbos antiguos llamados *ojos mágicos* de la década de los cincuenta. Estos bulbos se utilizaban en los sintonizadores de radio ya que generaban un abanico de luz de fósforo que se movía con la energía total del sistema. Dichos complementos representan un homenaje a cierta tecnología considerada arcaica que data de las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial.

Tal pareciera que Guzik monta un miniespectáculo donde las luces brincan y se mueven acompañando al sonido que emana del conjunto de pipas; la escena de una máquina en acción leída, vista o rememorada en libros o películas de ciencia ficción. El estilo de la construcción del gabinete siguiendo una línea *retro* que más adelante retomo para otros fines, es deliberada. Apela tanto a recuerdos autobiográficos del artista como a emprender el viaje hacia el pasado histórico en el que esta clase de fenómenos sorprendían al hombre a pesar de su sencillez. Reconoce también el momento iluminista en el que se genera un conocimiento articulado sobre la electricidad, el electromagnetismo y otros comportamientos encontrados en la naturaleza que más adelante se categorizarán dentro de los fundamentos de la electrónica clásica. Es, tal cual se lee, un rescate nostálgico de uno de tantos momentos primigenios en la historia de la humanidad y sólo aquí es que comparte una de las intenciones de Diego Rivera contenidas en *El agua, origen de la vida en la Tierra* pues en el mural existe también una poética de lo primigenio desglosada en los capítulos siguientes a partir de la interpretación iconográfica de dicha pieza. Sin embargo, es preciso acentuar al mismo tiempo, las cualidades diferenciantes además de sus intenciones, los soportes materiales, las instrumentalizaciones que de ambas piezas se hacen y la lógica intrínseca en ambos discursos, a mi manera de ver, radicalmente distintos. En lugar de que la génesis y agencia de la *Cámara Lambda* rescate, recupere o evoque determinadas partes del mural,

sustituiría esa afirmación por otra al aclarar que Guzik, en efecto, repite intenciones del pasado siendo estas, la repetición de ciertos ordenamientos programáticos como sucede también dentro de la obra de Rivera y en el imaginario estridentista. Esta repetición o suerte de transmisión, sin embargo, no es consciente, Guzik no la planeó. Lo anterior tampoco significa que el fenómeno artístico intrínseco en la pieza que es sujeto de este análisis, se subordine a esta genealogía inconsciente. De hecho, la idea principal de apuntalar la misma es que la pieza no quede diluida en una cadena de casualidades o fenómenos inconexos. Pero desde aquí, lo importante es subrayar que la performatividad de la *Cámara Lambda* es más favorable a circunscribirse dentro de una poética que ve sus orígenes en los ecos de determinadas vanguardias de principios del siglo XX, que a ser una pieza, por paradójico que suene, que opere acciones destinadas a fomentar un cambio revolucionario y que es el caso, también, de gran parte de estos movimientos. Aún cuando se alude a una nueva reconstrucción de lo nostálgico, esta reconstrucción se acerca menos a la espera de un cambio unificado y progresivo en quienes la visitan que a una apreciación pesimista de la realidad conllevada a un proceso de fascinación y de ensoñación como uno de los escasos reductos desde la óptica del artista, que existen en la actualidad a manera de mecanismo de supervivencia. La inclusión de una tecnología ahora considerada arcaica pero que, en su momento, resultó innovadora, forma parte de la premisa artística.

En la cumbre matérica y conceptual de las vanguardias tanto en Europa como en México, destaca un lugar destinado a la inspiración que surgió de la celebración tecnológica y las posibilidades que en ella se vislumbraban no sólo en los ámbitos del proyecto modernizador urbano sino de su potencial estético, el cual cimbró el cociente intelectual de los futuristas, las vanguardias rusas y los estridentistas, por nombrar algunos. La acogida disímil que en México tuvieron determinadas vanguardias en su mayoría europeas,¹⁴ se adecuaron a circunstancias y factores específicos al creer fervientemente en ellas como un potencial de transformación de la vida. Incluso a partir de ellas, se llegaron a desarrollar estrategias para el contexto político y cultural, independientemente de que éstas terminaran por resultar efectivas o fallidas. El ataque iconoclasta a las instituciones culturales y a los modos tradicionales propio de las vanguardias fue derivando, en el caso del estridentismo y el muralismo, en estrategias pedagógicas que, en su rasgo más demagógico, acabaron por jugar un rol central en la legitimación del dominio social y político del partido en el poder. Si bien el estridentismo buscaba en sus inicios romper con cualquier arcaísmo de corte porfirista que acelerara los procesos de socialización y educación de la gran masa y ejercer una verdadera revolución en todos los niveles, la suerte última del estridentismo empata con la del muralismo de los últimos años.

¹⁴ Uno de los objetivos de González Mello y Stanton es tratar de comprender la pluralidad y la complejidad de las características de las vanguardias latinoamericanas muchas veces contradictorias. "En América Latina las vanguardias fueron sucesiva y a veces simultáneamente nacionalistas y cosmopolitas, elitistas y populares, conservadoras e innovadoras, urbanas y rurales." González Mello y Stanton, op. cit. pp.17-18.

¿Qué es preciso desentrañar en la evocación de la *Cámara Lambda* respecto al eco de una vanguardia alterna o “externa”, local o internacional? Más importante que rebuscar el origen en el “afuera”, lo oportuno es reclamar la verdad de dichas lecturas con el objeto de clarificar su estrategia contingente; reconectarla con una práctica perdida para desconectarla de una forma presente de trabajo que es señalada como arcaica, añeja, pasada de moda, confundida, falseada u opresiva a razón de extralimitarnos a meterla en un cajón de sastre que hasta ahora sólo había funcionado bajo estrechos métodos de comparación. Doblar, torcer las limitaciones de esos modelos dentro de una conciencia crítica de la historia artística es lo que cabe intentar, en este caso.¹⁵

Como mencioné en renglones anteriores, la *Cámara Lambda* basa su funcionamiento en el cálculo que representa la lambda pitagórica, lo cual para mí, no presupone únicamente una coincidencia sui generis sino que se trata, de nueva cuenta, de la repetición de un recurso modernista anteriormente implementado además de la sincronía de elementos del pasado que se vuelven presentes en dos momentos distintos y en cuyas causas puedo determinar un denominador común. El pensamiento postpitagórico influyó no sólo en la tonalidad de la música compuesta a partir

¹⁵ Andreas Huyssen considera que uno de los efectos saludables del discurso posmoderno después del auge de los estudios poscoloniales ha sido la apertura geográfica de la cuestión de los otros modernismos y las modernidades alternativas de todo el mundo, dentro del que sigue latente el debate respecto a si cabe analizar esos modernismos alternativos de forma vertical, como imposiciones de Occidente desde fuera, o como transferencias, traducciones, apropiaciones y transformaciones laterales de lo occidental con respecto a la cultura local regional. Andreas Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa, 2010,. p. 12.

del siglo XIX y en las experimentaciones que comenzaron a hacer numerosos grupos vanguardistas y neovanguardistas con el sonido. El modelo matemático e incluso cosmológico de Pitágoras se conceptualizó de manera particular tanto en el pensamiento vasconcelista como en el de algunos estridentistas. Su desglose sirve para rastrear no sólo el origen de las utopías que cimentaron el imaginario artístico local además de un conglomerado ideológico seminal para la configuración real y simbólica del proyecto moderno mexicano. En el caso de la *Cámara Lambda*, la interpretación pitagórica alude a una determinada clase de reintegración de la cual hablo más adelante, a desenvolverse en un contexto ciudadano.

En México, la etapa histórica que siguió a la guerra de Revolución y su urgente deseo de modernización no era muy diferente en ciertas condiciones, de la que el país viviría durante el sexenio alemanista, cuando se inauguró el Cárcamo en lo que ahora corresponde a la segunda sección de Chapultepec. En el caso de la ciudad estridentista de los veinte, como señala Silvia Pappe, la ciudad es, literalmente, el sujeto de los discursos estridentistas y se constituye mediante ellos a la vez que los constituye.¹⁶ Parte de lo que señala Pappe en los libros versados sobre esta corriente, radica en el hecho de que los estridentistas no registraban la ciudad que veían erigirse en su entorno sino más bien, prevalece un delirio aspiracional que encuentra uno

¹⁶ Silvia Pappe pone énfasis en el gran impacto en las relaciones que establece la estética vanguardista con sus ámbitos referenciales. Según Pappe, aún cuando los textos y las imágenes de vanguardia “no representan la ciudad histórica, ni la duplican en la memoria”, lo esencial del movimiento radica para ella en la construcción de una determinada visión del mundo (cabe agregar, siguiendo el ejemplo de las vanguardias europeas, sobre todo, del futurismo italiano). Silvia Pappe, *Estridentópolis, urbanización y montaje*. México: UAM Azcapotzalco, 2006, p. 62.

de sus mejores ejemplos en el edificio de más de cuarenta pisos donde los estridentistas imaginan sus oficinas, cuando la realidad arquitectónica de la urbe, por no decir de las principales ciudades mexicanas, remataba con edificios que, a duras penas, llegaban a tener cinco pisos.

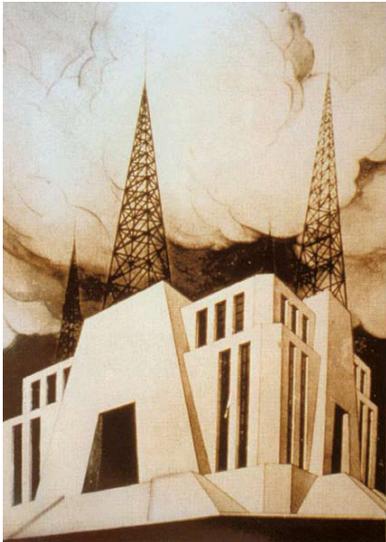


Imagen 3: Ramón Alva de la Canal, *Estación de radio*. Acuarela (c.1926).

En el caso de los gobiernos que sobrevivieron a la Revolución, la ciudad termina por ser, la imagen primero y el producto después, de la retórica posrevolucionaria en la que está implícita y presente el recurso de la modernización como justificante del ejercicio del poder. Asimismo, determinadas obras públicas –en este caso, el Cárcamo de Chapultepec– juegan el mismo papel que la creación de ciertas instituciones o el favorecimiento de la producción de cierta clase de arte patrocinado por el gobierno en turno. Ejemplo de esto es, como se sabe, la corriente muralista y, de igual forma, los últimos años del estridentismo institucionalizado en la

ciudad de Jalapa por Manuel Maples Arce al ostentar un cargo público en esa ciudad, la bautizada *Estridentópolis*, desde 1925 como juez primero de primera instancia y después, como Secretario General de Gobierno, nombrado por el gobernador del Estado de Veracruz, Heriberto Jara. En lo que constituye el punto final de la corriente, encontramos un Maples Arce muy diferente del rebelde, renovador y cuasi anarquista que antaño deseaba el derrumbe de las estructuras tradicionales de la literatura y el arte en su primer panfleto, reemplazado por un Maples Arce que deseaba trasladar e implementar el legado estridentista al terreno de la educación por medio de la elevación del nivel de comunicación con los grupos populares además de propiciar una atmósfera de interrelaciones entre artista y público por medio de programas que extendieran la cultura y el arte entre las clases trabajadoras de la población.¹⁷

En el patrocinio de las obras del muralismo y de fines del estridentismo, detecto *la construcción de una gran utopía en la que se entrelazan los discursos del propio gobierno, los de la vanguardia local y las proyecciones que ésta hace de la vanguardia internacional. En estas proyecciones, reside la imagen, literaria o plástica, del futuro preconcebido que requiere de representaciones políticas, arquitectónicas, literarias y plásticas, para lograr ser articulado por los individuos.* La *Cámara Lambda* responde, asimismo, a un prototipo de utopía que coincide al menos con la

¹⁷ Ver Karla Zurián de la Fuente, *Estridentismo: Gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista Irradiador*. (Tesis de maestría, UNAM, 2010).

fascinación que encontraron los estridentistas en el nuevo alambrado eléctrico que brotaba irregular entre los andamios de la nueva ciudad y en las ondas radiofónicas capaces de propagarse de continente a continente. Muchos de los poemas estridentistas denotan una mixtura que describe el movimiento de renovación vanguardista dentro de un país caracterizado en aquellos momentos por sus rezagos tecnológicos. En el poema estridentista *Corto Circuito*, de Salvador Gallardo, incluido en el poemario *Pentagrama eléctrico* y publicado en 1925, se revela el contraste entre el medio natural y la urbe que crece desahogada.¹⁸

El viento peina sus crines en la lluvia
Sobre la pirotecnia de todos los tejados;
y en tanto que los trenes sufren de catalepsia
La ciudad de azúcar reviene en la sombra.

Los fanales cortan trincheras alambradas
y estrellas las lunas del asfalto.
La ausencia restirada me arrojó su recuerdo;
De pronto ha florecido la gloria edisoniana
y en un arco voltaico se ahoga mi nostalgia.

¹⁸ Como es sabido, los ejemplos estridentistas son equiparables a los de los movimientos ultraísta y creacionista que se inician casi en paralelo en España y Argentina. Títulos similares a los poemas, narraciones y libros nombrados, se encuentran en dichas corrientes, del que destaca el poemario *Hélices* (1923), del poeta madrileño Guillermo de la Torre. A menudo su esposa, la grabadora Norah Borges, hermana de Jorge Luis Borges, junto con otros artistas como el uruguayo Rafael Barradas, ilustraban las portadas y frontispicios de los libros ultraístas. En la creación literaria de De La Torre, como José Manuel Prieto González afirma, poesía y tecnología van de la mano. A través de sus poemas es posible visualizar, como en el futurismo y el estridentismo, la nueva ciudad, una ciudad de alturas, de “líneas subversivas”, de pararrayos, de raíles, de carteles eléctricos, de humaredas, de semáforos, de cables que “cuadrícula el horizonte”, y de engranajes diversos. Ver: José Manuel Prieto González, “El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura” *Scripta Nova*, Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Universidad de Barcelona. Vol. XVI, núm. 398, 10 de abril de 2012. <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-398.htm> (Recuperada el 10. de febrero, 2014).

La vida quema sobre los baches
sus misivas románticas.

Los cables eléctricos pasaron a ser una referencia iconográfica en el nuevo paisaje urbano moderno. En su recapitulación histórica sobre el movimiento, List Arzubide dice del estridentismo que “alzó los campamentos del afán bajo las ramazones eléctricas.”¹⁹ Si exceptuamos los arcos voltaicos bastante socorridos en los poemas estridentistas, la electricidad en aquel entonces sólo era *visible* a través de los cables que conducían la corriente. Las necesidades del propio tendido eléctrico unidas a las del teléfono y el telégrafo terminan formando un complejo entramado de postes y cables. José Manuel Prieto González menciona que entre los estridentistas, es frecuente la identificación con pentagramas musicales, lo cual es una manera de adjudicar una cierta cualidad artística a la técnica moderna, tratamiento visible también en los documentos futuristas que lo anteceden. Salvador Gallardo fue el más comprometido con esa analogía, expresión que ya había utilizado con anterioridad Maples Arce. A otro estridentista, Pedro Echeverría, se deben unos “poemas pentagramáticos”. Maples se refirió en *Urbe* a los “tendederos de la música”, a la tarde que “flota sobre los hilos del teléfono” y a una ciudad “toda tensa / de cables y de esfuerzos”. List Azurbide hizo lo propio en *Esquina*, a cuyo poema *Estación* corresponden los versos:

¹⁹ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*. México: Secretaría de Educación Pública, 1987, p. 54.

Mientras las locomotoras bufan su impaciencia
las arañas tejen
su tela con hilos de música
para apresar la mariposa eléctrica.

La réplica plástica de todos estos referentes literarios se encuentran en las fotografías de Tina Modotti correspondientes a esos años, al igual que en *Paisaje urbano* plagado de cables que pinta la joven Frida Kahlo en 1925 y un sinnúmero de piezas entre las que sobresalen los óleos de 1921 *La Indianilla*, *El Puerto* y las versiones halladas de la serie *Andamios Exteriores* de Fermín Revueltas (1923). Si acaso la figura humana aparece en algunos de ellos, su ausencia generalizada tiende a resaltar el sentido tecnológico del nuevo paisaje urbano. El entramado de obras literarias y plásticas del estridentismo deja entrever la gradual modificación del paisaje que, luego del gran paréntesis que implicó el conflicto revolucionario, rápidamente se torna en un complejo mixto en el que ambas realidades –urbe vs. campo, tecnología vs. arcaicismo–, conviven en un momento transicional.

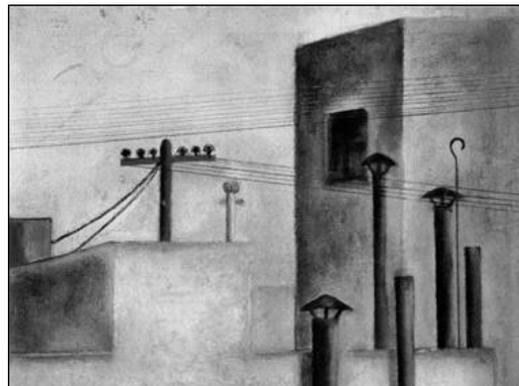
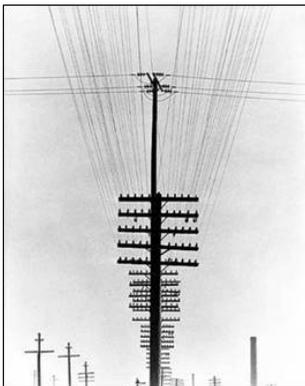




Imagen 4: Tina Modotti, *Líneas telefónicas* (1925).

Imagen 5: Frida Kahlo, *Paisaje urbano* (1925).

Imagen 6: Fermín Revueltas, *Andamios interiores* (1923).

Para complementar el poemario de Maples Arce, en 1923 Fermín Revueltas concluía *Andamios interiores*, acuarela urbana de una construcción con dos albañiles trabajando en la fachada sobre un andamiaje de madera parcialmente cubierto por cables de luz provenientes del poste en primer término. La composición es muy similar a la que elaborara en 1921, en el óleo *La Indianilla o Subestación eléctrica*. En este caso, el alambrado que cuelga de los postes deja entrever a dos personajes que, subidos en andamios, dan la espalda al espectador en profunda concentración destinada a tareas que pueden ser el resane o remozamiento de los muros de la estación. El andamiaje en construcción dentro del estridentismo, pretendía también ser una versión de renovación de las antiguas estructuras suplantadas por nuevas, fueran éstas arquitectónicas, literarias o plásticas. Lo que llama la atención es la anunciación de la llegada de la modernidad que no sólo estrena una ciudad nueva bajo cánones tecnológicos sino que

implanta, asimismo, nuevos modos y formas de expresión.²⁰ El estridentista y también muralista Fermín Revueltas expone así las contradicciones inherentes a la adopción de un modelo urbano en un país esencialmente rural, contradicciones que también pueden relacionarse con las similares circunstancias que en los inicios del siglo XX experimentaban países como Italia y la recién formada Unión Soviética. De ahí que ciertos conceptos presentes en el futurismo italiano sirvieran de parangón para que el mismo Maples Arce, por una parte, adopte un canon futurista para la creación de su primer comprimido estridentista y para que, en otro orden, entre la década de los veinte y los treinta, los muralistas apelaran formalmente a soluciones plásticas ya implementadas por artistas constructivistas como Aleksandr Rodchenko.²¹ Los principios estipulados en el manifiesto de Maples Arce reflejan un sueño de utopía. Semejantes a las dispares condiciones regionales de Italia y Rusia en el umbral del siglo, el progreso en determinadas áreas de la ciudad que lo inspiraron contrastaba con la distopía de la extrema pobreza, las condiciones antihigiénicas y la falta de educación

²⁰ De acuerdo con Lynda Klich, la imaginaria estridentista no sólo refleja un diálogo con los vaivenes de este proceso, sino que sugiere asimismo que eran conscientes de la naturaleza desordenada de éste, en correspondencia con el crecimiento acelerado e irregular implantado por los regímenes de Carranza, Obregón y Calles. "Así, los estridentistas acogían el asalto desordenado de la vida contemporánea, en vez de huir de éste. Sin embargo, ya que la cacofonía urbana representaba su experiencia de vida, ellos consideraron su versión de la modernidad como incuestionablemente mexicana. Lynda Klich, "Las tecnologías del estridentismo: "eficaces agentes de la modernidad" (ponencia presentada en el Coloquio "Vanguardia y experimentación en el arte mexicano (1920-1940)" Museo Nacional de Arte, 23 de mayo, 2013).

²¹ Tatiana Flores resalta algo ya sabido por los especialistas. Basado en una economía rural en la década de los veinte, México se encontraba en una posición no muy distinta de la que la Unión Soviética vivía tras la Revolución Rusa, con una población cuya mayoría era campesina e iletrada, a la cual era necesario proyectar social, política y económicamente en el emergente siglo XX. Ver: Tatiana Flores, *Estridentismo in Mexico City: dialogues between mexican avant-garde and literatura, 1921-1924*. (Tesis doctoral, Nueva York: Universidad de Columbia, 2003). Por otra parte, Renato González Mello encuentra en *El hombre en el cruce de los caminos* –pintado en la década de los treinta primero en el Rockefeller Center de Nueva York (1933) y vuelto a pintar en el Palacio de Bellas Artes en 1934, tras la destrucción de la versión primera– una mimesis con el constructivismo ruso: "*El hombre en el cruce de los caminos* es, como el mural de Orozco en la New School, la pintura o la simulación de un gigantesco cartel constructivista (...) ...el trabajador soviético parece copiado de una foto de Rodchenko". Renato González Mello, *La máquina de pintar*, México: UNAM / IIE, 2008, pp. 202.

que afligía a la mayoría de los mexicanos incluso en la ciudad capital.²² Al igual que la Italia de principios de siglo, los gobiernos posrevolucionarios de México se ven confrontados con la gigantesca labor de mostrar resultados concretos de la Revolución Mexicana. Uno de los forjadores ideológicos de entonces fue, sin lugar a dudas, José Vasconcelos. Tal y como Zurián añade, Vasconcelos construyó con su propia pedacería porfiriana y revolucionaria, una retórica nacionalista para los años veinte y su entramado ideológico, que se valió de la cultura para definir la identidad de la población. El asidero de este proyecto estético, reitera Zurián, fue la Ciudad de México, y el discurso que de ella emanaba se volvió imprescindible para unir la educación con las artes plásticas y la literatura:

...la urbe fue concebida como un órgano esencial para la expresión y realización de la nueva personalidad mexicana y latinoamericana, como lugar de negocios o de gobierno donde los avances de la economía maquinista serían puestos, de manera positiva, al servicio del hombre.(...) Mediante su estructura compleja y duradera, la ciudad acrecentaría la capacidad humana para interpretar estos procesos y tomar en ellos parte activa, afectiva, formativa, de modo que cada fase del drama representado en ella tuviera la iluminación de la conciencia y el amoroso propósito del porvenir. El proyecto vasconcelista encarnaba una visión optimista del progreso, de la modernidad que exigía renovación, acción continua, cambio constante, pues las circunstancias históricas aparentaban ser más prometedoras: se apostó a caminar de acuerdo con el nuevo ritmo de los acontecimientos y sentar el

²² Flores, op. cit., p. 17.

precedente educativo y social más importante y exhaustivo de la historia de México.²³

Era, por tanto, imprescindible fomentar todo aquel discurso, símbolo o imagen que apelara a la reconstrucción de una sociedad sobre la base de la tecnología naciente y esa fue la coyuntura que tanto el estridentismo como el muralismo aprovecharon para reinventar ciertos rasgos de las vanguardias europeas bajo un contexto local que pretendía sumarse al global. Dentro de la profusa producción plástica que acompañó al estridentismo, algunas obras difundían y explotaban los nuevos proyectos de infraestructura que el Estado desarrollaba: obras de ingeniería en caminos, puentes, vías de comunicación y la introducción de los modernos sistemas hidráulicos. De igual manera, nuevos edificios públicos de altura progresiva, en concordancia con las tendencias arquitectónicas mundiales del momento que, muy al pesar de los estridentistas, no alcanzaban los imaginados cuarenta y ocho pisos del edificio donde se hallaban sus utópicas oficinas, comenzaron a configurar el horizonte del primer cuadro de la ciudad de México. En las décadas subsecuentes, este grupo de artistas, ya sea de forma independiente, bajo el ala del estridentismo o de otros movimientos paralelos, cifraron un modelo de urbe nacional que refrendaba el proceso de modernización adoptado por el sistema político pero también exponía, como ya he reiterado, las grandes contradicciones sobre las que éste descansaba. Para Lynda Klich, las obras de Fermín Revueltas correspondientes al periodo inicial del estridentismo

²³ Carla Zurián, *op. cit.*, pp. 24-25.

caracterizaban a la ciudad más bien como algo incompleto y en proceso. Sus paisajes urbanos resaltaban la necesidad de desarrollar la infraestructura y la recuperación como preocupaciones nacionales de primer orden:

Más aún, el emplazamiento estratégico en los andamios de los trabajadores que por sus prendas se identificaban como indígenas o mestizos sugiere que son ciudadanos modernos y activos participantes en la reforma nacional, en contraste con el tipo de imaginario oficial que describía a un país más tranquilo. Estas imágenes eran su contrapropuesta ante los proyectos posrevolucionarios iniciales que utilizaban a la población indígena para simbolizar una autenticidad rural o folklórica.²⁴

Entre las muchas obras infraestructurales que el Estado mexicano debía promover con premura, estaban las que habían quedado inconclusas desde el Porfiriato. Tenían prioridad la ampliación y mejora de redes de comunicación y vías de transporte, así como el mayor abastecimiento de recursos a los lugares de mayor concentración poblacional, y el desarrollo de una modalidad de urbanización a tono con los crecientes procesos migratorios del campo a las ciudades. Ejemplos de las grandes tareas fueron la serie de esfuerzos que desde fines del siglo XIX se encaminaron para suministrar, primero, agua potable y, más adelante, electricidad a la Ciudad de México. Estadísticas sobre el abastecimiento de electricidad en México no existieron hasta 1930. Sin embargo, su incorporación implicó profundas transformaciones de largo plazo en la estructura económica mexicana a partir

²⁴ Klich. Op. Cit.

de 1880, originando nuevos sectores y transformando los existentes en las décadas siguientes. Algunas fábricas textiles y compañías mineras integrarían plantas generadoras de electricidad en su estructura productiva. Posteriormente, aquellas con excedentes en la producción, diversificarían su actividad tradicional adicionando la venta del fluido eléctrico sobrante en aldeas, poblaciones y ciudades cercanas para la iluminación y el transporte. El despegue de la electrificación en México puede situarse en las últimas dos décadas del siglo XIX. Al igual que en países avanzados como Estados Unidos y Alemania, predominó la generación termoeléctrica hasta principios del siglo XX, cuando el perfeccionamiento del transporte de la electricidad a largas distancias favoreció e impulsó la adopción del agua como principal fuente de energía para la producción de electricidad. En el caso mexicano, se observó una expansión marcada hasta 1910 y un crecimiento moderado en la década de 1920. La desaceleración, producto del movimiento revolucionario y el panorama económico internacional del periodo de entreguerras, no favoreció la tendencia de crecimiento que el sector había sostenido en la etapa del despegue térmico e hidroeléctrico.²⁵

²⁵ Datos provenientes de Ana Paula Solís Rojas, "La generación eléctrica en México: una aproximación cuantitativa" (ponencia presentada durante el Simposio Internacional "Globalización, innovación y construcción de redes técnicas urbanas en América y Europa, 1890-1930." Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, 23-26 de enero 2012).



Imagen 7: Sensor de nubes dispuesto en el exterior del edificio del Cárcamo.

A diferencia de la ostentación estridentista, el sistema de cableado que alimenta la *Cámara Lambda* se encuentra oculto. A poco menos de un siglo de distancia entre esta pieza y las que describían un proceso modernizador sui generis vivido en el México posrevolucionario, la estética del entramado electrónico que la configura, opta apostar por una de tendencias puristas pues, en palabras del artista, responde a constituir un espacio que conforme un remanso dentro del caos ciudadano en el que cables y alambres se reprodujeron tanto como los pisos de los edificios que los estridentistas anhelaban. Vale la pena resaltar desde aquí que, a diferencia del común de las piezas artísticas electrónicas contemporáneas, nada de este entramado se programa de manera digital. El homenaje a la ordenación de la estructura funcional de forma analógica es común denominador entre todas las máquinas sonoras y piezas artísticas fabricadas en el laboratorio de Ariel Guzik. Cuando se visita el edificio del Cárcamo, es común encontrar a Guzik calibrando el gabinete de control en cuyo interior, una vez abierto ante

el público, queda a la vista una montura laberíntica de circuitos y cables que unen las distintas partes de la pieza. Tal cableado es el que permite configurar operaciones de una extrema complejidad para hacer posible la emanación de sonidos armónicos al interior del edificio. Los sensores de las nubes se encuentran ubicados en unos tubos en la cima de la torre al exterior del mismo. Los tubos generan diferentes potenciales de acuerdo a la luz que detecta cada uno cuya recepción viaja al gabinete de control en el que se dispone de la maquinaria que configura operaciones analógicas norte-sur, este-oeste, cenit-nadir. Son combinaciones derivadas o integrales que se conforman de manera complemente analógica, lo cual hace ser a esta máquina un proyecto de continua exploración y variabilidad. Lo que opera en el instrumento pero no se aprecia a simple vista, también está dispuesto por debajo del Cárcamo además de situarse en la torre y la máquina de control. El sistema de generación de señales se localiza afuera, es la torre misma que constituye el nodo de agua y está conectado por medio de cables a la máquina de control. La información viaja de abajo hacia la cámara y luego se transmite por los tubos. Su disposición es también una representación gráfica de cómo viaja la información y en qué lado incide. Afuera del Cárcamo en la parte frontal, la salida de la torre tiene un hilo de cobre que camina, llega hasta la tapa central, que es la del agua, recogiendo las emanaciones hidráulicas que participan en el sonido de la lambdoma: es el eco del agua que todavía corre por debajo del suelo de Chapultepec. De ahí y de acuerdo a su naturaleza tonal, el eco se divide en armónicos y subarmónicos al viajar

de vuelta por el hilo de cobre. A diferencia de los estridentistas que no perdían oportunidad en señalar la irrupción de la modernidad por medio de cables pintados, fotografiados o poetizados, los cables no son avistados más que en momentos fortuitos. En su ausencia de la escena, en su claro anonimato, protestan contra el exceso de cableado encontrado en la urbe. Probablemente Guzik encarna una especie de artista *tecnoromántico* al reverenciar la moral del paisaje en el pulmón verde más importante de esta ciudad en correspondencia con lo que pintores como Caspar David Friedrich o John Constable representaban a inicios del siglo XIX, pues en aquellos lienzos se despedían de un vínculo con la naturaleza que comenzaban a extrañar con el aceleramiento arrollador de la Revolución Industrial. Sin embargo, aún cuando se antoja *naïve* la intención de incurrir en dispositivos analógicos dentro de una sociedad caracterizada por la innovación digital, esto podría develarse como una postura detractora en toda su contradicción, equiparable también a la tensión crítica que en algunos estridentistas despertaba el levantamiento de una urbe presuntamente moderna. En un mundo descrito por características como racionalidad, tecnologización y consumo, la articulación social en la que la *Cámara Lambda* se inscribe va en función de recuperar, como ya mencioné, un momento histórico primero, aquel que se perdió desde el advenimiento del capitalismo industrial. Aun cuando se debe de partir del hecho de que esta pieza es un híbrido en el sentido de que no renuncia totalmente a toda clase de tecnología que permita su funcionamiento, la gran neurona que constituye el tablero de

control así como los capacitores, los inductores y los elementos que dan como resultado una refinada capacidad de resonancia y reverberación son todos análogos, aludiendo a que, una vez que el instrumento se echa a andar, sus emanaciones melódicas no son susceptibles de ser programadas sino que produce sonidos armónicos por la demanda natural de los elementos que conforman el ambiente del espacio urbano, el interior de la tierra al que está conectado por vía subterránea y la energía atmosférica. Apunto a elucubrar si esta fabricación que recuerda lo artesanal en la pieza que me ocupa, es compatible con intenciones específicas de aspectos *low-tech* localizados en ciertas obras estridentistas. Harper Montgomery argumenta que los aspectos *low-tech* del proceso del grabado denotan, por un lado, las asociaciones que se puedan hacer en dicho momento con las corrientes romántica y primitivista, sobre todo, en los grabados estridentistas de Jean Charlot. Por el otro, los aspectos formales de la xilografía –su materialidad y tendencia hacia ciertas formas de abstracción– connotan significados nacionalistas asociados con la Revolución y, de manera más general, con la historia de México y la creatividad innata de su gente. La tosquedad y rusticidad en estas dos dimensiones, sugieren asociaciones con la Revolución, lo popular y la democracia.²⁶ En los grabados que hiciera Charlot para ilustrar *Urbe*, de Maples Arce, Elissa Rashkin advierte la contrastada escala entre la modernidad y sus habitantes. Los inmensos rascacielos paralelos y el ligero globo aéreo que flota encima de ellos, son

²⁶ Harper Montgomery, "Facture and gloss: making the woodcut modern in Mexico City, 1924-1928" En: *El Futuro. XXXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Cd. de México: UNAM/IIIE, 2010. pp. 56-59.

símbolos de esta modernidad, mientras que la multitud representada en el arranque de las torres, a pesar de su solidez formal, se antoja inestable. En otro de los grabados del libro de Maples Arce, una diminuta figura agita un pañuelo mientras un tren pasa por un puente. Pareciera que la figura retrocede y se desvanece en recuerdo de las masas para las que dicha tecnología está fuera de su alcance. A ello, Rashkin añade el probable significado que para Maples Arce pudiera tener el tren como signo de despedida y pérdida. En el cuarto grabado, la proa de un enorme barco se circunscribe a los datos mínimos que nos hacen evocar la idea de un puerto. Dos siluetas, una femenina y una masculina, se lanzan al agua. En todos los casos, las representaciones humanas son para Rashkin, el eco de la humanidad empequeñecida por los artefactos de la innovación tecnológica.²⁷ Son, en la actualidad, los habitantes empequeñecidos por el derroche tecnológico que enmarca la producción general de Guzik.



Imágenes 8-10: Jean Charlot, Grabados para los interiores del poemario *Urbe* (1924).

²⁷ Elissa J. Rashkin, *The stridentist movement in Mexico. The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s*. Nueva York: Lexington Books, 2009. p. 120

Dentro del análisis estridentista, Tatiana Flores retoma las contradicciones que los artistas mexicanos lograron amalgamar en obras diversas a lo largo de los veinte, en la tarea monumental que significaba la construcción de una nueva sociedad al intentar reconciliar los modelos modernistas internacionales con las preocupaciones sociales locales. De ahí que la naturaleza paradójica del estridentismo se encuentre en el camino entre la innovación formal, las formas locales de expresión y los ideales socialistas, todos reunidos en un claro propósito por contribuir de forma directa o indirecta, a eliminar el rezago de la otrora sociedad. En el estridentismo al igual que en el muralismo, la modernidad tecnológica implícita en la evocación de la máquina, colisionaba con imágenes del pasado prehispánico, evocaciones del entonces presente rural y el registro de una sociedad que se encontraba en medio de dos ámbitos, uno real y el otro anhelado, dispuestos en el campo y la ciudad. Por medio de la renovación formal, fuera literaria, plástica o social, se recurría paradójicamente y de forma constante, según Flores, a medios asociados con la cultura preindustrial tanto como a la evocación de las entonces nuevas tecnologías.²⁸ Esta afirmación es complementada con el ejemplo que brinda Montgomery al recordar la estrategia de exhibición de Maples Arce en el Café de Nadie, en 1923. Maples Arce decidió yuxtaponer las fotografías de Edward Weston de *Armco Steel Mill, Ohio* con los grabados primitivistas de Jean Charlot. Lado a lado, los grabados de los obreros y las fotografías de la planta de acero representaban las radicales diferencias laborales entre

²⁸ Flores, Op. Cit..

México y los Estados Unidos: “Simbolizan modos de producción pre-modernos e hiper-modernos y dramatizan el contraste de realidad al ser el cuerpo humano la producción primaria de trabajo en México versus la percepción que se tenía respecto a que la máquina lo era al alimón en los Estados Unidos.”²⁹ El significado que denota el aspecto *low-tech* artesanal enunciado tanto por Montgomery como por Flores, se equipara a la voluntad en el común de las obras de Ariel Guzik por hacer coincidir su factura con modos de producción ahora considerados arcaicos.³⁰



Imagen 11: Edward Weston *Armco Steel Mill, Ohio* (1922).

Imagen 12: Jean Charlot *Retrato de Trinidad* (Grabado en madera, 1922).

De las repeticiones halladas en las obras de Guzik interesan también los juegos que del tiempo hacen tanto estridentistas como el artista

²⁹ Harper Montgomery, op. cit. p. 60-61.

³⁰ A las anteriores consideraciones se sumaría la de Klich al considerar que el estridentismo se estableció como una crítica de los proyectos que deseaban borrar la modernidad mexicana de la conciencia nacional y creaban, en cambio, la ficción de una nación indígena, rural y unificada para representar al país “auténtico.” Klich sostiene que aún cuando la caracterización del estridentismo como antagónico a la cultura oficial ha sido debidamente reconocida en los estudios sobre este movimiento, “existe en consecuencia una concepción errónea y trivial del estridentismo como un movimiento de ejes estrictamente cosmopolitas que promovía imágenes de México que no eran factibles y que tenían poco que ver con la vida cotidiana. (...) Por medio de ese dispositivo, los escritores y artistas del movimiento insistieron que la expansión de la infraestructura era un objetivo posrevolucionario.” Linda Klich, op.cit.

contemporáneo. Francisco Reyes Palma dicta que si tuviera que definir el estridentismo, sería en términos de una conjura de orden simbólico, de una estrategia de asalto a la modernidad en la que se desliza el futuro en el presente.³¹ Reyes Palma enfatiza sobre la necesidad de comprender el movimiento mexicano de avanzada, desde la perspectiva del clima posrevolucionario de intenso cambio cultural, periodo en el que dos nuevos ejes de construcción de tradiciones se hicieron patentes a partir de los postulados vanguardistas: “uno enfocado hacia el pasado, aunque también con una acentuada concepción de desarrollo tecnológico, cuyo dispositivo fundamental era el mural, y otro dirigido en su inicio sólo al futuro, el estridentismo, que a la larga acabará por identificarse en mucho con el muralismo.”³² Si el primer estridentismo previo a que se consolidara como un órgano de expresión del gobierno de Jara en Veracruz, es comparado con los murales que refiero de Rivera, es claro que los estridentistas logran exhibir una representación en donde la tecnología figura aún falible. La representación estridentista muestra el extraño revoltijo del retraso de la sociedad mexicana dentro del caos y el tumulto de cables que es la expresión del proceso de modernización sufrido en los veinte. Se trata de una representación más turbia aunque mucho más auténtica y realista de lo que los murales utópicos de Rivera encarnan. Posiblemente las representaciones estridentistas anteriormente señaladas desconocían parcialmente hacia dónde apuntaban. Si bien confiaban, en parte, en la

³¹ Francisco Reyes Palma: “La ciudad de la vanguardia. Un recorrido estridentista” en: *Megalópolis La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, op. cit. p. 93.

³² *Ibid.* p. 94.

tecnología y la observaban a ratos con una mirada esperanzadora, no todos depositaron toda su fe en ella mientras que Rivera sí. Si los estridentistas no lograron avizorar un futuro –y es que su imaginario radicaba, desde mi punto de vista, paradójicamente en un futuro que se estaba haciendo presente; no en la espera de un futuro que, como en Rivera, todavía no había llegado– al menos plantearon la ambivalente situación de los veinte en la que la tecnología como agente de la modernidad no esconde la compleja realidad mexicana detrás de su fachada de acero,. El estridentismo inicial no renunció a mostrar el carácter popular, si bien se hizo la pregunta acerca del cómo sería posible fundar una modernidad sin olvidarse de su naturaleza identitaria. Su factura inacabada, fragmentaria, procesual, dista de ser cercana a la Riveriana última del mural que corresponde a este análisis, en la que todo parece descansar de forma perfecta dentro de una retícula. Cabe recordar que el uso que de la tecnología hacen las primeras vanguardias sirvió para hacer un análisis posterior a ellas en el que tiene un lugar fundamental la estética negativa de Adorno y Horkheimer.³³ Desde la mera evocación de la tecnología como un tropo que constantemente cambia de dirección y sigue moviendo el aparato crítico de la cultura contemporánea; de su serie de iteraciones en las piezas presentes como rememoración o parte constituyente, su análisis crítico insiste en un tratamiento que es heredado de los anteriores miembros de la Escuela de Fráncfort. Esto es ampliado más

³³ Al respecto, Huyssen refiere: "La dialéctica oculta" afirma, a grandes rasgos, que la modernización tecnológica de la sociedad y las artes (a partir de los nuevos medios de reproducción) fue usada por la vanguardia histórica para sustentar sus revolucionarias pretensiones estéticas y políticas. La tecnología emerge como un factor central en el combate de la vanguardia con un modernismo esteticista, en su interés de nuevos modos de percepción y en su sueño acaso ilusorio en una cultura de masas vanguardista. Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002. p. 12.

adelante en la glosa en torno al caso de Rivera como artista, productor y técnico.

Pese a la autenticidad del estridentismo naciente, el proceso de modernización que perseguía el Estado y los sacrificios que implicaba instaurarlo debía de ser avalado por medio de una construcción simbólica que encontró su mejor sustento en los dos movimientos recíprocos al menos en su génesis. Si bien el muralismo logró consolidar un movimiento hegemónico al interior del arte pero también para con el afianzamiento del Estado mexicano, las acciones de este último, en poca concordancia con lo predicado por ambas corrientes, dieron por resultado la demarcación de un arte en el seno de una retórica social difícil de sustentar y, por ende, sumamente endeble. El proceso de modernización posrevolucionario que se inicia en el país en la década de los veinte lleva como constante hasta nuestros días, una realidad irrefutable: la implantación de estructuras modernas en la Ciudad de México no necesariamente mejoró la condición social de los marginados. Si bien los sueños utópicos de las vanguardias europeas relativas a la modernidad fracasaron por aquellos lares, las quimeras de sus homólogos latinoamericanos y nacionales durante la primera mitad del siglo XX transitaron caminos similares.³⁴ ¿Qué carácter

³⁴ De los movimientos latinoamericanos, Renato González Mello y Stanton identifican al estridentismo como el primero en América en tratar de identificar la revolución política con la revolución estética propugnada por las vanguardias europeas antes de la Primera Guerra Mundial: "Desde esta perspectiva y dado que la Revolución mexicana fue la primera en Occidente, lo que ocurrió aquí fue la inauguración de un experimento sin guión preestablecido: los únicos esfuerzos rivales o paralelos serían los que se darían en la Unión Soviética a partir de la Revolución de 1917. Sólo en México y en Rusia existió la posibilidad real, más allá de la retórica, de acoplar dos revoluciones. En los otros países occidentales los radicales de la estética se quedaron sin la transformación social y política que añoraron." Renato González Mello y Anthony Stanton, Op. Cit., p. 16.

sigue entonces, el impulso de determinados artistas contemporáneos como Guzik, por reiterar utopías toda vez que las modernas fueron derrotadas y las consecuencias de su fracaso se manifiestan dentro de la urbe, anunciándose las más de las veces envueltas en el catastrofismo característico del segundo milenio en los debates sobre la megalópolis? Peter Krieger señala que el extenso siglo XX ha abierto líneas para el entendimiento de que “el fracaso de muchas utopías modernas, con sus graves efectos en la cultura urbana, ya contiene el germen de una revisión creativa. Las ciudades son el símbolo de lo posible, son un contenedor de ideas, de memorias individuales y colectivas, son espacios de experimentación, de urbanidad como *habitus* de convivir.”³⁵ No obstante, para Krieger no es posible encontrar un nuevo modelo de utopía total en la lectura crítica de la megalópolis; si acaso, lo que sigue inspirará a su modo, *pequeños pasos que tal vez cambien actitudes*.

1.2. El ocaso estridentista y sus repercusiones futuras

Dentro de los conjuntos de constelaciones que me he dado a la tarea, el estridentismo acaba por ser un aglutinante entre los distintos vectores que desde su presente, apuntan hacia su propio futuro que es el presente de la *Cámara Lambda* y el propio futuro hacia el que apunta la pieza. Uno de los tópicos a tratar dentro del común de las vanguardias de principios del

³⁵ Peter Krieger, “Megalópolis México: perspectivas críticas” en: *Megalópolis La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México: UNAM / IIE / Instituto Goethe, 2006., p. 54.

siglo XX es la elaboración que de su tiempo y proyecciones hacen muchas de ellas. No me concentro en ofrecer las apostillas por cada una sino sólo de aquellas que, de alguna manera, afectan a mi objeto de estudio: a grosso modo, algunas de las vanguardias rusas, el futurismo, el surrealismo a la par del estridentismo y el muralismo. Aún cuando el estridentismo siga entrelazándose en el resto de este trabajo, señalo en este subcapítulo y el siguiente, las coincidencias que, a la vez, son repeticiones de carácter vanguardista dentro de la *Cámara Lambda*. Si ya destiné parte importante en la emergencia de la tecnología en conjunción con formas preindustriales de manufactura, encontradas en ambos casos –el estridentismo inicial y la *Cámara Lambda*– continuo con la explicación de ciertos elementos comunes: el papel estético y social que la radio presenta en el estridentismo instituido al igual que una sucesión de textos que pretenden homologar una serie de descubrimientos en la historia ancestral con fines nacionalistas, y discriminar aquí sus diferencias con los objetivos específicos de la pieza contemporánea.

En 1933, por medio de su manifiesto *La radio*, Marinetti asigna a la radiodifusión un lugar de supremacía en lo que al arte futurista respecta. Se trataba de la cumbre tecnológica esperada que liberaría la poética artística gracias a la emisión de las ondas sonoras en el espacio cósmico.³⁶ En 1936, Rudolf Arnheim exclamaba en su libro *Radio*: “el sistema inalámbrico demanda la completa atención de los teóricos del arte ya que, por primera

³⁶ Ver Olga Sáenz, *El Futurismo italiano*. México: IIE / UNAM, 2010.

vez en la historia de la humanidad, desarrolla experimentos prácticos con una forma de expresión completamente inexplorada en el sonido puro, concretamente, el ‘sordo ciego’”.³⁷ Friedrich Kittler señala que la radio o “la *rundfunk* como Heidegger y cada alemán de aquel tiempo lo llamaba, fue explícitamente introducida como una nueva invención por cuyos medios la tendencia existencial del hombre a “des-distanciarse”, a disminuir distancias, fue históricamente impuesta.”³⁸

Con la entrada de la radio, México pone sus más grandes expectativas al identificarlo como promesa de catapulta del país dentro de una nueva era de prosperidad y modernidad. Cuando la estación de radio del suplemento *El Universal Ilustrado* editado por Carlos Noriega Hope salió al aire por primera vez el 8 de mayo de 1923, Manuel Maples Arce leyó un poema futurista sobre el radio en su programa inaugural. El poema se llamaba *TSH*, acrónimo de “telefonía sin hilos”.³⁹ En correspondencia con las connotaciones sonoro-tecnológicas, la facultad radiofónica de transmisión inspiró el nombre de la publicación estridentista *Irradiador*. Luis Quintanilla dedicó un libro entero de poemas al innovador invento titulado *Radio: Poema inalámbrico en trece mensajes* y el artista Ramón Alva de la Canal diseñó un

³⁷ A lo anterior, Douglas Kahn suma que “es imposible discutir el sonido en esos términos. El oído ciego o el “escuchar ciegamente”, “escuchar sin ojos”, incluso para los ciegos, es una proposición difícil de sostener en una sociedad que ha internalizado la visión tan concienzudamente en cada aspecto de su ser y que, de otras maneras, integra aspectos del *sensorium* del uno con el otro. Obviamente, lo mismo aplicaría al sordo que ve”. Ambas citas en: Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Massachusetts: MIT, 2001. p.3-4.

³⁸ Friedrich Kittler, “Towards an Ontology of Media” En *Theory, Culture & Society* (<http://tcs.sagepub.com/content/26/2-3/23> Última recuperación: 12 de julio, 2013).

³⁹ Karla Zurián comenta que al final de dicha transmisión, Emilio Azcárraga Vidaurreta y Carlos Noriega Hope tomaron la palabra en el aire para expresar su beneplácito por este logro radiofónico, cuya transmisora estrenó, a los siete meses, una planta de 500 watts, con lo que logró emitir regularmente hasta 1928. Según Zurián, se piensa que *T.S.H.* fue el primer poema en traducir las sensaciones de la radio en México, cuyo instigador directo fue Noriega Hope, al pedir a Maples Arce un texto sobre la radio. En Zurián, op.cit. p. 71.

edificio futurista que alojaría la estación central de radio de la imaginada *Estridentópolis*, para uno de sus grabados.



Imágenes 13-15: Ramón Alva de la Canal, *Estación de radio en Estridentópolis* (c. 1925).

Presionado por las capas empresariales, el presidente Álvaro Obregón inaugura una feria radiofónica en el Palacio de Minería el 16 de junio de 1923 cuyo objetivo principal era la iniciación del público en general, en los misterios de la transmisión inalámbrica:

Al presentarse nuevamente en el patio del Palacio de Minería el señor General Obregón, quedó inaugurada la feria. Gracias a los “magnavoces” de las estaciones instaladas en la feria, comenzaron a escucharse conciertos, discursos, pláticas y cantos. Era aquello una maravilla. (...) Cuando nos detuvimos ante el lote de la Compañía ‘Westing Electric International’, tuvimos la impresión de hallarnos a las puertas de una sala de elegante mansión, donde gentiles damas estuvieran distraídas escuchando una música llena de emotividad. Es que los representantes de esta importante compañía, prepararon su lote convirtiéndolo en una sala cuidadosamente amueblada por

'El Centro Mercantil'. Aparecen dos delicadas muñecas de cera; una de ellas escuchando el concierto de radio con micrófonos y la otra ante el 'magnavoz'. Sólo exhibe la Compañía el último aparato receptor de cuatro secciones a saber. Sintonizador primario, sintonizador secundario, tres pasos de radiofrecuencia y dos pasos de audiofrecuencia.⁴⁰



Imagen 16: Charros y *flapper* escuchando la radio. Anuncio *El Buen Tono*, *El Universal Ilustrado* (12 de junio de 1924).

El Palacio de Minería fue transformado en un escenario de corte futurista con decoración, *stands* y productos diseñados para dar a los visitantes una probada de lo que sería la vida en el futuro. Desde los tiempos del Porfiriato, México se había visto contagiado por la oleada de ferias y eventos que, en las capitales europeas a la vanguardia, pretendían difundir desde el siglo XIX las amplias modalidades en que la tecnología se enmarcaba más allá del espectro industrial. El nuevo diseño de productos de consumo para los sectores del entretenimiento y la vida diaria encontraba su

⁴⁰ "La gran feria del radio", *El Universal*, 17 de junio de 1923, pp. 1 y 18.

mejor escaparate en estas exhibiciones que se combinaban con el lenguaje de una publicidad en ciernes. A la par de éstos, un nuevo modelo de nación se conformaba. Como bien acuña Mauricio Tenorio, las ferias de esta naturaleza fungieron, asimismo, para crear un ideal del México moderno, actualizado de manera constante para ser aceptado nacional e internacionalmente. Tenorio opina que en el mundo moderno, el progreso es la vara con que la época prefiere medirse. La historia del tiempo moderno es la historia de la propia conciencia del progreso, o sea, de cómo la modernidad produjo una imagen de sí misma:

Así, la imagen de la nación moderna pasó de forma abstracta y propagandista a casi esencia, esencia que fue adaptada y definida de nuevo por los gobiernos revolucionarios a partir de 1910. No había alternativa: nunca existió el paraíso de modernidad cristalina y absoluta y era imposible detener la transformación, recreación e invención de tradiciones, tanto para México como para París mismo.⁴¹

La opinión de Tenorio recuerda el punto de partida desde el cual Benedict Anderson piensa que se desarrolla la afirmación de la nacionalidad o la “calidad de la nación” como artefacto cultural de una clase particular. Dicho estatus es lo que, finalmente, provee a la identidad nacional de una profunda legitimidad emocional que es necesaria para integrarse como noción en el imaginario particular de cada país tanto a su

⁴¹ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. p. 12.

propio interior como respecto al resto de las naciones. En tanto se *imagina*, la nación se acuña en medio de los valores de personas que difieren en edad, sexo, clase social y religión y que, muy probablemente como señala Anderson, jamás se conocerán entre sí pero comparten además de un territorio político, una serie de rudimentos comunes.⁴² Dentro de la modernidad, como es sabido, parte de la parafernalia que contribuyó a la formación de un ideal nacional incluye ciertas corrientes y obras artísticas. Anderson propone el compuesto “capitalismo impreso” para identificar la fuerza que hizo posible que un rápido y creciente número de personas reflexionaran sobre sí mismas en relación con otros, en maneras profundamente nuevas. Sin embargo, para el investigador y cineasta Jesse Lerner, este modelo se vio suplido por los nuevos medios tecnológicos como la radio, en sociedades con un porcentaje amplio de iletrados.

Para Lerner, la discusión que perseguía determinar el futuro de la nación allende 1920, no era una de carácter inclusivo en el caso de México, ya que las elites intelectuales y artísticas debatieron en su momento los respectivos atributos del nacionalismo y el internacionalismo desde una perspectiva ideologizante característica de las ideologías radicales y burguesas en tanto las masas disfrutaban de la fiesta y el baile.⁴³ En su adaptación cinematográfica (*Magnavox*, 2006) del texto *Magnavox* de Xavier

⁴² Ver Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁴³ Jesse Lerner, "The Ruins of Modernity" en: Josef Raab, Sebastian Thies y Daniela Noll-Opitz, *Screening the Americas/Proyectando las Américas: Narration of Nation in Documentary Film/Narración de la nación en el cine documental*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2011, pp. 441-454.

Icaza, escrito en 1926, Jesse Lerner construyó escenarios ficticios para un cortometraje que discurre alrededor del nacionalismo y la identidad étnica. Se trata de un texto que, como señala Lerner, funciona como un documento ejemplar de la vanguardia latinoamericana, “un sumario de perspectivas opuestas en 1920 acerca de la dirección que México debe tomar, un análisis agudo de los dilemas que la nación encaraba luego de una década traumática de guerra civil”.⁴⁴ *Magnavoz* refleja las contradicciones dentro de las que Icaza vivió y para las que escribió. Tras un año de vivir en el extranjero, Icaza encuentra un país “endeble y fuerte, lleno de ideal y de pecado, mediocridad y genio”.⁴⁵ El examen que Lerner hace del texto a través de la ficción cinematográfica es un intento por rescatar del olvido a un escrito que, si bien no destaca por exponer un panorama gratificante, su cualidad principal reside en la realidad descarnada que revela y el análisis puntilloso que hace de ella. Para él, el texto de Icaza anticipa el potencial de la radio como factor social integrador del que, más adelante, seguirá moldeándose con ayuda de las campañas de alfabetización, los libros de texto oficiales y gratuitos con un alto contenido propagandístico, y la denominada *Época de Oro* del cine mexicano. El logro medular de los estridentistas para Lerner en torno al problema central –el modo en que México adoptaría los logros tecnológicos de Occidente sin caer en el riesgo de perder la identidad que lo distinguía, o ser absorbido por su poderoso vecino del norte– fue imaginar

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ Ver Xavier Icaza, *Magnavoz 1926*. Xalapa: Talleres Gráficos del Gobierno de Veracruz.

una modernidad que, de alguna forma, respondía a las contradicciones mostradas por Xavier Icaza.



Imagen 17: Fotografía tomada el día de la inauguración del Sistema Lerma, el 4 de septiembre de 1951.

Con todo y su refutabilidad quisiera atender a la afirmación que hace Arnheim acerca de la radio proclive a señalar el sentido del producto estético de la máquina sonora de Guzik. En tanto su performatividad se rodea de las imágenes del mural, la *Cámara Lambda* demanda imaginarnos algo que no está allí más que de forma simbólica: el agua misma. La operación es a la inversa del mural. Aún cuando debemos tomar en cuenta que los paneles se desarrollaron ex profeso para contener en su cubo el caudal del Sistema Lerma y que el movimiento mismo del agua proveyera de dinamismo a los seres unicelulares y pluricelulares al fondo del lecho, el agua ya no reside allí

más que como noción evocada por tres agentes: mural, fuente y máquina sonora. Otras piezas de Guzik se han dado al objeto de exploración de este elemento y, en el caso de la *Cámara Lambda*, su sistema inalámbrico tanto de recepción como de propagación de las señales que, de ser ruido blanco, se transforman en sonidos melódicos, tienen por objeto conllevar a una reflexión específica en consonancia con la maravilla que la tecnología en ciernes causaba a los primeros vanguardistas. Estamos hablando de una especie de iniciación que pretende desarrollar en quienes lo escuchan determinadas preguntas: ¿de dónde provienen las señales?, ¿cómo se organizan?, ¿aquello que se escucha proviene del interior de la Tierra, de las nubes, del agua misma que recorre la parte aledaña al Cárcamo?, ¿las señales son, asimismo, transmitidas a otro espectro, recibidas en otro espacio? Por otra parte, las preguntas concernientes a los cruces entre arte y ciencia que dieron por resultado esta pieza, vienen a plantear postulados no muy distintos de los ya formulados por sus antecesores de principios del siglo XX. En sentido inverso a otra de sus obras –la *TV del más allá*⁴⁶ que recoge la entropía del espacio sideral, en los treinta y dos inductores de la *Cámara Lambda* está inscrito también, el celo utópico por conseguir la tan acariciada comunicación interestelar. Sus transmisores de radiofrecuencia transmiten los armónicos al espacio de forma continua, y esto constituye en

⁴⁶ La *TV del más allá*, elaborada ex profeso para la exposición *Sinergia*, curada por Karla Jasso en el año de 2008, convocó a ocho artistas que, dentro de un seminario curatorial, trabajaron colectivamente con un cuerpo de asesores especializados en diversas disciplinas para abreviar en una exposición y un libro de ideas. La *TV del más allá* aborda el uso de energías alternativas gracias a las que se podían apreciar imágenes producidas por frecuencias naturales de ondas recibidas del exterior y decodificadas en un artefacto aparentemente arcaico, que funciona gracias al esfuerzo vertido en el giro manual de una rueda de mármol. Esta obra ponía en tela de juicio los cruces entre ciencia dura y posiciones holísticas, la espiritualidad contra el racionalismo recalcitrante y el retorno a lo primigenio como fuente no sólo de energía sino también de imaginación expansiva.

sí mismo, un acto de fe. Si la primera transmisión de las ondas radiofónicas de continente a continente dieron rienda suelta a quienes se sintieron inspirados por ellas, Guzik opera ficticia y utópicamente a ensanchar este reducto ampliando las capacidades poéticas al espacio sideral. Retomaré lo anterior en otros pasajes de este mismo trabajo, sin embargo, es necesario esclarecer que las prerrogativas de Guzik en ambas obras no tienen por objeto una “pedagogía de las capacidades del arte” en sentido estricto como sí sucedió en los casos del estridentismo institucionalizado relatado a continuación, al igual que en el muralismo.

En los años en los que el estridentismo cambia de capital es más claro el hecho de que las formas en que sus principales representantes pretenden comprometer la modernidad dentro de sus obras, se encuentran profundamente involucradas con el diálogo posrevolucionario concerniente a la renovación de la nación tras una década de violencia y lucha civil.⁴⁷ La tecnificación y cientifización que muestran los principales documentos estridentistas, siguiendo a los futuristas, apuntan, por un lado, a recibir con beneplácito los cambios encomiables de la modernidad. Klich misma refiere el interés educativo que la revista *Horizonte*, principal órgano propagandista del gobierno de Jara, tenía para con la introducción de los primeros aparatos radiofónicos al país: acercar la tecnología a la población por medio de una didáctica de la tecnología. En lugar de promover su significación ideológica,

⁴⁷ Una amplia exposición del desarrollo del estridentismo y su producción durante el gobierno del General Heriberto Jara es ofrecida en Lynda Klich: “Estridentopolis: Achieving a Post-Revolutionary Utopia in Jalapa”, *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, no. 26 Mexico Theme Issue (2010).

los estridentistas optan por educar a la población veracruzana sobre esta nueva tecnología: cómo instalar un receptor de radio con instrucciones paso a paso, esquemas de las partes requeridas, recomendaciones y lista de compras. El cuidadoso acercamiento de los estridentistas por introducir la radio rehúye del previo énfasis en los aspectos transformadores de la tecnología y su capacidad para acortar el tiempo y el espacio. En lugar de lo que promulgaban en su juventud, en su madurez recalcan la importancia práctica de la nueva tecnología como un medio para entregar información a la población dispersa del estado veracruzano.⁴⁸

Mientras algunos textos publicados en los principales órganos estridentistas, como lo fue *Horizonte*, tenían un claro trasfondo tanto ideológico como utilitario que buscaba legitimar el gobierno de Jara, otros tantos pretendían enclavar una visión nacionalista que encontraba sus orígenes en la historia antigua universal como principal sustento, homologándose así, en términos de importancia, con la cuna de la cultura occidental y, de esa manera, proyectando a la población la utopía de un futuro promisorio. Esta estrategia fue también usada por el muralismo, pues destaca en ambos movimientos paralelos el rastreo del eslabón mítico en la historia ancestral, el cual evidencia el trance tecnológico por el que debe atravesar el país en el largo camino hacia el progreso deseado, pero por cuya mención no demerita el tiempo pasado sino que reconoce en él un momento tecnológico primigenio.

⁴⁸ *Ibíd.* p. 123.

El mito de lo nuevo se encuentra constantemente enfrentado en la producción estridentista. Al proclamar su tiempo presente como “el nuevo” se fijan las características del pasado originario como sustento de una visión nacional sui generis sin que lo anterior evite que el pasado mexicano sea susceptible de equipararse a los pasados gloriosos del mundo antiguo, del mundo clásico así como de las primeras vanguardias europeas. En el primer número de la revista *Irradiador*⁴⁹ se publica un artículo titulado “Las pirámides”, firmado por R. Gómez Robelo.⁵⁰ En el texto, Gómez Robelo saca a relucir los teoremas pitagóricos que fundan la construcción de los principales paradigmas de la arquitectura milenaria.⁵¹ No llama la atención la mención de las pirámides egipcias sino la clase de homologación que el autor evidencia al traer a cuento el uso de los mismos principios en la arquitectura mesoamericana. La exaltación del mundo matemático y científico ya era moneda corriente en los manifiestos futuristas previos a las publicaciones estridentistas a la par de los documentos del suprematismo y el constructivismo ruso más importantes. El Lissitzky consideraba que la era moderna había abolido las barreras entre las distintas esferas del conocimiento y las actividades. Ejemplo de ello eran las antiguas barreras que separaban el mundo del arte, de la tecnología y la ciencia. Al reconocer

⁴⁹ El primer número de la “revista de vanguardia independiente” aparece en septiembre de 1923, bajo la dirección de Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas. Después de los tres números de *Actual*, *Irradiador* tendría tan sólo tres números a finales de 1923. La revista *Horizonte* fue el proyecto más longevo, con diez números entre 1926 y 1927. En Zurián, op. cit., p. 5.

⁵⁰ Ricardo Gómez Robelo colaboró entre 1901 y 1914 en las revistas mexicanas más importantes del momento: *El mundo ilustrado*, *Revista Moderna*, *Savia Moderna*, *El Diario*, *Arte y Letras*, *El Imparcial*. En la investigación que hace Antonio Saborit alrededor del intercambio epistolar entre Tina Modotti y Edward Weston, Ricardo Gómez Robelo aparece como un erudito, escritor, abogado, periodista, precolombinista y político, con quien Modotti y Edward Weston, quien lo fotografía en 1921, conviven en Los Ángeles previo a su primer viaje a México, a raíz del exilio que Gómez Robelo cumplía por haber ocupado el cargo de procurador general de la nación durante el gobierno del General Victoriano Huerta. Ver Tina Modotti (Edición, notas, e introducción de Antonio Saborit), *Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales*. México: Ediciones Cal y Arena, 2001.

⁵¹ El análisis de este texto fue posible gracias a la edición facsímil que presenta Carla Zurián en su tesis.

en las matemáticas, “el producto más puro de la creatividad humana, la cual no repite (reproduce) sino que crea (produce)”, Esther Levinger apunta a referir que las matemáticas equivalían para el artista, a las artes, ya que los dos se basaban en sistemas de relaciones. Para Lissitsky, una nueva forma artística generaba formas utilitarias que, consecuentemente, enriquecerían y modificarían el arte, pero también causarían desarrollos futuros en el campo de la producción en un sentido amplio. Los *juegos artísticos* tenían un significado social e ideológico y, por tanto, era factible cambiar al mundo a través del arte. La revolución suprematista era igual a la revolución comunista. De hecho, sería el suprematismo el que revolucionaría al mundo tan pronto sus objetivos y su trascendencia fueran aprehendidos e integrados de lleno. El arte era un vehículo supremo de transformación que desbancaba incluso a la revolución social.⁵² Su llamada al orden matemático por medio del suprematismo, similar a la de otros artistas vanguardistas era indudablemente motivado, en gran parte, por el ejemplo que proveían las nuevas máquinas. Para él, el espacio imaginario trascendía la experiencia material. El desarrollo de la abstracción se detectaba, asimismo, en los nuevos sistemas de comunicación de la tecnología moderna. Su concepto de arte moderno era indisociable del entendimiento del mundo que nacía a partir de los nuevos desarrollos de las ciencias y la tecnología.

⁵² “En las siguientes etapas de desarrollo, será el comunismo el que quedará detrás a causa del Suprematismo (...) Después del Antiguo Testamento vino el Nuevo; después del Nuevo Testamento vino el Comunista y después de él, finalmente seguirá el testamento del Suprematismo.” Citado en Esther Levinger, “Art and Mathematics in the thought of El Lissitzky: His Relationships to Suprematism and Constructivism” en *Leonardo*, (Vol. 22, No. 2, 1989), pp. 227-236.



Imagen 18: Ricardo Gómez Robelo retratado por Edward Weston (c. 1921).

En “Las pirámides”, Gómez Robelo inicia atestiguando que “La pirámide es la masa cósmica estable por excelencia; a la vez, la expresión constructiva más simple en proporciones; es decir, en ritmo, del movimiento fallido.” Gómez Robelo continúa con una argumentación que pretende encontrar las bases de la arquitectura occidental –la que servirá a su vez, como zócalo no sólo de la urbanización sino también de la sociedad moderna–, en la egipcia, y sitúa en términos de igualdad, a la arquitectura prehispánica:

Unos y otros, egipcios y nahuas o teotihuacanos redujeron, en su portentosa actividad mística, el ritmo a sus expresiones formales, y de entre las formas supieron elegir las matrices: La unidad en la dualidad, y la creación, su fruto, constituyeron la divina tríada, y así fue como el triángulo, que es inmutable, y la pirámide, que es indestructible, y que engendra todas las figuras, quedan aún, en África y en México como perennes monumentos de una misma aspiración, de una misma adoración.

Keops y Quetzalcóatl son genios hermanos. El número, esencia de las cosas, voz de la música, que pasó a Idelas, bajo la frente augusta de Zeus Olímpico

padre del orden y la armonía; cuyos secretos aprendieron Pitágoras y Platón en Egipto; que Dante vio en el “Amor –que mueve al sol y las estrellas”; que rige la mano del pintor, la mente de los sabios y la conducta de los grandes hombres y de las grandes épocas, fue la norma de los dos pueblos maravillosos; encendió sus cinco puntos de luz en el espíritu vidente y quedó grabado no sólo en las grandes construcciones sino en los objetos mínimos del ritual sagrado, realizando la más noble empresa de la especie humana: la de fundir las dos formas estéticas del conocimiento en la obra del arte.

Dos son las misiones supremas de la suprema actividad estética; eternizar el momento; inmovilizar la eternidad.⁵³

Gómez Robelo intenta, a la vez, vincular sus hallazgos con los momentos de vanguardia que atestiguan, se manifiestan tanto en México como en Europa. La intención de dar un sentido global a la confrontación, remite la importancia que México debe tener como cuna tanto de genios a la altura de otras culturas milenarias como de momentos históricos que son puntales en la tradición occidental. Este objetivo es similar al intento de los futuristas por reivindicar un nuevo Renacimiento que se dará en Italia gracias al Futurismo. En el párrafo que cierra el texto, afirma:

El mundo era egipcio, era pitagórico. El mundo, esencia de las cosas, era percibido en todas partes y las relaciones humanas ordenadas por series y ritmos, como el pilono y la columna, como el pórtico y el frontón. Pierden los pueblos y los hombres el sentido del ritmo a pesar de los esfuerzos heroicos

⁵³ Debido a que la transcripción del fragmento citado fue obtenido a partir de la edición facsímil que Carla Zurián presenta en su tesis, no fue posible obtener el número preciso de la página citada.

de titanes aislados; el templo se derrumba, los órdenes se dislocan, y el Renacimiento, burgués o individualista, inicia la anarquía.

Decir que el mundo era egipcio o pitagórico es, para Gómez Robelo, afirmar de alguna manera que el mundo era también mexicano. Atenerse a dirigir la mirada hacia los orígenes de México pone en igualdad de nivel el momento transicional frente a las distintas transformaciones que el resto de los países sufren en aras de la modernidad. Los titanes aislados son, como Gómez Robelo mismo, los anarquistas, los burgueses o individualistas encarnados probablemente en la generación de los estridentistas.



Imagen 19: Cuatro foliar o quincunce en Palenque

En el segundo número de *Irradiador*, Gómez Robelo publicará otro texto titulado “La pirámide del Sol. Teotihuacán”. El escrito funciona como la segunda parte del primero; en ambos ejemplifica, por medio de la Casa del Adivino, en Uxmal –del que describe las medidas y el número de módulos con el que está diseñado–, la pirámide de Teotihuacán y su carácter astronómico y cronológico, y el ideograma Nahui-Ollin descrito en el código Fejervary, la relación matemática y cosmológica que guardan las estructuras

y concepciones cosmogónicas prehispánicas con los conceptos pitagóricos. El cuatro foliar o quince característico de las culturas mesoamericanas que aparece en el ideograma Nahui-Ollin, postula la existencia de un cosmos a la vez que es el resultado de la observación del movimiento al sol a lo largo de la elíptica terrestre. Dentro de las fronteras infranqueables del universo pensadas por el hombre prehispánico, actuaban las fuerzas divinas que participaban en el espacio-tiempo. El cuatro foliar representaba el esfuerzo por parte del hombre mesoamericano de construir una visión del mundo unitaria al cerrar el movimiento en un espacio conocido y regulado por un calendario que pudiera explicar la ocurrencia de fenómenos mundanos en los ámbitos natural y social.

¿Cuál era la insistente inquietud de Gómez Robelo en publicar una serie de artículos de dicha naturaleza en una revista que se jactaba de vanguardista? Entre otros puntos que señala Gómez Robelo, comprueba que “el canon de proporción de los taludes en Teotihuacán era el número trece, suma del cinco y el ocho que forman la proporción de Keops, y que, con los dos números componentes, expresa las relaciones cíclicas del Sol y de Venus –Quetzalcóatl.” En apariencia, el erudito llevó a cabo el mismo análisis con otras piezas del entonces Salón de Arqueología del Museo Nacional coincidiendo que las dimensiones de dichos objetos armonizaban en proporción con la llamada pulgada egipcia, de 25.4264 milímetros. Gómez Robledo concluye este segundo texto tratando de convencer al lector sobre

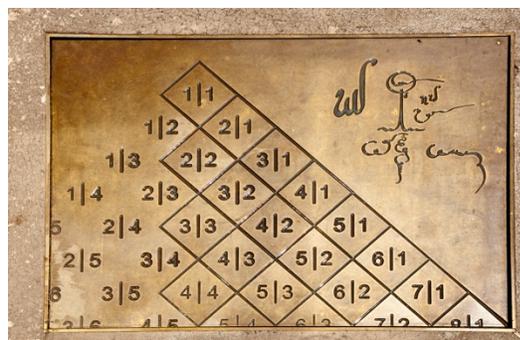
la relevancia del pasado nacional y animando a fomentar “el amor a ellas y el interés por estudiarlas.”

Es preciso ubicar en este momento previo, la interrelación que tiene la paráfrasis pitagórica en Gómez Robelo a la par de otras figuras contemporáneas a él como lo fue José Vasconcelos, con la pieza del presente para establecer las debidas correspondencias. Los cálculos pitagóricos tuvieron aplicación en distintas artes antiguas y modernas, de la arquitectura a la música. Uno de los fenómenos importantes surgido en el siglo XIX fue la revaloración de los *glissandi* emitidos por el monocordio pitagórico, el cual fue redescubierto y revalorado al ser capaz de representar, de acuerdo a los neopitagóricos, un amplio rango de sonidos que referían a distintos atributos de la naturaleza pero también de la máquina; del mundo pero también del cosmos. Tal problemática musical es retomada más adelante, en el capítulo concerniente a delinear una genealogía que opere asimismo para las características musicales de la pieza. Por lo pronto, resalto las maquinaciones de Guzik para con el planteamiento de los aspectos pitagóricos dentro de la *Cámara Lambda*, pues estos se expanden simbólicamente a partir de una serie de intenciones específicas fundamentadas en la intrincada y a la vez sutil maquinaria que hace funcionar a la *Cámara Lambda*. La pieza lleva este nombre al apelar a la figura pitagórica de la *lambda* misma cuya unidad consiste en reunir poéticamente lo limitado y lo inconmensurable, el uno y el varios que, en mi

opinión, opera en consonancia con la perspectiva general del texto de Gómez Robelo para *Irradiador*. Apreciamos así cómo un discurso es reapropiado y reinterpretado de dos distintas maneras. En el primer caso, recordemos que Robelo utiliza el argumento para situar al mismo nivel, la arquitectura prehispánica junto con las de las civilizaciones antiguas griega y egipcia. Sirva ese énfasis para develar el futuro prometedor que a México le prometen y depararán los tiempos modernos. En el caso de la pieza de Guzik, el desarrollo de la representación a través del espacio “pitagórico” es, asimismo y como ya mencioné, una descripción matemática que tiene correspondencia con su factura estética. Tanto el ensamble armónico como el subarmónico que conforman los dos conjuntos de pipas de voz, se alimentan gracias a un sensor de sonoridad de flujo de agua que provee la señal de ruido blanco y una portadora senoidal de alta frecuencia que alimenta ambos ensambles. Roger Penrose sostuvo que “algunas verdades matemáticas parecen tener una realidad platónica más fuerte que otras. Estas verdades “fuertes” se identifican con los funcionamientos de la realidad física.”⁵⁴ Guzik compone una obra a partir de un modelo matemático en el que la entropía del espacio se transforma en un sonido melódico. Nunca existe un estado en el que no hay *nada*, pues siempre hay entidades geométricas –visibles o invisibles–, partículas que retan la percepción moviéndose al azar bajo su propia ley de propulsión física y que constituyen tanto los espacios aparentemente vacíos como los objetos. Es por ello que,

⁵⁴ Roger Penrose, *The Emperor's New Mind: Concerning Computers, Minds and the Laws of Physics*, Londres: Vintage, 1989 p. 557.

además del tiempo como factor compositivo primordial, espacio y sonido se suman en la *Cámara Lambda*. Tal y como Henri Bergson apunta, “las metáforas a través de las que describimos el tiempo son comúnmente espaciales.”⁵⁵ La esperanza del futuro descansa en una aspiración de integración del presente y del pasado con este primero. En la figura pitagórica de esta pieza en concreto, las partes invisibles a nuestros ojos son reunidas de nuevo, insinuando así que hubo alguna vez algo integrado, unido, completo, pero que por ciertas razones permanece en nuestros días separado, desintegrado. La poética construida a partir de su configuración tiene mucho que ver con la aspiración que Gómez Robelo señala: “eternizar el momento; inmovilizar la eternidad.”



Imágenes 20 y 21: Alcantarillas situadas en el piso del Cárcamo de Chapultepec donde se demuestra el comportamiento matemático de la *lambda* pitagórica. Los pictogramas de las esquinas son símbolos creados por Ariel Guzik para representar las energías emanadas por el sol, la tierra, el campo magnético y el eléctrico.

Es así que, mediante un artilugio tecnológico, la *Cámara Lambda* construye una poética de reintegración en donde los elementos naturales visibles e invisibles, la entropía y el caos del medio urbano se manifiestan por

⁵⁵ Ver Henri Bergson, *An Introduction to Metaphysics*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1999.

medio del sonido que el instrumento es capaz de generar. La dinámica de pensamiento de Guzik opera en una línea similar a la del estridentismo al encontrar, no importa si de forma consciente o no, los vestigios del pasado ancestral, estructuras, datos y artilugios convenientes que enlazan el pasado mítico con una re-evocación nostálgica de la vanguardia.

Para desentrañar este caso, habría que aterrizar la visión nostálgica de este artista dentro de un contexto específico. De acuerdo a Svetlana Boym, el peligro de la nostalgia radica en que intenta confundir el hogar real con el imaginario. En casos extremos puede crear una patria fantasma por la cual uno está listo a matar o a morir. La nostalgia que no ha sido reflexionada crea monstruos. Aún así, el sentimiento mismo, el duelo por el desplazamiento y la irreversibilidad temporal, está en el centro de la de la condición moderna.⁵⁶ Nostalgia es la añoranza por un hogar que ya no existe más o que nunca existió. La tecnología creada por Guzik proviene de la herencia literal de una instrucción de índole familiar basada en principios de la electrónica clásica. El artista hereda desde muy joven la biblioteca científica de su tío, volviéndose un autodidacta hambriento de lo que descubre cada vez que abre las páginas de los libros y contempla, absorto, los esquemas de James Clerk Maxwell seguramente superados por los tiempos que al artista le tocaron vivir. Guzik añora los tiempos que no vivió y que prefiguran para él un momento mejor que los actuales. En él se manifiesta un momento nostálgico de pérdida y desplazamiento que lo hace

⁵⁶ Svetlana Boym, *The future of nostalgia*. Nueva York: Basic Books, 2001. p. XVI

elucubrar su propia fantasía, si bien el progreso no pudo curar sino que exacerbó aún más ese profundo sentimiento nostálgico; una superposición de dos imágenes, como Boym añadiría: el hogar o el origen y el afuera, el pasado y el presente, el sueño enfrentándose a la realidad de vida rutinaria.⁵⁷

La manera en que Guzik elabora esta obsesión nostálgica en la *Cámara Lambda* forma parte recurrente de análisis en esta tesis pues sus implicaciones tienen que ver no sólo con un conjunto de fenómenos que caracterizan la manera en cómo aprehendemos la gnosis estética a la par de la histórica a partir del ascenso del capitalismo como sistema hegemónico desde el siglo XIX, sino también con ser el reflejo de los dilemas de la actual sociedad.

⁵⁷ Boym afirma que el siglo XX comenzó con una utopía futurista y terminó con nostalgia. La creencia optimista en el futuro fue desechado como una nave espacial obsoleta en algún momento de la década de los sesenta. Para Boym, la nostalgia actual contiene una dimensión utópica en su interior pero está imposibilitada de proyectarse al futuro. *Ibidem*, p. XIV. De igual manera, Huyssen declara la necesidad urgente de “un nuevo paradigma para la reflexión sobre el tiempo y el espacio, la historia y la geografía en el siglo XXI.” Uno que, probablemente evite caer en un lugar común de nuestro tiempo: la nostalgia por la ruina sólo en el sentido de aquella nostalgia de la irreversibilidad del tiempo, de aquel pasado que ya no es posible alcanzar y que como nostalgia, podría devenir en una especie de utopía invertida; la nostalgia que “como deseo de una pasado perdido se ha transformado en un mal moderno.” Andreas Huyssen, *Modernismo después de la modernidad*. op.cit. pp. 17 y 47.

Capítulo 2: Máquina y Naturaleza

“Cuando por un lado, uno considera las vastas labores de los hombres, tantas ciencias desentrañadas, tantas artes inventadas y tantas fuerzas empleadas, el abismo lleno, las montañas devastadas, las rocas rotas, los ríos hechos navegables, la tierra despejada, los lagos excavados, los pantanos drenados, enormes edificios levantados sobre la tierra, el mar cubierto con naves y marineros; y cuando en la otra mano, uno busca con poca reflexión las verdaderas ventajas que han resultado de todo esto para la felicidad de la especie humana, no puede fallar de estrellarse ante la sorprendente desproporción que prevalece entre estas cosas, y condenar la ceguera humana que ha alimentado su estúpido orgullo e indefinible admiración vana por sí mismo, haciéndolo correr ávidamente tras todas las miserias de las que es susceptible, y que la naturaleza caritativa ha cuidado para mantenerlas alejadas de él”.

Jean-Jacques Rousseau, *Discurso sobre los orígenes y los fundamentos de la desigualdad*

2.1 La crisis del futuro

Bajo la supervisión de Eduardo Vázquez Martín, el Cárcamo de Chapultepec pasó de ser una ruina a reinstituirse como un monumento conmemorativo del anterior gobierno de Marcelo Ebrard en la ciudad de México bajo ciertas constantes que enmarcaron su ejercicio gubernamental, entre las que destacó la reapropiación del espacio público.⁵⁸ Los afectos sociales que pretendieron ser movidos en las rehabilitaciones de numerosos sectores de la ciudad apuntan supuestamente a fortalecer el arraigo y el

⁵⁸ A esto se suma un factor de orden sentimental que se suma a la intención de Vázquez Martín por estar a la cabeza del nuevo proyecto, ya que su madre, Mary Martín, fue una de las asistentes de Diego Rivera, quien colaboró con el muralista en los murales de Ciudad Universitaria y en el Teatro de los Insurgentes, entre otros proyectos allende la primera mitad de los cincuenta.

sentido de identidad mediante la apropiación del espacio urbano a partir de los distintos eventos que acoge la plancha del Zócalo, los nuevos corredores del primer cuadro de la ciudad hasta calles y avenidas acondicionadas para las ecobicis, y puentes y túneles dispuestos para grafiteros y *skatos*. Independientemente de las intenciones diversas que descansan en esta novel distribución del espacio urbano, llama la atención la serie de poéticas del tiempo y del espacio que se insertan al actual aspecto del Cárcamo de Chapultepec, un patrimonio artístico nacional que esperó cuarenta años para su restauración.⁵⁹

Pareciera que el infortunado destino de la utopía de Rivera descrita en el mural fuera tan sólo una apología más del status del panorama general de la distribución del agua por medio del sistema que Alemán inaugurase a fines de su sexenio. Las inmensas obras que se fueron sumando tanto para abastecer como para desalojar el agua de la ciudad han jugado un papel determinante en la radical transformación ambiental de la metrópoli. Implícitos en la ruina estuvieron metaforizados por cuatro décadas los hundimientos de la ciudad a razón de la sustracción de aguas tanto del subsuelo como de los estados colindantes, la contaminación de los actuales ríos citadinos y la marginalidad de los sectores que viven cerca de su lecho

⁵⁹ La nueva operación implementada en el Cárcamo recuerda lo que Andreas Huyssen asevera alrededor del espacio urbano construido, repleto de monumentos y museos, palacios, espacios públicos y edificios oficiales, que representaban las huellas materiales del pasado histórico en el presente: "Durante unos dos siglos, no hay duda de que en Occidente la historiografía triunfó plenamente en su proyecto de anclar el presente cada vez más transitorio de la modernidad y el país en un relato de múltiples facetas pero sólido acerca del tiempo histórico. (...) En el actual debate sobre la historia y la memoria está en juego no sólo un cambio de las ideas del pasado, sino una crisis esencial de lo que podemos imaginar sobre futuros alternativos." Andreas Huyssen: *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa, 2010, p. 14.

además de las desiguales condiciones de distribución del preciado líquido.



Imagen 22: Las obras de infraestructura hidráulica Molino del Rey a principios del siglo XX.

Este segundo capítulo, entre otros objetivos, pretende confrontar la *Cámara Lambda* en el nuevo emplazamiento del Cárcamo de Chapultepec con la pieza más importante del conjunto: el mural *El agua, origen de la vida en la Tierra* dentro de una ruina que fue rehabilitada para la consecución de determinados fines. Si bien existen ruinas que “crecen” con el devenir del tiempo al ser alimentadas de una mítica histórica que legitima espacios, produce discursos y adjudica legados, en el caso del Cárcamo de Chapultepec podríamos hablar de una ruina que deja de serlo en un aspecto exógeno, pero que se vale de la noción misma para recuperar, manipular y jugar con una cierta temporalidad extrañada. En este contexto es preciso preguntarse, ¿hacia dónde se redirige el significado simbólico de este rescate?, ¿su reacondicionamiento desentraña una operación de oportunismo político?, ¿cuáles son los lineamientos prescriptivos en torno a

las nuevas modalidades que se desarrollan para habitar una urbe constantemente remodelada, rehabilitada, “renovada” como la Ciudad de México? La detección de los efectos, afectos e implicaciones que la operación de rehabilitación de la *ex ruina* tienen como operación estética y social no necesariamente se incrusta como uno de los objetivos esenciales de este trabajo, mas sí delimitar las funciones y alcances de ambos proyectos –el de creación del Cárcamo bajo el gobierno de Alemán y el de rehabilitación– que requieren del desmontaje del monumento mismo y de sus piezas pasadas y presentes, en las que descansan los binomios que las sustentan: nostalgia/ruina, futuro/utopía, naturaleza/máquina.

En la nueva versión del Cárcamo, la pieza nodal de esta discusión apela, como ya mencioné a finales del pasado capítulo, a una nostalgia general de la que se desprenden otras de orden particular. Una de ellas, la que Huyssen señala como: “la nostalgia por una etapa temprana de la modernidad, cuando todavía no se había desvanecido la posibilidad de imaginar otros futuros.”⁶⁰ En su génesis, en la evocación primigenia y simbólica de cierta clase de tecnología, en la ostentación de su diseño y funcionamiento así como en el producto de su experiencia receptiva, la nostalgia forma parte fundamental de la pieza que fue solicitada para acompañar al mural de Rivera.

⁶⁰ Idem.

Este capítulo tiene también por objeto desentrañar la traslación de la de la ruina moderna que por medio de un proceso de gentrificación pretende desplazarse hacia un lugar similar al heterotópico descrito por Michel Foucault,⁶¹ ya que el espacio actual del Cárcamo engloba ahora un perímetro más amplio en el que se encuentra no sólo la pieza de Guzik, el edificio, el mural y la fuente de Tláloc restauradas sino también la arquitectura de paisaje que el arquitecto Alberto Kalach diseñó también por encargo. En dicho espacio exterior se vislumbra la nostalgia por el pasado prehispánico, la pérdida bíblica del Edén al tiempo que la mística de los jardines evocada desde los antiguos árabes a la vez que la tradición del jardín en la arquitectura universal, en lo que podría calificarse de un micro-diseño geométrico que reconstruye “el artificio y enclave propios de la naturaleza artificial moderna.”⁶² El nuevo Cárcamo de Chapultepec pretende constituirse como el gran fetiche del progreso a la vez que de la nostalgia de aquello que fue la promesa de un futuro sin límites desde que Chapultepec fuera bautizado con tal nombre. La última alegoría de lo que podría simular un nuevo sentido de modernidad.

⁶¹ En *Heterotopías*, Michel Foucault habla de los espacios dentro de la historia marcados por la fatal intersección del tiempo –o de la Historia– en ellos. De su relación se desprende una nueva categoría distinta a los espacios profanos y los espacios sagrados de la antigüedad, o a los terrenales y celestiales de la Edad Media. Dice Foucault que se los encuentra probablemente en cada cultura, en cada civilización, lugares reales que son los *contra-sitios*, una especie de utopía real representada, en la que los sitios reales que pueden hallarse dentro de una determinada cultura son simultáneamente representados, refutados o invertidos: los llamados *heterotopías*. Michel Foucault, *Of other spaces. Heterotopias* (1967). <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html> (Última recuperación, 2 de julio 2012).

⁶² *Ibid.* p. 227

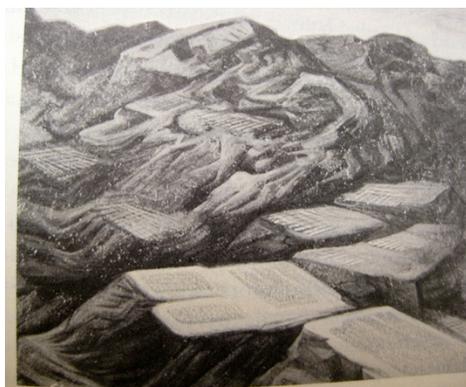


Imagen 23: El conjunto del Cárcamo de Chapultepec en la actualidad.

2.2. De la ruina a la gentrificación

Historias y suertes de lugares como el Cárcamo de Chapultepec nos han sido más comunes que extraños tanto en el pasado como en el presente en nuestro país. No suele ser raro que aquello que se inauguró alguna vez con pompa y revuelo, se abandone y transmute en un paraje dislocado de la realidad moderna que representa la urbe ideal. Respecto a ellos, algunos artistas nacionales han imaginado distintas ruinas. Krieger cita el cuadro que hiciera el pintor Carlos Tejeda a mediados del siglo XX para dar cuenta de las visiones pesimistas que desde entonces acompañaban el vertiginoso proceso modernista mexicano y sus severas contradicciones. En el lienzo titulado *La ciudad de México por 1970*, como señala Krieger, Tejeda anticipará una crítica de la civilización moderna en la urbe por medio de un desalentador paisaje urbano.

Cuando Tejeda pintó, en 1947, ese escenario catastrófico, el Paseo de la Reforma, alrededor de la estatua de El Caballito, se convirtió, de avenida representativa del siglo XIX, en carretera urbana moderna, flanqueada por rascacielos. Desde su perspectiva, esos edificios no tenían estabilidad ni sustentabilidad. La catástrofe de un sismo sacó la verdad a la luz: esqueletos de hierro, tubos de desagüe y, en suma, todas las instalaciones simbólicas de la modernización rotas. (...)... la visión de Tejeda no sólo proviene de un nihilismo imaginativo, sino de la realidad metropolitana.”⁶³



**Imagen 24: Carlos Tejeda, *La Ciudad de México por 1970* (1947).
Imagen 25: David Alfaro Siqueiros, *Ciudades en evolución* (1947).**

Krieger revela en los paisajes urbanos del Distrito Federal descritos igualmente en el siguiente cuadro que cita –*Ciudades en evolución*, realizado por David Alfaro Siqueiros, fechado en 1947 también–, al muralista que, en su momento, denunció “las fatales consecuencias de dominar la naturaleza y crear lugares sin identificación espacial, con elementos modernos dispuestos en una estricta regularidad geométrica. Cada contextualidad y heterogeneidad tradicional de la ciudad se disuelve en una serie de

⁶³ Krieger, op.cit. pp. 27, 29.

fragmentos visuales.”⁶⁴ Pese a que la mayoría de las obras de la generación de los muralistas se integraron al discurso oficial de aquellos años, a la par de Krieger, González Mello advierte en la figura de José Clemente Orozco, un muralista que, a diferencia de Diego Rivera, produjo una serie de cuadros y murales relativos al proceso de modernización con una crítica subyacente. González Mello, por su parte, encuentra en el cuadro *La estructura más alta del mundo*, fechado en 1930, en los que destacan una serie de rascacielos que son característicos de la factura de su periodo estadounidense en los años que corrieron entre 1927 y 1934, numerosos elementos a señalar. Como bien señala González Mello, aún cuando el nombre mismo apela a la noción estructural probablemente no sólo desde una perspectiva arquitectónica, la caída de la “inocencia” de José Clemente Orozco respecto al nuevo orden de arquitectura imperante “se debió a un creciente escepticismo sobre la coherencia entre los elementos estructurales de los edificios y su valor simbólico”.⁶⁵ Su acercamiento, como se revisa en los casos de Tejeda, Siqueiros y Orozco, a la par de los subsecuentes, deja ver la preocupación implícita en la modernidad surgida en un país que, de manera intempestiva, no ha resuelto a la fecha sus contradicciones sociales más básicas.

⁶⁴ *Ibíd.* p. 40.

⁶⁵ Renato González Mello, *op. cit.*, p. 161.



Imagen 26: José Clemente Orozco, *La estructura más alta del mundo* (1930).
Imagen 27: José Clemente Orozco, *Los muertos* (1931).

Un año después, Orozco realizará el cuadro *Los muertos*, el cual rememora también la catastrófica suerte contenida en el espíritu visionario pero desastroso del cuadro de Carlos Tejeda. El lienzo de Orozco muestra una vista aérea en la que se aprecian numerosos rascacielos, unos partidos por la mitad y otros en claro proceso de derrumbe, que parecen colisionar y abatirse entre ellos. Si Tejeda profetizó de alguna manera y como bien Krieger alude, el terremoto de 1985, pareciera que Orozco hace lo propio respecto a la catástrofe más grande que la nación norteamericana ha sufrido hasta ahora, acaecida el once de septiembre de 2001.⁶⁶ González Mello ve implícito en el caos presentado por Orozco "... el combate de las fuerzas todas. A partir de esta obra el desorden, gobernado sin embargo por fuerzas

⁶⁶ Mi aseveración fue elucubrada de forma previa a leer una similar hecha por Krieger en su texto escrito para el catálogo de la exposición *Vanguardia en México 1915-1940*, "Colgado en el escenario distópico de la ciudad moderna. El largo alcance del terror visual vanguardista hasta el 9-11". Tal y como Krieger refiere, *Los muertos* de Orozco ha sido un caso profundamente estudiado. "La distribución de imágenes críticas del progreso cumple una función compensatoria en la transferencia de modelos modernos, globalizados desde la paradigmática ciudad cosmopolita –pero también apocalíptica– de Nueva York al resto del mundo." (p. 155) Sólo me resta añadir que, aunque obvia para quien se enfrenta al análisis contemporáneo de dicha pieza, se trata de una afortunada coincidencia.

mecánicas, se convierte en el complemento de alegorías que utilizaban un código más preciso.”⁶⁷ Ya bien entrada la corriente durante los años treinta, mientras Orozco pintaba estos cuadros, la gran mayoría de los muralistas continuaron con la creación de una apología utópica del estado moderno mexicano. Para entonces, el estridentismo como movimiento literario daba sus últimos estertores dejando el lugar de la vanguardia disponible para la generación de los *Contemporáneos*.

Tras ser inaugurado el Cárcamo de Chapultepec en 1951 por el Presidente Alemán con bombo y platillo, unos pocos años después y ante la erosión que sufre el mural por el curso de las aguas, éstas se desvían de la cámara para evitar un daño más grande. Diego Rivera muere en 1957, a un año de extenderse el comunicado en el que se decide la clausura de este espacio, hecho que imposibilita la supervisión de las tareas de restauración por el muralista. El Cárcamo permanece cuarenta años inhabilitado hasta su primera etapa de restauración en 1992. Sin embargo, una indefinición en torno a la responsabilidad de su resguardo entre el INBA y el bosque de Chapultepec retrasan el proceso de restauración hasta 2007, cuando el Museo de Historia Natural y Cultura Ambiental (MHNCA) asume la tarea de rehabilitar y renovar el espacio configurado alrededor de la cámara de distribución. Cuatro décadas son las que el edificio erigido por el arquitecto Ricardo Rivas y el mural de Diego Rivera en su interior, realizado por solicitud de Miguel Alemán, viven una suerte de abandono.

⁶⁷ González Mello, op. cit. p. 165.

A partir de la reapertura de este espacio, la ruina dejó de serlo para convertirse en una compleja estructura alegórica en la que conviven muchos pasados pero también muchos presentes, en este caso, el presente del Cárcamo en su inicio y lo que representaba para Alemán; el pasado en el que se edificó, la reinterpretación del pasado, su reflexión en el presente y una indiscutible proyección al futuro elucubrada por los que intervinieron en la restauración del recinto para distintos fines, al integrar nuevas piezas que, en apariencia, parecerían someter a la obra primigenia –el mural– a una dialéctica histórica obligada.



Imagen 28: Diego Rivera fotografiado en el proceso del mural del Cárcamo de Dolores.

La restauración del Cárcamo es consecuencia de un proyecto de reapropiación del espacio iniciado por los últimos gobiernos perredistas del Distrito Federal que bajo el mandato de Marcelo Ebrard alcanzó su cumbre. Estas remodelaciones comprenden vastos sectores dentro del Centro

Histórico,⁶⁸ circuitos para ciclistas los fines de semana que recorren espacios recientemente restaurados como el Monumento a la Revolución, el pasaje peatonal de la calle Madero desde el eje Central Lázaro Cárdenas hasta el Zócalo, la remodelación de la Alameda sobre Avenida Juárez, y la segunda sección de Chapultepec. Ebrard no sólo instituyó un servicio de ecobicis en las zonas urbanas recientemente gentrificadas sino que se encargó de la continuación de dichos proyectos después de su ejercicio. Estos procesos de gentrificación o, como se le han llamado también, de “elitización inmobiliaria” se han ampliado a Colonias como la Roma, Narvarte, Santa María la Rivera, San Miguel Chapultepec, San Rafael, Tabacalera, Juárez y Ampliación Granada, por nombrar algunas. Dentro del Centro Histórico, las remodelaciones continuarán al menos en los siguientes treinta años, en cuyos proyectos destacan el Antiguo Mercado de la Merced y zonas aledañas, los cuales fueron llevados a concurso por el Colegio de Arquitectos y ex habitantes de La Merced, como Jacobo Zabłudowsky, para que un equipo de urbanistas, desarrollistas, arquitectos y ecologistas comience el Plan Maestro en el actual ejercicio gubernamental de Miguel Mancera. El discurso de legitimación lleva implícito la renovación de la identidad, la economía y la dinámica social, el rescate de su cultura e historia, la conformación de una ciudad compacta, dinámica, policéntrica y equitativa, la reorganización de la zona que reactive la economía y la recuperación del

⁶⁸ Es por todos sabido que uno de los principales inversionistas en el Centro Histórico es Carlos Slim, quien ha comprado gran cantidad de inmuebles a través de la Fundación del Centro Histórico proponiendo su rescate: “Trabajemos todos juntos para tener un Centro Histórico vivo, restaurado, seguro, limpio, activo, con una sustancial mejora económica de sus residentes, para que no sólo estemos orgullosos de nuestro pasado, sino, sobre todo, de nuestro futuro.” En “Lo mismo pero gentrificado.” Capitalismo amarillo. Cultura y economía informal <http://capitalismoamarillo.net/2009/11/19/lo-mismo-pero-gentrificado/> (Última recuperación, 10 de febrero 2014).

tejido social mediante la activación de los mercados públicos, entre otros objetivos. Sin embargo, todo proceso de gentrificación esconde la sustitución de la clase habitante de los barrios populares por clases socioeconómicas superiores. Las implementaciones a menudo suelen pasar por una degradación del lugar permitida por las autoridades y una “recuperación” a partir de iniciativas privadas. La gentrificación genera dos fuerzas: la centrífuga, que expulsa a los antiguos moradores del barrio hacia la periferia y la centrípeta, que atrae al centro a clases económicamente más dotadas. El resultado a menudo suele ser la uniformidad de barrios que, despojados de su personalidad, se vuelven corredores turísticos.

El caso de Chapultepec se torna más complejo por las implicaciones de orden simbólico, histórico y subjetivo que se desprenden de su territorio. Si bien no está conformado como zona habitacional, constituye el lugar de recreación popular más importante de la ciudad que recientemente ha dado cabida a otro tipo de transeúntes al abrirse un circuito que determina otros usos relativos a actividades de esparcimiento que persiguen públicos nuevos y diversos como los ciclistas, los corredores y los turistas que se suman a los habituales. David Harvey sostiene que las concepciones objetivas de tiempo y espacio de la era actual se han creado necesariamente a través de las prácticas y procesos materiales que sirven para reproducir la vida social:

Así como el capitalismo ha sido (y sigue siendo) un modo de producción revolucionario en el cual las prácticas materiales y los procesos de

reproducción social están siempre transformándose, también se transforman las cualidades objetivas y los significados del espacio y el tiempo. Por otra parte, si el avance del conocimiento (científico, técnico, administrativo, burocrático y racional) es vital para el progreso de la producción y el consumo capitalistas, entonces los cambios en nuestro aparato conceptual (incluso las representaciones de espacio y tiempo) pueden tener consecuencias materiales para el ordenamiento de la vida diaria.⁶⁹

De acuerdo a Harvey, la hegemonía ideológica y política en cualquier sociedad depende de la capacidad de controlar el contexto material de la experiencia personal y social. Las materializaciones y significados que se otorgan al tiempo, el dinero y al espacio, son de importancia para la conservación del poder político, por ende, el problema inmediato a resolver es la comprensión de los procesos sociales mediante los cuales se establecen sus cualidades objetivas y, por tanto, la capacidad de influir en la producción y asimilación del espacio constituye un medio importante para acrecentar el poder social, sea de parte del gobierno o del sector empresarial.⁷⁰

Lo anterior pareciera ser la antesala para explicar las razones generales no sólo de la inserción del proyecto general de rehabilitación del Cárcamo sino también de los artistas y la clase de piezas que han sido invitados a conformar el espacio final, y que parecieran ser la continuación de

⁶⁹ David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1998. pp. 228-229.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 252, 259.

una lógica de producción monumental y conmemorativa como legitimadores de una retórica oficial que se ha realizado incluso desde antes de la Revolución, con Porfirio Díaz en el poder y Antonio Rivas Mercado como su arquitecto. Sin embargo, cabe destacar que dentro de esta serie de procesos propios de la modernidad a la par que del capitalismo tardío con matices variopintos, una nueva modalidad incluye, como Craig Owens señaló, el afianzamiento del desarrollo urbano gentrificado por medio de la producción artística.⁷¹ La réplica de zonas neoyorquinas como el East Village, Tribeca, el Soho y Brooklyn encontraron rápidamente sus repeticiones en muchas de las grandes ciudades de los Estados Unidos como Los Ángeles o San Francisco las cuales, a su vez, se fueron reinventando una suerte de nuevo Soho acorde con aquello que las caracteriza y diferencia. En otras ciudades norteamericanas como Austin (Tx) pueden no llevar el mismo nombre más apelan a lo mismo, como es el caso del SoCo, abreviatura de la Avenida South Congress donde se encuentran tiendas de antigüedades, galerías, bares y restaurantes, todos reunidos bajo un sello estilístico que los uniforma. La traslación de este modelo urbano constituye una tendencia global de los regímenes neoliberales que encuentran su parangón en sectores de Londres, Berlín, la Colonia Condesa de la Ciudad de México y *Sanhattan*, la zona al final del distrito financiero en el Barrio Alto de Santiago de Chile.

⁷¹ Ver Craig Owens, "The Problem with puerilism", en: *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992. p. 263.

De acuerdo a Simon Sheikh, Owens trazó la construcción de la escena del East Village desde la unión seminal entre producción artística y cultura industrial a partir de *La Fábrica* de Andy Warhol de los sesenta en adelante, y de la emergencia de la figura bohemia al modernismo temprano. El marco de tiempo que abarca el advenimiento de las vanguardias tempranas hasta la *Factory* warholiana coincide con momentos críticos en el desarrollo del capitalismo marcados, en primera instancia, por un cambio del proceso artesanal a la labor industrial (del taller a la fábrica) y en segunda, por el cambio del Fordismo (producción en la fábrica) al postindustrialismo (labor inmaterial). La importancia de este cambio de crítica formalista a materialista marca la emergencia de una escena artística como una empresa más económica que estética.⁷²

Hacia donde me interesa apuntar es a la hipótesis que tanto Sheikh como Owens advierten para demostrar que hoy, la emergencia de una nueva escena artística se torna hasta cierto grado, más cómplice de los procesos de gentrificación y marginalización que crítica de los derivados de la renovación urbana. En clara oposición al bohemio decimonónico, hoy en día los artistas son, de hecho, esenciales para el reemplazo postfordista del espacio industrial obsoleto, transmutando dichos espacios de producción en espacios de consumo. Este modo artístico de producción ejemplificado en

⁷² Simon Sheikh, "Positively East Village Revisited: The Problem with Puerilism" en e-flux journal <http://www.e-flux.com/journal/positively-east-village-revisited-the-problem-with-puerilism/> (Última recuperación: 10 de febrero, 2014).

primera instancia por lo descrito por Owens tiene que ver menos con la producción actual de obras de arte que lo que tiene que ver con las tareas relativas a producir formas urbanas, estilos de vida y consumo. *No obstante, Owens reclama que aún cuando el ejemplo del East Village, donde la subcultura emergió no como producto de un desarrollo urbano inherente a las lógicas del capitalismo, sino más bien como (co)productora del actual cambio de espacios de producción en espacios de consumo, involucra también preguntas difíciles respecto a un tópico endeble vinculando directamente a jóvenes promesas artísticas o talentos emergentes, a las fuerzas aparentemente benignas de la construcción de la inocente escena artística, en concordancia directa con los principios de una industria cultural.* Mi hipótesis en relación con este tema respecto al caso de Ariel Guzik con la *Cámara Lambda*, retoma el último punto descrito por Owens y refleja además las prácticas culturales dentro de un país que no se desprende de la noche a la mañana de una larga tradición de cooptación de su clase intelectual y que mantuvo operante en lo que duró el montaje de su proyecto desarrollista. Cabe aquí preguntarse ante las perspectivas que los artistas tienen hoy en día en México: ¿qué tan subsumidos están al sistema que los contrata y que hace de ellos una suerte de copartícipes en dichos procesos de gentrificación?⁷³ Cuauhtémoc Medina asevera que en los últimos quince

⁷³ Julio César Montané (profesor de literatura, historiador y geógrafo chileno exiliado desde los setenta en México y padre del poeta Bruno Montané, otro de los camaradas infrarrealistas de Bolaño) que aparece representado en el mundo narrativo de Bolaño como Amalfitano en la novela *2666* (Anagrama, 2008) y que, entre otras cosas, armó los mapas de Sonora con los que Bolaño escribió en sus distintos departamentos de Barcelona y Blanes *Los detectives salvajes*, opinaba que la relación con el poder de los intelectuales mexicanos viene de lejos: "No digo que todos sean así. Hay excepciones notables. Tampoco digo que los que se entregan lo hagan de mala fe. Ni siquiera que esa "entrega" sea una entrega en toda regla. Digamos que sólo es un empleo. Pero es un empleo con el Estado. En Europa los intelectuales trabajan en editoriales o en la prensa o los mantienen sus mujeres, o sus padres tienen

años de la llamada transición democrática, el gobierno y la presidencia se libraron de la presión simbólica de los intelectuales, despachando efectivamente el rol de la *intelligentsia*, al desistir de cooptar a la disidencia.⁷⁴ Disiento en parte respecto a la anterior afirmación, en tanto los recientes partidos políticos que se han dividido el poder en sexenios así como en territorios, han repetido los ordenamientos que legó el viejo PRI, paradójicamente, a veces para desmarcarse de ellos o bien, para replicar una estrategia cuya efectividad fue largamente comprobada. Daniel Montero recuerda el caso del esqueleto de ballena (la *Mátrix Móvil* de Gabriel Orozco, comprado al artista mexicano más “internacional” del momento para exhibirla a tiempo durante su inauguración a mediados de 2006 por el entonces presidente Vicente Fox Quesada) como “el aprovechamiento estético del arte contemporáneo que hizo ese gobierno como forma de promoción de una imagen que estaba acorde con un gobierno que se autonombraba como *gobierno del cambio*.”⁷⁵ Montero añade que lo nuevo radica en la forma de aprovechar el arte como mecanismo de negociación simbólica y económica hacia fuera y hacia adentro, cuestión que está estrechamente relacionada con una serie de dispositivos de las políticas neoliberales que se implementaron desde finales de la década de los ochenta, correspondientes

buena posición y les dan una mensualidad, o son obreros y delincuentes y viven honestamente de sus trabajos. En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el Estado. Esto era así con el PRI y sigue siendo así con el PAN. El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio.” Testimonio vertido en el archivo *Cronache di lettura* Roberto Bolaño e alter lecture. <http://rasssegnastampabolano.blogspot.mx/2012/06/pajaro-de-calor-en-bahia-de-kino.html> (Última recuperación 11 de febrero, 2014).

⁷⁴ Mariana Aguirre, “Interview with Critic, Curator and Art Historian Cuauhtémoc Medina” Agosto 13, 2013. <http://blog.art21.org/2012/08/03/interview-with-critic-curator-and-art-historian-cuauhtemoc-medina-part-1/#.UvrKUEJdW8m> (Última recuperación 11 de febrero, 2014).

⁷⁵ Daniel Montero Fayó, “Relevos institucionales: el ejercicio del poder en las artes plásticas en México de 1988 al 2006.” (Ponencia presentada en el VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes CAIA *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*. 25 al 29 de octubre de 2011, Buenos Aires, Argentina).

a un proceso de globalización: "...era fundamental promocionar para colocar al país en la escena del arte internacional y de paso desmarcarse (a medias) del imaginario local que se relacionaba con un pasado (priista) de crisis.⁷⁶

Los casos de los gobiernos perredistas en la capital desde que Cuauhtémoc Cárdenas obtiene el gobierno de la ciudad pero, sobre todo, durante los ejercicios de Andrés Manuel López Obrador y Marcelo Ebrard, han estado marcados por políticas culturales variopintas que implementan una pista artificial de hielo cada diciembre en la plancha del zócalo o montan espectáculos de corte *new age* como fue el caso de *Ashes and snow* de Gregory Colbert en 2008. Sin embargo, con Ebrard se inauguró una nueva modalidad de mecenazgo gubernamental que trastocó el discurso populista anterior con uno de marcada tendencia neoliberal-global en el que la reapropiación del espacio por las supuestas clases menos favorecidas se propagaban en parques delegacionales, pistas para *skatos* en las estructuras internas del Circuito Interior y sendos espacios en zonas similares donde sí se autorizaba la práctica del *grafitti*, en tanto los principales corporativos de Santa Fe iban trasladando sus oficinas a la recientemente gentrificada colonia Ampliación Granada, al lado del nuevo museo Soumaya y el de la Colección Jumex. En el caso de la segunda sección de Chapultepec, bajo la dirección de Eduardo Vázquez Martín, el Cárcamo debía ser leído como "un exitoso centro de promoción y difusión masiva que relacione arte, ciencia y

⁷⁶ *Ibidem.*

tecnología”⁷⁷ enclavado en el campus museístico en el que conviven un trío de los más relevantes recintos científicos del país, en palabras de Vázquez Martín: el Museo Tecnológico, el Papalote Museo del Niño y el Museo de Historia Natural y Cultura Ambiental.⁷⁸

Regreso a Sheikh y Owens pues el caso articulado en el nuevo Cárcamo de Chapultepec puede ejemplificarse como un proceso de instrumentalización de la ruina que rehabilitada, suscribe las operaciones ya descritas. Sin embargo, el modelo aquí presentado no es susceptible de ser comparable en los mismos términos con el propuesto por Owens. El East Village se constituyó a partir de un flanco artístico lo suficientemente fuerte y cohesionado como para generar un marco de influencia que incluso devino un modo a copiar para los artistas que le siguieron en las siguientes décadas dentro de Nueva York y que fue una práctica exportable a otras ciudades mundiales con una intensa actividad artística. Si bien no se trataba de un grupo de artistas que participaron en la producción de una cultura oficial como en el caso de los muralistas, los artistas neoyorkinos a partir de la Escuela de Nueva York tuvieron un impacto mediático lo suficientemente fuerte no sólo a nivel local sino mundial, como para garantizar un desarrollo sostenible al que poco a poco se fueron incorporando ciertos artistas

⁷⁷ A propósito de la inauguración, Blanca González escribió para *Proceso* que “Guzik inicia, con esta obra, la presencia permanente del arte electrónico en Chapultepec. Visitado por multitudes durante los fines de semana, el parque ciudadano es un lugar idóneo para estimular y dar a conocer los cercanos vínculos que existen entre el arte, la ciencia y la tecnología.” Blanca González Rosas: “El nuevo Cárcamo de Dolores”. *Proceso*, México, 26 de abril de 2011. <http://www.proceso.com.mx/?p=268766> (Última recuperación 11 de febrero, 2014).

⁷⁸ Merry Mac Masters: “En el museo Jardín del Agua se reivindica ‘un verdadero tesoro.’” *La Jornada*, 24 de enero de 2013, p. 4.

provenientes de ghettos marginales como Jean Michel Basquiat o Keith Haring. En dicho caso, lo marginal fue una cualidad que comenzó a funcionar incluso para vender arte.

Contrario a lo anterior, Guzik es un artista autodidacta que no pertenece a una escuela, colectivo, grupo o generación congregada alrededor de ciertas premisas u objetivos. Podría considerarse uno de mediana carrera no en tanto la vastedad de su producción sino a partir de la visibilidad que ha tenido, la cual ha ido aumentando de forma gradual. Es así que se integra a un proyecto en tanto ciertas oportunidades permiten la circulación y el conocimiento de sus piezas y con ello, la continuidad de su producción. El proyecto de Guzik no es equiparable a casos como el esqueleto de dieciocho metros de largo que Orozco intervino tras rescatarlo de una playa de Baja California Sur cuyo costo, en su momento, fue de tres millones de pesos más impuestos. Tampoco lo es, sin excepción, al que le antecede en el Cárcamo –el mural de Rivera– en tanto sus circunstancias propias de obras por encargo fueron similares y mueven a la confusión. Desgloso a continuación este punto en particular para fines comparativos con el propósito de que tal exégesis pueda ser de utilidad para determinar si existe una dialéctica entre ambas piezas.

2.3 La máquina apologética de la naturaleza.

Los dos presentes que el Cárcamo de Chapultepec ha vivido son las coordenadas principales de un horizonte histórico a ser replanteado para los efectos de este proyecto: el primero, en el momento de su inauguración a fines del mandato del entonces presidente de México, Miguel Alemán Valdés; el segundo presente inicia la noche del 16 de abril de 2011 en que, simbólicamente, se habilitó la voz de la *Cámara Lambda* durante el evento de reinauguración del Cárcamo por el entonces gobernador de la Ciudad, Marcelo Ebrard. De la supuesta puesta en diálogo de ambas temporalidades así como de sus respectivos pasados y de las elucubraciones de sus posibles futuros; de sus posibles repeticiones así como de sus distintas referencias y dialécticas y, más que del futuro reinventado, de la memoria rearmada en la actualidad que responde a determinados fines, depende la lectura de la problemática que aquí se delinea. En el periodo alemanista al que aludo encuentro el último momento sostenible de un proyecto modernizador como estrategia política coherente, el cual comenzó a desarrollarse durante el Porfiriato de fines del siglo XIX y que, pese a ser interrumpido en sus deseos de continuidad por la Revolución Mexicana, y de cuyo proceso por instituirse fueron desencadenándose numerosas crisis, veía todavía su curso positivista a principios de la segunda mitad del siglo XX. Es en este momento, a la vez, cuando el proyecto comienza a dar sus primeros estertores, cuando pierde credibilidad y siembra dudas en grandes sectores de la población nacional. Este presente coincide con el presente de

un muralismo que ya había dado sus mejores frutos. Dentro del mismo, la polémica figura de un Diego Rivera contradictorio y refutable; del muralista que había sido acusado, entre otras cosas, de explotar una mexicanidad circunscrita en las fronteras de lo mítico y lo ideológico cercano al complejo cariz del constructo de identidad de “lo mexicano”, más cuyo énfasis utópico y proyección del futuro sí empataba con el proyecto de Alemán y, de esa manera, contribuía a ilustrar el gran logro modernizador por él emprendido. Es también en esta misma época que el lugar del muralismo se fija dentro de la historiografía nacional como si fuera un bloque monolítico, del que se desprende una particular visión todavía presente. Lo anterior se sustenta en la enorme parafernalia artística acuñada a partir del México posrevolucionario, la cual detenta hasta ahora una articulación simbólica mítica vigente incluso en nuestros días y sigue presente en museos, libros de texto y medios de comunicación, por mencionar algunos aparatos de divulgación masiva. A la par de una cierta fabricación de determinada noción de progreso, encontramos también un imaginario al cual anuncios publicitarios, campañas políticas, propagandas gubernamentales y discursos institucionales todavía rinden tributo en la actualidad.⁷⁹ Incluso, la reciente propaganda gubernamental que anunció el primer informe de gobierno de Enrique Peña Nieto, utilizó aún como referente vigente para legitimar su retórica, los murales de Diego Rivera situados en Palacio Nacional. Más de

⁷⁹ Fredric Jameson sostiene que tanto el modernismo como la cultura de masas, suministran relaciones de represión con las ansiedades y preocupaciones sociales fundamentales, esperanzas y puntos ciegos, antinomias ideológicas y fantasías de desastre, las cuales son su material crudo. Sólo donde el modernismo tiende a manejar este material para producir estructuras compensatorias de varios tipos, la cultura de masas lo reprime por medio de la construcción narrativa de soluciones imaginarias y la proyección de una ilusión óptica de armonía social. Fredric Jameson, *Reification and Utopia in Mass Culture*, *Social Text* No. 1 (Invierno, 1979) Durham: Duke University Press, p. 141.

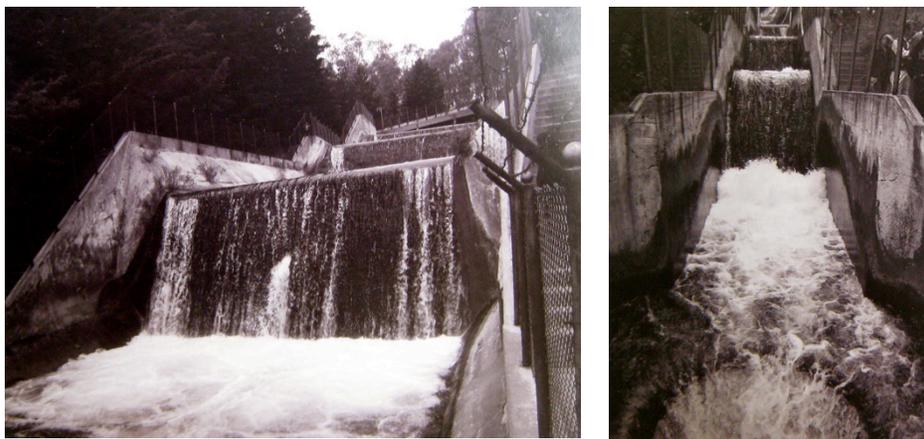
setenta años han pasado de su creación en los que se recurre a la misma mitologización de la historia para autenticar el momento político presente mediante las nociones que, como futuro, educación, paz, igualdad, prosperidad y proyección internacional, se intercalaron en el aparato simbólico de Diego Rivera.⁸⁰

Los escombros estetizados de esta añorada modernidad se transformaron en ruinas. Quizás seguimos apelando a ciertos mitos en la urgencia por recobrar la promesa que se ha desvanecido hoy en día ¿Acaso dichos murales podrían fungir de ruinas crecidas, o bien, desmentidas en la tardomodernidad?, ¿la *Cámara Lambda* responde a lo que sus gestores políticos pretendieron con su instalación, en el sentido de intervenir los espacios del Cárcamo?, ¿esta pieza realmente dialoga o sólo acompaña al mural? Y en ambos casos ¿cuáles son sus repercusiones?, ¿cómo se desarrolla la recepción de la experiencia en quienes visitan el conjunto?

En virtud de describir las repeticiones de carácter vanguardista en este extenso horizonte histórico que elegí como corte de mi análisis, esta tesis tiene como premisa particularizar cuándo es que suceden así como los efectos que conllevan tanto estética y cultural como social y políticamente. En oposición a lo anterior, la operación que propone la *Camara Lambda* al insertarse en este espacio es la de enfrentarse a tal modernidad. Hoy en día,

⁸⁰ La campaña propagandística en cuestión se puede revisar en: <http://www.youtube.com/watch?v=c6h0T-u0APY> (Última recuperación: 13 de febrero, 2014).

el caso del Cárcamo de Chapultepec representa la ausencia del futuro prometido si lo analizáramos a partir de lo que proponían Alemán y Rivera en sus particulares retóricas. En sus tiempos, la pretensión de real efectividad de un determinado modelo económico, político e incluso estético, se compensaba con una intensa producción de mito, a expensas de revisar qué clase de mitos son los que operarían actualmente en el Cárcamo reinaugurado. La ruina del Cárcamo antes de ser rehabilitada nos mostraba el deterioro de aquel presente por medio de un futuro jamás alcanzado: son las ruinas del proyecto modernista mexicano.



Imágenes 29 y 30: Distribución del Sistema de Aguas Lerma.

Aún cuando el antecedente más remoto data de 1898, y después de dos proyectos de distribución que no se concluyen, los proyectos modernos de abastecimiento de agua potable inician hasta 1942 bajo el régimen de Manuel Ávila Camacho cuando se inician las obras del Cárcamo de Dolores. Pese a la crisis mundial acarreada por la Segunda Guerra, el proceso de modernización mexicano que había iniciado incluso antes de la

Revolución con Porfirio Díaz, no se vio considerablemente afectado. Incluso, en estas décadas se mantenía una férrea confianza y una fe ciega en el desarrollo de la industria así como en los avances científicos y tecnológicos aplicados tanto al proceso de urbanización de ciertas regiones de la República, como al que convertiría a la ciudad capital en una ciudad cosmopolita pese a la corrupción y prácticas que caracterizaron a los gobiernos posrevolucionarios. Para 1943, la escasez de bienes de consumo inmediato produjeron una gran carestía económica. En el sexenio de Manuel Ávila Camacho, de 1940 a 1946, se inician las obras para traer agua potable a la Ciudad de México por medio de la captación de las aguas de los manantiales que afloran en los márgenes sur y oriente de la laguna del Lerma. Hacia 1945, en su campaña rumbo a la presidencia, el político Miguel Alemán Valdés apodado “el Cachorro de la Revolución” por el entonces joven líder de la CTM Fidel Velázquez, proponía que el país dejara de ser exportador de materias primas y, en su lugar, produjera artículos manufacturados.⁸¹ Blanca Torres señala que para Alemán, “el país entero reclamaba la industrialización” que haría posible, no la autosuficiencia pero sí la autonomía económica de México: “El desarrollo industrial significaba también, según el candidato a la presidencia, elevar en breve plazo el nivel material y cultural de las grandes masas, ya que los frutos del desarrollo económico debían compartirse equitativamente entre los que participaran en

⁸¹ “Del extranjero se traería la gran maquinaria y los adelantos que permitieran la industrialización, la cual, además, significaría una elevación pronta del nivel de vida de las clases más necesitadas. (...) Alemán se proponía impulsar las industrias eléctrica, química, siderúrgica, mecánica y petrolera, así como los transportes, pues todo eso era indispensable para apoyar la famosa industrialización. Eso significaba, claro, contención de demandas obreras y producción agrícola que apoyara a la industria y que pudiera elevar las exportaciones, pues la balanza de pagos había vuelto a ser deficitaria.” José Agustín, *Tragicomedia Mexicana*, Tomo 1. México: Planeta, 2007. p. 63.

el esfuerzo por alcanzarlo.”⁸² Una vez en el poder, el gobierno de Alemán invirtió sobre todo en obras de irrigación, electrificación y caminos entre 1946 y 1952.

El programa cultural alemanista se desarrolló dentro del marco de una serie de medidas que tenían como objeto justificar su proyecto desarrollista. A la par, en 1947, Daniel Cosío Villegas publicó en *Cuadernos Americanos* su ensayo “La crisis de México” donde señalaba que México se hallaba en una seria crisis en la que peligraba la pérdida de la identidad nacional como producto de la sumisión al modelo estadounidense. La estrategia alemanista para contrarrestar lo sentenciado por Cosío Villegas no se dejó esperar. Un sinnúmero de tácticas se impusieron para recuperar el “mexicanismo” que nos diferenciaba.⁸³ En la realidad mexicana, quizá de manera contradictoria, residían nuestros valores universales. En ello, el movimiento muralista que todavía seguía presente, marcó las formas nacionalistas en las que la identidad no sólo se veía asumida y reflejada sino que se convertía en la escuela visual ideal de adoctrinamiento para esta materia.⁸⁴ Alemán siguió solicitando obras por encargo a los “Tres Grandes”

⁸² “El gobierno de Alemán trató de satisfacer la mayoría de las peticiones de los industriales que le correspondían atender directamente. Entre ellas resaltan la protección del mercado interno, los impuestos bajos, las exenciones fiscales, la creación de infraestructura, la orientación de un mayor volumen de crédito hacia la industria, la política de precios tendiente a proporcionar materias primas, energéticos y servicios públicos baratos, el apoyo a la investigación industrial y el fuerte control salarial. Igualmente, el Estado intervino directamente en la producción en aquellas ramas industriales en las que su participación se consideró indispensable.” Blanca Torres, *Historia de la Revolución Mexicana*. Tomo 21: 1940-1952. Hacia la utopía industrial. México: El Colegio de México, 1978. pp. 26, 92-93.

⁸³ No es extraño que durante el sexenio de Alemán, la profusión de textos sobre la identidad nacional creciera de forma contundente. En 1949 Octavio Paz publica *El laberinto de la soledad*. Leopoldo Zea, al frente del grupo filosófico *Hiperión* se empeñaba en encontrar lo propiamente mexicano en la Revolución Mexicana, apreciada como “el instrumento más eficaz para captar en nuestra realidad muchos de los elementos que pueden dar a México un lugar en ese campo de la universalidad. Citado en: Tzvi Medin, *El sexenio alemanista*, México: Era, 1990. p. 138.”

⁸⁴ Por su parte, el presidente Miguel Alemán crea en 1946 el Instituto Nacional de Bellas Artes con el compositor Carlos Chávez al frente del mismo. El 5 de junio de 1950 se coloca la primera piedra de lo que sería el edificio de la

para decorar distintos edificios hasta que José Clemente Orozco muere en septiembre de 1949. De ese mismo sexenio data el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda* que estrenaba las paredes del moderno y recién construido hotel Del Prado y que fue restaurado y trasladado al Museo Mural Diego Rivera tras el terremoto de 1985. Respecto al papel que Rivera ocupó en el Alemanismo, José Agustín comenta: “Pero, a pesar de su notoria decadencia, el amo seguía siendo Diego Rivera. En 1948, la revista *Times* publicó la saporrancesca faz del genial pintor y eso fue el prelude del gran homenaje nacional que Fernando Gamboa organizó a través de una exposición magna, recapituladora, de su obra en Bellas Artes.”⁸⁵ Gracias al pacto de fidelidad tácito que Alemán firma con Estados Unidos, los aires anticomunistas eran cosa común en el México de entonces. Sin embargo, considero que, en materia propagandística, Alemán hizo un uso similar al que Ford hiciera con el discurso muralístico Riveriano al ejercer, por un lado, una supuesta libertad de expresión política y, por el otro, al confiar en una figura prominente como era el consolidado muralista Diego Rivera, para la asignación de un mural de nodal importancia –*El agua, origen de la vida en la Tierra*– que decoraría la gran obra arquitectónica, baluarte e imagen del magno proyecto de infraestructura que llevaría agua a la ciudad de México, en el que Rivera sumaría todo lo ya expuesto en anteriores murales: una

Facultad de Ciencias de la nueva Ciudad Universitaria siendo el rector Luis Garrido con los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral a la cabeza. Asimismo, continuaron las construcciones del Instituto Politécnico Nacional que el General Lázaro Cárdenas implantara en 1937 además de inaugurar en el país 208 secundarias y nueve preparatorias, llegando a funcionar en total 474 secundarias y quince preparatorias, incrementando en un 78% con relación a 1946. La campaña de alfabetización iniciada por Ávila Camacho continuó logrando alfabetizar a más de dos millones de personas. (En: José Agustín, *Tragicomedia Mexicana*, op. cit. pp. 95-96.) Lo anterior establece el programa tanto cultural como educativo del alemanismo, el cual justificaba también su proyecto modernizador.

⁸⁵ *Ibíd.* pp. 95-96.

particular narrativa histórica aunada a su sólida formación teórica, la apología respecto al futuro y la gran síntesis en la que resolvía el uso de la nueva tecnología en la transformación de la naturaleza para propiciar el desarrollo y el bien común de la sociedad. De la suma que Rivera hace, ofrezco una descripción a detalle más adelante.

La inauguración del sistema Lerma, tercer sistema de aguas en el mundo por aquellas fechas, cuya cámara principal de distribución es emplazada en el Cárcamo de Dolores (ahora Cárcamo de Chapultepec), fue la sede de una pomposa inauguración a escasos días del penúltimo informe de gobierno de Alemán. La cobertura en medios fue apabullante, incluía publrreportajes, esquemas de las obras del sistema hidroeléctrico, anuncios y desplegados de felicitación de las empresas privadas y paraestatales involucradas en el proyecto, descripciones del recorrido de sesenta kilómetros que el Presidente realizó con su comitiva desde el Estado de México y de la publicación del discurso completo de Fernando Casas Alemán, entonces Regente de la Ciudad y, a menos de un año de las siguientes elecciones, el candidato más presidenciable.⁸⁶ El discurso inaugural dejaba entrever que en las obras de captación de las aguas del río

⁸⁶ Muy temprano, la comitiva inició el recorrido en los manantiales de Almoloya, siguió por La Marquesa para hacer alto en El Venado o Dos Ríos, donde Alemán descubre la primera placa del puente de Tarasquillo. Hace un nuevo alto en Río Borracho, donde quedará asentada la maquinaria estadounidense comprada para una de las plantas hidroeléctricas. De allí, proseguirá hacia Tecamachalco para dar a conocer las nuevas instalaciones de la planta de purificación de Las Lomas y, finalmente, el recorrido termina alrededor de las 14:30 horas en la cámara de distribución o Cárcamo de Dolores en el que Casas Alemán hizo girar la manivela que abrió las compuertas que dieron paso al agua. Algunas de las empresas involucradas en el gran proyecto, que publicaron grandes desplegados en la prensa nacional fueron la Industria Eléctrica de México, S.A., Concesionaria de Westinghouse, la Comisión Federal de Electricidad, Fraccionadora G.A. Madero, S.A. y Layne Hispano Mexicana, S.A.

Lerma, descansaba, finalmente, el cumplimiento tan anhelado del ideal de la Revolución Mexicana.⁸⁷

El sistema Lerma se convierte en uno de los baluartes del proyecto modernizador. El uso de la palabra “baluarte” no es deliberado. Si buscamos su definición, encontramos que se trata de una obra de fortificación pero también connota amparo y defensa. En el edificio clásico del Cárcamo se detentaba el ideario de la Revolución “cuyo poder incontrastable estará íntegramente destinado al servicio de la Patria”.⁸⁸ En una revisión general de la cobertura que se hizo previa y posterior a la inauguración en los principales periódicos, es escasa la presencia de información relativa a quienes realizaron y decoraron el Cárcamo. Incluso, son pocas las fotografías en donde aparece el mural de Rivera y la fuente escultórica en forma de Tláloc. Sin embargo, los reporteros y periodistas recurren retóricamente una y otra vez, al eufemismo “saciar la sed”, en la que dicha obra ingenieril resolvería los problemas de escasez de la población urbana.⁸⁹ No es del todo descabellado que algunas de las principales imágenes tanto

⁸⁷ “Y es precisamente la Revolución, sembradora de actitudes virales y de fecundas audacias encaminadas hacia el objetivo de buenos y nuevos beneficios comunes para derramarlos sobre nuestro pueblo, la que ha visto florecer esta obra esperada por siglos por todos los habitantes, como sabia bienhechora para su propia existencia. (...) Las obras básicas que el país necesita se han venido sucediendo con asombrosa celeridad y es la mejor demostración de que la Revolución ha seguido su cauce normal hasta llevarnos a una de sus más brillantes etapas como lo es la de las realizaciones que nos hacen confiar en una vida mejor, no sólo en lo material sino también en lo moral porque estas luchas calladas y estas actitudes austeras se encargarán de borrar las deformaciones creadas por intereses mezquinos señalándonos los rumbos que habrán de conducirnos definitivamente al progreso y al bienestar”. “Gran acontecimiento inaugural de las obras del Lerma. Fruto de la Revolución.” *El Universal*, 5 de septiembre de 1951. pp.1 y 6.

⁸⁸ *Ibíd.*

⁸⁹ Una nota del periódico *Novedades* menciona: “en número de seis metros cúbicos por segundo, vienen a aumentar los caudales del precioso líquido para calmar la sed de la población metropolitana y contribuir a mejorar todos los servicios necesarios, como corresponde a una urbe de la categoría de la nuestra.” (“Quedaron liquidados ayer 35 años de escasez de agua potable en el D.F.” *Novedades*, 5 de septiembre, 1951, p. 1). El esquema a detalle del sistema hidroeléctrico en *El Universal Gráfico*, llevaba como encabezado: “El agua de Lerma apagará la sed de la inmensa ciudad” *El Universal Gráfico*, 4 septiembre 1951, p. 20.

del mural como de la fuente de Tláloc hayan servido de pista para la repetida mención tanto en los medios impresos de entonces como en el más reciente análisis iconográfico hecho por Daniel Vargas Parra:

El discurso comienza con las manos en «tamaño heroico» que decantan agua. Se trata de las manos del obrero que vierten agua hacia la cámara de distribución. A sus costados, dos grupos de trabajadores que ofrecen líquido a la comunidad contenida en sus propios cascos; como símbolo de la desprotección individual a costa del bien comunitario. En el grupo de la izquierda, el obrero lleva traje impermeable y un campesino convertido en trabajador de las obras del acueducto ofrece el agua a una familia proletaria. Una niña bebe mientras el padre y la madre, sosteniendo un crío, esperan para apagar su sed. (...) El otro par de trabajadores, en el lado derecho de las manos, está formado por un tunelero, manejador de la perforadora mecánica para barrenos y un ingeniero, Daniel Hernández, quien era admirado por Rivera por haber ejecutado las perforaciones para las obras del Lerma. El ingeniero ofrece de beber a una anciana que encarna «la vieja aristocracia pretérita y la gran burguesía actual, tan vieja como aquella en sus principios».⁹⁰

⁹⁰ Daniel Vargas Parra: "Apuntes para la iconología de un mural" en: *El agua, origen de la vida en la Tierra. Diego Rivera y el sistema Lerma*. México: Arquine, 2012, p. 73.



**Imagen 31: Detalle de uno de los paneles del mural *El Agua, origen de la Vida en la Tierra*.
 Imágenes 32 y 33: Detalle de las suelas en la fuente de Tláloc hecha por Rivera.**

Cynthia Aguirre, Giovanna Edid y Yultziti Sandoval detectan que en los huaraches que porta el Tláloc hecho fuente, igualmente se incluye una simbología ideográfica que narra la historia del proceso hidráulico:

En la suela derecha, se narra la necesidad: el agua surge a borbotones de la tierra, presente tanto en los cielos como bajo la tierra, es necesaria en la ciudad, en lo que otrora fue México-Tenochtitlan, pero una serie de montañas se interponen a su paso. El águila, con su vírgula, parece hablar de sed, sequedad y carestía por la mezcla de colores con la que fue plasmada (café y azul). Una mano y la propia águila posada sobre el nopal, armados con sendos picos, trabajan para atravesar las montañas y crear un camino. En el cacle izquierdo, la historia culmina. El agua encuentra una ruta que pasa por debajo

de las montañas, en directa alusión a la obra civil, y lleva a su cauce a la ciudad. El águila ahora entona un discurso hidratado, fresco, plenamente azul.⁹¹

El martes 4 de septiembre de 1951, Miguel Alemán Valdés se hizo acompañar de Casas Alemán, de su Secretario de Gobernación y futuro Presidente, Adolfo Ruiz Cortines; de quinientos diputados, cincuenta y seis senadores, treinta jefes militares de zona y treinta gobernadores además del ex Presidente Manuel Ávila Camacho y de su Regente, Javier Rojo Gómez, quienes habían iniciado las obras nueve años antes y con las que quedaban liquidados treinta y cinco años de escasez. El acueducto que condujo las aguas desde los manantiales del Lerma hasta la capital, se nombró “Presidente Miguel Alemán” mientras que la gran cámara de distribución ostentó el nombre de Fernando Casas Alemán. El sistema hidroeléctrico de Santa Bárbara que se inauguraría días después, llevaba también el nombre presidencial: “Sistema Eléctrico Miguel Alemán”. Los manantiales de Almoloya y Texcaltengo llevaron los nombres del General Manuel Ávila Camacho y de Javier Rojo Gómez, respectivamente. El ingeniero Eduardo Molina, director de la obra, entregó medallas de oro al Presidente de la República, al Regente Casas Alemán y al gobernador del Estado de México, Alfredo Del Mazo. Al resto de los funcionarios presentes, se les concedieron medallas de plata y se rindió homenaje a las treinta y cinco vidas humanas sacrificadas en los accidentes de dichas obras. En el recorrido, el Presidente aprovechó también para inaugurar ocho escuelas construidas en distintos

⁹¹ Cynthia Aguirre, Giovanna Edid y Yultzitl Sandoval, “El Cárcamo de Dolores y la fuente de Tláloc” en: *El agua, origen de la vida en la tierra*. op. cit. p. 114.

pueblos del Estado de México. A lo largo del acueducto se instalarían, más adelante, cuatro plantas eléctricas. El total de la obra sumó un total de doscientos veintiséis millones de pesos invertidos.



Imagen 34: El Cárcamo abre sus compuertas el día de la inauguración (4 de septiembre, 1951).

De manera paradójica, en esos mismos días la ciudad vivía una de las mayores inundaciones registradas en su historia a raíz de un aguacero que duró cuatro horas el día anterior a la inauguración. Más de veinte calles del primer cuadro se vieron afectadas de forma aguda. Las aguas negras se desbordaron del Túnel de Tequixquiac, construido en tiempos de Porfirio Díaz, y calles como Artículo 123 no pudieron ser desalojadas de agua en los ocho días siguientes. En otras colonias aledañas al Centro, el nivel del agua alcanzó dos metros por lo que tardaron hasta tres meses en ser completamente desaguadas. Tras la semana de inauguraciones, una

comitiva débil y pequeña encabezada por Casas y Alemán, se vio obligada a visitar las zonas más afectadas.⁹²

La descripción del evento de inauguración en tiempos de Miguel Alemán, tiene como propósito fundamental contrastar el ambicioso proyecto con su propia falencia a comprobarse décadas después. Si Alemán se hizo acompañar de una gigantesca comitiva para abrir a su paso, escuelas en distintos pueblos aledaños al nuevo sistema de aguas, dicha acción era en sí una medida de justificación a cambio del saqueo brutal que sufrieron y seguirían padeciendo décadas después las poblaciones situadas en la cuenca del Lerma.⁹³ Las inmensas obras que permitieron abastecer de agua a la ciudad provocaron, en palabras de Jorge Legorreta, una serie de problemas a la metrópoli y sus alrededores. La extracción del agua ha causado, entre otras cosas, hundimientos en el centro a razón de dieciséis centímetros por año. En 1951, año en que se inaugura el Cárcamo de Dolores, la ciudad se hundió en promedio cuarenta y seis centímetros. El periodo más crítico de hundimiento de la ciudad ocurrió a mediados del siglo

⁹² Jorge Legorreta señaló que entre junio y septiembre de 1950, se produjo también una de las mayores inundaciones del siglo XX: "la parte central de la ciudad permaneció inundada por varios días con niveles de hasta tres metros; se derrumbaron casas y los automóviles fueron arrastrados por el agua. Un año después hubo otra inundación de igual magnitud". Jorge Legorreta, "El agua en la cuenca de México." En: *El agua, origen de la vida en la tierra*. op.cit., p. 145.

⁹³ Respecto al despojo que sufre la cuenca del Lerma ver los textos de Claudia Cirelli al respecto: "El abasto de agua a la ciudad de México. La perspectiva de las zonas abastecedoras" en *Apropiación y usos del agua. Nuevas líneas de investigación*, en Melville Roberto y Francisco Peña (comps.), Universidad Autónoma Chapingo, México, 1996; "Agua para la ciudad: tecnología hidráulica y urbanización en el Alto Lerma" en *Frontera Interior*, revista de ciencias sociales y humanidades, No. 3-4, Conaculta-INAH, Colsan y Universidades de Aguascalientes, Querétaro y Guanajuato, México, 2000, Febrero 2001; "Supplying water to the cities: Mexico City's thirst and rural water rights », en Whiteford Scott et Roberto Melville eds, *Protecting a sacred gift, water and social change in Mexico*, la Jolla, Center for US-Mexican studies and University of California Press, 2002.

XX. Entre 1950 y 1980, la zona central se hundió cinco metros. Específicamente, la Catedral Metropolitana se ha hundido 12.5 metros desde su construcción iniciada a fines del siglo XVI. De ellos, 7.5 fueron en el siglo XX.

Una vez que el abastecimiento del sistema Lerma resultó insuficiente, se recurrió a otra serie de soluciones momentáneas que continuaron con la sobreexplotación de los mantos acuíferos del Valle de México. Una crisis del agua a mediados de los sesenta provoca la ampliación del caudal del sistema Lerma entre 1965 y 1975. Las relaciones entre las autoridades del Distrito Federal con las del principal estado proveedor de este recurso, el Estado de México, han estado marcadas por los conflictos sociales a raíz de la operación del sistema Lerma. Garantizar el abasto del líquido a la ciudad implica la carestía del agua en numerosas poblaciones. En 1976 se decide extender las obras de abastecimiento por medio del nuevo Sistema Cutzamala, trayendo agua desde cuencas externas al valle. La desigual distribución del agua, sobre todo para los municipios conurbados del Estado de México, ha agravado la situación social y sanitaria de manera progresiva. Los ríos y presas sobrevivientes al interior de la ciudad han pasado en menos de cien años, a ser marginales. Los más caudalosos han sido severamente afectados como el río Magdalena además de otros como el Ameca y Santo Desierto. El aumento de la población en la zona metropolitana ha hecho necesario incrementar los volúmenes del líquido que, en 1994, alcanzó el promedio más alto de consumo por habitante en la

historia: 337 litros. Los programas de ahorro han disminuido en forma poco significativa a 324 litros por día. Esta cifra rebasa los registros en ciudades como Nueva York, Tokyo y París, en las que no se sobrepasan los 200 litros. A esto hay que sumar los consumos mínimos de agua en algunos asentamientos ilegales por medio de la perforación particular y espontánea de pozos acuíferos: alrededor de 28 litros diarios por habitante, mientras que la estimación para las zonas de sectores medios es entre 275 y 400 litros por habitante al día, y en los sectores de máximos ingresos, entre 800 y 1,000.⁹⁴

¿Cuáles son entonces, las operaciones que el gobierno capitalino articula para con esta nueva reinscripción en el tiempo? Alejado del caos urbano y de la carestía de este recurso en el que viven muchos de los habitantes de la ciudad, el proceso de restauración del Cárcamo de Chapultepec mueve a un modo de recepción en el que los afectos provocados por la experiencia conjunta de transitar por los distintos espacios –el talud piramidal de Kalach, la fuente de Tláloc y el interior del edificio de Rivas donde se encuentran el mural y la pieza sonora aludida– redundan en una especie de remanso alejado de toda problemática social. Al interior de la génesis del proyecto que produce a la *Cámara Lambda*, como obra adicional del conjunto, se percibe un afán de pureza circunscrita en el deseo del retorno a lo originario y, como ya he mencionado, una proyección futura de connotaciones cosmológicas metaforizadas en el artificio que hace

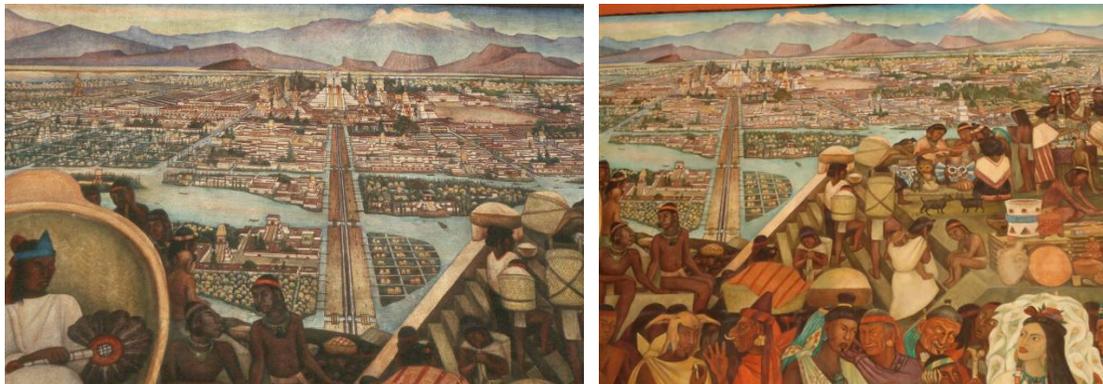
⁹⁴ Fallecido el 17 de julio de 2012, Jorge Legorreta fue profesor, arquitecto, activista y delegado de la Delegación Cuauhtémoc, director y fundador del Centro de Ecología y Desarrollo, el cual trabaja sobre los problemas ambientales en México. Los datos aquí expuestos son una síntesis de algunos de los expuestos en el texto de Jorge Legorreta "El agua en la cuenca de México" en, *El agua, origen de la vida en la Tierra*, op. cit, pp. 137-161.

posible hacer de la entropía, el ruido, el caos de la urbe y los cambios atmosféricos resultados, una resonancia sonora armónica, como si se tratara de la música de las esferas evocadas por Pitágoras y Aristóteles. Es necesario enfatizar lo afirmado en otros pasajes: Ariel Guzik se deslinda de proponer una pieza crítica a la manera de la agenda actual del arte contemporáneo, en un intento quizás por desmarcarse deliberadamente de reincidir en el tratamiento que hacen muchas de ellas respecto al panorama social o político al que apuntan independientemente de si esto sea efectivo o no, o para mover conciencias, o para cumplir con los objetivos que establece como tendencia general la cultura administrada local. Sin embargo, lo anterior no implica que la producción general de Guzik se excuse de delinear una preocupación respecto a problemáticas de carácter ecológico. Considero que en esta pieza en particular, el actual estado de la distribución del agua permea las intenciones del artista, en cuya producción el agua y el resto de los elementos naturales, caos y entropía incluidos, se ausentan visualmente quedando, en sustitución, el sonido espectral del agua. El tratamiento sí, es nostálgico. Infiere en un pasado perdido, en el vínculo extrañado con la naturaleza desde el romanticismo alemán ante el inminente avance de la revolución industrial. Y su campo utópico, un deseo roto que le sigue al resto de las utopías fallidas, es un futuro imaginado propio de los libros clásicos de ciencia ficción.

Numerosas modalidades de utopía ejemplifican ciertas clases de pensamiento mítico, particularmente aquellas donde se expone el patrón del paraíso perdido, la caída previa a la salvación, el estado de la unidad seguido de la individuación para, finalmente, dar con el retorno, de nueva cuenta, a la unidad primigenia. Dentro de las muchas interpretaciones del paradigma utópico, apelo en particular, al configurado por Fredric Jameson en su libro *Archaeologies of the future. The desire called Utopia and other Science Fictions*. Aun cuando su ensayo discurre básicamente sobre el terreno de la literatura, me atrevo a extender algunas de sus aproximaciones al análisis de la *Cámara Lambda* por el indiscutible hecho de que éstas también confirman la ya mencionada necesidad que detecto en la sociedad actual, que es la de evocar una utopía en el sentido que Jameson afirma: la descripción de ésta como un espacio necesario en estos tiempos, aunque ilusorio al fin: el retorno al Edén luego de la caída. Jameson se hace una pregunta primordial: ¿Cuáles son las condiciones dadas para poder hablar de la edificación de una utopía? Entre otras tantas cavilaciones, sostiene que el desarrollo de la noción actual de la utopía también puede atender al propósito negativo de hacernos más conscientes de nuestro encarcelamiento ideológico al tiempo que “se trata de una proposición que tiene el mérito de trasladar la discusión de la utopía desde su contenido a la representación del mismo como tal”.⁹⁵ La manera en que Guzik apela a una nueva utopía es, sin más, lanzarse a la proyección de una reintegración incluso de orden

⁹⁵Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future. The desire called Utopia and other Science Fictions*. Nueva York: Verso, 2007. p. xiii.

cosmológico, en la que cabe simular, mediante el diseño de un gabinete de controles retrofuturista de evocaciones *art decó*, una relación entre el hombre y el universo sustentada por su convivencia equilibrada, más no, como en el caso de Rivera, a partir de una naturaleza dominada y sometida.



Imágenes 35 y 36: Diego Rivera, *La gran Tenochtitlán* (Fragmentos) Palacio Nacional 1929-1951.

El pasado como legado no es aludido sólo por el mural. El arquitecto Alberto Kalach concibió un talud piramidal de más de cinco metros de altura que se convierte en un punto más de observación del conjunto por medio de una isóptica adecuada para apreciarse en tierra. La escalinata central y terrazas laterales del promontorio construido por Kalach forman también un ágora en forma de luna menguante que abre la posibilidad de un espacio no sólo para la contemplación sino también para la representación escénica. Las razones estéticas que emulan al pasado prehispánico por medio del talud y el tablero en la obra de Kalach, se inspiraron en el avistamiento del paisaje presente en el mural de Rivera *La Gran Tenochtitlán*.

A Diego Rivera se le conoce como un gran pintor, polemista, comunista, arrebatado y loco. Su faceta de arquitecto es escasa pero de enorme originalidad, calidad espacial y total libertad, pues con su estilo neotolteca desafía a muchos maestros modernos de su época. Su faceta de urbanista es menos conocida pero sin duda visionaria. En su fantástico mural *La Gran Tenochtitlan* reconstruye la capital Azteca, pero también la proyecta al futuro, Si observamos el centro del mural con atención, una ciudad ultramoderna se extiende sutil sobre el extenso lago, bajo un concierto de alucinantes volcanes. Amplias calzadas de perfecto trazo, conectan mediante livianos puentes, fantásticas y diversas islas de la mítica ciudad estado, pero ¿por qué no?, también de la compleja ciudad futura. Esta imagen de Tenochtitlan sigue calando en el imaginario colectivo porque lo más poderoso sigue ahí: la potente geografía y, tarde o temprano, la ciudad tendrá que reconciliarse con ella. Habrán de volver los bosques, ríos y lagos.⁹⁶



Imágenes 37 y 38: Bocetos y vista final del proyecto exterior de rehabilitación del Cárcamo de Chapultepec realizados por Alberto Kalach.

En el exterior del proyecto remodelado, la ruina dejó de existir al menos como noción presente y en su lugar quedó la nostalgia de ella, o de

⁹⁶ Alberto Kalach, "Vuelta a la ciudad lacustre", en *El agua, origen de la vida en la Tierra*, op. cit., p. 179.

forma más precisa, la nostalgia de un pasado cuyo sueño no pudo concretarse en el futuro que es ahora nuestro presente. Kalach actualizó el concepto de la pirámide prehispánica en un afán de nostalgia por conceder un grado de posibilidad a la ciudad que del pasado imaginaron tanto él como Rivera. En Kalach como en Rivera aparece la visión insistente de una “ciudad ultramoderna”. En esta ultramodernidad cabe el respiro de los volcanes, los lagos y la naturaleza. Kalach, como Rivera, insisten en la posibilidad de un futuro utópico. Sin embargo, la ruina sigue habitando en el pasado de un proyecto político y en el presente de la problemática metrópoli y sus zonas conurbadas. En su lugar, pareciera que las poéticas estatales re-conciben un espacio que pretende ser vivido como un paréntesis, una pausa histórica en el que los tiempos juegan al interior del bosque, pulmón verde de la ciudad que es, además, un sitio con una enorme carga histórico-política. La poética inscrita en este conjunto es más nostálgica que de renovación, pese a los lineamientos que deseaban producir las instancias gubernamentales encargadas de su restauración. Presentes quedan las utopías de Rivera como legado imaginando un mural imperecedero, resistente al gran caudal del agua en el que se sentenciaba el advenimiento del triunfo de las masas obreras conquistando el poder. Como instrumento de conquista, la tecnología. Si en la parte interna del túnel adonde llegaba el agua Rivera trazó el símbolo de la hoz y el martillo, buscando así permear el agua que circulaba con el significado de este icono, las piezas accesorias del proyecto

de renovación en el que intervinieron Guzik y Kalach imprimen una visión nostálgica del paraje que, de utópico, derivó en ruina por décadas.⁹⁷

La serie de preguntas que desencadena la decisión de Alemán por elegir un proyecto mural y el conjunto de la fuente más el edificio de Rivas supervisados por Rivera, se responde evaluando otra sucesión de pasados: en los distintos estadios que anteceden y le siguen al primer momento del Cárcamo de Chapultepec, existen reconexiones con prácticas del pasado que respaldan una desconexión de una práctica del presente o, quizá, el desarrollo de una nueva.⁹⁸ Compete trazar una línea que especifique los móviles que animaron a Rivera a hacer un proyecto con tales características pero, más aún, es necesario entender, entre otras tantas cuestiones, de dónde es que proviene la exaltación de la máquina reflejada en el mural *El agua, origen de la vida en la Tierra*; cuál es su acercamiento a la noción de naturaleza, en cuyo proyecto es notable su prevalencia. Por último, enunciar a qué razones responde la particular síntesis histórica erigida por Rivera y cuál es el marco ideológico que la sostiene, abrevando así en una clara

⁹⁷ Cabría quizás preguntarse en otra investigación si el común de las acciones instauran un constructo estético al tiempo que histórico y político en el que las condiciones de posibilidad pueden ser valoradas bajo los parámetros en los que Rancière describe las políticas estéticas: "Una política estética siempre se define a sí misma por una cierta refundición de la distribución de lo sensible, una reconfiguración de las formas perceptuales dadas. La noción de 'heterología' se refiere a la manera en que la estructura significativa es trastornada: un espectáculo no se mantiene dentro de un marco sensible definido por una red de significados, una expresión no encuentra su lugar en el sistema visible de las coordenadas donde aparece. El sueño de una obra de arte políticamente adecuada es, de hecho, el sueño de trastocar las relaciones entre lo visible, lo decible y lo pensable sin tener que usar los términos de un mensaje como vehículo. Es el sueño de un arte que pudiera transmitir significados a manera de una ruptura en la lógica de las situaciones coherentes. De hecho, el arte político no puede trabajar en la simple forma de un espectáculo positivo que nos llevara a una 'conciencia' del estado del mundo. La obra de arte políticamente apropiada debería garantizar, de una vez por todas y al mismo tiempo, la producción de un doble efecto: la legibilidad de una significación política y una sacudida sensible o perceptual causada a la inversa por lo extraño, por el cual se resiste a cobrar sentido. De hecho, este efecto ideal es siempre el objeto de una negociación de opuestos entre la legibilidad del mensaje que amenaza con destruir la forma sensible de arte y el radical extrañamiento que amenaza con destruir todo significado político. Jacques Rancière: *The Politics of Aesthetics. The distribution of the sensible*. Londres, Continuum, 204. p. 63

⁹⁸ Ver Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

unidad hermética: el dominio de la naturaleza por medio de la tecnología como modelo utópico emancipador de la sociedad del futuro.

2.4 Acercamientos al mural *El agua, origen de la vida en la tierra.*

“Cuando la forma reducida del burgués se haya descascarado, ¿qué es la riqueza, sino la universalidad de necesidades, capacidades, placeres, poderes productivos que los individuos producen en intercambio universal? ¿Qué, sino el completo desarrollo del control humano sobre las fuerzas de la naturaleza, -aquellas de su propia naturaleza así como de aquella llamada "naturaleza"? ¿Qué, sino la absoluta elaboración de su disposición creativa, sin ninguna otra precondition que el antecedente histórico de evolución que hace la totalidad de evolución-, esto es, la evolución de todos los poderes humanos como tales, inconmensurables por cualquier regla previamente establecida- un fin en sí mismo? ¿Qué, sino esta situación donde el hombre no reproduce él mismo ninguna forma determinada, pero produce su totalidad? Donde él no puede buscar permanecer como algo formado por el pasado, pero es en el absoluto movimiento del devenir.”

Karl Marx, Grundrisse

Una de las constelaciones necesarias a delinear para entender la forma en que se confrontan el mural y la pieza sonora dentro del Cárcamo, requiere de retomar el registro de momentos de exégesis marxista sobre todo en *El agua, origen de la vida en la Tierra*, en el que la dialéctica histórica

iniciada en los primeros murales de Rivera realizados en las décadas de los veinte y los treinta, llega a su culminación con la descripción de la historia del mundo luego del Big Bang: del chispazo eléctrico que produce vida a los primeros seres unicelulares, a la liberación de la humanidad por medio del dominio de la naturaleza por vía tecnológica. La relación histórica entre el hombre-naturaleza-tecnología en este caso, es la que permite desentrañar esta constelación específica. Para Marx, la tecnología demostraba la "relación activa del hombre con la naturaleza" mientras la historia de la industria nos proporcionó "el libro abierto de los poderes esenciales del hombre."⁹⁹ La labor de la técnica fundida con el trabajo y la construcción de sociabilidad en ambos, descrito por Marx, es lo que se describe desde dos perspectivas tanto por el mural de Rivera como por la *Cámara Lambda*. No obstante, la sociabilidad producida en el común de los murales de Rivera que aquí se presentan es una resuelta a priori, circunscrita dentro de un régimen sociopolítico que, de seguirse, será la solución a los problemas de la humanidad. En el caso de la pieza sonora, un modelo de sociabilidad ha sido corrompido incluso antes de la aparición del muralismo como corriente oficial. El esquema básico al que apela Guzik a través de esta pieza es apelar a un modo de sociabilidad existente en un constructo incluso preindustrial, de factura artesanal, en el que el hombre descubra prácticamente una nueva modalidad de relación con la tecnología que le permita volver a maravillarse de los fenómenos naturales primigenios. Sin embargo, no se parte de un

⁹⁹ James Schmidt y James Miller, "Aspectos de la tecnología en Marx y en Rousseau." En: Teresa de Lauretis et al., *The Technological Imagination. Theories and Fictions*. Milwaukee: Coda Press Inc./The University of Wisconsin, 1980. p.91.

momento cero en tanto es imposible pues se reconstruye sobre los cimientos de un monumento derrotado: la forma de relación que despierta la tecnología analógica usada por Guzik, a diferencia de Rivera con la representación de la tecnología de vanguardia en el tiempo circunscrito por los murales, se orienta a permitir escuchar el eco remoto de la naturaleza violentada, destruida, la que corre de forma subterránea bajo el conjunto del edificio o se comporta de forma caótica en la invisibilidad del aire y que por medio de un truco se transforma en sonido armónico. La representación de la máquina en ambos casos es distinta. La poética inscrita en la *Cámara Lambda* reclama un proceso de orden inventivo, alquímico y lúdico, cercano al que los surrealistas evocaron. En cambio, la concepción marxista respecto a la máquina y el empleo de los recursos naturales en distintos murales de Rivera responde directamente tanto a su adhesión a las filas comunistas como a las nuevas alegorías a las que comenzaría a apelar el estado mexicano desde entonces.

Las perspectivas utópicas de las épocas iniciales de Rivera se acercan a las del mural que décadas después elaborará en el interior del Cárcamo. En los murales que Rivera pintó en la década de los veinte y otros de años posteriores, es identificable la presencia de elementos y usos semejantes que delinean una clara relación entre ellos y el mural que hiciera para la obra ingenieril del Cárcamo, cuyos preparativos inicia en 1950. La retórica discursiva respecto de la relación que establece una determinada

clase de sociedad representada por Rivera para con la naturaleza y la máquina, contiene el ideal revolucionario, el cual es, en un amplio marco, lo que González Mello afirma que sucedió desde 1928, año en que el muralista fecha y firma el séptimo paño del mural *Corrido de la revolución proletaria*, última serie de frescos en la Secretaría de Educación Pública: “Son pintura de historia instrumentalizada para promover una identidad política, divulgar un proyecto y establecer un imaginario radical. (...) Los murales de Rivera reproducen una narración revolucionaria que traslada a un plano universal la ‘revolución’”.¹⁰⁰ Desde los murales de Rivera realizados a fines de la década de los veinte dispuestos en la escalera del Palacio Nacional, es manifiesto el futuro tecnológico que nos espera como una promesa de la liberación social: “La intención de Rivera era imponer una cronología dialéctica basada en un movimiento sociopolítico lleno de contradicciones, cuya síntesis provee la base de contradicciones futuras”.¹⁰¹ A diferencia de lo que podríamos denominar como la lógica de la máquina estridentista, coincido en las diferencias que la hacen distinta del modelo riveriano en el que la máquina se inscribe de acuerdo a lo sostenido por Alicia Azuela a propósito del análisis del mural hecho por Rivera en Detroit:

¹⁰⁰ González Mello, Op. Cit. p. 184. Ida Rodríguez Prampolini amplía el marco sobre el que está planteada la anterior afirmación de González Mello: “Rivera basó su visión de historia en un materialismo dialéctico-histórico más cercano a Hegel que a Marx. Sus presentaciones inventivas de eventos históricos tienen un carácter casi de tira cómica, la cual a veces linda con un acercamiento de comunicación pública hollywoodense. No debe inferirse una connotación peyorativa a tal descripción; incluso, es deliberado señalar la exitosa modernidad de su trabajo. El concepto realista de Rivera presupone una praxis revolucionaria, un análisis de contradicciones y un real compromiso con la lucha social. Es necesario, entonces, determinar si su trabajo es consistente con sus postulados ideológicos. Tal análisis demostrará también el desarrollo de su concepto de historia.” Ida Rodríguez Prampolini: “Rivera’s Concept of History” en *Diego Rivera. A retrospective*. (Catálogo de exposición), Estados Unidos: Detroit Institute of Art / Philadelphia Museum of Art, 1986. p. 132.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 133.

La fascinación de Rivera con la maquinaria resulta en una bella, honesta y completa síntesis del proceso industrial que magistralmente integra muy diversas operaciones dentro de un solo tiempo y espacio. En línea con las ideas del grupo de *Oktyabr*, las dos secciones del mural son compuestas en un estilo realista totalmente accesible, enriquecido por elementos de la tradición clásica, los murales del Renacimiento, el Cubismo, el Futurismo y el Arte Prehispánico.

No obstante, la representación realista de los objetos y procesos no aparta la atención de la naturaleza utópica de su obra. El hombre, la máquina y el sistema funcionan en armonía, sin referencia a problemas específicos o condiciones laborales adversas.¹⁰²

La escenografía utópica que Rivera monta en respuesta a un deseo por sentar las pautas de lo que será el mundo futuro del comunismo global, son, a diferencia del realismo representado por los primeros estridentistas, tan idealizados y alejados de la realidad nacional entonces presente, como lo que esperaba fueran, de acuerdo a Azuela, las fuentes fundamentales del progreso tecnológico americano: “el intercambio de materiales en bruto y los recursos tecnológicos entre el norte y el sur de América, y la cooperación de la labor física de los trabajadores y los esfuerzos intelectuales de los

¹⁰² Alicia Azuela, “Rivera and the Concept of Proletarian Art” en: *Diego Rivera. A Retrospective*, op. cit. p. 127. La filiación con el grupo *Oktyabr* que Azuela trae a cuenta recuerda lo manifestado por Huyssen: “En el contexto ruso del año 1917, resulta una consecuencia lógica que los productivistas, los futuristas de izquierda y los constructivistas situaran sus actividades artísticas en el horizonte de una producción industrial socializada: liberados por primera vez en la historia de las relaciones opresivas de producción, el arte y el trabajo se vincularán de una manera enteramente nueva. (...) Su meta era la liberación de la vida cotidiana de todas sus restricciones materiales, culturales e ideológicas. Las barreras artificiales entre el trabajo y el placer, la producción y la cultura debían ser eliminadas (...) Aspiraban a un arte que interviniera en la vida cotidiana y que fuera al mismo tiempo útil y bello, un arte de manifestaciones y festividades masivas, un arte renovador, un arte de los objetos y las actitudes, de la vida y la decoración del habla y la escritura. En otras palabras, no querían eso que Marcuse denominó “arte afirmativo”, sino al contrario, una cultura revolucionaria, un arte de la vida. Insistían en la unidad psicofísica de la vida humana y entendían que la revolución política no tendría éxito si no era acompañado por una revolución de la vida cotidiana.” Huyssen, *Después de la gran división*, op. cit. p. 35.

ingenieros.”¹⁰³ No obstante evocar un plan panamericano de redención en el que Norteamérica estaba incluido, Rivera remitía las correspondencias de su programa estético con las características del sistema de liberación que Marx propuso por medio del dominio de la naturaleza, mismas que encuentran origen y relación con el sistema hegeliano del que deriva.¹⁰⁴

En sus *Manuscritos Parisinos* escritos en 1844, Marx construye un binomio de articulación indisoluble que generó la hegemonía del capital como producto de la Revolución Industrial: el dominio de la naturaleza por medios industrializados a partir de una tecnología que día con día, ha crecido en términos de alcance y sofisticación influyendo y permeando los modos en que se desarrolla no sólo el sistema industrial sino todos los ámbitos de la vida del ser humano. La segunda relación aparecida en dicho escrito es la prefiguración de la esfera del arte como una entidad mediadora que posibilitará el desarrollo de la nueva sociedad. Las nuevas técnicas de producción, distribución y recepción que Walter Benjamin detectara en las nuevas obras de arte serían para los vanguardistas rusos, el prerequisite del desarrollo de la cultura de masas socialista. Es así que para los artistas rusos como para Rivera, la función del artista se despliega no sólo como creador

¹⁰³ Azuela, op. cit. p. 127.

¹⁰⁴ Tal y como refiere Maurice Dobb en la introducción a la *Contribución a la crítica de la economía política* de Karl Marx: “Se ha dicho frecuentemente que, mientras para Hegel la dialéctica en cuanto principio y modelo estructural de desarrollo partía del Ser abstracto como Idea o Espíritu, para Marx la dialéctica partía de la Naturaleza, y del Hombre considerado desde un principio como parte integrante de la Naturaleza misma. Pero aún siendo ente natural y sujeto a las leyes deterministas propias de la Naturaleza, el hombre en cuanto ser consciente está al mismo tiempo en condiciones de luchar con y contra la Naturaleza, pudiendo someterla y finalmente transformarla según sus propios fines. Y todo esto lo hace a través de la proyección consciente de la actividad productiva y creativa.” Maurice Dobb, Introducción a: Karl Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI Editores, 2005. p. XIII.

sino también como productor y técnico.¹⁰⁵ Puesto que el hombre es naturaleza con la naturaleza, y la esencia del hombre es la naturaleza misma, Marx profiere que su esencia natural se expresa sólo en su dimensión social. Si no menciona al arte en un sentido literal, hay que entender que la noción se engloba en una serie de formas que determinan y caracterizan la vida natural del hombre, su mejor expresión de ella misma. Para Marx, la actividad y el goce social no se expresan en una sola forma única. Todo aquel goce expresado en actividades, dondequiera que se realicen, afirman su carácter de social en la vida comunitaria. Cualquiera de estas expresiones sociales son afirmativas en tanto se funden en la esencia de su ser y se adecuen a su naturaleza. En los objetos, en la ciencia, en las obras que produce, mantiene su carácter afirmativo de ser natural. El carácter social del hombre no es ajeno, no está excluido ni fuera de su naturaleza misma. *Es naturaleza*. El problema radica cuando necesidad y goce han perdido con ello su naturaleza *egoísta* y la naturaleza ha perdido su *pura utilidad*, al convertirse en utilidad humana.¹⁰⁶ Es así como una

¹⁰⁵ De acuerdo a Huyssen, tanto Benjamin como Bertolt Brecht compartían la perspectiva paroxista en la que el desarrollo de las fuerzas productivas en el arte como en la sociedad en extenso, era potencialmente emancipadora, y que la tecnología rebelaría su empuje inherentemente progresivo una vez que se hubiera librado de los grilletes capitalistas. La noción de que la tecnología pudiera revolucionar la cultura descansa en la teoría de Benjamin acerca del artista como productor y la politización del arte y la cultura de masas a través de la reproducción mecánica. Ambos pensaban también que las nuevas técnicas artísticas y los nuevos medios se requerían para crear una cultura en la que el tradicional vacío entre *alto* y *bajo*, elite y popular, sería abolido. El último criterio para el éxito o el fracaso de ellas no sería la obra completada como un objeto fetichizado sino su recepción, su capacidad de generar nuevos modos de percepción, su lugar activo en el proceso histórico. Andreas Huyssen: "Machines, Myth and Marxism." En: Teresa de Lauretis, Op. Cit. pp. 80, 81.

¹⁰⁶ En esta declaración marxiana se advierte lo que Axel Honneth marca a propósito del posterior análisis que harán Theodor Adorno y Max Horkheimer al respecto: "La *Dialéctica de la Ilustración* también comprende básicamente el proceso del desarrollo de las fuerzas productivas, perfeccionadas con las conquistas modernas facilitadas por la ciencia natural y la técnica, como el perfeccionamiento sistemático de un conocimiento adquirido en el acto originario de una intervención instrumental sobre procesos naturales. El medio natural es objetivado bajo la perspectiva directriz de la autoconservación social y paulatinamente explotado en el contexto último de la intensificación del poder social. Sin embargo, el interés fundamental que guía a este análisis no es el ya incremento de la riqueza social que acompaña a este proceso, sino, más bien, los efectos cosificadores que hunden originariamente sus raíces en el mismo proceso. La manipulación de la naturaleza, asegurada por el sometimiento de los procesos naturales bajo el punto de vista exclusivo de la disposición técnica, se paga con la neutralización de

naturaleza reificada aparece en primera instancia mencionada: “El hombre necesitado, cargado de preocupaciones, no tiene sentido para él, el más bello espectáculo. El traficante en minerales no ve más que su valor comercial, no su belleza o la naturaleza peculiar del mineral, no tiene sentido mineralógico.”¹⁰⁷ En el término “segunda naturaleza” que György Lukács acuñara, lo social es aquello que esa naturaleza muda, ajena al sentido, por contra, despierta a la interioridad del hombre y que posee para él un sentido:

El mundo social es aquél que no simplemente se da a los hombres, sino que se hace eco de ellos mismos, de su interioridad y de las significaciones compartidas mediante las que produce su historia. En el pensamiento lukácsiano, historia enajenada deviene segunda naturaleza en “el mundo de la convención” provocada por el fetichismo de la mercancía que enfrenta al hombre a un mundo hostil, que ya no despierta a la interioridad, carente de sentido. Cuando la historia aparece como segunda naturaleza, cuando se enajena por completo a sus sujetos enfrentándoseles como fuerza hostil, deviene natural en el sentido mítico. La naturaleza, que primero aparecía como mito y repetición, se volvió en sí, dialécticamente, transitoriedad eterna y por lo tanto historia. La historia, donde lo nuevo puede crearse, se mostró enajenada, como una segunda naturaleza inexorable.¹⁰⁸

su completa plenitud sensible y una mayor pluralidad sensitiva, esto es, con el coste de la destrucción de la naturaleza viva. (...) De ahí que el desarrollo de las fuerzas productivas disuelva la naturaleza en una simple proyección del dominio social. Axel Honneth, *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una Teoría Crítica de la sociedad*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2009. pp. 83-84

¹⁰⁷ Karl Marx, *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/manuscritos/> (última recuperación, 29 mayo, 2013).

¹⁰⁸ Ver Facundo Nahuel Martín: “¿Qué es la historia natural? Notas sobre la relación entre historia y naturaleza en el pensamiento de Adorno.” En *Aparte Rei, Revista de Filosofía*. No. 66, Madrid: noviembre 2009.

(<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/nahuel66.pdf> Última recuperación 16 junio, 2013) Cabe mencionar que una de las revisiones a la teoría lukácsiana se concentra en el callejón sin salida que es el hecho de que ambos conceptos –naturaleza histórica, e historia mítica convertidos en segunda naturaleza– quedan superados en su pura separación. Huyssen advierte que para las personas que coinciden con cualquier texto crítico, utópico o distópico que trata a la tecnología como autónoma, no gobernada por fuerzas sociales sino por incontrolables leyes inherentes a ella, la tecnología entonces deja de representar la más avanzada etapa del dominio humano sobre la

Lukács desarrolla su propia apología a partir de las connotaciones amplificadas que para Marx tiene la naturaleza, que es también la relación industrial o tecnocientífica con el medio. Para Marx, la realidad social de la naturaleza y la ciencia natural humana o *Ciencia natural del hombre* son expresiones idénticas en este texto. Sin embargo, cuando el trabajo enajena al hombre, éste sólo se vuelve una prótesis, una extensión más de la máquina: “La maquina se acomoda a la *debilidad* del hombre para convertir al hombre *débil* en máquina”, como describe en el subíndice “Requisitos humanos y división del trabajo bajo el dominio de la propiedad privada” de los manuscritos de 1844.

Rodríguez Prampolini, asegura que, de los tres grandes muralistas, Rivera sería el único capaz de crear una lectura sociopolítica del pasado, presente y futuro mexicano, basada en su interpretación materialista de la historia y cita al mismo Rivera, quien explicó que el tema de su primer mural fue: “los orígenes de las ciencias y las artes, una versión abreviada de la historia esencial de la humanidad.”¹⁰⁹ González Mello recuerda que el primer mural de Rivera en el Anfiteatro Bolívar es, en sí, una alegoría de la ciencia. Rivera representa los orígenes de las ciencias y las artes en flancos separados. La sabia utilización de ambos permitirá el dominio de la naturaleza y conducirá al hombre a la verdad absoluta. En estos primeros

naturaleza; en su lugar, se asume su calidad mística de “segunda naturaleza” sujeta de controlar toda índole de vida social. El origen de esta concepción tecnológica asumió por primera vez este rol ideológico mayor en la década de los veinte, en la legitimización de la dominación burguesa. Un rol que, debido a cambios de la economía capitalista en el despertar de la creciente monopolización, el Taylorismo y la intervención del Estado, no pudo ser sólo llenado por el mito liberal del “libre mercado.” Huyssen, *La imaginación tecnológica*, op. cit. pp. 79-80.

¹⁰⁹ Citado en Ida Rodríguez Prampolini. op. cit. p.132.

murales, Rivera representa lo que James Schmidt y James Miller detectan en el pensamiento marxiano: al establecer el enorme poder productivo de la industria que desarrolla nuevas necesidades humanas, Marx anticipó la perfección de un "individuo social" multifacético equipado con una experiencia previa para dominar las nuevas fuerzas industriales. En esta evaluación del potencial liberador de la ciencia y la técnica, Marx trata a la industria moderna como un caso claro de la extensión del poder productivo del hombre en la herramienta. Es en sus herramientas que el hombre posee el poder sobre la naturaleza externa. Esta óptica implica la "neutralidad" de la técnica: la herramienta sólo expande los poderes humanos existentes, no los transforma cualitativamente. Más aún, el uso al que una herramienta está expuesto depende del fin del artesano que lo usa; sólo se puede extender, no limitar, el ámbito de su agencia. Marx ve en las transformaciones de la técnica y la función, la real base sobre la que la emancipación descansa. La fluidez de las funciones y la movilidad dentro de la sociedad civil producen un nuevo hombre, el individuo social formado por los imperativos de la producción social, único capaz de dominar las caprichosas herramientas de la industria moderna.¹¹⁰ En el mural temprano de Rivera al igual que en los del Patio del Trabajo de la Secretaría de Educación Pública, se aprecia un ámbito preindustrial idealizado, a diferencia de los complejos maquínicos más sofisticados y también engrandecidos representados en los murales de Detroit o las formas alegóricas de la tecnología presentes en el mural del

¹¹⁰James Schmidt y James Miller, "Aspectos de la tecnología en Marx y en Rousseau." En: *La imaginación tecnológica*, op. cit. pp. 89-90.

Cárcamo.¹¹¹ Más adelante, entre 1923 y 1928, Rivera acomodará en las grisallas de los tableros pertenecientes al Patio del Trabajo de la SEP, los símbolos de las ciencias que velan por cada uno de los oficios.¹¹² Esta serie de murales presentan cierta afinidad, de acuerdo a González Mello, con lo escrito por José Vasconcelos en *Pitágoras (una teoría del ritmo)*:

En el mural de Rivera (...), los arcos eléctricos recuerdan otro pasaje del *Pitágoras*: “Lo que establece el monismo en el dualismo, en el multiplicismo de la representación, es el carácter fundamentalmente idéntico de todos los procesos; todos son procesos de ritmo y sólo están separados uno de otro por un cambio de sentido; se pasa de uno a otro por reversión, como corriente eléctrica que se vuelve ya positiva, ya negativa.”¹¹³

¹¹¹ Respecto a las formas preindustriales idealizadas en este mural de Rivera, viene a cuenta lo que Schmidt y Miller intentan demostrar al sostener que las raíces de la acrítica aceptación de la tecnología como fuerza liberadora no se encuentran en el cientificismo del siglo XIX sino en su deuda con la tradición postrenacentista del humanismo de Occidente y la Ilustración. Los nuevos individuos sociales para Marx, de acuerdo a estos autores, son hombres de un nuevo Renacimiento: El “hombre nuevo del Renacimiento italiano, esto es, los artesanos y mecánicos fuera de la universidad, argumentaron que el conocimiento -el *verdadero* conocimiento capaz de serse probado a sí mismo al producir buenas obras- no emanó de la interpretación de los autores clásicos, sino, en su lugar, de la construcción de máquinas: de ahí su principio, *verum factum*, ‘la verdad a través del hacer’. Su entendimiento dio coherencia filosófica eventualmente por Bacon y Descartes, quienes especularon que el mundo era una vasta maquinaria creada por Dios. Nuestro conocimiento de ese mundo podía proceder ya fuera de construir réplicas en miniatura de él en laboratorios, o de analizar y diseccionar partes de la máquina misma. *Ibíd.*, pp. 91-92.

¹¹² “Sobre los tintoreros y azucareros, la química con su análisis y su síntesis. Sobre los hilanderos, las ciencias matemáticas asociando el número proporcional y rítmico de las urdimbres de los tejidos con las combinaciones numéricas y matemáticas. La geología sobre los mineros. Las ciencias económicas y filosóficas sobre el abrazo de unificación del obrero y el campesino. La cirugía sobre la alfarería. La biología y la botánica sobre la agricultura.” De la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera* citado en González Mello, op. cit. p. 80.

¹¹³ González Mello, Op. Cit. p. 90.



Imagen 39: Diego Rivera, Panel del Mural en el Patio del Trabajo (*El Trapiche*), Planta Baja, Pared Norte. Secretaría de Educación Pública (1923-1928).

González Mello sostiene que Rivera adoptó de manera bastante flexible el pitagorismo vasconceliano. A partir del libro de Vasconcelos publicado en 1924, *La revulsión de la energía*, pareciera que Rivera se inspiró para desarrollar la idea de la espiral esbozada en Pitágoras por medio de imágenes: “La energía descendía de las nebulosas cósmicas hasta la célula, sólo para invertir su trayecto y dispararse hacia las alturas, hambrienta de infinito.”¹¹⁴ En el caso de Rivera –y a diferencia de la evocación pitagórica ya explicada en la *Cámara Lambda*–, la influencia del pensamiento postpitagórico-vasconcelista se intercala asimismo, con concepciones esotéricas provenientes del pensamiento masónico y rosacruz, como bien describe González Mello. No es coincidencia que en 1923, cuando Rivera inicia su labor en el edificio de la SEP, Ricardo Gómez Robelo colaborara con el par de textos ya descritos para la revista estridentista *Irradiador* en la misma tesitura, teniendo como fuente de inspiración los

¹¹⁴ *Ibid.* p. 92.

modelos pitagóricos. Tal parecía que, de acuerdo a los aires que se respiraban, las nociones pitagóricas se extendían a una serie de ámbitos que no eran exclusivos del reino de las matemáticas. Si Gómez Robelo enfatizaba la conexión entre culturas milenarias tan distantes como la prehispánica y la antigua civilización egipcia por medio del modelo pitagórico, Rivera construía un patrón dirigido a hacer de la ciencia instrumentalizada o tecnociencia, la herramienta redentora de la historia futura, siempre y cuando se encontrara en las manos pertinentes. Casi un siglo después de los textos de Gómez Robledo, Ariel Guzik se basa en un modelo numérico pitagórico para armar el cerebro que coordina los mecanismos de su pieza. Para los pitagóricos, todo el universo sensible estaba hecho a base de números. Ellos, junto con las figuras y la geometría, eran la esencia de las cosas, las entidades que existían eran imitaciones de objetos matemáticos, por lo que la explicación de la vida misma estaba imbuida en el conflicto entre la unidad y la multiplicidad. De ahí que, en el caso de esta pieza, el desarrollo de la representación a través del espacio es, asimismo, una descripción matemática que tiene correspondencia con su factura estética.

Si existiera un común denominador alrededor de las ideas pitagóricas en los tres casos –la posición estridentista marcada en los textos de Gómez Robelo, la adopción que hace Rivera del pitagorismo vasconceliano y la *Cámara Lambda* de Guzik– habría que rastrearlo en la búsqueda de reintegración que todos los proyectos persiguen. Menos o más amplios, la

propuesta de los tres creadores abordados desde una óptica sincrónica, es la de establecer sistemas de unión entre elementos aparentemente divergentes. En el caso de Gómez Robelo, al tomar como método de comparación la arquitectura clásica antigua con la prehispánica; en el de Rivera, del tratamiento alegórico que hace de la ciencia integrándola al sistema de los trabajos y oficios como parte de un Todo: desde el origen de la existencia humana hasta el infinito divisado en el futuro de la humanidad, qué mejor paralelo que la síntesis de un mundo idealizado donde los artesanos se comportan como los hombres nuevos que la historia necesita para la redención que promete el proyecto moderno. Finalmente, el cambio de registro poético de la *Cámara Lambda* abarca un alcance de dimensiones prácticamente siderales. La reintegración aquí llamada es, en los tres casos, de orden imperativo. Reclama, en el caso de los estudentistas, el justo lugar de México dentro del pensamiento de vanguardia de principios del siglo XX; demanda también una perspectiva necesaria en la configuración del proyecto moderno posrevolucionario subyacente en los murales de Rivera. Asimismo, llama a la restitución de un nuevo modo de percepción pergeñado, el cual, aunque suene paradójico, sienta sus bases en un modo de percepción de antaño, quizá primitivo, incluso primigenio, de reconexión con el mundo histórico, el mundo material y el mundo industrial. De los recursos de la *Cámara Lambda* traducidos en la veneración de un cierto tipo de tecnología considerada arcaica en nuestros días, pero capaz de producir un efecto primordial alejado de la espectacularidad que los nuevos

medios hoy propagan, me refiero en párrafos posteriores. Tan sólo resalto en este punto la problemática en torno a la autenticidad que deviene del análisis de la modernidad cuyos primeros atisbos se encuentran en el modelo benjaminiano del carácter reproducible de la obra de arte desde mediados del siglo XIX. Específicamente en el caso de la *Cámara Lambda*, los bulbos soviéticos antiguos, la apariencia del mueble de controles similar a un samovar de inspiración retrofuturista entre otras características, recuerda que la autenticidad no tiene que ser, necesariamente, una función de la historia de la tecnología. Es precisamente en las vanguardias modernas que “la autenticidad se vuelve una metáfora organicista que refiere no tanto a la invención formal como sí a las fuentes de vida.”¹¹⁵ La operación vertida en la pieza aludida de Guzik es una repetición en tanto se dirige al mismo objetivo. Fue en las vanguardias estéticas que muchos artistas pensaron que podían escuchar lo que era el principio, los orígenes del Arte. A ese origen también invoca Guzik. “El yo como origen es la manera en que una distinción absoluta puede ser hecha entre un presente experimentado *de novo* y una tradición embebida de pasado. Las demandas de la vanguardia eran precisamente esas demandas de originalidad.”¹¹⁶

En el mural *El agua, origen de la vida en la Tierra* se confirma una constante alrededor de la manera en que para Rivera, máquina y naturaleza

¹¹⁵ Rosalind Krauss afirma: “... es posible recrear viejos papeles y componentes químicos antiguos y así, resucitar la apariencia decimonónica de las impresiones de época, de tal forma que la autenticidad no necesariamente sea una función de la historia de la tecnología. (...) Un periodo estilístico es una forma especial de coherencia que no puede ser quebrantada de manera fraudulenta. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts: MIT Press, 1986, p. 6.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

aparecen entrelazados en su propia perspectiva histórica. En este apartado y siguiendo un marco comparativo del análisis del mural que me compete con los que le anteceden, intento contrastar también las diferencias que lo alejan de la propuesta hecha por Guzik para derivar en la comprobación o negación de una dialéctica entre ellas y bajo qué parámetros es que se inscribe. Lo anterior sirve también para intentar edificar dentro de este marco referencial, la lógica de pensamiento que une a la naturaleza con la máquina, siendo esta última el símbolo estético y conceptual del avance industrial, tecnocientífico y tecnológico que pretende dominarla, presente en la dialéctica marxiana como en las lecturas y revisiones que de ella emanaron al igual que en su paráfrasis en varios de los murales de Rivera. La descripción del aparato teórico que de la relación naturaleza-máquina o naturaleza-tecnología resulta, es medular en tanto es sujeto de representación del mural dispuesto en el Cárcamo.

El trabajo de los muralistas se mantenía observado por las huestes gubernamentales que, de esa forma, explotaban este tipo de arte para la propia continuidad y preservación del poder. El uso de términos como “renovación”, “modernidad” o “nuevo” en su discurso, ejercerá un tinte más político que el desplegado por los estridentistas, al menos en los inicios del movimiento. A la par de éstos, la representación de la tecnología como un protagonista histórico y la adopción de determinados temas relativos al mundo científico erige una exégesis de orden histórico en sus proyectos

muralísticos sólo que con matices y fines distintos a los primeros. Al ser dos movimientos que correrán en paralelo, la representación de la tecnología en el caso del muralismo encubrirá finalidades distintas. En el “arte proletario” que planteaba y el discurso social que de él emanaba, la máquina, a la par del uso de la tecnología, se engarzan en la construcción de un lenguaje y un contexto comprensibles para todos aquellos que esperaban ser “evangelizados” en lo que debía ser la nueva era moderna. En gran parte de sus murales, Diego Rivera y otros muralistas desarrollan la noción de una máquina bastante contradictoria en la que, si bien le toca el papel de garante de liberación de las fuerzas sociales de acuerdo a la teoría marxista, acaba por ser el retrato de una premonición.¹¹⁷ A la par de algunos paneles realizados en México, el desarrollo de la serie de murales que el pintor hizo en los Estados Unidos muestra lo anterior con elocuencia. El alarde de un cientificismo claramente positivista que caracteriza los primeros murales que Rivera desarrollará a lo largo de la década de los veinte, irá transmutándose para realzar, según sea el caso, una tecnología con visos variopintos. La presencia de la tecnología ocupará un lugar histórico. Es bastión del progreso que traen consigo los nuevos aires de modernidad, como es también el caso del estridentismo y, ya se ha visto, de determinadas vanguardias.

¹¹⁷ González Mello coincide con parte de las premisas defendidas por Alicia Azuela al afirmar que “las ambiguas representaciones proletarias de Rivera sólo fueron importantes en un país industrialmente moderno. Por lo menos en cuanto a pintura mural, fue cierta la predicción marxista de que el comunismo sólo sería posible en sociedades altamente desarrolladas.” González Mello, op. cit. p. 16

En las descripciones de ciertos murales de Diego Rivera que aquí concateno, quiero resaltar una serie de constantes que se replican en el mural al interior del Cárcamo. Primero que nada, la significación que Rivera concede a la máquina, implícita en ella, los recientes adelantos tecnológicos de su época de acuerdo a la doctrina marxista y en la que vislumbra, como he asentado, una próxima liberación. Al margen de ello se suma la recurrencia a emblemas, alegorías y motivos teóricos y científicos a señalar a continuación, insertos en una personal narrativa histórica que camina estrechamente y en paralelo con dicha noción tecnológica. En esta recurrencia es tangible el descrito sometimiento de la naturaleza hecho por el hombre como proceso necesario, el cual, justificará la venida de un mundo más justo. El progreso se mide en esos términos: el uso adecuado de los bienes y de los adelantos técnicos repercutirá en la tan anhelada igualdad social.¹¹⁸

En el análisis presente no quisiera caer en un juicio puramente negativo que señale a Rivera como aquél que no logró representar aquello que anteriores y futuros artistas lograron con mayor honestidad. Pienso que, independientemente de los objetivos y visiones personales de Rivera, la condena mayor a sus murales es ser reflejo y gestor de un proyecto de modernidad que a la larga fracasó tanto como su fe puesta en la

¹¹⁸ Smith acierta al manifestar la importancia que para Rivera constituye el plantear una unión hombre-máquina más allá de la lucha de clases: "Él pintaría el espíritu humano que está encarnado en la máquina, siendo éste uno de los más brillantes alcances de la razón y la inteligencia humanas; la fuerza y el poder que otorga el dominio del hombre sobre las fuerzas no-humanas de la naturaleza a las que ha estado por tanto tiempo en una desamparada sumisión; la esperanza de que es en la máquina que el hombre, liberado de su propia servidumbre a la naturaleza, no necesita permanecer más esclavo del hambre, el trabajo exhaustivo, la desigualdad y la tiranía". Terry Smith, *Making the modern. Industry, Art and Design in America*, Chicago: The University of Chicago Press, 1993. p. 231.

impermeabilidad de su mural *El agua, origen de la vida en la Tierra*. Rivera investigó la clase de sustancias químicas que evitaran que el mural en cuestión se degrade con el paso del agua; confió en los últimos adelantos de marcas como Dupont que, por aquel entonces, desarrollaban pinturas impermeables para automóviles, mismas que garantizaran la perdurabilidad del mural. Pese a todo, al año de su inauguración, el mural se ve cubierto del limo que comienza, irremediablemente, a degradar la pintura. Fue imposible, en este caso, contrarrestar la fuerza de la naturaleza. Bajo un esquema exclusivamente marxista, los intentos de Rivera no fracasaron respecto al papel que un artista debe jugar dentro de la sociedad pues creía con vehemencia en la colaboración para la transformación de la vida cotidiana. Su estética, por tanto, no fue excluida de dicha tentativa.

Como ya remarqué en apartados anteriores de este mismo capítulo, la naturaleza es el sujeto-objeto del trabajo y es del interés de Marx, en primer lugar, como momento de la praxis humana.¹¹⁹ Rivera logra ensamblar a la naturaleza de acuerdo al sistema marxiano, dentro de los murales referidos, como una entidad que posibilitará la liberación de la clase trabajadora toda vez que los medios técnicos y tecnológicos lo liberen de la esclavitud natural y se encuentren en las manos correctas. Si el capital debe ser distribuido por la clase trabajadora, también los medios tecnológicos.¹²⁰ En el mural de

¹¹⁹ Ver Alfred Schmidt, *El concepto de naturaleza en Marx*. España, Siglo Veintiuno Editores, 1976. pp. 23-54.

¹²⁰ "La naturaleza que se manifiesta definitivamente, no de otro modo que la historia que se manifiesta definitivamente, reside en el horizonte del futuro, y sólo hacia este horizonte se dirigen también las categorías mediadoras de la técnica concreta, previsibles para el futuro (...) La naturaleza no es un pasado sino el lugar de

Detroit, así como en el mural hecho en la Escuela de Bellas Artes de California, como dicta Azuela, el artista, el arquitecto, el diseñador industrial y el ingeniero son presentados para contribuir directamente a la economía y a la organización del estilo de vida social por medio de la creación de edificios y objetos de uso diario: “Un corolario es implícito: pintores y escultores también contribuyen al mundo de las ideas al definir la imagen del trabajador.”¹²¹



Imagen 40: El Ingeniero Eduardo Molina muestra los planos a su equipo ingenieril en uno de los paneles del mural *El Agua, origen de la Vida en la Tierra*.

Imagen 41: Diego Rivera, *La realización de un fresco* (San Francisco Art Institute, 1931).

En el mural hecho para la compañía Ford en Detroit –*The Detroit Industry*– que inicia a principios de la década de los treinta, tanto Azuela como Terry Smith observan una síntesis alrededor de la función que para Rivera debe tener el aparato tecnológico en el curso de la historia. Éste es el refrendado por Huysen: reconciliar la escisión naturaleza-cultura: “La

construcción aún no desocupado, el instrumento de construcción todavía no adecuadamente disponible para la casa humana aún no adecuadamente disponible.” Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*. citado en Schmidt, *Ibíd.* p. 183.

¹²¹ Azuela, op. cit. p. 126.

tecnologización más absoluta de la naturaleza es presentada como una re-naturalización, como un regreso a la naturaleza.”¹²² Los elementos estéticos mencionados, presentes en los murales, marcan los objetivos que conforman un parteaguas histórico al ser referentes directos de la edificación de la civilización moderna de México. En el mural de Detroit, como en otros anteriores y subsecuentes, es evidente la fascinación estética que la máquina provoca en el muralista. Siguiendo las bases de *La raza cósmica* vasconceliana, Rivera asiente en declarar que la nueva sociedad del continente americano dominará el orbe: “En las bases de la unidad de la cultura prehistórica preservada fielmente en América Latina, el poder industrial de los Estados Unidos, la materia prima del sur del continente y las máquinas del norte, una nueva era emergerá para la humanidad, en la que el trabajador, ahora en el poder, finalmente traerá la paz al mundo.”¹²³



Imágenes 42 y 43: Diego Rivera, Muros Norte y Sur del mural *Detroit Industry* (1932-1933).

¹²² Huysen, *Después de la gran división*. op. cit. p.134.

¹²³ Citado en Alicia Azuela, *Ibid.* p. 127.

Con todo y las buenas intenciones, el bosquejo de la realidad que hace Rivera al interior de las fábricas posterior a la crisis de 1929, es completamente idealizado. Incluso, Smith se arriesga a sumar que Rivera fue el artista comunista elegido por la Ford Motor Company como parte de una estrategia que reivindicaría masivamente a una organización tachada de responsable de la Gran Depresión en un cierto grado y, por ende, completamente impopular entre las masas trabajadoras locales. Sí así lo era, un “artista de la gente común” como Rivera, encajaba en la inserción de una épica de progreso humano sucedido en Detroit.¹²⁴ Smith advierte en este mural la línea marxista que también subyace en otros tantos murales de Rivera: “No se trata de un cómic ilustrado del Manifiesto Comunista, pero su marco de valores es paralelo al texto y a los aspectos de su historia radical subsecuente”.¹²⁵ Se trata de una *fantasía panamericana*, como Smith la denomina, que se hermana con lo ya señalado en los textos citados de Gómez Robelo aparecidos en las publicaciones estridentistas ya mencionadas. Para Rivera, el potencial para la unificación del “genio” de los habitantes de los dos continentes estaba claramente señalada a los norteamericanos, en la fusión de los logros artísticos e industriales de los pueblos americanos.¹²⁶

¹²⁴ Ver Terry Smith, op. cit.

¹²⁵ *Ibid.* p. 210.

¹²⁶ “Lo Antiguo, el arte clásico de América está por ser encontrado entre el Trópico de Cáncer y el Trópico de Capricornio, esa franja del continente que era para el Nuevo Mundo lo que Grecia era para el Viejo. Vuestras antigüedades no las encontrarán en Roma. Están por ser encontradas en México (...) Sean avisados de la espléndida belleza del futuro, admitan el encanto de sus casas nativas, el lustre de sus metales, la claridad de su cristal (...) En la unión de estos dos, el México Antiguo y la nueva arquitectura industrial de los Estados Unidos. ¡Proclamen la independencia estética del continente americano! Lo Antiguo, el arte clásico de América está por ser encontrado entre el Trópico de Cáncer y el Trópico de Capricornio, esa franja del continente que era para el Nuevo Mundo lo que Grecia era para el Viejo. Vuestras antigüedades no las encontrarán en Roma. Están por ser encontradas en México (...) Sean avisados de la espléndida belleza del futuro, admitan el encanto de sus casas

En este caso, Rivera llega más lejos que Gómez Robelo en su texto estridentista dedicado a la arquitectura prehispánica pues, a diferencia del último, no sitúa a ésta en el mismo orden de importancia que otras arquitecturas antiguas, intentando proponer en el origen, el presagio de un futuro tecnocientífico y cultural que debe ser llevado a cabo. En Rivera, el discurso no sólo independiza y separa a América del resto del mundo desde una perspectiva histórica. Más aún, pretende revelar que esa misma superioridad tecnocientífica y cultural puede ser bien llevada. De ser así, el futuro promisorio se manifestará de este lado del mundo en el que, por medio de una sinergia sui generis, México y América Latina constituirán la nueva vanguardia. Rivera, como los políticos del México posrevolucionario, pese a las grandes contradicciones que enmarcaban a ambos, se jactaba en apuntar hacia lo mismo por medio de estrategias similares.

En el mural de la Ford Motor Company, Smith también encuentra equivalencias análogas a las que González Mello señalaba entre las grisallas y los paneles del Patio del Trabajo de la SEP, ya que los registros superiores se conectan a los paneles principales en términos de una narrativa histórica por medio de “la visualización de una secuencia de los modos de producción básicos del análisis marxista: el ‘primitivo’, el ‘esclavo/feudal’, el asiático y el capitalista. La exégesis de Rivera aquí

nativas, el lustre de sus metales, la claridad de su cristal (...) En la unión de estos dos, el México Antiguo y la nueva arquitectura industrial de los Estados Unidos. ¡Proclamen la independencia estética del continente americano!” Diego Rivera, “Scaffolding.” *Hesperian*, Primavera 1931. Citado en Smith, *Ibid.*, p. 212.

refiere a que las diferentes experiencias y conocimientos de todas las razas han sido y son indispensables para el desarrollo de la industria humana.”¹²⁷ En el mural de Detroit realizado entre 1932 y 1933, y el del Cárcamo inaugurado en 1951, es la tradición marxista la que Rivera alude como sustrato de la historia que desea narrar:

Si bien Marx trata la historia que ha vivido hasta hoy la sociedad como un “proceso histórico-natural”, esto tiene ante todo el sentido crítico de que “las leyes de la economía en toda (...) producción no planificada ni articulada se contraponen a los hombres como leyes objetivas sobre las cuales éstos no tienen ningún dominio, es decir, en *forma de leyes naturales*. Marx tiene la convicción, a partir de la “prehistoria” que se perpetúa hasta nuestros días, que a pesar de todas las conquistas técnicas la triunfadora es aún siempre, en el fondo, la naturaleza y no el hombre. En tanto no es dominada socialmente, “toda la refinada maquinaria de la sociedad industrial moderna es meramente naturaleza que se dilacera.”¹²⁸

Smith se pregunta respecto a la insistencia de Rivera al introducirnos a los paneles por medio de esforzados trabajadores en un primer plano. Muy probablemente sea sólo para hacer énfasis en un hecho de tradición marxista, pues “la faena física es la base de todo trabajo, la cual persiste incluso en los ambientes más modernizados.”¹²⁹ Esta reflexión recuerda lo sugerido por Alfred Schmidt respecto a la teoría marxista y el lugar que la naturaleza, incluida la humana, ocupa en dicho sistema de pensamiento: “En

¹²⁷ Ib.

¹²⁸ Schmidt, op. cit., p. 39.

¹²⁹ Smith, op. cit. p. 213.

todas las formas de la producción, la fuerza humana de trabajo es sólo 'la exteriorización de una fuerza natural' (...) En tanto el hombre actúa exteriormente sobre la naturaleza y la modifica, modifica al mismo tiempo a su propia naturaleza."¹³⁰ Como señala Smith, Rivera insiste en retener el hecho físico de la labor dura de los trabajadores como el meollo de la representación de la máquina estética cuyo funcionalismo también inspiró a Charles Sheeler en Norteamérica y a Fernand Léger en Francia. En el primer plano de la máquina estética riveriana, se encuentra el obrero que, al igual que el campesino, comparte la necesidad de vender su trabajo físico siendo sujeto de explotación y deseando desesperadamente la revolución. Pero todo este trabajo representado de manera épica tiene un objetivo muy claro para Smith en el caso del mural de Detroit: "Si reunimos todos los paneles, el mensaje resultante es: junto al trabajo autónomo de la tierra, de la fusión química, de la invención científica y técnica, de las nuevas formas de trabajo organizado, del sudor de los hombres y mujeres trabajadores, el significado que ha sido creado conforme contemplamos estos murales, es una contribución a la creación de una nueva sociedad."¹³¹ En esta misma dirección apunta Daniel Vargas Parra cuando establece que la intención de Rivera en *El agua, origen de la vida en la Tierra*, es "demostrar que el significado simbólico del agua no se agota en una lectura solamente, sino que revela su importancia tanto en el ámbito de lo natural como de lo social y

¹³⁰ Schmidt, op. cit. p. 12.

¹³¹ Smith, op. cit. p. 228.

de ahí, tal y como Rivera lo describe, hasta el ámbito de las necesidades estéticas”¹³².

Al mural *Detroit Industry* lo separan dos décadas desde que Rivera recibiera la carta de invitación de la Comisión de Artes del Instituto de Artes de Detroit en 1931 para su realización en dicha ciudad, del situado en el Cárcamo de Chapultepec, inaugurado el 4 de septiembre de 1951. Para efectos del análisis iconográfico del mural del Cárcamo, me serví del registro que realizó Vargas debido a que, hasta la fecha, es el más exhaustivo y ha sido hecho a partir de las obras de restauración del mural en esta nueva etapa del Cárcamo. Mi objetivo no está encaminado a continuar este análisis que, a mi manera de ver, es lo suficientemente preciso para la tarea que me he propuesto y que es la observación conjunta de las obras de este complejo en su dialéctica. Si acaso amplió ciertos detalles para los efectos que me ocupan y en relación a las nociones que me atañe desentrañar, que son las relativas a los binomios mencionados desde el inicio de esta investigación, en primera instancia, el binomio naturaleza-máquina seguido de los restantes: futuro-utopía y nostalgia-ruina. Igualmente hice uso de la lectura iconográfica que otros autores realizaron con algunos murales anteriores de Rivera con el objeto de incidir en las repeticiones que derivan en un proceso sintético dentro del Cárcamo de Chapultepec.

¹³² Daniel Vargas, op. cit. p. 73.

A manera de preámbulo, la versión histórica que Rivera relata desde el principio de los tiempos situado en el piso y túnel mismo del acueducto, en los que el choque eléctrico de las partículas en el agua origina la vida en los primeros seres pluricelulares, es seguida de la representación de un hombre con características negroides y una mujer de señas asiáticas –juntos, constituirían el origen racial nacional– para culminar con la representación de los ingenieros dispuestos en un símil de “La Última Cena”¹³³ cuyo trabajo, máquinas y herramientas proveerán de agua a los sedientos habitantes de la ciudad de México. *El agua, origen de la vida en la Tierra*, es quizás, la mayor síntesis histórica que Rivera hiciera a lo largo de su obra; un mural en el que, de forma similar a otros, cabe la descripción del origen –el pasado–, el presente y la evocación de un futuro por demás prometedor en virtud del supuesto buen manejo de la tecnología. La significación de la máquina y su propia narrativa histórico-marxista en Rivera, abrevan en un último punto: la construcción de un particular aparato utópico que, por desgracia, fracasa una vez que se evidenció su ineficacia con el correr del tiempo. Muy probablemente no es descabellado afirmar que la visión utópica transmutó en propaganda política. Inaugurado a fines del sexenio alemanista, el Cárcamo de Dolores del Bosque de Chapultepec tenía como función resguardar un proyecto ya de por sí quimérico: el único mural pintado por Diego Rivera con el propósito de estar sumergido bajo el agua. En un ejercicio acorde con las tendencias imperantes de mediados del siglo XX y, siguiendo los preceptos

¹³³ Esta observación se la debo a Eduardo Vázquez Martín, entonces Director del Museo de Historia Natural y gestor principal de la remodelación del espacio del Cárcamo de Chapultepec, en una entrevista hecha el 17 de diciembre de 2012.

de la “integración plástica”, Rivera deja un proyecto inconcluso al interior del edificio construido por Ricardo Rivas como parte del conjunto –fuente, edificio, mural– que celebraría una de las proezas ingenieriles del sexenio alemanista en México.

El proyecto tenía como propósito realizar una obra de integración plástica entre los murales y el edificio del Cárcamo. Es decir, Rivera pensaba cubrir por entero los muros, la cúpula, los accesos al inmueble, fachada y fuente con sus pinturas. Sin embargo, sólo pudo concretarse el trabajo en el túnel, el receptáculo final de la cámara. Rivera planeó articular así un discurso sobre el agua que siguiera su recorrido natural, desde el subsuelo hasta la superficie, reconfigurando el significado simbólico del propio Cárcamo en una suerte de apreciación estética del ciclo del agua.¹³⁴

Louise Noelle habla de la “integración plástica” surgida a mediados del siglo XX en México, encabezada por los principales arquitectos de la época que, si bien prolongaba una corriente antes manifestada en Europa, se sabe que en México tuvo características propias.¹³⁵ Diego Rivera opinaba al respecto lo que sigue:

Es importante comprender que una verdadera pintura mural es necesariamente una parte funcional de la vida del edificio; una suma sintética y expresiva de sus funciones humanas y generales, y particulares; un elemento de unión y de

¹³⁴ Daniel Vargas Parra, op. cit. p. 61.

¹³⁵ Noelle relata: “por esas mismas fechas, buen número de arquitectos se había expresado a favor de una presencia de las artes plásticas dentro del ámbito de la construcción. La postura más obvia era la de Le Corbusier cuya doble profesión como arquitecto y como pintor, lo llevó a expresarse a favor de una síntesis: ‘La arquitectura y las artes plásticas no son dos cosas yuxtapuestas; son un entero, sólido y coherente’” Louise Noelle, *Integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia*. Comp. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, (In) Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos. México: UNAM/IIE, 1999, p. 546.

amalgamiento entre la máquina que es el edificio y la sociedad humana que lo utiliza y que al final de cuentas, es su única causa y razón de existir.¹³⁶

Siguiendo con el problema de la ruina como producto cultural de la modernidad, llama la atención que, pese a los aires de novedad que permeaba la arquitectura nacional allende los cincuenta, la estructura del edificio construido por Rivas se basa en formas clásicas grecorromanas desconociendo aún el insólito porvenir de su construcción. Huysen comenta que, en su decaimiento, la arquitectura antigua articula la constelación dialéctica de naturaleza e historia que plantea el cambio y la contingencia tanto de naturaleza como de historia, en lugar de oponer una ciega naturaleza mitológica a una historia concebida como agencia ontológica ilustrada.¹³⁷

¹³⁶ Diego Rivera: *Arquitectura y pintura mural* publicado originalmente en The Architectural Forum. Nueva York, enero 1939, y tomado de *Textos de Arte*, compilación de Xavier Moysen. México: El Colegio Nacional, 1996, p. 196.

¹³⁷ Huysen, *Modernismo después de la posmodernidad*, op. cit. pp. 48-49.



Imágenes 44-46: Diferentes vistas del edificio del Cárcamo realizado por Ricardo Rivas.

El conjunto del Cárcamo para el que Rivera pintó *El agua, origen de la vida en la Tierra* fue un magno proyecto que vislumbra desde las estrategias del gobierno en turno hasta las concepciones e ideologías de sus artífices. El *Tema y contenido de las pinturas de la caja del distribución, en Dolores de las Aguas del Lerma*, del Fondo Documental Diego Rivera, resume como tópico principal en su encabezado: “el agua, origen de la vida y elemento necesario a la vida humana, que el esfuerzo de los técnicos y trabajadores manuales da a la Ciudad de México y todas las clases sociales que integran su población.”¹³⁸ A lo anterior se suman los intereses no sólo personales del muralista sino de toda una generación influida por las distintas corrientes tecnocientíficas de vanguardia en dicha época. En el documento antes mencionado se relata “el frotamiento del líquido que afluye por el túnel del

¹³⁸ Ver: “Tema y contenido de las pinturas de la caja del distribución, en Dolores de las Aguas del Lerma.”, Obra Mural. Fondo Documental Diego Rivera. Archivo de la Fundación Diego Rivera A. C.

acueducto contra las paredes de éste, lo hace entrar a la Caja de Distribución cargado de electricidad, forma en el centro un remolino el agua y la electricidad, polarizándose en negativo y positivo, produce una descarga; la chispa anima los minerales en suspensión y se forma la primera célula viva.”¹³⁹ Vargas señala algo sumamente atrayente que detalla a continuación: “Rivera introduce su imaginario respecto de la incidencia del medio en la conformación y propagación de los agentes vitales que se complementaron para el desarrollo de la vida humana. Pone especial atención en la chispa que electrifica la célula primigenia, pues la figuración sobre el detonante pulsional de la vida le resultó poéticamente sugestiva.”¹⁴⁰ De esta chispa se desprenden y desarrollan las imágenes que pintó Rivera, las que incluyen organismos unicelulares, seres marinos más complejos –moluscos, erizos, amonitas y peces, que no son más que una explicación ilustrativa del proceso de evolución de la vida influido por las teorías tanto de Darwin como de Oparin– hasta derivar en el foco de la composición, que enfrenta a un hombre de rasgos negroides en el lado sur, y una mujer de rasgos mongoloides fecundada, con un embrión blanco en el vientre.¹⁴¹ Además de la chispa eléctrica originaria de la vida, en el muro oriente aparece “la representación esquemática de la producción del cloro y el amoniaco, los átomos de ellos y su combinación para producir el desinfectante que

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ Daniel Vargas Parra: *Biopoiesis. Del Origen de la vida y sus figuraciones en el mural del Cárcamo*. (Texto facilitado por el autor).

¹⁴¹ Dice Vargas: “El encuentro racial entre el hombre negroide y la mujer mongoloide son alusiones de Rivera a las teorías soviéticas que ubicaban la aparición del tipo del hombre europeo en latitudes de Medio Oriente. El uso político de esta imagen cobra fuerza en el contexto de la lucha antifascista y por la paz que Diego emprendió desde la década de los cuarenta hasta el día de su muerte. La construcción de este paradigma científico sobre la sexualidad humana es abiertamente una afrenta contra la pureza racial.” Idem.

purificará el agua haciéndola absolutamente potable.”¹⁴² El compuesto de lo anterior revela lo que Vargas llama una “ferviente inclinación hacia las demostraciones científicas”¹⁴³ del pintor. Rivera integra así, un discurso en el que se incluye el origen de la vida natural –el chispazo eléctrico en los átomos, los primeros seres unicelulares y pluricelulares– y metafórico –el origen de la raza latinoamericana en el mestizaje reflejado entre la mujer y el hombre pintados por Rivera como protagonistas principales del mural; un reclamo social resuelto por una visión utópica ya expuesta en párrafos pasados y el agua en su aspecto lúdico, como Vargas apunta, representado por un grupo de niños y jóvenes “las clases renovadas” que disfrutaban de la natación e higiene, dispuestos en el muro sur.¹⁴⁴ Rodríguez Prampolini ya había hecho énfasis al citar al Dr. Ignacio Chávez, Fundador del Instituto de Cardiología: “...la obra de Rivera tiene incluso otro valor más alto más sutil e imponderable: su valor educativo para las generaciones jóvenes.”¹⁴⁵

Al análisis de Vargas, añado una observación. Los muros sur y norte

¹⁴² Rivera, Tema y contenido... op. cit.

¹⁴³ Daniel Vargas Parra, *Agua. Origen de la vida. Apuntes para la iconología del mural*. Este texto me fue facilitado por el propio autor en el año 2011. Sin embargo, existe una versión ampliada y modificada para los propósitos del libro que lo incluye y que ya he citado en esta investigación: “Apuntes para la iconología de un mural” en *El agua, origen de la vida en la Tierra*. Decidí utilizar citas de ambos textos según fuera el caso ya que no se trata de dos versiones idénticas entre sí.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 74. La connotación propagandista de este grupo resume en pocas palabras lo sostenido por Georges Roque respecto a la implementación iconográfica en un discurso de esta naturaleza: “La presencia de niños y jóvenes refuerza la idea del futuro por la misma razón, ya que contiene un movimiento (en este caso de crecimiento): los niños son el futuro de la nación y, por ello, junto con los jóvenes, constituyen una categoría empleada a menudo en relación con la idea del futuro, lo cual tiene una doble implicación. No sólo el niño está creciendo, sino que pensar en el futuro de los infantes constituye un lugar común de la propaganda política. Cabe precisar que, además, el concepto de niño tiene una “orientación argumentativa” hacia el futuro, ya que un niño es un futuro adulto, lo que contribuye también a explicar su uso frecuente para simbolizar el futuro.” Georges Roque, “Expresiones y modalidades del futuro en la imagen fija”, en: *El Futuro. XXXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, op. cit. p. 22.

¹⁴⁵ “Es esta la evocación del pasado histórico con su gran lección de humildad: la voz de los maestros del ayer que mantiene vivo al poder estimulante del pasado; el llamado de una tradición moldeada a través de siglos que nos ordena a continuar hacia delante. La juventud que pasa a través de estas salas no puede más que familiarizarse con estas grandes figuras de pensamiento y conociéndolas todas, ser capaz de cultivar la sagrada actitud de la veneración.” Dr. Ignacio Chávez (1946), citado en Rodríguez Prampolini, op. cit. p. 132.

arrancan desde el lecho donde se encuentra el chispazo eléctrico y los primeros seres pluricelulares con una gran riqueza vegetal y animal en clara disposición de alabanza, dispuesta alrededor de los órganos sexuales del hombre y la mujer respectivamente, teniendo mayor profusión alrededor del hombre. Se avistan una serie de huevecillos que se desprenden de los animales más evolucionados y de anfibios en proceso de metamorfosis que también simulan espermatozoides y que rodean los muslos de la mujer. En el caso del hombre sólo se ven huevecillos que podrían tener una doble alusión con el óvulo femenino. Dos anguilas se entrelazan en la cintura baja de la mujer, justo en el lugar en el que se situarían las trompas de Falopio sirviendo de peana para el feto humano que la mujer espera. En la cintura baja del hombre, apreciamos el corte transversal del conducto seminal y los testículos, reconociendo así, un origen más de la vida, en este caso, la humana.



Imágenes 47 y 48: Muros norte y sur del mural.

Del lado derecho de la mujer, encontramos un ajolote conjuntado en la fauna que funciona como analogía de la riqueza creadora cercana a los

órganos de la mujer representada. Otro ajolote de proporciones mayores –el ajolote macho, en este caso– aparece en la misma disposición espacial sólo que del lado izquierdo de los órganos reproductores del hombre primero. Dicho anfibio es elemento recurrente de la historia desde tiempos prehispánicos así como de la historia del arte narrada por Sahagún sobre la famosa huida del dios Xólotl, que no se atrevió a tirarse a la hoguera para mantener al sol en movimiento. Huyó hacia las milpas y se convirtió en raíz doble del maíz; lo descubrieron y entonces se transformó en maguey doble; fue localizado en los magueyales y, perseguido otra vez, mudó a ajolote y se refugió en el lago. Allí lo encontraron y mataron, aunque su sacrificio fue en vano pues el sol siguió sin moverse. En la historia del periodo barroco, la leyenda continua y se extiende. Temeroso de ser descubierto habría aprovechado la distracción de una doncella que lavaba la ropa a la orilla del lago para introducirse en sus entrañas. La mujer, al sentir la bestia dentro de su vientre, creyendo que había sido poseída por un espíritu, habría corrido como demente gritando que estaba preñada siendo virgen. Sería una representación prehispánica que confirmaría la presencia de la Virgen de Guadalupe en tierras mexicanas antes de la llegada de los cristianos. Esta virgen habría recibido en celestiales nupcias a un santo espíritu disfrazado de dios nahua. La imaginaria continuación del mito aprovecha las inclinaciones que tuvieron algunos teólogos por encontrar huellas del cristianismo en la mitología de los antiguos habitantes de México.¹⁴⁶ La representación del

¹⁴⁶ Roger Bartra (Compilador), *Axolotlada. Vida y mito de un anfibio mexicano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Fondo de Cultura Económica, 2011. pp. 24-26.

ajolote en los dos muros apunta a dos significados. Desde tiempos prehispánicos, el ajolote fue una figura iconográfica alusiva a la vida pero también a la muerte. Es claro que en este mural de Rivera, los dos ajolotes participan de las consumaciones de la evolución, tras la mezcla de un hombre negroide con una mujer mongoloide. Su extraña metamorfosis¹⁴⁷ y su resistencia a transformarse en salamandra obliga al ajolote a reproducir infinitamente su larvario primitivismo. Es así que se produce una súbita transición y se crea una especie completamente nueva, parecida a un renacuajo, a la larva de una rana y a un espermatozoide. Como Roger Bartra sostiene, el ajolote es “la juventud acuática del animal de fuego, la salamandra.”¹⁴⁸ Si había que disponer un sistema de vida connotativo a las teorías de Darwin y de Oparin, que refiere no sólo a un sistema de evolución natural en tanto que la noción también opera intrínsecamente ligada a una evolución histórica perseguida, el ajolote, especie mexicana, jugaba un papel a destacar en la síntesis del origen y futuro de la vida en el mundo imaginada por Rivera. Un sistema en el que “se dibuja el misterio, de lo otro, de lo diferente, de lo extraño; pero se dibuja en su forma primitiva, larvaria, esquemática: por lo tanto, en su aterradora sencillez.”¹⁴⁹ Salvador Elizondo dijo del ajolote ser “un objeto a partir del cual se puede instaurar el fundamento crítico de una cultura: la cultura axolotl, por ejemplo: su función representa en el ámbito de la naturaleza (o de lo natural o ‘exterior’), una

¹⁴⁷ El doctor Francisco Hernández en su *Historia natural*, que compendió sus experiencias en la Nueva España entre 1571 y 1577, señaló que la hembra de esta especie tiene una vulva muy parecida a la mujer, además de flujos menstruales, y que se trata de un alimento saludable y sabroso que excita la actividad genésica. Idem.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 25

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 76.

forma de civilización interior. Ante las represas ciclópeas: premonición de la ciudad. (...) Una ciudad fundada para su población por seres genéticamente transmutantes. *Axolotitlán.*¹⁵⁰

El segundo significado presente en el ajolote se suma a la presencia de pirámides prehispánicas en el ángulo superior derecho del muro norte. Este significado es el que Rodríguez Prampolini encuentra también en murales previos, como el pintado en el Hospital de la Raza, en el que Rivera creó una serie de escenas sumamente detalladas pintando los mundos de la medicina prehispánica y moderna. Atendiendo a un método prescriptivo, el concepto de historia detentado en los murales de Rivera se basa en un concepto de historia equiparable a la acumulación lineal y progresiva del conocimiento. La recurrencia de los recursos míticos en Rivera aparecen en el mural del Cárcamo de Chapultepec en la misma configuración y siguiendo las mismas premisas que en las escaleras de Palacio Nacional, ambos proyectos murales terminados en los inicios de la década de los cincuenta.



Imagen 49: Celebraciones de la cultura totonaca Detalle de uno de los murales de Diego Rivera en Palacio Nacional (1929-1951).

¹⁵⁰ Salvador Elizondo, "Ambystoma Tigrinum". *Ibid.* p. 310.

Siguiendo a Rodríguez Prampolini, para Rivera, el poder del mundo prehispánico residía en la fuerza de los mitos y la magia usados para explicar y controlar las fuerzas de la naturaleza.¹⁵¹ El balance en ambos casos – Palacio Nacional y Cárcamo de Chapultepec– se representa mediante una tensión de fuerzas opuestas. Si en el caso del Palacio Nacional, las imágenes de los esclavos construyendo las pirámides se contraponen a escenas de trabajo creativo, tiempo de ocio, alegría sensual y unión con la naturaleza, para el Cárcamo de Chapultepec optará por la misma resolución: la sed de las clases burguesas en oposición a la abundancia del agua en el que se baña la juventud; la sed de la clase obrera en antagonismo con escenas didácticas de mantenimiento y conservación de la flora. Vargas registra los distintos paisajes en los personajes cuya sed es saciada gracias al trabajo de los ingenieros: la clase humilde se muestra en la primera parte del muro norte, delante de un teocalli y un edificio colonial, en tanto la aristocracia y la burguesía, ubicados en el muro sur y representados por la anciana enlutada y el niño con chaleco de rombos, aparecen delante de un conjunto de edificios modernos dentro de los que es reconocible el Hotel Reforma construido por Mario Pani en la década de los cuarenta. Las suertes contrarias –negativa y positiva– se distribuyen a los dos costados tanto del hombre como de la mujer. Rivera juega con las posibilidades de redención en el futuro y las opone al presente. En tanto los protagonistas calman su sed, el futuro del agua es representado en la jardinería, la higiene, el deporte y el juego.

¹⁵¹ Rodríguez Prampolini, op. cit. p. 133.



**Imagen 50: Detalle del chispazo eléctrico que origina la vida situado en el lecho del Cárcamo.
Imagen 51: Ruth, hija de Diego Rivera sirvió de modelo para representar a “las clases renovadas”.**

En ambos casos, también, el paisaje agrario del mundo prehispánico, con su mitología basada en los elementos, tierra, agua, viento y fuego, es obviamente contrastado con el paisaje industrial y tecnológico de la edad moderna.¹⁵² De acuerdo a Rodríguez Prampolini, este mundo paradisiaco supera las escenas de guerra o, más específicamente, la lucha de clases. En uno de los muros de Palacio Nacional, la figura de Karl Marx sostiene un legajo en el que se lee: “Toda la historia de la sociedad humana hasta el día es una historia de lucha de clases (...) No se trata de reformar la sociedad actual sino de formar una nueva”. Sin embargo, el futuro emanado de ambos ejemplos se vuelve una utopía predecible, similar a una edad dorada prometida. La visión utópica de Rivera es el producto de una interpretación mecanicista de la historia en la que la función de la tecnología será apropiada en el futuro por los trabajadores.

¹⁵² Ibid. p. 135.

La interpretación de la creación hecha por Rivera en el mural del Cárcamo parte de la evocación de la naturaleza como el origen de un *holon* en el que el curso de la historia material se desprende linealmente de la natural. La electricidad que posibilita la operación de la máquina es también aquella fuerza capaz de provocar la vida mediante el chispazo originario representado en el lecho del Cárcamo. En el conjunto de los paneles del mural, admiramos una síntesis, como he reiterado, de la historia del mundo, que se proyecta al futuro rumbo a la redención proletaria por vías tecnológicas.

La reunión del arquitecto Rivas con Rivera le dan a este último tanto una serie de recursos como la oportunidad de investigar para consolidar el reto de hacer una pintura en movimiento. Toda serie de adelantos técnicos se inmiscuyen en el proceso del mural. Vargas señala además, que para la realización del mural, Rivera elaboró un estudio estereométrico por medio de un lente fotográfico gran angular diseñado por Luis G. Serrano, el cual permitió que el mural adquiriera la visión de una media burbuja cuando en realidad está pintada sobre un cuadrilátero cuyo efecto curvilíneo enfatiza la dinámica pictórica deseada por Rivera que aún se realzaría más con el movimiento inherente del agua al correr en medio del conducto, al tiempo que cumpliría cabalmente con el propósito de integración plástica con el edificio ideado por Rivas.¹⁵³

¹⁵³ Esta es una versión resumida de la original hecha por Daniel Rivas, quien también añade: "Esta práctica transformó a las figuras iniciales, elaboradas desde una estructura geométrica tradicional, rectilínea uniforme, en

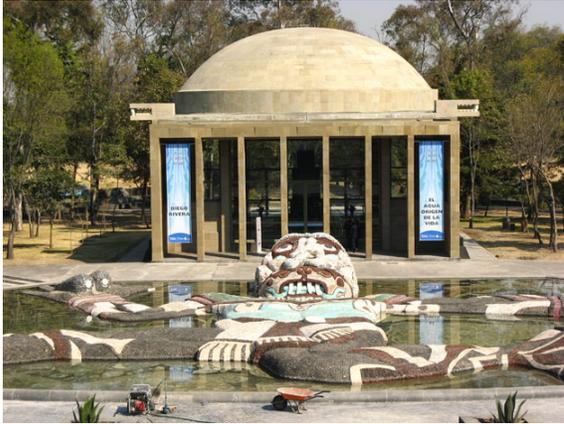


Imagen 52: Vista frontal del edificio de Francisco Rivas y la fuente de Tlaloc creada por Diego Rivera.

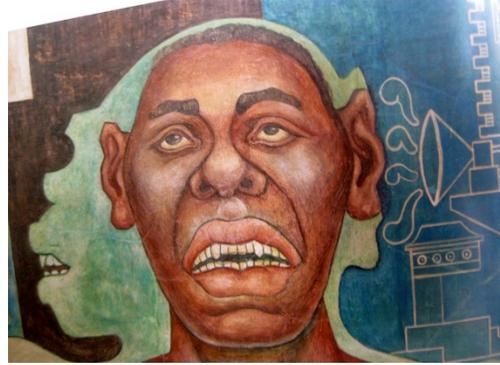
En cuanto al edificio de Rivas, sorprende su capacidad de resonancia en correspondencia con el juego armónico que seguramente ocurría con el correr del agua por el paso del túnel dispuesto al interior del edificio. En su texto, Noelle hace alarde, por un lado, de las cualidades arquitectónicas del Cárcamo dada la sencillez y simplificación de formas clásicas combinadas con elementales detalles alusivos a la arquitectura prehispánica que encaran lo que sería el marco perfecto para el ornamento principal: el mural;¹⁵⁴ por el otro, refiere también a la función estructural del mismo como receptáculo y distribución del aparato hidráulico y el mecanismo de sistema de compuertas como factor preponderante y vanguardista. Sin embargo, no alude directamente a una forma premeditada de mecanismos de resonancia que

formas curvadas capaces de ser vistas íntegramente desde un punto único de apreciación. La perspectiva curvilínea deformó entonces las primeras figuras del mural. Tras mirar por el lente, las formas pierden los bordes angulares de 90°. Las esquinas de los paneles se borran y quedan suprimidos en un efecto de alargamiento curvo que permite mirar más espacio del mural desde el mismo punto de expectación. Este mural, entonces, adquiere una virtud propia, única de las fotografías panorámicas ensayadas bajo el lente gran angular. Ver *Agua. Origen de la vida. Apuntes para la iconología del mural*. op. cit.

¹⁵⁴ En el texto de la autora ya citado sobre el edificio del Cárcamo, existe una descripción más detallada de la semejanza con el templo clásico 'anfipróstilo', la sencilla cúpula, las cuatro gárgolas en forma de cabeza de serpiente y ocho tallas serpentinas en alusión directa a Quetzalcóatl, en su aspecto de serpiente emplumada y deidad del agua.

realzarían el acontecimiento sonoro. Vargas también comenta la importancia que el edificio tuvo como paradigma del trabajo en la satisfacción de las necesidades básicas de la sociedad y da a notar la importancia de un sutil detalle maquínico, como si fuera “escuchado”, al lado de una de las orejas de la mujer mongoloide y el hombre negroide respectivamente, el cual, con seguridad hace alusión a la organización auricular aludida por el sonido del torrente del agua, si bien esto forma parte del mural.¹⁵⁵ Esta suerte de bocina recuerda la misma figura presente en el caligrama estridentista atribuido a Rivera así como los tres megáfonos distribuidos en el grabado de Alva de la Canal que refieren al texto de Icaza ya citado (*Magnavoz*, 1926). Esta relación conecta también con la *Cámara Lambda* y su vocación sonora. Termina por ser un elemento que, consciente o inconscientemente retomado por Guzik, vincula la parte pictórica del mural con el propio elemento auditivo de la configuración total del conjunto.

¹⁵⁵ Entrevista con Daniel Vargas Parra, julio 2011.



Imágenes 53 y 54: Detalle de las bocinas dispuestas en los oídos de los personajes centrales del mural.

Imagen 55: Diego Rivera, *Caligrama Estridentista* (1923).

Imagen 56: Ramón Alva de la Canal, *Grabado para Magnavoz 1926. Discurso mexicano*, de Xavier Icaza (1926).

Tanto durante el alemanismo como en el periodo actual, las obras conjuntadas en el Cárcamo de Chapultepec buscaron satisfacer y legitimar necesidades culturales dadas en tiempos caracterizados por la urgencia de reclamar una respuesta alrededor de los distintos factores involucrados en la tan anhelada pero, al mismo tiempo, problemática realidad. A diferencia de la presencia de una naturaleza sometida en el mural de Rivera, muy probablemente el carácter que se desea otorgar a la máquina contemporánea se deduzca precisamente de aquello que, en su propio

intento, Ariel Guzik pretende devolver a la naturaleza, cuyo vínculo aparece, tal y como he reiterado, como uno perdido, extrañado. Si el goce de la naturaleza al que se refería Marx se ha perdido y ha devenido en naturaleza egoísta, naturaleza utilitaria, la premisa de Guzik radica en facilitar una experiencia de reconocimiento para con la naturaleza nostálgicamente desintegrada. En el caso de los murales de Rivera aquí mencionados, el carácter redentor de la máquina no consiguió establecer, como se preconizaba, un vínculo durable y efectivo dentro de la particular dialéctica que el pintor pretendía sostener para con el dominio positivo de la naturaleza y, por consiguiente, la liberación de la humanidad. A pesar de los intentos por adoptar la noción de máquina como un “espacio neutro” para zanjar problemas de orden social, González Mello afirma que la transparencia de la máquina como recurso formal para ellos, “fue a la vez una utopía y un infierno”.¹⁵⁶ A ratos, la máquina Riveriana se mostrará colmada de un aire prístino e inocente, capaz de redimir a la humanidad si su adecuada instrumentación se ejerce desde las fuerzas proletarias. Tanto la interpretación del mundo natural como del tecnológico ideado por Rivera, conformarán un radio de acción enfocado a generar un orden de autenticación en los que pasado y presente son narrados a propósito de formular futuras operaciones que el pintor *dicta al oído* en función de lo que considera debe ser la lucha de liberación pero también, en virtud de la legitimación de un poder político que lo patrocinaba.

¹⁵⁶González Mello, op. cit. p. 19.

El punto de unión de ambas piezas –el mural y la pieza sonora– no es el espacio físico en el que se encuentran reunidas. La relación de tensión entre ellas, si es que la hay, no se produce a partir de las visiones que sobre la máquina como símbolo nominal de la tecnología tienen ambos artistas, si bien los separa una temporalidad que comprobó el fracaso de los postulados de una modernidad futura que se presuponía resuelta en virtud del uso óptimo de los aparatos que la sustentaban –desde el ideológico hasta el maquínico. La única relación establecida entre ambas obras es el elemento que las une y para el que fueron creadas: el agua. Si existe una correspondencia dialéctica entre estas obras, encuentro que sólo es posible sostenerla a partir de la resignificación que del mural de Rivera en cuestión evoca el funcionamiento de la *Cámara Lambda*. Esto conlleva tanto a encontrar nuevos modos de discernimiento como a toparse con nuevos problemas; destituye de nosotros como receptores el hecho o la idea de que la pieza sonora “completa” la paráfrasis ordenada por Rivera de forma histórica. La *Cámara Lambda* no constituye la pieza del rompecabezas que faltaba a esta visión utópica aun cuando encarna otra utopía para con un futuro deseado. Es fácil caer en la presuposición de que a falta de agua en el lecho del mural, la pieza sonora cumple con llenar ese vacío. Más bien, el vacío y las circunstancias por las que no se encuentra más allí ni de forma física ni metafórica, acusa a las razones históricas de su vaciamiento, no tanto a las causalidades fortuitas que llevaron al desdibujamiento del mural.¹⁵⁷ *Si existe una dialéctica entre el mural El agua, origen de la vida en*

¹⁵⁷ Cuando se inicia el trabajo de restauración en la década de los noventa, el equipo de restauradores del INBA,

la Tierra y la Cámara Lambda, ésta debe buscarse respecto del discurso que cada obra organiza en torno al agua en su propia diacronía y no frente a las perspectivas que de la máquina y el aparato tecnológico elaboran y que, en un orden comparativo, son discordantes. En tanto el agua está presente en el momento de génesis del mural y se vuelve la alegoría del futuro promisorio por medio de su eficaz sometimiento y distribución, la *Cámara Lambda* tan sólo se encarga de reproducir su eco; el “hubiera” nostálgico del agua que lejos de ser multiplicada, se agota. Es así que, como Rivera quizás, vuelve a apostar por una última dispensa que parte de la capacidad de re-sensibilizar al público ante una problemática presente y frente a un futuro que, si bien no se augura fácil, representa la única esperanza.

Es preciso aclarar que, en tanto existe una relación dicotómica entre el mural y el instrumento musical en el que la obra originaria es, propiamente el mural, mientras que la rama que se bifurca es la pieza de factura más reciente, la irrupción de la *Cámara Lambda* en el complejo del Cárcamo marca, asimismo, los cambios de percepción, consumo y recepción del arte en la actualidad, distintos de lo que han sido en generaciones pasadas, así como la capacidad de evocar estos modos desde una atmósfera que pretende enmarcar, paradójicamente, lo primigenio. Si la una invita a ser escuchada, su experiencia provee de una atmósfera a quien observa y

encabezados por Teresa Hernández, se percataron de algo que hubiera asombrado hasta al mismo Rivera: “El poliestireno, las precauciones impermeabilizantes del pintor, la capa del barniz de retoque y la misma cubierta de limo natural permitieron la supervivencia del mural. Este hecho resultó inesperado, pues el mismo Rivera daba por destruido el mural a causa de un error de cálculo en la elección de los materiales. Esto se desmiente al reconocer que la causa fue el manejo de temperaturas que causó el oscurecimiento y enmohecimiento de la pintura, no las propiedades del poliestireno.” Vargas Parra, op.cit. pp. 70-71.

organiza el mural en su mente. Dicho lo anterior, si la visión de Rivera se encamina, en particular, a construir un *holon* que es la instancia última de la síntesis histórica desplegada en el mural del Cárcamo, la *Cámara Lambda* de Guzik no completa sino que amplía esta referencia en su intención integradora. Si Rivera opta por narrar una historia natural-tecnológica del mundo, Guzik restituye una poética en la que mundo y cosmos están imbricados. En el *holon* evocado, la Tierra es parte de un sistema total: el Todo del universo.

2.5 El surrealismo: mimesis, ruina y reencantamiento.

Y ningún rostro es surrealista en el grado en que lo es el verdadero rostro de una ciudad.

Walter Benjamin, *El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*.

En el último apartado de este capítulo reviso las poéticas estético-políticas encontradas en la performatividad de la *Cámara Lambda*. Esta pieza desea activar ciertos afectos que repercutan en la experiencia que constituye la visita a este espacio. A la par del análisis de rasgos específicos del estridentismo y el muralismo relativos a la problemática que aquí presento, encuentro una serie de atributos que en ella son un eco del surrealismo europeo. Se trata, en efecto, de una operación de repetición vanguardista bajo un contexto nuevo. El marco actual en el que se inserta esta operación es lo que la posibilita de tener un valor que, aunque análogo, apunta a un sentido distinto que más adelante refiero respecto del análisis de

los mecanismos y artificios por medio de los que la *Cámara Lambda* funciona. Aunado a lo anterior, evidencio que ciertas características del surrealismo están estrechamente ligadas con rasgos inmanentes a la *Cámara Lambda*. Su revisión de la utopía y de la veneración de ciertos fetiches que detentan el valor de lo arcaico y lo anticuado como una forma particular de resistencia, me permiten arribar a un análisis desde distintas perspectivas tanto estéticas como políticas y antropológicas. En *La última instantánea de la inteligencia europea*, dos son las relaciones que Benjamin dilucida respecto al pensamiento de Breton y Apollinaire:

Claro que tanto Apollinaire como Breton avanzan aún más enérgicamente en la misma dirección y llevan a cabo la anexión del surrealismo al mundo en torno, cuando declaran: "Las conquistas de la ciencia consisten mucho más que en un pensamiento lógico en un pensamiento surrealista." (...) Resulta muy instructivo considerar la apresurada anexión de este movimiento al incomprendido milagro de la máquina, comparar las ardientes fantasías de uno con las utopías bien ventiladas del otro. Así dice Apollinaire: "En gran parte se han realizado las antiguas fábulas. Les toca ahora a los poetas imaginar otras nuevas, que a su vez quieran realizar los inventores."¹⁵⁸

Tanto las palabras de Apollinaire como de Breton citadas por Benjamin terminaron por ser uno de tantos presagios efectuados en la tardomodernidad que podrían ser incorporadas al quehacer actual de muchos de los artistas contemporáneos que trabajan con nuevos medios y

¹⁵⁸ Walter Benjamin. *Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*. Traducción de Jesús Aguirre para Taurus Editores, Madrid 1980. (Última versión recuperada, 22 de julio, 2013).

nuevas tecnologías.¹⁵⁹ Lo anterior se deduce de la relación que las vanguardias encontraron en el trabajo científico, ingenieril e industrial con la creación estética, subyacente en el constructivismo ruso, el futurismo italiano y las vanguardias nacionales que también apelaban a la misión del artista como productor social, como ya he mencionado. En el caso concreto de la *Cámara Lambda* de Guzik y de gran parte de su obra, no obstante, encontramos que esta versión transdisciplinaria no apunta a la espectacularidad que describe gran parte del arte electrónico actual. El caso de Guzik se entendería como una crítica más silenciosa y sutil cuyo punto nodal se hereda del quehacer surrealista. A diferencia de las máquinas de hoy, elaboradas a partir de una filosofía que privilegia su instrumentación en aras de satisfacer un impromptu económico, las suyas proponen constituirse en herramientas de observación y adaptación. Lo aquí descrito encuentra dos puntos a resaltar con relación al surrealismo. En palabras de Foster:

En el surrealismo, muchas veces, las figuras mecánicas-mercancía parodian el objeto capitalista con sus propias ambiciones, como cuando un cuerpo es rearticulado como máquina o mercancía (...) De esta forma, también, imágenes anticuadas pueden desafiar al objeto capitalista con elementos que fueron reprimidos en el pasado o que quedaron fuera de su alcance, como cuando un

¹⁵⁹ Cesar Harada, artista contemporáneo, consideraría que existen ciertos roles que pueden ser intercambiables entre el artista y el científico en el desarrollo de una investigación tecnológica o artística. Entre los roles enlistados por Harada, en particular, llaman la atención aquellos que podrían relacionarse con la labor surrealista de principios del siglo XX y que son los remontados a expandir tanto como a estrechar el alcance de las investigaciones; aquellos encaminados a hacer teoría, a fantasear, a abonar el escenario de la distopía y el hedonismo tecnológico; a hacer trizas la tecnología, probar sus límites, jugar con ella; a hacer controversia, perturbar y presionar tanto como a asesorar a su tribunal ético, y que bien recuerdan las dos menciones del texto de Benjamin acerca de Breton y Apollinaire ya anunciadas. Regine Debatty y otros: *New Art/Science affinities* (Pittsburgh: Miller Gallery at Carnegie Mellon University + CMU for Creative Inquiry Purnell Center for the Arts, 2011), p. 63.

objeto viejo o exótico que evoca un modo diferente de producción, formación social o estructura emotiva es presentado como elemento contestatario.¹⁶⁰

En el laboratorio de Guzik se desarrollan y ensamblan los dispositivos analógicos para sus piezas, hecho poco común en la fabricación de arte actual. Existe, asimismo, un fundamento de la electrónica sustentado en la electrónica clásica por la naturaleza y concepción de sus artefactos originarios: el inductor electromagnético, el capacitor del campo eléctrico y el tubo al vacío donde se mueven los electrones y se regulan. Estas herramientas de gran rigor científico son para Guzik elementos técnicos como lo pueden ser la fabricación de ciertos pigmentos, el entrenamiento corporal o las letras mismas. Tanto la resistencia que denunciaban los objetos arcaicos elegidos como el significado de las analogías hechas con ellos por los surrealistas es de alguna manera equivalente a los fenómenos primarios que Guzik descubre en la ciencia, desprovistos, al parecer, de cualquier atractivo para un mundo saturado de artículos, medios, películas y obras artísticas que consignan en su factura, ser los productos de la última tecnología. Fenómenos correlacionados con las manifestaciones de los sucesos científicos como la empatía, la reverberación, el brillo, el orden, la armonía y la polaridad, los cuales constituyen para Guzik, cualidades más allegadas a la visión de cuerpos específicos, amplios y redondos, que a iteraciones, sumas de programación o capacidades de procesamiento secuencial y de información. El fenómeno de la inductancia electromagnética,

¹⁶⁰ Foster, *Belleza Compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 214-215.

la fuerza invisible que se puede traspasar de un lado a otro, o la resonancia electromagnética donde esa energía puede fluir sin el menor esfuerzo cuando es afín, no corresponden a los rasgos generales de la tecnología actual. Cuando nos referimos a la tecnología de punta, hablamos de la velocidad de procesamiento, de la posibilidad de convertir todo en datos y operar a velocidades enormes, de tal manera que se puedan hacer grandes estadísticas, repeticiones, sumas y cálculos. Por el contrario, el mundo de los fenómenos que a Guzik le interesan son monolíticos y primarios. Tienen que ver con una continuidad anhelada y nostálgica de preservación de los fenómenos primeros reconocidos por el hombre de antaño como mágicos.

El segundo punto a destacar con relación al surrealismo redunda en una especie de operación a la inversa que en la *Cámara Lambda* persigue la restitución del aura perdida. Los surrealistas buscaban en distintos pasados aquella cualidad de “lo maravilloso” como ruptura del orden natural, sea en la magia y la alquimia medieval, en los productos en los que queda rastro de su manufactura artesanal o en las ruinas de la modernidad, entre otros. “El entusiasmo por estos temas alude a un proyecto con el cual el concepto surrealista de lo maravilloso estaba tácitamente comprometido: volver a encantar un mundo desencantado, una sociedad capitalista que se había vuelto despiadadamente racional.”¹⁶¹ En la *Cámara Lambda*, la evocación de la naturaleza que hace Guzik en esta y otras de sus máquinas, intenta restablecer un vínculo de sorpresa por medio de un truco tecnológico

¹⁶¹ Ibidem, p. 58.

a partir de un proceso de remembranzas alquímicas. Simula en el truco aquella facultad manifestada por Benjamin que distingue y separa las facultades de un cirujano versus las de un chamán, en tanto ambos representan los polos opuestos de un determinado orden. La actitud y la distancia que guarda el chamán que cura al enfermo tan sólo con poner una mano sobre él, es distinta de la del cirujano que renuncia a ponerse de hombre a hombre frente a su enfermo y, en lugar de ello, se introduce operativamente en él.¹⁶²

Podríamos enunciar también una cierta capacidad mimética –la mimesis aural– en las voces y sonidos producidos por esta máquina al remitir al agua, que recuerdan lo enunciado por Roger Caillois en sus textos surrealistas alrededor de la mimesis así como lo enunciado por Walter Benjamin: “La naturaleza produce semejanzas. Basta con pensar en el mimetismo animal. Pero la más alta capacidad de producir semejanzas es característica del hombre.”:

«Leer lo que nunca ha sido escrito.» Tal lectura es la más antigua: anterior a toda lengua –la lectura de las vísceras, de las estrellas o de las danzas (...) De tal suerte la lengua sería el estadio supremo del comportamiento mimético y el más perfecto archivo de semejanzas inmateriales: un medio al cual emigraron sin

¹⁶² Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003, p. 80.

residuos las más antiguas fuerzas de producción y recepción mimética, hasta acabar con las de la magia.¹⁶³

La facultad mimética fue explorada desde una perspectiva mágico-antropológica por el segundo grupo surrealista desde la posición de Roger Caillois y gran parte del grupo de Georges Bataille luego de la escisión con Breton y el conjunto surrealista originario comandado por este último. En la introducción a “Mimicry and Legendary Psychasthenia” se sugiere que la mantis religiosa para Caillois encarnaría el objeto amenazante del surrealismo científico. Tras su rompimiento con Breton, el insecto mimético pareció imponerse en favor de la arriesgada propuesta por un nuevo surrealismo. Fue en ese contexto que Caillois correlacionó la epistemología científica moderna con la antropología primitiva, el pensamiento mágico y la mimesis entomológica por primera vez. El texto introductorio sugiere también que en el núcleo de este curioso argumento descansa una interpretación radicalmente antidarwiniana de la mimesis como un “lujo” antiutilitario más que como un modo de autopreservación o autodefensa. Incluso, conlleva una pérdida de energía y, en ocasiones, la muerte misma. Como ejemplo, Caillois evoca la maravillosa mimesis de la “miserable Phyllidae” que se engrana en el canibalismo colectivo disfrazado de los insectos al ser confundida con hojas comestibles.¹⁶⁴ Esto se relaciona con un efecto mimético que la *Cámara Lambda* revierte en el tratamiento de la entropía que se deduce

¹⁶³ Walter Benjamin, “Sobre la facultad mimética” en: *Ensayos Escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010, p. 152.

¹⁶⁴ “Introducción a “Mimicry and Legendary Psychasthenia” en, Claudine Frank (Editora): *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader*. Durham: Duke University Press, 2003. p. 89.

del caos urbano al tiempo que de la pérdida del agua, en un efecto reintegrador apreciable sólo de forma sonora.

De acuerdo a Michael Taussig, podríamos sustituir el término *simulación* por *mimesis* o *fraude* si recurrimos a la imagen ancestral del chamán y de su truco como técnica para restablecer el orden perdido. El truco en la forma del arte teniendo como mediación el uso de la tecnología, constituye en obras como la de Guzik, lo que Friedrich Nietzsche enunció como “ligero, fugaz, divinamente despreocupado, divinamente (art)ificial” construido alrededor de la idea de que la exposición (el avistamiento, la develación) del truco no es menos necesaria para la magia de la magia, de lo que es su ocultamiento.¹⁶⁵ En los términos que Taussig maneja, estamos hablando de una determinada clase de magia, una “magia empática”¹⁶⁶ que es también una facultad de preservar el misterio, aquel rememorado por Guzik en el canto entrópico de sus máquinas. Y si bien Taussig remite sus ejemplos a una noción de magia prevaeciente en civilizaciones de carácter primitivo que hoy son tráfugas de la modernidad, hacia donde me interesa referir el amplio análisis que el autor hace de sus implicaciones, es porque observa tanto en esta condición de magia como en el truco que la oculta, un modelo de comunicación posible entre unos y otros, los civilizados y los primitivos, a partir de la magia que pareciera desprenderse de un gramófono cuando exploradores llegan con él por primera vez al Amazonas, y que logra

¹⁶⁵ Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, citado en: Michael Taussig, *Walter Benjamin's Grave*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006, p. 129.

¹⁶⁶ Ver Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Nueva York: Routledge, 1993.

establecer un puente común entre ambos. Finalmente, para el autor, la mimesis termina por ser, paradójicamente, el reflejo de la otredad, cuestión que abordo en apartados posteriores. En términos del sonido que produce la *Cámara Lambda*, éste constituye su cualidad estética esencial como resultado de su actividad performática. Dicho sonido constituye, a la vez, la cualidad diferenciante que produce el diferencial de materia que distingue el trabajo de Guzik del de Rivera. *En dicha materia discreta y sutil –el sonido que emana de la Cámara Lambda– reside el problema estético fundamental que la constituye y, a su vez, la diferencia del mural.*

Aragon escribió: “si la realidad es la aparente ausencia de contradicción, es un constructo que suprime el conflicto, entonces ‘lo maravilloso es la erupción de contradicciones en lo real’ y es una erupción que revela a este constructo como tal.”¹⁶⁷ Era en lo real cotidiano, en las maravillas que han dejado de asombrarnos y a cuyas piezas Guzik apunta, donde los surrealistas enmarcaban la desalienación del hombre. En la ruina y en determinados objetos artesanales o anticuados ligados a modos de producción distintos del capitalista hay en los surrealistas, un registro que conlleva un aura. Son los mencionados por Benjamin en su texto dedicado al surrealismo sobre la figura de Breton y sus autores, y que de acuerdo a

¹⁶⁷ Louis Aragon, *La Révolution surrealiste* No. 3. Citado en Foster, *Belleza compulsiva*, op. cit. p. 58.

Foster, no se jerarquizan por ser verdaderamente arcaicos o precapitalistas, mágicamente viejos o simplemente *demodé*.¹⁶⁸

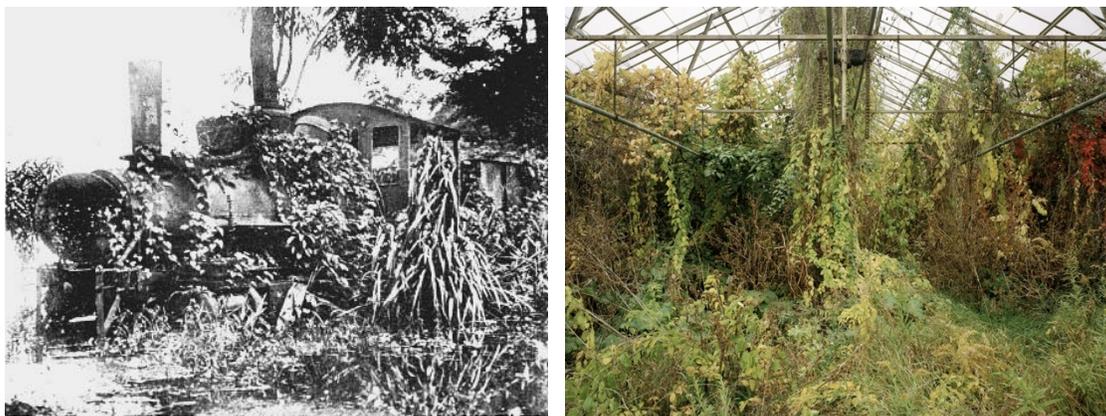


Imagen 57: Fotografía de un tren abandonado en *Minotaure* (1937)

Imagen 58: Pipo Nguyen-duy, de la serie *The Garden* (2004)

En una de las fotografías de la revista *Minotaure* yace una locomotora abandonada y rendida al crecimiento de la maleza que la ahoga. En palabras de Foster, “una naturaleza inerte, disfrazada de muerte con el fin de devorar el progreso que el tren simboliza.”¹⁶⁹ Es la misma naturaleza referida en los invernaderos fotografiados por Pipo Nguyen-duy, de los que Huyssen advierte la caída desde la naturaleza primigenia y el descenso hacia la segunda naturaleza de la civilización industrial; una ruina ahora “ecológica” de la modernidad.¹⁷⁰ De acuerdo a Foster, en las ruinas en las que el

¹⁶⁸ “Tropezó por de pronto con las energías revolucionarias que se manifiestan en lo “anticuado”, en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que comienzan a caer en desuso, en los pianos de cola de los salones, en las ropas de hace más de cinco años, en los locales de reuniones mundanas que empiezan a no estar ya en boga. Nadie mejor que estos autores puede dar una idea tan exacta de cómo están estas cosas respecto de la revolución. Antes que estos visionarios e intérpretes de signos nadie se había percatado de cómo la miseria (y no sólo la social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, las cosas esclavizadas y que esclavizan) se transpone en nihilismo revolucionario. Para no hablar de *Passage de l’Opéra*, de Aragon: Breton y Nadja son la pareja amorosa que cumple, si no en acción, sí en experiencia revolucionaria, todo lo que hemos experimentado en tristes viajes en tren (los trenes comienzan a envejecer).” Benjamin, *El Surrealismo*, op. cit.

¹⁶⁹ Foster, *Belleza compulsiva*, op. cit. p. 66.

¹⁷⁰ Ver Andreas Huyssen, “El jardín como ruina” en: *Modernismo después de la modernidad*. op. cit. pp. 225-231.

progreso cultural es capturado por la entropía natural, en los registros de orden cultural e histórico, esto es, los objetos donde subsiste el trabajo y el deseo humano todavía inscriptos, en los que comporta los “rastros de una mano experimentada” –en el caso de Guzik, una tecnología primigenia–, yacen los rastros de un aura que para los surrealistas se rescata de lo anticuado y funge como una parodia del orden capitalista. “Situación la racionalización capitalista del mundo objetivo en oposición a la *irracionalización* (sic) capitalista del mundo subjetivo.”¹⁷¹ El caso de Guzik sería uno de naturaleza sutil aunque apunte al mismo intento. Son numerosas las piezas de su creación que enuncian la escisión entre el mundo natural y el tecnologizado. La intención de éstas es reconectarlo por vía arcaica pues todo su funcionamiento reside en principios básicos de resonancia y electricidad. No hay un cerebro digital que las controle. Su estructura funcional es un tinglado de cables y bulbos así como de materiales nobles como el cuarzo y la madera, delicadamente conectados entre sí, lo que los hace extremadamente sensibles a las condiciones externas. En muchas de sus obras, entre la que también se circunscribe la ya mencionada *TV del más allá*, están contenidos los bulbos soviéticos, verdaderas reliquias que Guzik ha recolectado por años para su posterior reciclaje. Éstos llevaban al menos medio siglo guardados en cajas de cartón, como si estuvieran estacionados en el tiempo, varados en un vacío a la espera de ser utilizados. Su bodega de bulbos constituye su más preciado tesoro. Llegaron a sus manos con instructivos escritos en alfabeto cirílico que hubo que descifrar.

¹⁷¹ Foster, *Belleza compulsiva*, op. cit. p. 218.

Para Guzik, constituyen una forma de preservación de una visión utópica de la tecnología. Por la tesitura particular de sus obras, el espacio de creación de artistas como Guzik constituye un enclave de investigación y deja atrás cualquier identificación tradicional con el “taller”. Estamos ante una manifestación que bien puede adscribirse a un movimiento contracultural como lo es el activismo *hacker*, tal y como lo refiere Hakim Bey. Una especie de red secreta y subterránea que crece al margen del discurso oficial, el cual permea todos los terrenos humanos; una suerte de espacio de naturaleza utópica que florece invisible por debajo de los últimos órganos de supervivencia. El “crimen” es allí, lo que es definido por la ley y la legalidad de aquel estado oficial, el cual puede ser ignorado en nombre de la lealtad del clan pero también, en una especie de inversión dialéctica y paradójica, puede ofrecer una nueva forma de labor colectiva.¹⁷² En el laboratorio de Guzik se diseñan y producen mecanismos e instrumentos destinados a investigar diversos lenguajes de la naturaleza en la búsqueda tanto de una poética como del deseo de recobrar la fascinación por ciertos fenómenos naturales que, desde su punto de vista, se han agotado por la necesidad de convertirnos en esclavos del desarrollo tecnoeconómico.

Ariel Guzik hace eco de la desintegración del aura presente en los antiguos elementos rituales del arte e incluso en los de la ciencia. Los fetichismos de los modernos surrealistas pretendían mover a buscar la

¹⁷² Ver Hakim Bey: *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone*. Lexington, KY: Pacific Publishing Studio, 2011.

irracionalización y la re-ritualización.¹⁷³ Es a través de reliquias como los bulbos soviéticos mencionados, perteneciente al orden de las relaciones artesanales ya suplantado, que Guzik llama tanto a una restitución del aura extrañada en sus obras, como a una crítica que los surrealistas ya habían hecho respecto del sistema dominante del mercado de artículos de consumo. Si en el caso de los surrealistas, la finalidad de esta recuperación de acuerdo a Foster no es tanto romantizar ese viejo modo económico como activar una conexión entre la dimensión psíquica y la histórica a través del objeto social, una conexión que, por privada que sea, podría resultar crítica y terapéutica en la realidad,¹⁷⁴ en el caso de la *Cámara Lambda* como del común de las obras de Guzik, la diferencia es ese tratamiento nostálgico que suplanta al paródico hallado en el surrealismo. Tanto los surrealistas como Guzik hacen alusiones directas e indirectas a procesos de ritualización, curaciones chamánicas de tratamientos tribales descontextualizados por la colonización, que no hacen más que sobredeterminar el objeto, cargándolo con una intensa energía a la vez que dirigen la atención hacia el extrañamiento del estado sagrado de reunión.

¹⁷³ En la ruina que se hace de cada objeto o herramienta considerado arcaico, Foster detecta una suerte de “pulsión” de la tecnología capitalista íntimamente relacionada con un desperdicio presente: “...por un lado, un impulso destructivo que desmiente cualquier utopía tecnológica; y, por el otro, con un estado primordial que desmiente cualquier hombre nuevo trascendental. Foster, *Belleza compulsiva*, op. cit. p. 238.

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 259.

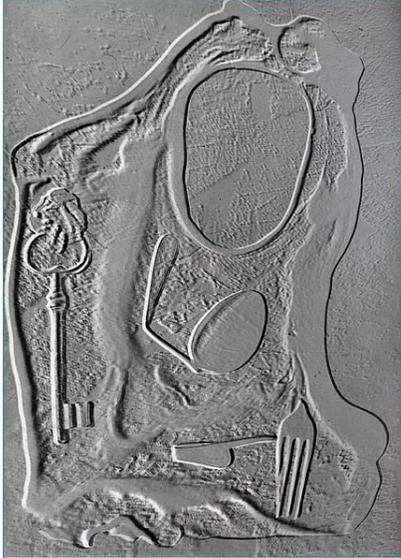


Imagen 59: Raoul Ubac, *Objets possibles* (1938).

El surrealismo articula una forma de resistencia a través del re-encantamiento en una suerte de dialéctica formada por la ruina y su recuperación; los monumentos-ruina aparecidos en las fotografías de Raoul Ubac son tratados por él como restos zoológicos resultado de una catástrofe natural.¹⁷⁵ Recuerdan el sentido del fósil en la “Ur-historia” de Benjamin. Aquí, el origen es principio a la vez que final que determina su supuesto carácter mítico de revelación apocalíptica. De esta manera es que Foster señala que la recuperación de este material histórico se realiza no sólo para desestabilizar el presente, sino para elaborar el pasado, operación que en el caso de las piezas de Guzik tienen una preocupación análoga: la reinterpretación del pasado que se vuelve una especie de reelaboración del mismo, marcada por la veneración y el culto a objetos arcaicos al igual que a formas de reencantamiento cuyo recuerdo corre peligro de desaparecer en el

¹⁷⁵ Ib. p. 268.

actual espectro tecnológico. La intención de dichas formas míticas en el surrealismo y en Guzik intentan revelar lo maravilloso en la existencia cotidiana, la recuperación de la pérdida de asombro ante fenómenos naturales como una tormenta eléctrica. Guzik opina que las máquinas que invaden nuestra rutina diaria nos han causado una especie de desgaste, replanteando así una crítica a la noción de la máquina. Observar nuevamente los sucesos básicos de la naturaleza en un formato nuevo tiene como premisa su reencantamiento. Las máquinas de resonancia de Guzik han sido diseñadas con un carácter orgánico que privilegia el concepto de invención muy por encima de la sobrevaluada innovación. Una estación de investigación científica o transdisciplinaria con estas características es actualmente un pequeño modelo antaño utópico que hoy cobra vida. El científico, el intelectual o el artista es, quintaesencialmente, el morador en estos espacios de enclave. Siegfried Zielinski rememora un linaje dentro del que cabría colocar a Guzik, en el que están por igual poetas, filósofos, eruditos y científicos de la talla de Tommaso Campanella, Francis Bacon y John Wilhelm Ritter.¹⁷⁶ Un linaje histórico que operaba también para los surrealistas en las figuras que conforman su *Jeu du Marseille*.

¹⁷⁶ Respecto a Ritter en particular, Siegfried Zielinski señala: "Con su idea de un macro y micro cosmos en constante vibración, John Wilhelm Ritter se debería considerar no sólo como el primero en plantear la cualidad relacional de un arte experimental a través de los medios en una etapa muy temprana, sino también como alguien que lo vivió, declarando su cuerpo como un laboratorio y sus órganos y extremidades como conductores y unidades para mostrar la corriente eléctrica. El último libro de proyecto de Ritter, que nunca materializó, era una teoría del brillo." Para mayores datos sobre Ritter, consultar: Zielinski, *Deep time of the media*, Londres: The MIT Press, 2006.

Capítulo 3: Transformaciones aurales.

3.1 En busca de una nueva identidad musical

A sound was always elsewhere, and this elsewhere would ultimately become the cosmos as repeated deflection from one register to another generated a totalizing space. Such deflection was commensurate with the ephemerality, temporality, movement and spatial character of sound in general, and it was practical that it should become figural, conceptual, spiritual, and silent only in service of such a grand cause. At the same time, a sound was always in one place, fixed into place in an interdependence of elemental and cosmological.

Douglas Kahn

En este capítulo intento revisar distintos aspectos del panorama del arte y de la historia de la música que, finalmente, constituyen un marco de reconocimiento en torno a determinadas características de la *Cámara Lambda*. La mencionada obra de Guzik se desprende de un particular momento histórico resultante de una serie de factores incidentes en la manera en que se creaban obras, se componía música y ambos campos, las artes visuales y la música, se volvían cada vez más transdisciplinarios. A lo anterior habría que sumar las implicaciones de la lógica del capitalismo respecto a la producción y recepción sonora. El sonido y la escucha en la era moderna, como afirma Jonathan Sterne, fueron reconceptualizados, objetivados, imitados, transformados, reproducidos, mercantilizados, masificados e industrializados. Las nuevas modalidades del sonido fueron fundacionales para el conocimiento, la cultura y la organización social

modernos. *De acuerdo a Sterne, las tecnologías de reproducción del sonido representaron las promesas de la ciencia, la racionalidad y de la industria bajo el poder del hombre occidental para cooptar y suplantar aquellos dominios de la vida que antaño habían pertenecido al reino de lo mágico. Sus términos de uso, de acuerdo a Sterne, no fueron dados por sus capacidades tecnológicas sino por sus habilidades sociales:*

Las características de la cultura moderna del sonido –su plasticidad, contingencia, objetivación y suplementación– sólo hacen sentido en los grandes contextos del capitalismo industrial, la cultura de la clase media, la ciencia ilustrada y el colonialismo del que emergieron. Se desarrollaron en el contexto de una gran sociedad industrial-capitalista donde las personas estaban acostumbradas a la presencia de muchas máquinas complejas en su vida cotidiana; donde la forma de la mercancía y el culto de la razón y la tecnología se combinan para hacer de la abstracción un modo común de pensamiento y experiencia; donde el trabajo, el ocio, la producción, la distribución y el consumo están separados nominalmente (si no siempre de manera clara o efectiva); donde grandes redes de transporte y comunicación cuajan dentro de una infraestructura para la interconexión de la experiencia distante, y donde el trabajo y los recursos de muchos son apropiados a través de un sistema de intercambio desigual que beneficia a pocos.¹⁷⁷

De igual manera, la enunciación de la máquina como entidad presente en las formas artísticas contemporáneas o como obra de arte per se, que

¹⁷⁷ Para Sterne, la reproducción del sonido emerge junto a la lectura de revistas, el consumo de la fotografía, los dibujos animados y un cúmulo de otras prácticas nuevas de corte masivo, pero su campo pragmático refiere a prácticas distintas tecnológica, práctica e institucionalmente. Descienden de un origen cultural común como parte de un campo cultural y social inicialmente cohesionado. Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003. p. 183.

promueve la interactividad entre ella y el espectador durante el proceso de su acción por medio de la interfaz electrónica, abrieron un capítulo nuevo en la historia del arte en el siglo XX. Lo anterior debe leerse, en parte, como la continuación de las intenciones comunes y generales de muchas de las vanguardias mundiales y nacionales, algunas de las cuales ya han sido mencionadas. Ello tiene que ser entendido como una de las brechas que abrieron los manifiestos y obras que antaño hicieron desde diferentes trincheras Filippo Tomasso Marinetti, André Breton, Marcel Duchamp y Francis Picabia, por enunciar sólo algunos.

Emprender una genealogía detenta su propia complejidad pues el total de las obras de Guzik no necesariamente se circunscriben dentro de una determinada escuela o colectivo. Su formación autodidacta no permite hacer conexiones directas más sí tangenciales con el pasado de las obras y de las generaciones de artistas y músicos nacionales e internacionales que lo anteceden. Tal y como mencioné en la última parte del capítulo anterior, la cualidad estética diferenciante de la *Cámara Lambda* es el sonido melódico que produce y éste debe entenderse también, a partir de una genealogía que revela los giros en la historia musical que a la pieza atañen. Por otro lado, es posible equiparar a las máquinas sonoras de Guzik no sólo el desenvolvimiento de ciertos momentos de la historia de la música como también de ciertos personajes respecto de sus intenciones en las experimentaciones que desarrollaban y que se desglosan a continuación.

En el siglo XX, con las vanguardias, la historia musical se ve también profundamente trastocada al incorporar una serie de sonidos que conlleva la modernidad: sonidos industriales redundarán en las preguntas por los sonidos naturales, cósmicos o microscópicos y en su relación con las nuevas formas espaciales. Igualmente, el avance tecnológico repercutirá en una serie de modalidades que no sólo atañen a la producción musical sino también a sus formas de recepción. Habrá que recordar que el apelativo de la corriente estridentista basó su esencia en una cualidad sonora de carácter perturbador que pretendió conmocionar a quien se veía movido por él. En el trasfondo del movimiento mexicano se encontraba el asalto turbulento que lo precede. La maldición al tiempo que la fascinación del sonido de la máquina, encontró una poética más literaria y visual que musical en el país, cuyos orígenes han sido rastreados en el futurismo italiano. Dentro de la vasta publicación de manifiestos en el círculo futurista, algunos de los más valiosos comprenden la glosa alrededor de los nuevos sonidos que la máquina y la producción tecnológica irradiaron. Con ellos, no se pretendía sólo revolucionar el ámbito singular de la música sino, como ya se sabe, al resto de las artes apreciadas por esta vanguardia.¹⁷⁸ La teoría y los nuevos

¹⁷⁸ Dos son los manifiestos que anteceden a los documentos escritos por Russolo respecto al campo musical. Francesco Balilla Pratella emitió el *Manifiesto de los músicos futuristas* el 11 de octubre de 1910 y el 29 de marzo de 1911, *La música futurista. Manifiesto técnico*. Balilla Pratella propuso que el sistema musical imitara a la naturaleza. Sin embargo, su noción de naturaleza radicaba, por un lado, en “los incesantes descubrimientos científicos” y, a la par de ellos, aquellos que son producto de su aplicación en el sector técnico-industrial. Fue el primero que habló de introducir los sonidos de las multitudes, los astilleros industriales, la múltiple gama de navíos mercantes y de guerra representados en acorazados, buques militares y trasatlánticos, pero además, los trenes, los automóviles y los aeroplanos en el afán de sumar al espectro musical “el dominio de la Máquina y el reino victorioso de la Electricidad.” Otra serie de Manifiestos fueron desarrollados por los futuristas respecto a la música y los sonidos. Carlo Carrá publica el manifiesto *La pintura de los sonidos, ruidos, y olores*, el 11 de agosto de 1913 en Milán que recomendaba “crear una pintura espacial de signos y señales como métodos de transcripción utópica de los fonemas” dentro del campo pictórico. La declaración sirvió de falsilla para que Carrá encontrara en los colores, analogías sinestésicas. La elucubración de Carrá es toral para la comprensión del fenómeno musicológico de principios de siglo. Abarca la variación y proliferación de estilos, formas, inspiraciones y principios bajo los cuales

dispositivos generadores de ruido que Luigi Russolo conformó y registró por medio de un fonógrafo con la producción sonora a cargo de su hermano Antonio Russolo, fueron rápidamente seguidos por músicos como Pierre Schaeffer en décadas subsecuentes, cuyos conocimientos acústicos e ingenieriles lo hicieron ser uno de los primeros en utilizar la tecnología emergente para realizar las primeras grabaciones de estudio que son la base de la música experimental electrónica, constituyéndose así, en el precursor de la vanguardia denominada *Música Concreta* a fines de los cuarenta, cuya primera fase de experimentación data de la década de los treinta dentro de la Radiodifusión Francesa.

Salvo por Carlos Chávez y Julián Carrillo, lejanos estaban todavía de México los experimentos musicales masivos entre la comunidad musical, susceptibles de ser equiparados por los de Russolo y Schaeffer. La invención más notable de Guglielmo Marconi patentada a fines del siglo XIX y comercializada en el mundo hasta la década de los veinte, será también introducida de manera lenta y gradual a los hogares burgueses de las principales ciudades del país como consecuencia de la guerra de Revolución.

nacerán los nuevos cánones de la composición. Es en ese sentido que la música vivirá en esos años la misma amplitud polivalente que la pintura, la escultura, la cinematografía, la arquitectura y el teatro, entre otros campos. En la composición musical, la nueva vida urbana posibilitará nuevos modos de creación en calidades de espectros, tonos y gamas. Carlo Carrá: "La pintura de los sonidos, ruidos y olores. Manifiesto Futurista" en Olga Sáenz, op. cit p. 206. Luigi Russolo dará a conocer el 11 de marzo de 1913 *El arte de los ruidos*, apreciado como el más audaz de los documentos musicales del futurismo. En dicho manifiesto afirmaba que el ruido nace de la máquina, triunfa y domina sobre la sensibilidad de los hombres. Dentro del repertorio de nuevos ruidos musicales se albergarán: ...los torbellinos de agua, aire o gas en los tubos metálicos, el borboteo de los motores que resuelan y pulsan con una indiscutible animalidad, el palpar de las válvulas, el vaivén de los pistones, las estridencias de las sierras mecánicas, los estremecimientos de los tranvías sobre los rieles, el chasquear de los látigos, el ondear de cortinas y banderas. Nos divertiremos al orquestar idealmente juntos el fragor de las cortinas metálicas de las tiendas, las puertas batientes, el murmullo y el pisoteo de las multitudes, los diversos estruendos de las estaciones, las plantas siderúrgicas, las hilanderías, las tipografías, las centrales eléctricas y las ferrovías subterráneas. Luigi Russolo: "El arte de los ruidos. Manifiesto Futurista." Ibid. p. 190.

Una vez que los aparatos de radio permearon a la sociedad mexicana, las formas que esta nueva tecnología posibilitaba redundaron en nuevas y radicales percepciones de la realidad. José Vasconcelos cierra su famoso texto *La raza cósmica* con un apasionado tributo dedicado a los poderes de la tecnología moderna. Vasconcelos dicta:

“...las ciudades deberán entonces extenderse para que se confundan con la campiña, y sólo subsistirán determinados centros de reunión colectiva, grandes plazas, estadios y teatros; lo demás, el trabajo, el negocio, se arreglará desde el hogar campestre, por teléfono o por radio; las industrias mismas volverán a ser individuales, gracias a los métodos perfeccionados del maquinismo”.¹⁷⁹

En 1926, el compositor Carlos Chávez participó en un “Ballet mecánico” que bien recuerda el símil al que trataba de emular: el cortometraje *Ballet Mécanique* que el pintor cubista Fernand Léger filmara con los aportes de Man Ray, Dudley Murphy y el compositor George Antheil entre 1923 y 1924. A la par de Antheil, Chávez creó una partitura compuesta para ser ejecutada por campanas eléctricas y hélices de aviones. Una década después, Chávez publicará un tratado clamando por la invención de una “nueva música” inspirada por la electricidad además de vaticinar la interdisciplinariedad requerida para hacer música dentro de un laboratorio de sonido:

¹⁷⁹ José Vasconcelos: *La raza cósmica*. México: Espasa Calpe, 1998. p. 204.

Yo hablo de la posibilidad de una nueva música porque está a la vista, en el presente, un sinnúmero de realizaciones de diversos órdenes, y porque ya hemos visto en el curso de este ensayo que a nuevos medios físicos y a nuevas circunstancias sociológicas corresponden nuevas formas de arte. No se trata pues del arte de un futuro más o menos lejano, sino del arte del presente en que vivimos. (...)

La colaboración de los ingenieros y los músicos deberá ofrecer, en pocos años, un material apropiado y práctico para grandes ejecuciones musicales eléctricas. La increíble "armonía de timbres" en que se obtenga la gradación más perfecta del sonido; la valorización de la intensidad de los planos que den una perspectiva sonora efectiva; la articulación de los ritmos más complicados; la melodización más delicada y variada. Todo esto darán los medios eléctricos de producción sonora. (...)

No creo en el futurismo. Creo sólo en el presente.

Solamente puede establecer las orientaciones de un arte inexistente aquel que sea capaz de crearlo.

Sería preferible intentar esto último.¹⁸⁰

Pobre en innovaciones y experimentos sonoros si se le compara con la música experimental europea, la década de los veinte en el ámbito nacional podrá traducir el impacto tecnológico más bien hacia la narrativa y la poesía. El joven Chávez de los veinte fue también el joven músico vanguardista en cuyo proceso impactó el avance nacionalista, como ya se había visto al común de las artes, decantándose finalmente en la producción de una música de corte oficial. Para México, el nacionalismo musical preñará

¹⁸⁰ Carlos Chávez, *Hacia una nueva música*. México: El Colegio Nacional, 1982. pp. 164, 173 y 175.

las décadas que abarcan de los treinta a los setenta si bien los procesos musicales y tonales de las vanguardias y neovanguardias en Europa y Norteamérica siguen un desarrollo enriquecedor de exploración que influirá al país de manera diferida. En el caso nacional, tuvieron que pasar cincuenta años para que la “bomba sonora” que los estridentistas enterraron en los veinte, fuera liberada de las cadenas del nacionalismo y el conservadurismo académico hasta fines de los sesenta y principios de los setenta, de acuerdo al músico Manuel Rocha.¹⁸¹ En 1942, Cage escribiría un breve ensayo sobre Chávez y la Orquesta Sinfónica de Chicago titulado “Chavez and the Chicago ‘Drouth,’” que se publicó en *Modern Music*. En los cincuenta, Nancarrow trabajó en sus composiciones para pianola en un anonimato casi absoluto. Finalmente, es hasta 1970 cuando el primer laboratorio de música electrónica es inaugurado en el Conservatorio Nacional de Música.¹⁸²

Dentro de este amplio contexto de la música local, el análisis de una figura como es Julián Carrillo en la primera mitad del siglo me permite retomar ciertos puntos relativos al problema de la vanguardia en México. Estamos ante un caso que remite a la constitución de la vanguardia nacional, mas a partir de la creación de una estructura arcaica que lanza el emergente, de acuerdo a la teoría postulada por Raymond Williams anteriormente citado,

¹⁸¹ Manuel Rocha Iturbide, “Arqueología de la música experimental en México” en: Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga, *(Ready)Media. Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Laboratorio Arte Alameda, 2012. p. 215.

¹⁸² “Los años sesenta trajeron finalmente una renovación de generaciones y el taller de composición de Carlos Chávez en el que participaron Mario Lavista, Julio Estrada, Paco Nuñez, Eduardo Mata y otros; fue la piedra fundacional para que los jóvenes tuvieran un trampolín para explorar estéticas nuevas. La creación del primer laboratorio de música electrónica en 1970 en el Conservatorio Nacional de Música, también sirvió para que estos compositores y los que los antecedieron pudieran experimentar tardíamente con las nuevas tecnologías, ya que en Europa los compositores llevaban ya veinte años desarrollando la música electrónica y concreta.” *Ibidem*, p. 220.

ya que por emergente, este autor entendería aquellos significados y valores, prácticas y relaciones nuevas que constantemente se crean. Sin embargo, es excepcionalmente difícil distinguir cuáles son aquellos elementos de una nueva fase de la cultura dominante y cuáles son sustancialmente alternativas u opcionales a esa cultura: emergente en sentido estricto, más allá de lo meramente nuevo. Puesto que estamos considerando relaciones dentro de un proceso cultural, las definiciones de lo emergente, como de lo residual, pueden hacerse sólo en relación a un sentido completo de lo dominante.¹⁸³ Es así que es más evidente en Carrillo que en Chávez –a cuya sombra la figura de Carrillo aparece mitigada hasta ser revalorada en décadas posteriores– un orden de periodización y temporalidad vanguardista equiparable a los revisados anteriormente en estridentistas vs. muralistas y, finalmente, Guzik vs. Rivera en el actual Cárcamo. Carrillo se situaría en una suerte de astilla histórica en función de su particular visión que lo lleva a constelar una utopía nacional similar a las ya revisadas en este trabajo por las características que señalo a continuación. Siguiendo a los microtonalistas europeos, a fines del siglo XIX, Carrillo inició las indagaciones que lo llevarían a la creación del *Sonido 13*, el cual sería valorado desde una óptica nacionalista y, décadas después, se retomaría por músicos como Mario Lavista, quien desarrolló improvisaciones colectivas con el grupo Quanta en 1970, en el que utilizó los instrumentos microtonales creados por el músico

¹⁸³ Raymond Williams, op.cit. p. 123.

en la primera mitad del siglo.¹⁸⁴ Carrillo, como Chávez y Rivera, estudió gran parte de su carrera musical en el extranjero,¹⁸⁵ adentrándose así, en el inicio de lo que más adelante, sería su preocupación primera:

... a partir de 1921 se dedicó cada vez con mayor ahínco al estudio de la acústica musical, desarrollando los frutos de un experimento que había llevado a cabo en 1895, en el cual había logrado tocar al violín intervalos de dieciseisavos de tono. Esta investigación lo llevó finalmente a la creación y promoción de un sistema musical basado en divisiones menores que el semitono al que llamó simbólicamente *Sonido 13* por superar la división tradicional de las escalas en doce sonidos (siete tonos y cinco semitonos). Con el objeto de desarrollar sus teorías, el compositor debió construir nuevos instrumentos musicales, así como una nueva escritura que combinaba el sistema métrico tradicional con un sistema numérico por tonos, además de escribir todos los libros técnicos necesarios para dar continuidad a su obra.¹⁸⁶

Al igual que Rivera, Carrillo formó parte del grupo de artistas cercanos a Vasconcelos, quien le comisionó obras para conjunto de cámara y orquesta sinfónica. En los años cuarenta, Carrillo elaboró los planes para mandar fabricar a Europa pianos y, más adelante, arpas y guitarras basados en microtonos; formó una orquesta del Sonido 13, la cual, por medio de su

¹⁸⁴ Sobre estas incursiones véase: Ana Alonso Minutti: *Resonances of sound, text, and image in the music of Mario Lavista* (Tesis doctoral, Universidad de California Davis, 2008)

¹⁸⁵ En 1899 el presidente Díaz le concedió una beca para estudiar en el Conservatorio de Leipzig, Alemania, donde cursó violín con Becker, composición con Salomon Jadassohn y Carl Reinecke, y dirección de orquesta con Hans Sitt. Finalizados estos estudios ingresó al Conservatorio de Bruselas, Bélgica (1903), donde perfeccionó su técnica violinística con Albert Zimmer; poco después se trasladó al Conservatorio de Gante bajo la guía del mismo profesor y obtuvo el título de maestro concertista en 1904. Fue violinista de la Orquesta de la Gewandhaus, a la sazón dirigida por Arthur Nikisch, y de la del Real Conservatorio de Leipzig, con la cual estrenó y dirigió su Sinfonía no. 1 en Re mayor. Obtuvo el primer premio por unanimidad y con distinción en el Concurso Internacional de Violín en Gante, en 1904. Todavía en Europa escribió diversas obras para grupos de cámara. Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007. p. 191.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

nuevo sistema de escritura a base de números, dispuestos en una sola línea, metamorfoseaba obras ya escritas por otros compositores. Hay que aclarar que en la India, Irán y otros países de Oriente existían afinaciones instrumentales desde siglos atrás con escalas de intervalos más pequeños que el semitono occidental moderno. A lo anterior se suma el hecho de que Carrillo fue un investigador microtonalista que de manera paralela a otros teóricos, desarrollaba investigaciones al respecto. Tal es el caso del compositor y teórico ruso Iván Vyshnegradsky, el cual, durante las primeras décadas del siglo XX procedió también a componer con cuartos de tono siendo otro de los pioneros de la música microtonal. Como Carrillo, se dio a la tarea de inventar otros métodos de notación para sus composiciones en los que se incluye un sistema de “cromaticismo diatónico” en escalas de trece tonos.¹⁸⁷

¿Cuál es entonces la importancia nacional que Carrillo tiene dentro de su propia temporalidad y en posteriores?, ¿por qué se insiste en su suerte de descubrimiento-invencción como si fuera única, irrepetible y originaria? En el caso de Carrillo, encontramos un parangón histórico refrendado en una multitud de ejemplos como lo son las experimentaciones fotográficas paralelas en Daguerre y Niépce, así como los descubrimientos e inventos hechos en periodos paralelos por Edison, Tesla y Marconi. Resulta difícil

¹⁸⁷ Ver Larry Sitsky, *Music from the Repressed Russian Avant-Garde (1900-1929)*. Connecticut: Greenwood Press, 1994. p. 248-250. Por su parte, Leonid Sabaneev arguye que no hay nada de nuevo en el sistema que Vyshnegradsky inventara. Ese mismo sistema fue empleado antes de que el compositor en cuestión lo adoptara por Arthur Lourié en Rusia y en Austria por Alois Hába, si bien a Vyshnegradsky se le debe la invención de la *semiografía* o el método usado en dicho sistema. Ver Leonid Sabaneev: “Vyshnegradsky's Tonal System”. *The Musical Times* Vol. 74, No. 1088 (Oct., 1933), pp. 886-888.

elucubrar el posible interés en los hallazgos tonales de un Carrillo que jamás hubiera tenido oportunidad de estudiar en Europa e impregnarse así, de las últimas tendencias musicales. Con Carrillo no sólo se establece, de una vez para siempre, una comunicación continua y directa entre el continente europeo y el país en materia musical, sino que con él como figura alegórica, culmina la extranjerización del arte musical mexicano que sumada a una cultura musical vernácula, paradójicamente daría por resultado el nacimiento del nacionalismo musical en el país.¹⁸⁸ Los títulos de sus composiciones revelan su mexicanismo –*Xochimilco* (1935), *Penumbras en el Paseo de la Reforma* (1930) y la ópera *La mujer blanca* basada en la leyenda de los volcanes, el Popocatépetl y el Iztaccíhuatl– el cual es característica ponderable también a otros músicos pertenecientes a su generación. La figura de Carrillo pareció apocarse, en parte, por los momentos turbulentos que atravesaba el México posrevolucionario. Siendo más viejo que otros músicos vanguardistas, muchos de sus críticos le objetaban incluso el haber sido favorecido por el dictador Porfirio Díaz. Chávez termina por ponerse a la cabeza de los músicos de su época y es Carrillo quien en su momento rechazará seguir las líneas directrices del primero. Lo anterior aunado a que el propio músico contribuyó al olvido de sus obras precedentes conforme avanzaba en la búsqueda de su propio lenguaje, lo habían hecho ser considerado una figura menor en correspondencia con otros músicos

¹⁸⁸ En una entrevista instrumentada por José Antonio Alcaraz en 1982, John Cage respondería que partir del nacionalismo podía ser, para los compositores mexicanos, una tarea difícil: "...porque tienen ustedes un pasado muy rico. En realidad tienen los mismos problemas, desde ese punto de vista, que Europa; les es casi imposible tener una idea nueva porque tienen la presencia del pasado muy clara frente a ustedes. Tienen la presencia del pasado ahí donde debiera estar el futuro." Alonso Minutti, op. cit. p. 13.

mexicanos de su época hasta el momento de su revaloración. De acuerdo a Gabriel Pareyón, la importancia del trabajo de Carrillo no consiste simplemente en idealizar intervalos musicales más pequeños que el semitono. En contraste, su mayor aportación estaría en dos frentes. Por un lado, la creación del concepto de "metamorfosis", como Carrillo lo llamaba, que consiste en un complejo marco teórico para la composición y el análisis musical. Por otro lado, la creación de instrumentos musicales sui generis, como arpas, pianos y guitarras, poniendo en práctica sus teorías.¹⁸⁹ Si bien nadie jamás en la historia había construido instrumentos semejantes además de escribir música para esos artefactos, abriendo así un nuevo capítulo en la música, apreciamos que no era el único inmerso en tales divagaciones. Hay que añadir, además, que Vyshnegradsky lleva a cabo sus experimentaciones en el exilio sin poder ser susceptible de constituir una figura alrededor de la cual se lograra elaborar una mítica tanto nacionalista como vanguardista, como es el caso de Carrillo. Esta exposición cobra sentido respecto a las duplas artísticas ya mencionadas en tanto dejan al descubierto la serie de elementos que componen un determinado período histórico a ser reconocido en su momento o ser revalorado décadas después. Rivera, al igual que Guzik y los estridentistas, adquieren su compleja dimensión estética en la medida en que responden a reflejar las problemáticas sociales, culturales y políticas de la época que representan y sus propuestas se vuelven efectivas en tanto conceden reflejar de manera clara al menos parte de este complejo

continuum histórico. Independientemente de si a los ojos de la crítica anterior o la actual, ciertas figuras históricas acaban por ser bucólicas, pastorales o utópicas, antes que juzgarlas a ellas, tendríamos que analizar a conciencia las condiciones históricas por las que se dan tanto estos brotes como estos personajes. Así también, caeríamos en la cuenta de que menoscabar esas fuerzas sólo nos limita a estar en un lado o en otro de una historia aparentemente escrita en negros o blancos, sin escalas de grises, ni de matices intermedios posibles. Finalizando con la figura de Carrillo, sus investigaciones en términos de las periodicidades y simetrías musicales pueden homologarse a las de músicos de la talla de Iannis Xenakis. Los hallazgos microtonales siguieron su curso y experimentación hasta dar en este último la creación de la música indeterminada o estocástica:

Xenakis también habla de inversiones de tamices, convertibles en módulos m , junto a sus particiones asociadas, reducciones y transformaciones —que Xenakis prefería llamar *metabolae*— en tres diferentes posibilidades: a) por un cambio de los índices en el módulo; b) por una transformación en las operaciones lógicas (en el caso dado en $\diamond 646a$, al cambiar la operación de los algoritmos introducidos por cada celda del tamiz; y c) por la transformación de las unidades operativas, por ejemplo, de tonos a semitonos, de semitonos a cuartos de tonos y así sucesivamente (un procedimiento ya sugerido por Julián Carrillo en 1957). Esta tercera posibilidad también permite traducciones intersemióticas de recursos, tales como hacer una gama de tonos que correspondan sistemáticamente a un rango de duraciones; o hacer que un rango de duraciones corresponda a una

gama de intensidades.¹⁹⁰

3.2 Clamores naturales y sonidos electrónicos

Como resultado del punto muerto en la música serial, así como de otros motivos, en 1954 originé una música construida en base al principio de la indeterminación; dos años más tarde

la llamé "música estocástica". Las leyes del cálculo de probabilidades entraron en la composición por pura necesidad musical. Pero otros caminos también llevaron a la misma encrucijada, el más importante: los acontecimientos naturales, tales como la colisión del granizo o la lluvia sobre superficies duras, o el canto de las cigarras en un campo veraniego.

Estos acontecimientos sonoros están constituidos por miles de sonidos aislados; esta multitud de sonidos, vista como una totalidad, es un nuevo acontecimiento sonoro. Este acontecimiento masivo está articulado y forma un molde temporal flexible, que de por sí sigue las leyes aleatorias y estocásticas. Si alguien desea formar una gran masa a partir de notas puntuales, como con pizzicati de cuerdas, debe saber estas leyes matemáticas, que, en cualquier caso, no son más que una estricta y concisa expresión de cadenas de razonamiento lógico. Todo el mundo ha observado los fenómenos sonoros de una multitud política de decenas o cientos de miles de personas. El río humano grita un lema con un ritmo uniforme. Entonces otro lema surge desde la cabeza de la manifestación; se extiende hacia la cola, reemplazando el primero. Una onda de transición pasa de la cabeza a la cola. El clamor llena la ciudad y la fuerza inhibidora de la voz y el ritmo llegan a un clímax. Es un acontecimiento de gran poder y belleza en su ferocidad. Entonces, el impacto entre los manifestantes y el enemigo se produce. El perfecto ritmo del último lema se rompe en un gran grupo de gritos caóticos, que también se extiende hasta la cola. Imagina, además, los

¹⁹⁰ Gabriel Pareyón, *On Musical Self-Similarity; Intersemiosis as Synecdoche and Analogy*. Universidad de Helsinki, 2011. pp. 427-428. Pareyón señala que, además de sus investigaciones, Carrillo fue nominado al premio Nobel de Física alrededor de 1960 por su descubrimiento del desplazamiento del nodo armónico, lo cual remite a que Carrillo descubrió que la llamada "octava" musical no corresponde exactamente con el doble de una frecuencia dada. Tan sólo por este extraordinario descubrimiento, la comunidad musical y científica le debe reconocimiento.

estallidos de las ametralladoras y el silbido de las balas intercalándose en ese desorden total. La multitud se dispersa rápidamente y después del infierno sonoro y visual sólo queda el silencio, lleno de desesperación, polvo y muerte. Las leyes estadísticas de estos acontecimientos, separadas de su contexto político o moral, son las mismas que aquellas de las cigarras o de la lluvia. Son las leyes de transición desde el orden absoluto al desorden total de una manera continua o explosiva. Son leyes estocásticas.

Iannis Xenakis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition* (1971)

Al anterior recuento musical se suma la revaloración a partir del siglo XIX del glissandi como efecto sonoro obtenido del monocordio pitagórico milenario. La figura vibratoria ostentada por los antiguos pitagóricos y renovada durante el siglo XIX a partir del monocordio –“la cuerda que estructura el cosmos” – en Occidente, trajo consigo una sobrevaloración desmedida de su alcance en las artes sinestésicas. Las conexiones entre la acústica, la música y las matemáticas seguían en boga en aquel tiempo, sin dejar de mencionar que ciertas ambiciones derivadas del sustento de determinadas teorías alrededor del sonido del cosmos, se mantenían todavía fuertes. Las ideas pitagóricas del universo, la música mediada por las matemáticas o el supuesto *inconsciente musical* de las matemáticas refrendado en Leibniz ya eran ideas longevas y centrales relativas a que el cosmos asumía proporciones, tonalidades y, finalmente, frecuencias periódicas. Lo anterior partió del legado de la tradición pitagórico-platónica reflejada en los seis libros que *De Musica* escribió San Agustín al relacionar de nueva cuenta el universo de los sonidos con los números. Dicha

concepción tiene como eje directriz al número, en torno al cual articula sus variaciones conceptuales: “Para San Agustín la realidad entera es numerosa, como también lo son el mundo corpóreo y la acción pensante. El universo está constituido por *numeri* y, a su vez, es un universo proporcionado y bello que se expresa como sinfonía cósmica y cántico del universo [carmen universitatis]”¹⁹¹ Si los primeros cinco libros dan una descripción completa de la manera en que se comportan el ritmo y el metro latino, el sexto correspondería a las premisas teológicas¹⁹² que, desde una perspectiva metafísica, la *Cámara Lambda* interpone en su naturaleza ontológica: de la unidad al todo, de lo corpóreo a lo incorpóreo, del movimiento exterior al interior, de lo inmanente a lo trascendente, de lo sensible a lo inteligible.

El concepto de *numerus* circunda todo el diálogo de esta obra de San Agustín. Está presente en el sentido de todos los términos que mencionamos y que configuran su significado. Es una entidad compleja que funciona como elemento estructural del mundo corpóreo e incorpóreo. Tiene múltiples funciones, entre ellas, la de constituir el orden racional de las artes liberales, la de ser lazo mediador entre lo sensible y lo inteligible, la de ser el principio

¹⁹¹ Ver Guillermo León Correa Pabón, “Numerus-Proportio en el De Musica de San Agustín (Libros I y VI). La tradición pitagórico-platónica” (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, mayo de 2009).

¹⁹² Los postulados del pitagorismo-neoplatónico en esta obra específica de San Agustín constituían una vía de acceso a la perfección del *número* o de la *Armonía Suprema* que es Dios: “...la armonía comienza por la unidad y es bella gracias a la igualdad y a la simetría y se une por el orden. Por esta razón, todo el que afirma que no hay naturaleza alguna que, para ser lo que es, no desee la unidad y que se esfuerce en ser igual a sí misma, en la medida de su posibilidad, y que guarde su orden propio, sea en lugares o tiempos, o mantenga su propia conservación en un cuerpo que le sirve de equilibrio; debe afirmar también que todo lo que existe, y en la medida que existe, ha sido hecho y fundamentado por un Principio Único, por medio de la belleza, que es igual y semejante a las riquezas de su bondad, por la cual el Uno y el (otro) Uno que procede del Uno están unidos por una, por así decirlo, muy *cara* caridad.” En: San Agustín, *De Musica*, Edición electrónica on-line en Nuova Biblioteca Agostiniana www.augustinus.it. Edición Bilingüe, latín-italiano, Introducción, traducción y notas por D. Gentili. Roma: Città Nuova Editrice, 1976, 1992 (2). (Última recuperación 17 de febrero, 2013).

del *ordo universalis*, de la *aequalitas* y la *symmetria*, y en última instancia, de su estética de la proporción.¹⁹³

El legado pitagórico en la era moderna se tradujo en la reoxigenación de la música y la capacidad de una línea para representar muchos de los atributos del mundo, incluidos el amplio espectro de los sonidos. A la vez, produjo una reducción, una suerte de proscripción de determinados sonidos, un abatimiento del ruido. Esta única cuerda otorgaba de forma simultánea una línea fecunda pero, paradójicamente, discriminatoria; una intensificación al tiempo que una reducción, una inclusión de todo y, a la vez, una frontera aún más grande entre todo. Asimismo, la física del sonido fue transformada de manera dramática con la aplicación de técnicas gráficas que hacían visible el sonido además de los instrumentos que lo grababan gracias a la invención del fonógrafo y el fonógrafo. La habilidad de hacer visible lo invisible y capturar el factor “tiempo” en el sonido volátil y disperso entró a una nueva fase. Los anillos concéntricos en la superficie del agua habían provisto de una analogía visual similar en la antigüedad. Fue así que el *glissandi* adquirió un nuevo énfasis derivando en el sitio y producto de intensas negociaciones entre el sonido y la música, de acuerdo a Douglas Kahn.¹⁹⁴ El *glissandi* podía aludir a los sonidos urbanos pero también a la expansión, la continuidad y el remilgo del comportamiento de la naturaleza. Los intentos por recoger ambos registros constituyeron la tarea inmanente del compositor italiano Ferruccio Busoni en los fines del siglo XIX e inicios

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Ver Kahn, Capítulo 3: “Concerning the Line”, op. cit. pp.72-100.

del siglo XX, quien se refería a la infinita gradación tonal que habitaba en la naturaleza. Más adelante, formaron parte de las exploraciones de los futuristas y de uno de los discípulos de Bussoni: Edgard Varèse. El reto no consistía en imitar los sonidos de la naturaleza usando escalas musicales pero sí en descubrir nuevos fundamentos tonales. Estos experimentos seguían los del futurista Luigi Russolo, cansado de la autorreferencialidad del contexto musical que evitaba cualquier alusión o vínculo posible con el mundo moderno que se desgajaba en la vida cotidiana, industrial y urbana. La meta era abrir la música a la plenitud de todos los sonidos –meta que se extendería a las exploraciones hechas por John Cage, George Brecht y La Monte Young en la segunda mitad del siglo XX– a la vez que evitar la imitación:

Todos los sonidos y ruidos que se producen en la naturaleza, en tanto son susceptibles de una variación de su tonalidad (esto es, si son sonidos y ruidos de una determinada duración), cambian dicha entonación por gradaciones enarmónicas y nunca por saltos en el mismo. Por ejemplo, el viento fuerte produce escalas completas en aumento y disminución. Estas escalas no son diatónicas ni cromáticas, son enarmónicas. Igualmente, si nos movemos de los ruidos naturales al mundo de los ruidos de la máquina infinitamente más ricos, encontramos también aquí que los ruidos producidos por un movimiento rotatorio son constantemente enarmónicos en su avance y caída de tono.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Luigi Russolo, "The Conquest of Enharmonicism". Citado en Kahn, *Ibidem*, p. 87.

No es casualidad que en la fabricación de sus máquinas sonoras, Guzik apele a un sistema básico milenario basado en la lambdoma pitagórica para generar sonidos que evoquen una especie de mantra natural dirigido a expandirse y, como ya lo he mencionado, con connotaciones siderales que bien recuerdan el constructo aristotélico alrededor de la música de las esferas. Aristóteles suponía que el movimiento de los cuerpos celestes de tamaño astronómico tenía que producir un determinado ruido, al tomar como referente el hecho ineludible de que el movimiento de los cuerpos en la Tierra –inferiores en tamaño y velocidad de manera considerable si se les compara a los primeros– produce sonidos. En tanto el Sol, la Luna y todas las estrellas, tan grandes en número y dimensión, se desplazan velozmente ¿cómo sería posible que no produjeran un ruido inconmensurable? A partir de dicho argumento y de la observación de la velocidad de los astros así como del cálculo de la medida de sus distancias, fue que Aristóteles elucubró que aquellos sonidos eran proporcionales a las correspondencias musicales terrenales. Los astros del universo emitían un sonido producido por su movimiento circular y éste, a su vez, debía ser de naturaleza armónica.¹⁹⁶ Douglas Kahn narra que el dilema del sonido de las esferas tenía dos perspectivas opuestas. Como contraparte del pensamiento aristotélico, los pitagóricos respondían que semejante sonido era tan extenso y, sin embargo, inaudible, puesto que permanecía perennemente encarnado y pulsando todo el tiempo dentro de cada uno de los seres humanos. En otras palabras, una

¹⁹⁶ Aristóteles, *De Caelo*, citado en: Frederick Vinton Hunt, *Origins in Acoustics*. New Haven: Yale University Press, 1978, p. 12.

incesante capacidad aural devenía en una sordera generalizada. Sin embargo, Aristóteles seguía lejos de estar convencido de lo anterior. Resultaba incomprensible que no pudiéramos escuchar la música que manaba de los astros. Él, por su parte, explicaba que el sonido estaba presente en nuestros oídos desde el momento del nacimiento. Así es como se volvía indistinguible de su opuesto, el silencio. Aún cuando el sonido y el silencio se discriminan el uno del otro por su mutuo contraste, los pitagóricos no defendían de forma absoluta que nadie podía escuchar o haber escuchado la música de las esferas. Incluso, algunos de ellos sostenían que la única persona capaz de escucharla a través de su solitaria actividad de contemplación, era Pitágoras mismo, cuyo descubrimiento de dicho fenómeno –“La música de las esferas” – era la comprobación en primera instancia, de su existencia.¹⁹⁷

John Neubauer apunta a la crítica que Aristóteles hiciera en su *Metafísica* respecto a las creencias de los pitagóricos, quienes creyeron que muchos atributos de los números pertenecían a los cuerpos sensibles y postularon que las particularidades de los números existían en las notas musicales, en los cielos y en muchas otras cosas. Según la metafísica pitagórica, la armonía se difunde por todos los aspectos del universo y se refleja de forma específica en las proporciones armónicas simples de la música. La armonía musical expresaría, por tanto, el equilibrio entre las cosas: los elementos, los humores del cuerpo, el alma y el cuerpo, el

¹⁹⁷ Douglas Kahn, op. cit. p. 201.

equilibrio político y, especialmente, los movimientos de los cuerpos celestes, cuyo resultado fue la creencia en la “música de las esferas”. Sócrates estaba de acuerdo con los pitagóricos en que la música era una ciencia del cosmos, pues si los ojos están constituidos para la astronomía, también los oídos están constituidos para los movimientos de la armonía, y estas ciencias estarían, de alguna manera, emparentadas.¹⁹⁸

El avance tecnológico marcó para las artes de mediados de siglo nuevos criterios, conceptos, materiales y modos de producción. En relación con el campo de los sonidos, Douglas Kahn afirma que, si bien el gran sesgo en la historia de la música a partir de los inicios del siglo XX radicó en ocuparse del ruido como fenómeno tanto aural como musical, la musicalización del sonido se insertó en las prácticas artísticas cruzadas de forma progresiva. El registro del sonido por medio del fonógrafo permitió su *encapsulamiento eterno* en el tiempo. Lo anterior fue esencial para las investigaciones desde las vanguardias hasta abarcar los procesos experimentales de la segunda mitad del siglo XX en músicos y artistas como Varèse, Cage, Brecht y La Monte Young, entre otros. Sin embargo, es en las primeras décadas del siglo XX, que la música se vuelve central en la obra de pintores como Kandinsky y Mondrian. De acuerdo con Kahn y Lévy Strauss, ambos campos en la era de las vanguardias europeas –el de la música y el de la pintura– apelaban a sistemas no-representacionales (la primera en las

¹⁹⁸ John Neubauer, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 1992. pp. 30-31.

corrientes de música *serial* y *concreta*, la segunda en la pintura abstracta), los cuales evitaban ante todo cualquier interrelación con referencias o representaciones determinadas e identificables que, lejos de intentar imitar a la naturaleza, remitían a revocar cualquier lazo posible de referencialidad con ella.¹⁹⁹ Más aún, Mondrian afirmaba que el hombre preferiría los sonidos y ruidos producidos por materiales inanimados, en los que el ruido de una máquina sería más empático con su naturaleza humana, que el canto de los pájaros e incluso el del mismo ser humano.

La arquitectura conformó también un papel importante en la “organización del sonido” ya que durante el siglo XX no quedó restringida a jugar el rol de un contenedor de reverberación sino que fue la fuente misma del sonido.²⁰⁰ Retomando la glosa de San Agustín, el término *modulatio* significa, en primer lugar, movimiento. De ahí que San Agustín señale la filiación del término modular con el canto y la danza. Sin embargo, *modulatio* encierra también el significado de medida. Por esta razón explica que el mismo término sirve para aludir a las estructuras rítmico-melódicas en las que se articulan los sonidos musicales, o bien, a las estructuras proporcionales en la medida de los versos o de los movimientos de la danza. San Agustín define a la música como *la ciencia de modular bien* y expone el concepto de *modulatio*, en una primera instancia, como la práctica de ordenar el movimiento con medida, someterlo al número, a la medida y al

¹⁹⁹ Ver Douglas Kahn, op. cit.

²⁰⁰ Marc Treib, *Space calculated in seconds. The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgard Varèse*. New Jersey: Princeton University Press, 1996, p. ix

arte, es decir, ordenar el movimiento racionalmente: “*Modulatio* pues, es el movimiento regulado y medido, cuyo objetivo es alcanzar por sí mismo y no con vistas a otro fin su propia perfección. Cuando tales condiciones se cumplen, podemos decir que el movimiento está libre y complace porque apunta hacia el objeto de su belleza y a la unidad de su forma.”²⁰¹ Este significado de *modulatio* como medida rítmica, o de acuerdo con lo cual algo es medido, se extiende también al ámbito de arquitectura desde los tiempos de Vitruvio.

Un ejemplo perteneciente a la misma década de inauguración del Cárcamo es el Pabellón de Philips de 1958, diseñado por Le Corbusier y Iannis Xenakis, contenedor del *Poème électronique* de Varèse, el cual, a diferencia de la emanación espontánea producida por la *Cámara Lambda*, fue pregrabado y fijado en términos de composición, espacio y tiempo. Salvo por la experiencia personal de cada uno de los que lo visitaron, todas las nociones posibles del azar fueron eliminadas. No obstante, la obra de Varèse y sus notas visuales y aurales, de acuerdo a Marc Treib, permitieron a futuras generaciones arriesgarse en la búsqueda por un nuevo tipo de colaboración: “uno más basado en la intersección fortuita de elementos en *collage* que en la cuidadosa correlación de aspectos de luz y sonido o sonido y diseño del espacio; su concepción de estructura integral como una sin estructura.”²⁰²

²⁰¹ San Agustín, op.cit.

²⁰² Treib, op. cit. p. 174.

El Pabellón Philips fue reflejo claro del optimismo fundado en la nueva era atómica y marcó, asimismo, el inicio de la era electrónica en las ferias y exposiciones mundiales. A siete años de la síntesis que ensayaran juntos Rivera y Rivas para el antiguo Cárcamo de Dolores, el equipo encabezado por Le Corbusier tuvo, a diferencia del primero, la posibilidad de crear una síntesis artístico-tecnológica por medio del entramado electrónico de iluminación y sonido que la compañía Philips ofrecía para explotar al máximo el potencial estético que integraba las propiedades del espectáculo con tal de brindar la atmósfera de la base del mismo: el *Poème électronique*, de Edgard Vârese. Al ser la primer feria de amplia escala después de la guerra, Philips establecería su estatus multinacional de vanguardia tecnológica en múltiples campos –el doméstico, el cinematográfico, el industrial, el científico– por medio de una sofisticada propaganda de la cual el equipo de Le Corbusier sería el artífice: las aplicaciones de las nuevas energías al servicio de la paz. Para difundir este mensaje “La tecnología al servicio de las artes sería el medio.”²⁰³ Iannis Xenaxis, arquitecto y músico al frente del proyecto, aplicaría un elegante armazón de paraboloides hiperbólicos al diseño del pabellón. Las mencionadas estructuras habían sido centrales en la concepción espacial de Gabo y Pevsner y abrieron la posibilidad de crear “rutas de sonido” como patrones del recorrido por medio de cientos de bocinas adheridas a los muros y revestidas de asbesto cuyas protuberancias crearon un espacio acústico cavernoso: “En el Pabellón Philips apliqué las mismas ideas básicas que en *Metastaseis*: como en la música, estaba interesado en

²⁰³Ibidem, p. 9.

el problema de ir a un punto sin interrumpir la continuidad. En *Metastaseis*, la solución me llevaba a los glissandi; en el Pabellón la respuesta me la dieron los paraboloides hiperbólicos.”²⁰⁴ En cuanto a la capilla sonora que construyó Rivas para el mural, sorprende su capacidad de resonancia en correspondencia con el juego armónico que seguramente ocurría con el correr del agua por el paso del túnel dispuesto al interior del edificio. En la misma década, Félix Candela comienza a explorar la misma estructura que ha devenido prácticamente en una suerte de firma. Candela trabajó con González Reyna en reducir a menos de una pulgada el grosor de los paraboloides que cubren el Pabellón de rayos cósmicos en Ciudad Universitaria allende 1951.²⁰⁵ Sin embargo, contrastando la obra de Rivas con los paraboloides de Candela realizados en la misma década, la concha acústica de la capilla de Rivas remitía a una forma clásica, sagrada y reverencial para poder escuchar el caudal del Sistema Lerma a su paso por el mural sin ningún artificio de por medio, más que el mero sonido de la fuerza natural del agua. No hay que olvidar que, en el caso del pabellón de Le Corbusier, estamos hablando de una brecha de años y de un mapa geopolítico distinto. En 1958, Le Corbusier contó con el patrocinio de una compañía líder multinacional que buscaba mostrar la instrumentalidad de la tecnología en una nueva era, abierta a tocar todos los campos en los que el hombre se desarrollaría. Los fines, a pesar de ser similares, eran distintos. Unos enmarcaban decisiones de Estado por medio de la cultura que

²⁰⁴ Iannis Xenakis, *Música de la arquitectura*. Madrid: Akal ediciones, 2009. p. 145.

²⁰⁵ Treib, op. cit. p. 33.

administraba, los otros procedían de una empresa privada de envergadura mundial y, por ende, de injerencia directa no sólo en los comportamientos de consumo masivos sino también en la alta tecnologización científica y militar por medio de circuitos cerrados, radares y mecanismos de reproducción de sonido e imagen que, en su momento, competían por mantener la vanguardia en numerosos campos de actividad humana. Al tener acceso a uno de los medios tecnológicos más avanzados de aquella época por medio de Philips, Le Corbusier explotó el potencial estético de esa tecnología que llevó a posicionarlo a él y a sus colaboradores, a la vanguardia de los medios visuales de finales de la década.



Imagen 60: Le Corbusier, Pabellón *Philips* (1958).

La intención de Le Corbusier al seguir la obra por encargo de dicha compañía, era montar un espectáculo sinestésico contenido en una estructura arquitectónica hecha para dicho propósito. Guardadas las distancias, los objetivos de este nuevo proyecto rehabilitado conllevan a encontrar tanto similitudes como antagonismos entre los proyectos mencionados. En el Pabellón Philips de Le Corbusier, así como en la nueva

configuración del Cárcamo de Chapultepec, la arquitectura, el color, y los sonidos encontrados en cada uno de los elementos y las obras que formaron a uno y forman a otro –atendiendo a la integración plástica en que se gestó su primer momento–, emergen como un conglomerado mayor que cualquiera de sus partes constituyentes. En el caso del Cárcamo, su performatividad es hasta cierto punto planeada y hasta cierto punto fortuita, sobre todo, en lo que respecta a la generación espontánea de sonidos emitida por la *Cámara Lambda* a partir de una infraestructura armada de forma analógica que permite diferentes experiencias cada vez que se le visita. A pesar de ser amplificado por medios artificiales, el ejercicio musical que abrevó en el *Poème électronique* para el pabellón de Le Corbusier, guardaba un análisis que se remontaba a la creación de música para dramatizar las propiedades acústicas de espacios específicos en la tradición occidental. La investigación de Varèse respecto a la reverberación de la música en determinados espacios, continuaba una tradición iniciada por muchos compositores notables antes y después del Renacimiento.²⁰⁶

El pabellón de Le Corbusier pretendía fungir como una bocina gigante que introdujera los últimos adelantos en alta fidelidad sonora logrados por la compañía Philips. La creación o registro directo de los sonidos permitió a Varèse eliminar un intérprete como intermediario. Que la idea musical

²⁰⁶ En Venecia, Giovanni Gabrielli (1557-1612) desarrolló la ejecución de coros antifonarios específicamente en relación a la forma y la acústica de la basílica de San Marcos. Construida la planta en forma de cruz griega, cada uno de sus brazos dotado de balcones, su forma sugería la alternación de la voz que constituye la naturaleza de la antifona misma. No sólo era crucial para los dos grupos mayores de músicos y cantores el escucharse entre ellos, sino también la combinación de estas dos voces que se bosquejaban en el reflejo de los sonidos y su amplificación dentro de la basílica. La escritura de cada parte respondía en un grado considerable a la reverberación del templo, y la música no podía ser interpretada en otros foros sin los ajustes pertinentes. Treib, op.cit. pp. 178-179.

podiera ser concebida espacialmente sólo al traducirse dentro de un imaginario más gráfico, reflejó el interés de Vàrese por la pintura y la escultura. En lugar de música, Vàrese prefería hablar de “sonido organizado” sugiriendo así su propio medio aural libre de melodías prescritas, ritmos aparentes y armonías. A la par de los sketches,²⁰⁷ Vàrese elaboró otros diagramas en un claro intento por describir las trayectorias del sonido dentro del pabellón así como una serie de instrucciones técnicas para mezclar los canales de distribución del sonido en una sincronización apropiada. La duración del poema, incluidos los periodos de silencio, suma ocho minutos exactos. La pieza abre con un gong, sugiriendo la hora de la verdad. Los sonidos no se suceden en una relación progresiva a la manera tradicional, ni tampoco se coordinan con la secuencia de imágenes proyectadas en las paredes del pabellón. La voz humana, sola o en grupo, refunda la presencia humana dentro de la obra. La repetición y cadencia del gong proveen de una cierta sugerencia de partes diferenciadas dentro del total de la pieza. Las fuentes del sonido incluyen campanas, sirenas, sonidos percutidos que incluyen tarolas, sonidos redoblantes, sonidos sostenidos osciladores, *staccatos* melódicos, *glissandi* ascendentes y descendentes, sonidos motorizados, sonidos emulando el agua, las aves, el vidrio, la voz femenina y un coro masculino. De acuerdo a Richard Felciano, la pieza de ocho minutos se divide toscamente en segmentos de dos minutos. Todas las ideas básicas excepto la voz, aparecen en el primer segmento, seguido de lo que parecería

²⁰⁷ La suerte de la recreación del poema fue la misma que la del pabellón, sustentados en su momento efímero. Existe una grabación que pasó de la cinta al acetato y luego al disco compacto. Sin embargo, no existe una partitura escrita. “Como el edificio, la experiencia completa de la música puede describirse como demolida”. Ib. p. 211.

una suerte de “desarrollo”. Muchas de las ideas musicales se repiten: el glisando, la campana, el crescendo sostenido y los disminuendos, sin embargo, se repiten como gruesas texturas hechas de versiones altas y bajas del mismo sonido, o presentando diversos objetos sonoros de forma simultánea. El climax tiene lugar alrededor del 4’20” cuando un repentino aumento en el volumen acompaña un rápido glisando en ascenso que termina en un *diminuendo* sostenido. Hacia el 5’45” se produce una gran pausa como preparación psicológica de la sección final. Hacia el 6’50” aparece la voz de una soprano y un coro masculino en el 7’05”, pero ambas son apariciones cortas, ascendentes y descendentes llevadas al glisando ascendente más largo de la obra a manera de coda.²⁰⁸

Al haber utilizado una multitud de fuentes sonoras reunidas a través de un collage electrónico, Vârese se vio en la necesidad de ir ajustando su obra bajo prueba y error rumbo al objetivo de conjuntar una obra integrada. Lo anterior es importante en tanto se trató de un trabajo colaborativo sui generis pues mientras Le Corbusier pasó gran parte del tiempo que duró la construcción del proyecto en la India, Vârese componía en Nueva York mientras Xenakis supervisaba la obra entre París y Bruselas. Aprovechando el talento de Xenakis como compositor tanto como arquitecto, fue comisionado para componer los dos minutos de música que acompañarían a manera de interludio los cambios de audiencia entre cada presentación. El diseño de Xenakis para el pabellón evolucionó como un envoltorio libre de

²⁰⁸ Richard Feliciano, “An analysis of the Poème Électronique. En Marc Treib, Ib. pp. 212-213.

toda finalidad funcional, excepto la de albergar un espacio oscuro para la pieza musical de Vârese. Xenakis pensaba que la música había recorrido el camino hacia la abstracción lo mismo que la pintura, y que el comienzo de la abstracción consciente en música se situaba en la época del descubrimiento de la atonalidad. La música serial que devino de ella, impuso una restricción, una coerción “lineal” a la estructuración; tampoco admitía sonidos de variación continua apoyados especialmente en la frecuencia, como los glissandi. Fue para ello que sugirió rebasar la restricción “lineal” y el control de las variaciones continuas de los componentes del sonido por medio de una música más completa, una “música estocástica” que utilizaría esencialmente la teoría y el cálculo de probabilidades e introduciría toda una serie de funciones matemáticas.

Constatamos que, gracias a las técnicas electroacústicas, es posible conquistar el espacio geométrico, lo cual representa un nuevo paso en el campo de la abstracción. (...) Tras este rápido panorama, podemos constatar que las técnicas electrónicas son quienes han hecho posible –y, en parte, han provocado– la brillante expansión del arte de la visión y del arte del oído. Estas técnicas permiten, en un “gesto electrónico total”, llevar a cabo una vasta síntesis audiovisual nunca lograda hasta ahora, que se sitúa, además, en el ámbito natural e indispensable para su existencia: el territorio de la abstracción. En este sentido, el Pabellón Philips de la Exposición de Bruselas representa una primera experiencia de síntesis artística del sonido, de la luz y de la arquitectura, una primera etapa hacia un “gesto electrónico”.

Finalmente, podemos concluir diciendo que una conciencia conceptual nueva, la abstracción, y una infraestructura técnica, la electrónica, están hoy

transformando la civilización humana.²⁰⁹

La grabación y reproducción del sonido tuvo efectos positivos y negativos. La inclusión de sonidos industriales, naturales, cotidianos, minúsculos y grandiosos grabados de forma previa, instauró una dimensión del sonido a nivel social que repercutió en cambios desde poéticos hasta ecológicos y políticos. Si bien la existencia del fonógrafo y su habilidad para retener cualquier sonido suspendido en el tiempo produjo un nuevo estatus alrededor de la audición que modificó la comprensión del fenómeno aural en numerosos campos, el uso perpetrado de la tecnología en el mundo musical trajo consigo una cierta edulcoración de la experiencia de escuchar. Tras la digitalización de la música, el sonido perdió un pedazo sustancial de su aura. Los seres humanos oímos a través de los oídos, los huesos, los dientes y las reverberaciones que chocan en el espacio circundante. Lo que sucedió con este tipo de tecnologías, en palabras de Guzik, fue la desacralización del sonido. En la *Cámara Lambda* cobra importancia la intención inicial de Rivera y Rivas al carecer de una red de amplificación del sonido, y así, aprovechar las características resonantes y reverberantes del espacio al recurrir única y puramente a los mecanismos de resonancia espaciales que, de nueva cuenta, restituyen la experiencia de entrar en contacto con aquello que se escucha sin ninguna clase de intermediación digital. Joseph Beuys manifestó: “Cuando todos hablan racionalmente, es necesario que un tipo de

²⁰⁹ Xenakis, op.cit. pp. 201-202.

encantamiento aparezca”.²¹⁰ Su intención responde a un proceso de integración, como ya he dicho; aquél que recuerda las expediciones de los exploradores en tierras americanas a principios de siglo ya mencionadas, narradas por Taussig. Al llevar un gramófono consigo, este nuevo dispositivo probó ser una fácil manera de hacer un nexo intercultural, una nueva zona cultural de interacción entre blancos e indios al descubrir lo extraño como confirmar la semejanza entre ellos.²¹¹ La *Cámara Lambdoma* se remite a ser un instrumento de traducción más que de producción o reproducción, un mediador analógico que traduce y comunica diversas formas de energía provenientes de la naturaleza al tiempo que del entorno urbano transformándolas en voz. Es como si el mundo hablara. La magia reside ahí y toca a quienes la visitan moviendo a hacernos sentir parte integrante del mundo y del cosmos. En su experiencia es que tocamos profundamente el sentido histórico y social de comunidad.

Si comparáramos la factura de la emanación melódica de la *Cámara Lambdoma* con la pieza de Vårese para el Pabellón Philips, partiríamos de que en la primera, no hay tiempos ni frecuencias programados en los sonidos puesto que el instrumento, como ya he mencionado, se comporta como un traductor de los elementos naturales. La búsqueda del instrumento reside en disponer en un crisol un conjunto de dieciséis tonos puros acoplados, relacionados entre sí en forma de múltiplos enteros (armónicos) a una

²¹⁰ Caroline Tisdall, *Joseph Beuys. We go this way*. Londres: Violette Editions, 1998. p. 47.

²¹¹ Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. op. cit. pp. 194-195.

frecuencia única fundamental. El conjunto de armónicos es estático hasta que es excitado por una onda senoidal pura, de altísima frecuencia, muy por arriba de lo audible, modulada básicamente por los elementos agua, viento y sol, de forma similar a lo que ocurre con una bandera puesta en juego ante el viento. Una vez juntos, todos relacionados y en tensión, los dieciséis armónicos son "tocados" por la senoide de alta frecuencia que, en respuesta, dejan escapar su energía, autoorganizándose, para sorpresa de Guzik en su proceso de experimentación, en forma de arpeggios ascendentes y descendentes, que representan el flujo, el transcurso y el orden natural de los fenómenos a los que está asociada la *Cámara Lambda*. Al mismo tiempo, los dieciséis subarmónicos o divisiones del mismo tono fundamental, acompañan esos arpeggios con una noble y notable armonía inversa, cadenciosa, de arpeggios menos evidentes y acordes que resultan difíciles de describir ya que los subarmónicos, de acuerdo a Ariel Guzik, no tienen equivalencia tonal precisa en la notación tradicional. Los treinta y dos tonos de la cámara –dieciséis armónicos y dieciséis subarmónicos, son senoides puras cuyos intervalos tonales obedecen a un temperamento puro, pitagórico, en virtud de su cálculo a partir de la figura de la lambda, el cual pudiera decirse, constituye el temperamento natural de la máquina y cuya notación en la música tradicional es sólo aproximada a las notas correspondientes de la música dodecafónica temperada. Lo más cercano a esos intervalos es común en la música de diversas culturas de Oriente donde los instrumentos expresan su propia naturaleza física más que un

temperamento teórico. El flujo es constante, más no hay memoria en el instrumento; el lugar de ésta es ocupado por la redundancia de la cadencia armónica y por el eco de la capilla. Quien no ha visitado la capilla del Cárcamo de Chapultepec tras su reinauguración, se encontraría con cadencias de sonidos que tienen, ante todo, una cualidad reverberante similar a la de un fluido que cae en un espectro aural. Las tensiones de estos sonidos varían en volúmenes y tan pronto uno se zambulle en el juego de los sonidos, puede adivinar un diálogo entre armónicos y subarmónicos que, además, se reflejan de manera visual por medio de las luces encontradas en el gabinete de control. Dichos sonidos no remiten a una fuente electrónica sino que se acercan a los sonidos puros y claros de un instrumento aparentemente sencillo, altamente calibrado y, por ende, sumamente sensible.

Como se puede apreciar en los anteriores ejemplos contrastados, la inmersión en la nueva gama de sonidos tanto dentro de la música como de las nuevas prácticas estéticas que lo incorporaban como parte fundamental de su génesis ejerció, asimismo, nuevas técnicas, disposiciones y lugares tanto mentales como físicos en los que se escuchaba y donde los atributos de quien los oía fueron redescubiertos en el marco de un ejercicio de autoconciencia (para muestra un botón: la experiencia general del campo experimental en la obra de John Cage) que abordaba las condiciones del ruido de forma obsesiva. Con ello se determina también que las instancias en

que el fenómeno del sonido es escuchado se forman predominantemente desde la perspectiva del sujeto que lo escucha, quien percibe *otras cosas* independientemente de lo que es consensual en apariencia.²¹²

Los nuevos medios tecnológicos de amplificación del sonido también fueron objeto de la atención de la nueva composición musical a mediados del siglo XX. Cage emplearía la tecnología no sólo para ampliar sonidos de naturaleza casi microscópica y otros efectos meramente prácticos de producción, sino también como un medio discursivo para escuchar música. Determinados procesos de amplificación fueron coyunturales para músicos como La Monte Young y su colectivo *Theatre of Eternal Music*. A través de la amplificación y la repetición de un sonido único por periodos largos, Cage aseguraba escuchar una infinita variedad dentro del mismo sonido elongado, equiparable a la experiencia de mirar a través de un microscopio.²¹³ Los tonos sostenidos del *Theatre of Eternal Music* fueron la ocasión para citarse con el interior de los sonidos y percatarse de las sutilezas minúsculas envueltas en ellos. De la misma manera, la tríada compuesta por Vârese, Xenakis y Le Corbusier ya recordada, decidió distribuir más de trescientas bocinas en el pabellón ya mencionado, a fin de crear “rutas de sonido” alrededor del espacio arquitectónico conformado por el mismo y, de esa forma, provocar una reverberación sonora que diera lugar a una experiencia

²¹² Kahn, op. cit. p. 23.

²¹³ John Cage, Entrevista con Roger Reynolds en *John Cage*. Nueva York: Henmar Press, 1962, p. 59.

radicalmente distinta de la que se da en un sentido tradicional, por ejemplo, con una orquesta de cámara.

Es el mismo Kahn quien resume en el gesto del “goteo” de Jackson Pollock seguido del “derrame” de Cage, la antesala del sustrato elemental que durante los sesenta asistirá a las artes al confrontar las políticas corpóreas y ambientales, y la disolución de las fronteras entre la vida y el arte.²¹⁴ George Brecht, discípulo de Cage, respondería en una entrevista con Michael Nyman al hablar de su obra *Drip Music*: “...Pero no es importante que yo lo haya hecho. Puedo imaginar que en China y en Japón, la gente ha apreciado el goteo del agua por siglos.” Al haber sido químico de la compañía *Johnson & Johnson*, el goteo que rememoraba la alquimia antigua representaba para Brecht, la unión ideal de la ciencia con el arte. En sus obras artísticas, la alquimia prefiguraba también una especie de reencantamiento al tornar el sonido cotidiano de un goteo que podía ser la reminiscencia de destilaciones, tinturas y condensaciones de épocas pasadas en las que la alquimia se practicaba y prefiguraba el mundo de la química. La influencia de Oriente como del replanteamiento de prácticas surrealistas nuevamente revitalizadas en algunos de los miembros del colectivo *Fluxus* es bien conocida, entre ellos John Cage, de cuya comprensión a un nivel muy básico y primigenio, aparentemente conllevaba al mutismo del tropo social o se deslindaba de cualquier clase de activismo ecológico. En “*Other people think*”, Cage insinuaba que la transformación

²¹⁴ Kahn, op. cit. pp. 262-276.

social sólo podía producirse a través de transformaciones individuales de conciencia, mientras que en “*A Composer’s Confessions*”, la transformación social vendría sólo por la vía de los actos personales de legiones de individuos solitarios.²¹⁵ A través de sus renombradas conferencias proferidas en Vassar, Cage contrapone la integración personal en contra de las fuerzas de la desintegración social: “Mi sensación era que la belleza aún permanecía en las situaciones íntimas. El pensar y actuar así es notablemente desesperanzador en términos públicos. Dicha actitud es escapista, pero yo creo que el escapar de una situación desesperada es más sabio que estúpido.”²¹⁶ Si el efecto de Cage *despoja*, el de Guzik *fetichiza*, pero no en el entendido freudiano o marxiano sino en la interpretación del fetiche de acuerdo a su origen etimológico: *feitico* o sortilegio del cual hablaban los exploradores portugueses del siglo XV. Los cultos africanos que permearon los actuales territorios de Cuba y Brasil sostenían que las fuerzas se asientan sobre piedras denominadas *ótás*, “consideradas sagradas porque en ellas se encuentra el medio de conexión en forma de fundamento” donde “las energías de los mismos se depositan” volviéndose “receptoras de la fuerza viva o latente”. Como señala Roberto Echavarren:

No todas las piedras son *ótás*, sino aquéllas que irradian una energía especial, que algunos pueden sentir acercándoles la palma de la mano. Detrás del fetiche sagrado se oculta lo que le otorga una imantación, una irradiación. Lo que se

²¹⁵ Cage, “*A Composer’s Confessions*”, citado en: Kahn, op. cit. p. 176

²¹⁶ Ídem.

oculta le da poder, aunque el fetiche se expone en principio él solo, como si alumbrara un aura propia.²¹⁷

Es así que mi investigación desemboca en las posibilidades de que el sonido constituya, en este caso, un poder mágico similar al que poseen las *otás*; un artilugio de reencantamiento que, de manera paradójica, es aquello que no aparece necesariamente visible, que escapa del campo frontal de control visual en las máquinas sonoras de Ariel Guzik o se percibe de forma muy sutil por medio de los movimientos que dibujan las agujas en el mueble de control o por las ondas que marcan el comportamiento agudo o grave de las armonías. La inmersión producida por la *Cámara Lambda* potencia experiencias individuales aunque consensadas, a la vez, por un marco histórico y social definido.

La idea de seguir una secuencia cronológica respecto de los hallazgos e inventivas musicales desde el siglo XIX y las vanguardias de principios de siglo hasta las incursiones musicales de Brecht, La Monte Young y Cage, funge en este sentido para refrendar un marco de referencia a partir del que se pueden explicar ciertos aspectos presentes en las máquinas sonoras de Guzik además de la forma en cómo operan. Podemos trazar ciertas líneas de relación con algunas piezas aisladas, presentes en la producción de músicos como Cage o artistas como Juan Downey: luego de su estancia en la ciudad de México en el año de 1976, Arnaldo Coen cuenta que Cage viajó al

²¹⁷ Roberto Echavarren, *Arte andrógino: estilo versus moda*. Montevideo: HUM, 2010, p. 20.

desierto de Sonora con el objeto de intervenir cactáceas con micrófonos de contacto, como si ellas fueran instrumentos musicales.²¹⁸ Una indagación similar pero con inferencias distintas fue creada en 1972 por Downey en *A Vegetal System of Communication for New York State (Un sistema de comunicación vegetal para el estado de Nueva York, 1972)*. Por medio de electrodos dispuestos en una planta contenida dentro de una caja de cobre, se liberaba un sistema de sonido que pretendía trasladar experiencias por medio de ondas electromagnéticas al mundo vegetal. Los electrodos transmitirían, a su vez, las respuestas de la planta al medio ambiente y a las personas que se acercaran a la caja. Dichas reacciones se manifestaban de manera sonora a través de notas musicales, permitiéndole al público percibir la interrelación que existe entre los seres humanos y la naturaleza. Lo que se ponía de manifiesto en la pieza de Downey era la noción sistémica de la ecología propuesta por Gregory Bateson en sus escritos, en el intento por explorar los vínculos entre el mundo vegetal y los seres humanos. Las dos experiencias anteriores empatan con la serie de exploraciones sonoras que Guzik ha hecho con cactáceas endémicas del desierto de San Luis Potosí, territorio sagrado de los huicholes ahora infestado por transnacionales mineras y carteles del narcotráfico. El giro aquí reside en que las plantas constituyen el público de un concierto emanado de y ofrecido a ellas por medio de un laúd hecho por Guzik, vertebrado a sus terminaciones por medio de una

²¹⁸ Escoto, *El escorpión, la máscara y la jaula. Tres incursiones de mexicanos al territorio del sonido en los años setenta*. (Tesis de maestría, UNAM, 2012) p. 49.

delicada retícula de nodos.²¹⁹ Si en siglos pasados el cuadro paisajista autentificaba su demanda de representante de la naturaleza, hoy en día, el proceso de autentificación de la naturaleza en piezas como la *Cámara Lambda* invierte el proceso: es la naturaleza la que clama ser representada bajo una lógica interna distinta y por medio de una interfaz tecnológica cuyo grado de sofisticación y conceptualización se ha matizado e inclinado hacia distintas premisas desde los inicios del siglo XX.

²¹⁹ El *Concierto para plantas* se ofreció en un par de foros en 2011, uno de ellos, en el Charco del Ingenio en el jardín botánico de San Miguel Allende y otro en el marco del Festival Internacional Cervantino, en Guanajuato.

Capítulo 4. Piezas tráfugas de la modernidad.

4.1 Prácticas utópicas: la nueva educación del deseo.

Si bien la “estética de los sistemas”²²⁰ de los años sesenta estaría menos preocupada por los materiales artísticos que por sus sistemas o procesos, es claro que su origen también se sitúa precisamente en las pesquisas de ciertos artistas de inicios del siglo XX. Este análisis no pretende llevar esta genealogía más allá pues eso bien podría ser una problemática a desarrollar en otra investigación. Tan sólo cabe incidir, a manera de coda, en las prácticas que se volvieron comunes a partir de la segunda mitad del siglo XX y que partieron de una génesis vanguardista que velaba por la interdisciplinariedad no sólo entre las artes mismas sino también entre ellas y otros campos hasta entonces divergentes. Desde la década de los sesenta, las colaboraciones de artistas con ingenieros y científicos se volvieron cada vez más frecuentes en el intento por situarse dentro de ambientes científicos o industriales con la finalidad de acceder al *estado del arte tecnológico*. La influencia de estas incursiones que permitían la experimentación en campos distintos a los del arte fue permeando de forma gradual a países como México. Las primeras muestras de ello se dan en las generaciones posteriores al muralismo que marcaron la escisión por vías de las corrientes geométrica y cinética, entre otras, entre los finales de los cincuenta y a lo

²²⁰ El término “sistemas estéticos” fue popularizado por el autor Jack Burnham en la publicación *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. Nueva York: George Braziller; Londres: Allen Lane/Penguin Press, 1968).

largo de los sesenta y setenta. De acuerdo a Daniel Garza Usabiaga, el desarrollo de un arte identificable con el cinetismo y su alusión a la máquina y a la mecanización durante los años sesenta y setenta coincide en México con dos décadas de pronunciada modernización urbana e industrial, en sintonía con los cambios y la aceleración que trajo consigo el desarrollo de una cultura moderna a nivel internacional donde se redefinió la vida cotidiana en la urbe, su andamiaje industrial y tecnológico y las dimensiones del espacio y del tiempo.²²¹

A la par de los cambios ya señalados en el anterior capítulo, la década de los sesenta también trajo consigo un nuevo ideario utópico reflejado sobre todo en las artes visuales, la literatura y la cultura popular. Teresa de Lauretis afirma que el proceso de desideologización de la ciencia y la tecnología se inició en 1960 en medio de un clima de intenso conocimiento político, momento en que la sociedad comenzó a cuestionar el impacto de los complejos científicos, industriales y militares en la vida humana, prácticas que guiaron el interés del público hacia la ecología, los derechos humanos, las diferencias sexuales y raciales, las tecnologías alternativas, las estrategias de supervivencia física y psicológica y el desarrollo de los recursos tanto naturales como humanos. A la par de la exploración de sistemas y procesos que rehuían de los soportes tradicionales estos artistas concebían sus creaciones, por paradójico que resulte, al cobijo de estrategias

²²¹ Daniel Garza Usabiaga: Cinetismo: Movimiento y transformación en el arte de las décadas de los sesenta y setenta. (Versión del texto facilitada por el autor).

y marcos críticos que reconocían en la tecnología su alta flexibilidad. Sin embargo, la instrumentalización general de la tecnología en otros campos había develado un peligro potencialmente mortífero a niveles apocalípticos. Con todo, los artistas emprenden una nueva cruzada que permita, una vez más, el uso de la tecnología en la subjetivación del mundo real con miras al desarrollo de nuevos horizontes posibles de creación.²²²

Hay pues, una pretendida congruencia entre las formas de la ficción, el arte y la tecnología de esos momentos. La destrucción o reconstrucción del mundo por el artista, primero como creador-productor en tiempos de Rivera, ahora como productor-tecnólogo, encierra un motivo utópico que es, de nueva cuenta, el reemplazamiento del poder en el mundo tan añorado por los movimientos de vanguardia, de los que se sirve mantener un pie en el plano de lo real y racional desde el punto de vista científico y tecnológico, y otro en un futuro o situaciones y mundos que se creen posibles.²²³ El llamado utópico a un nuevo orden en los murales de Rivera ya referidos, así como en las obras de ciencia ficción que emergen entre la década de los sesenta y setenta, a la par de la *Cámara Lambda*, presentan un cierto parentesco con aquel del inventor en tiempos modernos en el hecho de portar la combinación necesaria de la identificación de un problema a resolver y la ingenuidad inventiva con la que una serie de soluciones son propuestas y

²²² Teresa de Lauretis, op. cit. p. 136.

²²³ Véase Miguel Ángel Fernández Delgado, "Crononauta: la propuesta de ciencia ficción pánica de René Rebetez y Alejandro Jodorowsky". En: *El futuro. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. op. cit. p. 99.

puestas a prueba, de las cuales cabe enfatizar el deleite en la construcción de las mismas.

La utopía como categoría cardinal presente en el arte desde las vanguardias guarda una relación al común de las obras mencionadas a lo largo de la genealogía. Dentro de esta particular acepción, encontramos la enmarcación de una naturaleza que se potencia como el lugar en el que existen los recursos para designar una subjetividad particular. A la par del largometraje *La Magia* de Rebetéz, localizamos trabajos que se articulan alrededor de la develación de esta subjetividad sui generis en la serie de videos realizados por Juan Downey en las tribus amazónicas de Venezuela asentados en las zonas cercanas al río Orinoco, a fines de la década de los setenta. Para Rebetéz, la posible salida a la inminente maquinización del hombre, es, probablemente, “el retorno a un origen mítico vinculado a claves que podían ser halladas en la búsqueda de una conciencia interior enlazada con las prácticas espirituales de las razas, culturas y pueblos originarios del mundo y que, en el caso de América, estaban situados desde el Río Bravo hasta la Patagonia.”²²⁴ En cambio, para Downey terminó por ser un reflejo al tiempo que la última llamada de un mundo humano construido, condenado a su propia aniquilación. En el video *El shabono abandonado*, Downey mantiene un diálogo con el antropólogo francés Jacques Lizot quien también había vivido entre la tribu Yãnomãmi para efectos de estudio. Al final de este

²²⁴Regina Tattersfield, “Espectros de una utopía. Etnografía y ciencia ficción. René Rebetéz en México (1961-1975). Ponencia presentada en el Seminario “Zonas de comparación: Neo-vanguardias y arte latinoamericano / Sincronicidades, contactos y divergencias.” Bogotá, Colombia, 7 de junio, 2013.

diálogo, Lizot alcanza a vislumbrar el inminente desenlace: “...en la destrucción de las etnias que viven al ras de la modernidad estamos presenciando el reflejo de nuestra destrucción futura.”

Producciones artísticas de esta clase comparten ciertos rasgos de la utopía clásica en el entendido de las formas literarias que construyen y describen un mundo alternativo en el futuro, en el que las condiciones de vida son mejores que en la época de quien las escribe. En este orden, habría que incluir las pretensiones futuras Riverianas que se darían en una Latinoamérica idealizada, cuna de una raza con capacidades determinadas, que la llevarían a consagrar la igualdad social. El caso del mural de Rivera situado en el Cárcamo resulta una apostilla en torno a la sociedad de ese momento que intenta persuadir sobre ciertas ideas y espolear a la acción.²²⁵ Fredric Jameson encuentra características comunes que hacen de un interlocutor como es, en este caso, el artista que interactúa con nuevas tecnologías, ya sea para manipularlas o simplemente al invocarlas, el que recoge una preocupación determinada en ciertos momentos de la historia humana:

Es precisamente la obsesión del utópico que sirve a un aparato inscrito para una realidad social dada, cuya identificación entonces, se encuentra positivamente con un reconocimiento colectivo. (...) Al lado de capítulos biográficos aleatorios

²²⁵ De acuerdo a Richard Coyne, una estructura utópica presenta una visión unidimensional alrededor de una alternativa propuesta y es difícil encontrar que comprometa las tensiones con las contradicciones de su propia prognosis por lo que, a diferencia, de lo que se cree, es raramente autorreflexiva más sí conforma el relato de un mundo meticulosamente razonado.²²⁵ Richard Coyne, *Technoromanticism. Digital Narratives, Holism, and the Romance of the Real*. Londres: The MIT Press, 1999. p. 21.

existe, en apariencia, una historia del crudo material utópico a ser proyectado o, en otras palabras, la capacidad de cada una de las contradicciones históricas para ser nombradas, tematizadas y representadas, no sólo en formas epistemológicas, en términos de análisis económicos o políticos, sino también en formas dramáticas o estéticas que, a la par de plataformas políticas y *slogans* tan cercanos a ellas, son capaces de sujetar la imaginación y hablar a grupos más grandes.²²⁶

Lo anterior llama a la capacidad del artista en cuestión, de enunciar por medio de una cierta destreza que resume tanto las habilidades sintéticas que acordonan una situación real que le preocupa, así como las habilidades estéticas para poder expresar en una obra, una posible fórmula utópica, en virtud de cualesquiera de los formatos de los que se apodere para lograrlo.²²⁷ Guzik acepta que en sus obras hay una ostentación de orden utópico. Están contruidos, como ya he citado, para intentar romper el desencanto en momentos tecnocientíficos donde aparentemente todo es posible, desde fabricar lo viviente hasta desarrollar virus incontrolables o diseñar armas biológicas. En un ambiente controlado, los fenómenos pueden empezar a repetirse, lo que llevaría a una disección y un estudio sistemático encaminado a buscar interpretaciones de nuestros referentes que los haga útiles. En el caso de Guzik sí existe un afán vital por conocer, pero no una intención de divulgar científicamente ya que su trabajo obedece a fines

²²⁶ Jameson, op.cit. p. 13.

²²⁷ Jameson también señala el estado de la sociedad en el que se dan las condiciones para elaborar una utopía: "Aún para obtener una representatividad, el momento histórico o social debe, de alguna manera, ofrecerse él mismo como una situación, permitir por sí mismo ser leído en términos de efectos y causas, o de problemas y soluciones, de preguntas y respuestas. Debe de haber alcanzado un nivel de complejidad moldeada, en el cual se detecta, en primer plano, algún mal fundamental..." Ib. pp. 13-14.

distintos. La ciencia estudia con el objeto de entender, generar conocimiento y derivarlo en objetos que puedan devenir en instrumentales, pero que se alejan de su premisa más preciada: el restituir la capacidad de sentir. En la *Cámara Lambda* pervive para Guzik la esperanza casi mágica de que “el misterio se guarda solo”. Lo que se preserva y conserva su originalidad es lo que el artista más anhela. En el día con día, la única manera de recobrar el sentido de la vida tiene que ver con la revitalización, el renacimiento constante de una fe saldada en la búsqueda de un misterio perdido. Esto fue lo que le representó la vertiente emocionante, a la par que enigmática, de la ciencia como camino y que, ahora, reincide en denominarlo “una especie de desencantamiento sistemático” al haberse vuelto una suerte de varita mágica que desacraliza y reduce los fenómenos que antes nos dejaban sin aliento a su paso. Las computadoras y el *software* no constituyen la parte esencial de su trabajo pues las observa con recelo dada la miseria simbólica que emana del sistema técnico y mediático actual, y de la sistematización y manejo de información de tecnologías numéricas.

He insistido que la visión de Guzik alrededor de la tecnología arcaica se identifica con un afán melancólico y nostálgico de retorno al pasado. No obstante, me parece que su búsqueda no es estática ni reduccionista; no lo es como paradigma estético ni como reflexión en la búsqueda de una tecnología menos perniciosa. En esta obra específica, Guzik expresa que hay algo a desensamblar de manera natural o artificial en la actual

tecnología, opinión que alude al desmontaje como también a su reelaboración conceptual. En mi intento por hacer una defensa tanto de una pieza compleja al situarse en un espacio cargado de connotaciones, las cuales había que desentrañar una a una, como de un artista que se sitúa en un lugar las más de las veces escurridizo al no responder a la generación masiva de obra, ni a la demanda del mercado, ni tampoco a una agenda prescrita por la crítica artística, reitero que sus aciertos radican en la vulnerabilidad de sus premisas tanto nostálgicas como utópicas. Si partí de intentar abrir un espectro de constelaciones fue en la humilde medida de simular aquello que Benjamin intentaba: sugerir vías paralelas de análisis desde una posición peculiar sobre todo por su fragilidad. Si en los análisis posteriores que se hicieron de la noción de utopía en el pensamiento de Benjamin, las opiniones se disparan hacia extremos tan radicales como opuestos –de la redención mesiánica a la movilización revolucionaria–, no es extraño encontrarse con una pieza que suscita controversia, no por la inconsistencia de su propuesta sino por llamar a un ordenamiento basado en la contemplación con tal de volver a explorar nuestra correspondencia con el mundo en que vivimos.

Benjamin descubre el *topos* de la utopía precisamente en la dialéctica de lo nuevo que se vuelve viejo. En el montón de basura de la historia moderna, en la recolección de las imágenes que constituyeron los sueños de generaciones pasadas y en la colección de materializaciones de aquellos

sueños con cada generación venidera, es donde podemos encontrar el “contenedor”, el receptáculo de la experiencia histórica positiva.²²⁸ La insistencia en el uso y la evocación de una tecnología arcaica, la recurrencia de una estética retrofuturista apuntan a esa constelación benjaminiana. La máquina del tiempo, que es como Guzik la llama, es un gran dispositivo electromagnético disfrazado de pasado y de futuro;²²⁹ simula un samovar antiguo de madera en alusión al que recuerda haber visto de niño en casa de su abuela. Cada gema del exterior encierra un significado distinto. Sus ornamentos son funcionales e ilustrativos de los elementos, seguido de la serie de bulbos soviéticos ya mencionados que despliegan, a su vez, el funcionamiento de bulbos de menor escala, procedentes de la Segunda Guerra Mundial, usados como detectores de radioactividad, los cuales ayudan a apreciar visualmente la forma en que los armónicos y subarmónicos se autoorganizan. Este gabinete de controles representa la clara concatenación con una visión futurista de la primera época del Cárcamo. Un artefacto del siglo XXI visto desde mediados del siglo pasado, una proyección que se queda a medio camino entre el art decó y visiones futuristas relativas a la ciencia ficción. El mueble donde reside la neurona de la *Cámara Lambda* encaja en la naturaleza de este recinto y compacta la otrora primer visión utópica. La nueva integración plástica detalla una

²²⁸ Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MA: MIT Press. 1989. pp. 217-218.

²²⁹ En una entrevista al periódico La Jornada, Guzik declaró: “Mis máquinas son inspiradas en la ciencia ficción antigua. Más que decó es una visión futurista de aquella época. Me gusta imaginar que yo hubiera podido concebir este instrumento de esta época, desde aquella.” En: “Ariel Guzik subraya el valor del arte para atajar la violencia y el desdén a la cultura”, *La Jornada*, viernes 6 de mayo 2011, p. 4.

maquinaria cósmica integral en un lugar cargado de pasajes históricos desde tiempos prehispánicos, sobreviviendo a la Colonia, las invasiones, el imperio efímero, hasta llegar a lo que hoy representa el corazón de un Chapultepec gentrificado.

Para Benjamin, el proceso de describir los pasajes del París decimonónico no es, como sabemos, producto de la casualidad, ya que en los artefactos culturales de antaño encuentra las tendencias materializadas que atraen su atención como residuos de un mundo soñado por la burguesía francesa. En el siglo XX se renuncia a tal sueño y es en esa renuncia donde Benjamin encuentra la imagen dialéctica de aquello emergente que se niega a ser escondido. Mariya Ivancheva acierta al afirmar que en la reinterpretación crítica que se hace de la comprensión marxista ortodoxa del arte, ésta no considera el fenómeno de la superestructura –en términos marxianos– como mero reflejo secundario de las condiciones económicas de la existencia social, si bien, para Benjamin, la superestructura es la expresión última de estas.²³⁰ *Es en las expresiones materiales y manifestaciones de esos sueños encarnados en los artefactos arruinados por el paso del tiempo, que los avejenta y los vuelve arcaicos cada día a mayor velocidad, donde reside la premisa básica de las máquinas de Guzik.*

²³⁰ Mariya Ivancheva, "On Some Utopian Motives in the Philosophy of Walter Benjamin", Spaces of Utopia: An Electronic Journal, No. 3, Otoño/Invierno 2006. pp. 84-104 <http://ler.letras.up.pt> (Última recuperación, 20 febrero, 2014).

A lo anterior hay que sumar la posición que la tecnología juega para Benjamin en términos del arte. De acuerdo a su exégesis en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* y otros escritos, sólo la tecnología y sus distintas técnicas pueden posibilitar tal efecto de shock en las masas indiferentes. Los objetos representados ganan una apariencia más real y precisa a partir del medio técnico en el que se incrustan y que interviene entre ellos y el sensorium humano.²³¹ Aquí cabe preguntarse ¿acaso los sonidos espectrales del mundo natural obtenidos a partir de la electrónica logran hacerse escuchar tanto o más que su fuente natural y originaria?, ¿es necesario someterse a este shock para caer en la cuenta de su extrañamiento, de su progresiva pérdida? Es en este sentido que en directa referencia a su interpretación de la función redentora del arte, Benjamin es reacio a desconfiar del avance de la técnica. Más allá de eso, se imagina una función redentora para la técnica en el potencial impacto positivo que pueda llegar a tener en la vida cotidiana de los seres humanos bajo esta operación. En *A different utopian will*, el breve ensayo que antecede y de alguna manera resume al posterior *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, el arte de la modernidad y la técnica pueden liberar el pensamiento crítico y emancipar así a las personas de la manipulación de la cultura de masas y el trabajo forzoso. El disfrute del arte expresado a través de los nuevos medios tecnológicos puede ser a la vez crítico e instructivo; permite la emergencia de

²³¹ Véase Juergen Habermas: "Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin", *New German Critique*, No.17, Primavera, 1979, Ithaca, Cornell UP, pp. 30-59.

las formas de arte que Benjamin abraza: democráticas y subversivas.²³² La lectura que hace Benjamin de la historia a contrapelo sugerida por Michael Löwy, permite encontrar las semillas de una nueva intención utópica y cobrar cuenta de la necesidad de recolectar y redimir las imágenes del pasado. En la *Cámara Lambda* reside un deseo reprimido que es, a la vez, el deseo roto de la utopía benjaminiana: transfigurar el conocimiento en uno ajeno al orden instrumental en tanto éste nos permita volver a contactar con esa cualidad primigenia a la que Benjamin también alude en sus formas prehistóricas reiterativas de la ur-historia. Es aquí donde la naturaleza rescatada de sus interpretaciones míticas al tiempo que de su racionalización extrema, puede ser redimida. Esta tarea es de crucial importancia pues “cada imagen del pasado que no es reconocida por el presente como una de su propio interés, amenaza con desaparecer irremediabilmente”.²³³ Sólo al ser conscientes de los orígenes de los sueños de nuestros ancestros es que seremos alertamente críticos de nuestros propios sueños respecto del futuro.

Insistir en calificar a Guzik y a sus piezas de pastorales o bucólicas es intentar mantener un juicio hecho a priori en el desconocimiento tanto de la exégesis de su obra como del marco que las sostiene y que son, además, el mero reflejo de su circunstancia histórica. Es mantenernos indiferentes a algo que sabemos de antemano y que reside en las circunstancias actuales en las que se desenvuelven nuestras propias vidas, donde el costo del orden que

²³² Lowy, Michael, “Against the Grain: The Dialectical Conception of Culture in Walter Benjamin’s Theses of 1940”, En Michael P. Steinberg (Editor), *Walter Benjamin and the Demands of History*, Ithaca, Cornell UP, 1996. pp. 206-213.

²³³ Walter Benjamin, *Selected Writings*. Citado en Ivancheva, op.cit.

impera es cada día más alto, lo que puede devenir, en palabras del propio Guzik, en un colapso casi en automático, pues este costo está directamente imbricado a la atomización de los recursos. Paradójicamente, la visión de Guzik se mantiene en una versión distópica de la tiranía por el control de los recursos de la Tierra, la cual produce una imagen dialéctica dirigida a mantener una última utopía: la reeducación del deseo de una sociedad, que bien podría recordar las empresas utópicas de Tomás Moro, de William Morris al interior de su comunidad de artesanos-artistas del siglo XIX y de la interpretación del pensamiento benjaminiano en los albores del siglo XXI.

En su afán por transmitir un sonido puro sin intermediaciones digitales o de amplificación artificial es que la *Cámara Lambda* intenta evidenciar la impronta humana en una elaboración más cercana a lo artesanal que a lo tecnológico como se entiende en nuestro días. En el caso de la pieza referida, el artificio está presente más no intenta esconder la factura humana detrás existente al recordar aquel primer momento de elaboración que redundante en un efecto más mimético que de reproducción. En Guzik, existe una necesidad de retornar a la tecnología que conoció de niño, presente en el antiguo disco de baquelita que tiene surcada la información vibratoria en la que la aguja se movía de una manera continua en el tiempo y describía las curvaturas del sonido de una manera análoga. Los componentes de la *Cámara Lambda* son, asimismo, el producto de un proceso que aunque analógico es, por ende, científico y electrónico, y que reverencia ese primer

momento de la modernidad tecnológica apuntando a señalar la delgada línea que en el pasado separaba la alquimia de la ciencia dura; el reino de lo mágico del reino de lo científico.

4.2. A manera de coda.

Desde la introducción de este trabajo advertí en reparar sobre un problema al que me enfrenté a lo largo de la duración de mi proyecto de investigación. Mi hipótesis primera se basaba en la comprobación de un reencantamiento por medio de una obra de arte –la *Cámara Lambda*– que por medios tecnológicos lograba restituir un vínculo perdido con la naturaleza. En el camino para comprobar algo que parecía estar resuelto de antemano me encontré con una serie de piezas, algunas de ellas descritas en este corpus, que apuntaban a situarse en un marco exento de la categorización habitual, occidental y perteneciente al *mainstream* debido a una serie de características que, en ciertos casos, parecían designarse como denominadores comunes a pesar, sobre todo, de las diferencias temporales entre ellas. Había en casi todas éstas un rasgo constante: su esencia marginal, residual desde distintas ópticas, fueran estas estéticas, antropológicas, sociales o culturales. Difícilmente encontré la comprobación de una identidad geopolítica latinoamericana que las reuniera y así, las distinguiera en perspectiva con la glosa de Juan Acha. Asimismo, las lecturas que encontré de Habermas, Foster e incluso Huyssen, pese a sus aciertos,

hablaban de un problema externo a ellos y al que se le atendía desde la luz de lecturas erigidas para entender el fenómeno europeo de las vanguardias y, en segundo orden, el de las neovanguardias norteamericanas. En los años que duraron las distintas fases de mi investigación, me topé con textos y seminarios como los de Daniel Garza Usabiaga o Andrea Giunta, que intentaban concentrar un esfuerzo a veces individual, otras colegiado, encaminado a comprender el complejo fenómeno de la vanguardia en México o en América Latina. De ahí que mi empresa fuera extralimitándose a un conjunto de obra como marco referencial cada vez más pequeño y, en esa medida, las expectativas de mis primeros intentos de comprobación fueron cambiando a veces en una suerte de prueba y error. En este camino, me encontré con la digresión de un teórico contemporáneo cuya formación parte de la antropología: Michael Taussig. Sus textos me sorprendieron tanto que hice lo posible por hacer encajar a la obra que me ocupa dentro de estos y, a la inversa, por intentar que la teoría diera cuenta de esta obra. Hoy mi objetivo es menos ambicioso y pretende, más que encontrar respuestas, hacerse una serie de preguntas para con los textos de Taussig, específicamente *Mimesis and Alterity* y *Walter Benjamin's Grave*. Ambos libros me dieron la posibilidad de elucubrar una noción sui generis que si bien no engloba todas y cada una de las características del común de las obras de Ariel Guzik, a la par que de ciertos atisbos en la revista de ciencia ficción *Crononauta*, de *La Magia* de René Rebetez, de los videos ya mencionados de Juan Downey e incluso de ciertas piezas que desde fuera de América

Latina conllevan una actitud revisionista como *Culture/Nature* de Lothar Baumgarten: la de ser piezas tráfugas de la modernidad. Estas obras abordan a partir de acciones heterogéneas cuyas intenciones no son aquí un común denominador, la noción de la naturaleza en la era del capitalismo tardío. Analizan también, sea por vía tecnológica o no, el aparente retorno a una magia de características míticas y primitivas, entendiendo el uso de tecnología arcaica como esa antesala o primera fase de la modernidad que apelaba a otra clase de asombro, sorpresa y encantamiento. Esta mera suposición a la que apelo se debe entender a partir de la obsesión compartida que es manifestada de modo diverso, por la interacción entre el mundo tecnológico y una naturaleza casi en estado puro, reflejada en las civilizaciones primitivas de las que se hacía cómplice Downey en sus videos realizados en el Amazonas y de las que cabe recordar, se establece una comunicación a partir de un dispositivo tecnológico, en este caso, la cámara de cine; o bien, por la naturaleza como método de análisis en poblaciones de cactáceas sometidas a vibraciones melódicas por medio de electrodos; de una naturaleza, también, violentada o en vías de extinción como puede ser el caso del agua en la Ciudad de México y alrededores. En los casos antes señalados, ese retorno a una suerte de magia confiere a la tecnología, arcaica o no, una posibilidad de mediación más que un mero mecanismo efectista bajo ciertas premisas.

En la *Cámara Lambda* ser tráfuga de la modernidad responde a enmarcar una perspectiva crítica de la instrumentalización tecnológica en el que se encuentran actualmente inmersos prácticamente todos los campos en los que se desenvuelve la humanidad contemporánea. En su serie *Culture-Nature* (1968-1972), Lothar Baumgarten puntea de una forma poética al Otro de un mundo culturalmente tecnologizado aún cuando el gesto y la narrativa que se desprende de sus piezas sea tan sutil como la develación de una pluma de ave tropical debajo del parquet. Al poner en evidencia el problema por medio de esta representación, Baumgarten, quien al igual que Downey visitó la tribu Yãnomãmi numerosas veces entre los fines de los setenta y principios de los ochenta, alude todavía a desafiar los principios de orientación que condicionan la forma en que actualmente se piensa, se percibe y se representa la diferencia cultural. Si bien “el Otro” se encarna en la experiencia psicotrópica que dirige un chamán como María Sabina, “el Otro” en este caso también podría ser aquel que se divorcia de la sofisticación tecnológica en momentos donde se antoja inconcebible hacerlo incluso dentro del terreno del arte de los nuevos medios y las nuevas tecnologías.



Imagen 61: Lothar Baumgarten, De la serie *Culture-Nature, Manipulated Reality* (1968-1972).

El reconocimiento de estas distancias es de carácter poscolonial y posmoderno, y ha sido imaginado en términos de oposiciones espaciales no solamente de cultura y naturaleza, ciudad y campo, localidad y globalidad, sur y norte. Realizar una investigación en torno a la *Cámara Lambda* desde una perspectiva poscolonial bien puede ser el argumento central de otra tesis y no es mi intención desviarme hacia una orientación de carácter más antropológico que estético. Sin embargo, la lectura de Taussig me permite refrendar una serie de preguntas bajo una visión distinta: la del que se encuentra en el extremo opuesto en la urbe, sometido a la tecnología, circunscrito en estadísticas de consumo.

Taussig habla de una cualidad mimética que devino de la acuñada por Benjamin: la naturaleza que la cultura usa para crear segunda naturaleza, la facultad de copiar, imitar, hacer modelos, explorar la diferencia, ceder ante el otro y volverse el otro, extrapolándola a la formulación de un efecto basado en una magia de orden primitivo, una “magia empática” como proceso para dar lugar a la experiencia desde un constructo que busca su subsecuente

naturalización en una identidad distinta a la regida por las actuales tecnologías.

La *Cámara Lambdoma* se inscribe en una práctica que tiene como objeto instaurar a partir de lo mágicamente viejo, por difícil que resulte, una experiencia de sorpresa. Sustituyo el reencantamiento que daba por hecho en una primera instancia, por la mera elucubración de una alternativa posible: reencontrarse con un asombro olvidado al contemplar los saltos azules de los electrones mientras se escucha un entramado de sonidos que parecen provenir del cosmos. En el tubo al vacío del bulbo anacrónico se descubre que los electrones, invisibles a nuestros ojos, se mueven y se atraen. El registro de su viaje es la luz fosfórica que se enciende cada vez que la placa del bulbo es cargada con alto voltaje, los electrones viajan del cátodo al ánodo y son administrados por una rejilla con que regula su paso. La variación armónica de los sonidos bajo sistemas aleatorios constituye también un acto que recuerda el truco mágico, alude al misterio, al ejemplo del niños que se asombran ante el mundo en los textos de Benjamin sobre la mimesis. En la *Cámara Lambdoma* se acentúa otra clase de reciclaje energético. Su cualidad abstracta remite más bien a su carácter teleológico que es replantear un diálogo entre los fenómenos naturales y los sociales, entre las condiciones climatológicas presentes, la entropía que se deriva del caos urbano y el individuo que la presencia, dando por resultado una experiencia siempre distinta en niveles y grados de articulaciones armónicas.

Aunque de forma abstrusa, el modo de naturaleza que esta pieza materializa es una infinitamente creativa, siempre dispuesta a manifestarse aún en el caos colosal, trayendo a cuenta aunque de manera indirecta, el discernimiento de lo sublime presente tanto en Immanuel Kant como en Edmund Burke. Lo que prevalece es la diversidad tonal perenne de la naturaleza, que es capaz de manifestarse por medio de una figura matemática elucubrada por Pitágoras hace dos mil quinientos años.

Podría decirse que los sonidos replicados por la *Cámara Lambda* adquieren el poder de aquello que representan frente a quienes los aprecian. El efecto mágico consiste en escuchar la traducción del lenguaje de la naturaleza así como de la urbe, de la armonía y del caos, en música. Como Octavio Paz dijera del sistema de relaciones creado por Lévy-Strauss como aquel que rompiera con la naturaleza histórica de Marx y la naturaleza “domesticada” de la ciencia experimental y de la tecnología al invertir los términos: “ahora es la naturaleza la que habla consigo misma, a través del hombre y sin que se dé cuenta. No es el hombre sino el mundo el que no puede salir de sí mismo.”²³⁴

Tratar de entender el modelo de mimesis que Taussig propone es acabar atrapado, tarde o temprano, en un proceso mediante el cual la magia del contacto y de la imitación devienen virtualmente idénticos por medio de la

²³⁴ Octavio Paz, “Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo”, En: *Obras completas, Ideas y Costumbres II. Usos y símbolos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 552.

conexión entre el cuerpo del que percibe y el percibido: “ver algo o escuchar algo es estar en contacto con ese algo”, del que devendrán por medio de la identificación, la representación, la expresión, una red de asociaciones conjuradas por la noción de lo mimético.²³⁵ La experiencia que prefigura la performatividad de la *Cámara Lambda* me hace preguntarme si es posible equiparar lo enunciado por Taussig respecto a las máquinas miméticas: “*la propiedad de tal maquinaria para jugar e incluso restaurar ese sentido borrado de la particularidad del contacto sensible que anima al fetiche. Este juego restaurativo transforma aquello que llamamos ‘aura’ para crear un sentido secular de lo maravilloso totalmente diferente*”.²³⁶ Estas piezas de arte, como las máquinas miméticas mencionadas por Taussig, han creado un nuevo sensorium que involucra una nueva relación sujeto-objeto; un directo desplazamiento de la ciencia en favor de la magia. Taussig afirma que la mimesis sutura lo real con lo inventado, imaginado y producido por el hombre, quien al estar dotado para la práctica de simulación al Otro, utilizó también este recurso para, finalmente, acceder a lo sagrado.”²³⁷ Y en este afán de desplazar el modelo hacia la obra estética específica, acceder a lo sagrado es, en este caso, adentrarse en el misterio de los fenómenos.

La mimesis mágica aludida por Taussig desea afectar al que representa y al representado. En este caso, la traducción del lenguaje del espacio circundante, visible e invisible a sonidos, desea afectar al cuerpo sustancial

²³⁵ Taussig, op.cit. p. 21.

²³⁶ *Ibid.* p. 23.

²³⁷ *Ib.*, p. 86.

externo y sus implicaciones hacia lo representado retornarían, de ser posible, en un momento de contemplación hasta una toma de conciencia.²³⁸ La *Cámara Lambda* pretendería preservar una cierta clase de asombro y misterio que, de acuerdo a Taussig, “Es reinstalar la facultad misteriosa como ocultación en el arte de la reproducción mecánica, revigorizando el primitivismo implícito en los sueños tecnológicos más imposibles de realizar creando así un exceso de poder mimético.”²³⁹ El arte no fue más que eso en sus inicios y de alguna manera lo sigue siendo: “Este exceso que estuvo en manos de adivinos y magos que trabajaban con imágenes para construir otras imágenes, que trabajaban con los espíritus para afectar a otros espíritus que, de uno a uno, actuaban y cambiaban la realidad o su apariencia.”²⁴⁰ El efecto mimético en estas piezas artísticas podría brindar acceso a la comprensión de una realidad que manipula pero que es susceptible, a la vez, de ser manipulable; la posibilidad de vivir una realidad no como se cree que es –natural– sino, de acuerdo con Taussig, como realmente es: totalmente inventada.

²³⁸ “...la facultad mimética descansa exactamente en este crucial problema de hacer notar el poder espiritual del poder de la imagen que las cosas materiales reemplazan. (...) Es la ingeniosa combinación, el juego con la perplejidad combinatoria, la que es necesaria; un exceso magnífico sobre y hacia el hecho de que la mimesis implica alteridad como su otro lado. El efecto completo ocurre cuando la imposibilidad necesaria es alcanzada, cuando la mimesis deviene en alteridad. Entonces y sólo así espíritu y materia, historia y naturaleza, fluyen en sus otredades.” *Ib.*, pp.191-192.

²³⁹ *Ib.*, p. 208.

²⁴⁰ *Ib.* p. 255.

Conclusiones

En esta suerte de recapitulación quisiera recordar que la *Cámara Lambda* surge del fracaso de un proyecto estético ante la imposibilidad de que el mural sobreviviera bajo el agua. Esto se torna, proféticamente, en el destino de ruina que vive el conjunto artístico a lo largo de décadas hasta su restauración. En los primeros capítulos doy cuenta del papel que juega la cultura en los mecanismos que impulsaron tanto los procesos de modernización, paralelos a la preeminencia de estridentistas y luego muralistas. El crecimiento dispar del proyecto modernista que benefició a unos sobre otros favoreciendo así la segregación urbana, derivó tardíamente en complejos modelos de reocupación urbana o gentrificación. Tal y como se aprecia, no se trata de una dinámica unilateral que parte únicamente de las políticas públicas. Por el contrario, numerosos agentes se involucran en sus diferentes fases. El proceso gentrificador parte de una tendencia global que supone una revalorización de un espacio concreto de una ciudad, con distintas vertientes: una forma de inserción que esconde los mecanismos del capitalismo en lo urbano a través de la transformación de espacios, buscando extraer rendimientos a corto plazo; un instrumento de legitimación en la dinamización de un sector renovado y diversos grupos sociales que funguen de activadores sociales en los que el capital cultural es consustancial a dicho proceso.²⁴¹ Sin embargo, en este ejercicio intenté deslindar las

²⁴¹ Martín Manuel Checa-Artasu, "Gentrificación y cultura: algunas reflexiones." En: Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona, Vol. XVI, nº 914, 15 de marzo de 2011.

acciones y políticas de un gobierno en turno, de la contextura de una obra originada a partir de un encargo oficial. A través de la enunciación de dicha problemática confiero el valor implícito que tiene la pieza per se, independiente de la instrumentalización ejercida en ella por sus gestores sociales. Una posible línea de investigación de carácter más sociológico a desarrollarse con mayor profundidad serían los procesos gentrificadores volcados en el rescate de estas ruinas y el papel que desentrañan los distintos agente culturales que los activan.

Entre el primer capítulo y el tercero intenté dibujar un conjunto constelar a partir de lo que el modelo pitagórico representó para ciertos estridentistas, sus extensiones al mural dentro del imaginario de Rivera y la revaloración que tuvo en la óptica musical desde el siglo XIX hasta llegar a constituir en la *Cámara Lambda*, más que una ecuación matemática que permite un prototipo musical, una figura simbólica de inspiración. Quisiera enfatizar que la lambda pitagórica alude en este caso, a un lenguaje más simbólico que matemático. Si el modelo matemático de Pitágoras se conceptualizó de manera particular tanto en el pensamiento vasconcelista como en el de algunos estridentistas generando así una visión que, de fortalecer una visión nacionalista, aumenta y se vuelve panamericana con Rivera, abreva con la *Cámara Lambda* en una cierta clase de reintegración del pasado y del presente con miras a tener alcances siderales

–aunque desde una aproximación poética–, la cual no pierde de vista el salto de la unidad al todo primeramente enmarcado por San Agustín. El análisis musical aquí mostrado desde tiempos de los futuristas y que coincide con muchos momentos revisionistas de la noción de vanguardia, como es el caso de la figura de Carrillo, tiene como eje principal el recuento de las variaciones musicales desde el siglo XIX con tal de comprender que gran parte del proceso sutil de la pieza a destacar en esta investigación –y que es, de hecho, su factura estética: la producción de sonidos melódicos– es consecuencia directa e indirecta de los intensos trueques y negociaciones entre el mundo de los sonidos naturales y el de los maquínicos, del sistema de creación y producción trastocado no sólo por un nuevo paradigma tecnológico, refrendado en el ejemplo del *Poème Électronique* de Vârese, y de una nueva cultura del sonido que implica la lógica del capitalismo respecto a la producción y recepción sonora en los que los fenómenos del sonido y la escucha fueron dramáticamente trastornados y, a su vez, representaron las promesas de la ciencia y el progreso bajo el poder del hombre occidental que suplantaban los dominios de la vida que habían pertenecido al reino de lo mágico. Queda también por hacer una concienzuda investigación respecto de lo puramente musical en la producción de Guzik de la cual ésta sólo pretende ser un humilde esbozo.

El paso por el estridentismo y, más adelante, el muralismo, cifra el camino contradictorio de la asimilación de la tecnología por la sociedad, no

sólo dentro de un contexto modernizador en el que el progreso comenzará a medirse a partir de sus a veces inalcanzables prerrogativas. La mezcla de fascinación y temor respecto de sus alcances ejercerán condiciones ambivalentes reflejadas en los procesos de la primera corriente hasta volcarse en un modelo de tecnología utópica y redentora en la producción mural de Rivera. Si hubiera un punto de unión a destacar entre el primer pasado que se toca en esta genealogía y la pieza del presente, es la develación de la contradicción implícita en las formas en las que se desarrolló el proyecto de modernidad. Ambos apuntan por medio del uso de facturas preindustriales como el grabado o el uso de tecnología arcaica para enfatizar la posición del hombre empequeñecido frente a la tecnología. La primera fascinación remarcada en los estridentistas por una modernidad que se mostraba aparentemente inagotable, deviene décadas después en la generación que los toma como sus antecesores, en un decurso a la inversa. La condena que sufre la modernidad es la de su repetición nostálgica. Las numerosas operaciones de ruptura y repetición para con la vanguardia devinieron en una serie de procesos que desplazaron su contenido y alcances de manera opuesta y a veces, radical: algo en constante proceso, incompleto, disperso, contradictorio como la ciudad misma, llega a un punto de radical agotamiento. Vista desde este acercamiento vanguardista, la *Cámara Lambda* desea activar ciertos afectos a través de la repetición de algunas operaciones primeramente encarnadas por el surrealismo europeo. La anterior afirmación es producto particular de este análisis en tanto no

existen conexiones directas ni intencionales en el común de la producción de Guzik con los surrealistas. Sin embargo, existe un marcado paralelismo en tanto los dos casos fungen, en términos generales, como contrapropuestas de la alienación que surge del sistema capitalista. Estas operaciones se centran en destacar el valor de lo arcaico como una forma particular de resistencia y en una búsqueda de “lo maravilloso” por medio del truco tecnológico que Guzik ensambla en la *Cámara Lambda* con el objeto de detonar experiencias de cierta clase.

Llegado el punto de determinar qué clase de juego desarrolla la confrontación del mural *El agua, origen de la vida en la Tierra*, de Rivera, frente a la pieza contemporánea sujeto de esta investigación, considero que no existe una dialéctica entre estas. Tanto en el discurso oficial que reinauguró este conjunto en el 2011 como en la información diseminada sobre todo en la prensa y los medios de comunicación, se hablaba de la *Cámara Lambda* como la pieza que “acompañaba” o “completaba” al mural. Afirmo que los únicos puntos de relación radican en una poética tanto de reintegración como de lo primigenio en ambos casos: en el mural, dispuesto en el inicio de la síntesis histórica riveriana que comienza con el choque eléctrico de las partículas dispuestas que evolucionarán en los primeros seres unicelulares y pluricelulares colocados en el lecho del mural. El segundo punto en común es el agua como objeto de disección, si así se le pudiera llamar a la acción de retomar dos momentos distintos del proyecto

modernista que lleva el agua a la ciudad, como motivos para articular dos obras que miran hacia lugares opuestos. El del mural, a un modelo utópico que ve en la naturaleza sometida por la tecnología, un camino de liberación social. El de la pieza sonora, a un modelo también utópico cuya génesis se basa en el agotamiento de este recurso como resultado del fracaso del proyecto modernista y cuya intención primordial es apelar a un cierto orden de reactivamiento nostálgico puesto que es en las expresiones materiales y manifestaciones de esos sueños encarnados en los artefactos arruinados, donde podría residir una experiencia consciente del sentido de la historia. Para Svetlana Boym, la nostalgia es una emoción histórica, una añoranza por ese “espacio de experiencia” venido a menos que ya no encaja más en nuestro horizonte de esperanzas. Las manifestaciones nostálgicas son los efectos secundarios de la teleología del progreso y tanto la nostalgia como el progreso dependen de la concepción moderna del tiempo como algo irreversible e irrepetible. De acuerdo a Boym, el héroe moderno de Benjamin tenía que ser al mismo tiempo un recolector de memorabilia y un soñador de la revolución futura, uno que no mora simplemente en un mundo obsoleto pero que imagina uno mejor en el que las cosas son liberadas del trabajo soporífero de su instrumentalidad.²⁴²

Finalmente, hablar de un reencantamiento que moviera a un desplazamiento crítico en los receptores de la experiencia sonora que la *Cámara Lambda* despliega, muy probablemente no llegaría a

²⁴² Boym, op.cit. pp. 10-28.

desencadenar los efectos imaginados por tantas corrientes artísticas en la reciente historia, de ahí que prescindamos del uso de dicho término en la medida de lo posible. Si bien no es viable un proyecto de liberación al corto plazo como el reflejado en los murales de Rivera, ni tampoco el desarrollo de una tecnología independiente, elástica y maleable que permita expandir las posibilidades de conocimiento y creación de manera libre, alejada de las reglas y políticas del mercado; menos aún, si no resulta posible levantar una revolución ecológica o una revolución verde que encuentre el vínculo extrañado por una utopía romántica, muy probablemente esta capacidad a la que he aludido y que convierte el efecto mimético en una experiencia de inmersión sensorial y contemplativa por medio de la magia tecnológica, tal vez pueda llegar a constituirse como un nuevo reducto, un simple punto de partida más en el que se nos brinde la oportunidad de cuestionarnos el lugar a la vez que el papel que ocupamos dentro y frente a la historia futura.

Referencias bibliográficas, hemerográficas y otras.

- ... "Ariel Guzik subraya el valor del arte para atajar la violencia y el desdén a la cultura", *La Jornada*, viernes 6 de mayo 2011, p. 4.
- ... *Cronache di lettura* Roberto Bolaño e alter letture <http://rassegnastampabolano.blogspot.mx/2012/06/pajaro-de-calor-en-bahia-de-kino.html>
- ... "El agua de Lerma apagará la sed de la inmensa ciudad", *El Universal Gráfico*, 4 septiembre 1951, p. 20.
- - - - - -: "La Cia. de 'El Buen Tono' impulsa la vulgarización cultural por medio de la radiotelefonía entre sus incontables consumidores". *El Universal*, 17 de junio de 1923, p. 9.
- - - - - -: "La gran feria del radio", 17 de junio de 1923, p. 1 y 18.
- ... "Lo mismo pero gentrificado" Capitalismo amarillo. Cultura y economía informal. <http://capitalismoamarillo.net/2009/11/19/lo-mismo-pero-gentrificado/>
- ... "Gran acontecimiento inaugural de las obras del Lerma. Fruto de la Revolución." *El Universal*: 5 de septiembre de 1951. p.1 y 6.
- ... "Quedaron liquidados ayer 35 años de escasez de agua potable en el D.F." *Novedades*, 5 de septiembre, 1951, p. 1.

A

- Cynthia Aguirre, Giovanna Edid y Yultziti Sandoval, "El Cárcamo de Dolores y la fuente de Tlálóc" en: *El agua, origen de la vida en la tierra*. en: Varios, *El agua, origen de la vida en la tierra Diego Rivera y el sistema Lerma*. (México: Arquine, 2012).
- Mariana Aguirre, "Interview with Critic, Curator and Art Historian Cuauhtémoc Medina". 13 Agosto, 2013. <http://blog.art21.org/2012/08/03/interview-with-critic-curator-and-art-historian-cuauhtemoc-medina-part-1/#.UvrKUEJdW8m>
- José Agustín, *Tragicomedia Mexicana*, Tomo 1. (México: Planeta, 2007).
- San Agustín, *De Musica*, Edición electrónica on-line en Nuova Biblioteca Agostiniana www.augustinus.it. Edición Bilingüe, latín-italiano, Introducción, traducción y notas por D. Gentili. Roma: Città Nuova Editrice, 1976, 1992 (2).
- Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).
- Ana Alonso Minutti, "Permuting Cage" en *Brújula*, University of California, Davis (Volumen 6, No. 1, 2007).
- - - - - -: *Resonances of sound, text, and image in the music of Mario Lavista*. Tesis doctoral, University of California Davis, 2008.
- María Paz Amaro, "Entrevista a Ariel Guzik." *La Tempestad*, No. 90. México, mayo-junio 2013, p. 83-84.

- Aristóteles, *De Caelo*, citado en: Frederick Vinton Hunt, *Origins in Acoustics* (New Haven: Yale University Press, 1978).
- Alicia Azuela, "Rivera and the Concept of Proletarian Art" en: *Diego Rivera. A Retrospective*. En: Catálogo de exposición *Diego Rivera. A retrospective*. (Detroit Institute of Art / Philadelphia Museum of Art, 1986).

B

- Roger Bartra (Comp.), *Axolotiada. Vida y mito de un anfibio mexicano*. (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Fondo de Cultura Económica, 2011).
- Edward Bellamy, *Looking Backward 2000-1887*. (Nueva York: Oxford University Press, 2007).
- Michel Benamou, "Notes on the Technological Imagination" En Teresa de Lauretis Et. Al.: *The Technological Imagination. Theories and Fictions*. (Milwaukee: Coda Press Inc./The University of Wisconsin, 1980).
- Walter Benjamin, *Ensayos Escogidos*. (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010).
- - - - - : *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (México: Itaca, 2003).
- - - - - : *El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*. (Traducción de Jesús Aguirre para Taurus Editores, Madrid 1980).
- Henri Bergson, *An Introduction to Metaphysics*. (Indianapolis: Hackett Publishing, 1999).
- Hakim Bey, *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone*. (Lexington, KY: Pacific Publishing Studio, 2011).
- Hans Blumenberg, *Las realidades en que vivimos* (Barcelona: Paidós, 1999).
- Roberto Bolaño, Revista *Plural*, núm. 62, (México: Noviembre de 1976).
- Mariana Botey, *Los drones y la defensa del Neolítico*. (Entrevista a Mariana Botey realizada por César Cortés en: Revista *ágora speed; postliteraturas*, México, 2011, Vol. 2).
- Svetlana Boym, *The future of nostalgia*, (Nueva York: Basic Books, 2001).
- Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, (Cambridge, MA: MIT Press. 1989).

C

- John Cage, *Silence*. (Middletown: Wesleyan University Press).
- - - - - : Entrevista con Roger Reynolds en *John Cage*. Nueva York: Henmar Press, 1962).
- Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernismo, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. (Durham: Duke University Press, 1987).
- Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. (Buenos Aires: Paidós, 2001).
- Francesco Careri, *Walkscapes*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2002).
- Carlos Chávez, *Hacia una nueva música*. (México: El Colegio Nacional, 1982).

- Martín Manuel Checa-Artasu, "Gentrificación y cultura: algunas reflexiones." En: Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona, Vol. XVI, nº 914, 15 de marzo de 2011
- Catherine Cooke, *Russian Avant-Garde. Theories of Art, Architecture and the City*. (Londres: Academy Editions, 1995).
- Richard Coyne, *Technoromanticism, digital narrative, holism, and the romantic of the real*. (London: The MIT Press, 1999).

D

- Regine Debatty Et. Al., *New Art/Science affinities* (Pittsburgh: Miller Gallery at Carnegie Mellon University + CMU for Creative Inquiry Purnell Center for the Arts, 2011).
- Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. (Valencia: Pre-Textos, 2008).
- Olivier Debrouse, "El dandy kitsch" en: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. (México: UNAM, 2007).

E

- Roberto Echavarren, *Arte andrógino: estilo versus moda*. (Montevideo: HUM, 2010).
- Javier Echeverría, *La revolución tecnocientífica* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003).
- Daniel H. Escoto Morales, *El escorpión, la máscara y la jaula. Tres incursiones de mexicanos al territorio del sonido en los años setenta*. Tesis de maestría, UNAM, 2012.
- Salvador Elizondo, "Ambystoma Tigrinum". En: Roger Bartra (Comp.): *Axolotliada. Vida y mito de un anfibio mexicano*. (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Fondo de Cultura Económica, 2011).

F

- Miguel Ángel Fernández Delgado, "Crononauta: la propuesta de ciencia ficción pánica de René Rebetez y Alejandro Jodorowsky". En: *El futuro. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. (México: UNAM/IIE, 2010).
- Tatiana Flores, *Estridentismo in Mexico City: dialogues between mexican avant-garde and literature, 1921-1924*. Tesis de Doctorado, Nueva York: Universidad de Columbia, 2003.
- Hal Foster, *Belleza compulsiva*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008).
- ----- : *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. (Cambridge: The MIT Press, 1996).
- Michel Foucault, *Of Other Spaces* (1967), *Heterotopias*.
<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>
- Claudine Frank (Editora), *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader*. (Durham: Duke University Press, 2003).

G

- Elisa García Barragán / Luis Mario Schneider, *Diego Rivera y los escritores mexicanos. Antología tributaria*. (México: UNAM, 1986).
- Néstor García Canclini, "Venecia o la geopolítica del arte." *Reforma*, Suplemento Cultural El Ángel. México, 23 de junio de 2013, No. 988, p.1-2.
- Daniel Garza Usabiaga, *Cinetismo: Movimiento y transformación en el arte de las décadas de los sesenta y setenta*.
- - - - -: "Nueva Babilonia y la arquitectura del espectáculo" En: *El futuro. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. (México: UNAM/IIE, 2010).
- Jimena Giménez Cacho, "Julián Carrillo: existir para crear". *La Jornada*, domingo 11 de diciembre, 2005, Sección La Jornada Semanal.
- Andrea Giunta, "Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina". Ponencia presentada en el Simposio *Genealogías del arte contemporáneo en México 1952-1967*, Ciudad de México, MUAC, 30 de agosto, 2012.
- Blanca González Rosas, "El nuevo Carcamo de Dolores", *Proceso*. México, 26 de abril, 2011. <http://www.proceso.com.mx/?p=268766>
- Renato González Mello, *La máquina de pintar*. (México: UNAM / IIE, 2008).
- Renato González Mello y Anthony Stanton, "El relato y el arte experimental" en: *Vanguardia en México 1915-1940*. (catálogo de exposición) México: Museo Nacional de Arte.

H

- Juergen Habermas, "Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin", *New German Critique*, No. 17, Primavera, 1979, Ithaca, Cornell UP.
- Yanna Hadatty Mora, *La ciudad paroxista. Prosa Mexicana de vanguardia (1921-1932)*. (México: UNAM / IIF, 2009).
- David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1998)
- Axel Honneth, *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una Teoría Crítica de la sociedad*. (Madrid: Antonio Machado Libros, 2009).
- Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002).
- - - - -: *Modernismo después de la posmodernidad*. (Buenos Aires: Gedisa, 2010).
- - - - -: "Machines, Myth and Marxism." En: Teresa de Lauretis et al. *The Technological Imagination. Theories and Fictions*. (Milwaukee: Coda Press Inc./The University of Wisconsin, 1980).

I

- Xavier Icaza, *Magnavoz 1926*. (Xalapa: Talleres Gráficos del Gobierno de Veracruz).
- Mariya Ivancheva, "On Some Utopian Motives in the Philosophy of Walter Benjamin", *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, No. 3, Otoño/Invierno 2006. pp. 84-104.
<http://ler.letras.up.pt>

J

- Fredric Jameson, *Archaeologies of the future. The desire called Utopia and other Science Fictions*. (Nueva York: Verso, 2007).
- - - - - "Reification and Utopia in Mass Culture", *Social Text* No. 1 (Invierno, 1979 Durham: Duke University Press).
- Karla Jasso, *Arte-tecnología: Arqueología, dialéctica, mediación*. Tesis doctoral, UNAM, 2013.

K

- Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. (Massachusetts: MIT, 2001).
- Alberto Kalach, "Vuelta a la ciudad lacustre", en: Varios, *El agua, origen de la vida en la tierra Diego Rivera y el sistema Lerma*. (México: Arquine, 2012).
- Esteban King Álvarez, "Estridentismo e imaginarios urbanos" en: Catálogo de exposición *Vanguardia en México 1915-1940*. (México: Museo Nacional de Arte, 2013).
- Friedrich Kittler, "Towards an Ontology of Media" En *Theory, Culture & Society* (<http://tcs.sagepub.com/content/26/2-3/23> (Última recuperación: 12 de julio, 2013))
- Lynda Klich, "Estridentópolis: Achieving a Post-Revolutionary Utopia in Jalapa," *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, no. 26 Mexico Theme Issue (2010).
- - - - -: "Las tecnologías del estridentismo: "eficaces agentes de la modernidad." Ponencia presentada en el Coloquio "Vanguardia y experimentación en el arte mexicano (1920-1940)" Museo Nacional de Arte, 23 de mayo, 2013.
- Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*. (Massachusetts: MIT Press, 1986).
- Peter Krieger, "Megalópolis México: perspectivas críticas" en: *Megalópolis La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, (México: UNAM / IIE / Instituto Goethe).

L

- Teresa de Lauretis et al., *The Technological Imagination. Theories and Fictions*. (Milwaukee: Coda Press Inc./The University of Wisconsin, 1980).

- Jorge Legorreta, "El agua en la cuenca de México." en: Varios, *El agua, origen de la vida en la tierra Diego Rivera y el sistema Lerma*. (México: Arquine, 2012).
- Guillermo León Correa Pabón, "Numerus-Proportio en el De Musica de San Agustín (Libros I y VI). La tradición pitagórico-platónica" (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, mayo de 2009).
- Jesse Lerner, "The Ruins of Modernity" en: Josef Raab, Sebastian Thies y Daniela Noll-Opitz, *Screening the Americas/Proyectando las Américas: Narration of Nation in Documentary Film/Narración de la nación en el cine documental*. (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2011).
- Esther Levinger, "Art and Mathematics in the thought of El Lissitzky: His Relationships to Suprematism and Constructivism" en *Leonardo*, Vol. 22, No. 2 (The MIT Press, 1989).
- Claude Lévi-Strauss, *Lo crudo y lo cocido*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2013).
- Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*. (México: Secretaría de Educación Pública, 1987).
- Löwy, Michael, "Against the Grain: The Dialectical Conception of Culture in Walter Benjamin's Theses of 1940", En Michael P. Steinberg (Editor), *Walter Benjamin and the Demands of History*, Ithaca, Cornell UP, 1996.

M

- Merry Mac Masters, "En el museo Jardín del Agua se reivindica 'un verdadero tesoro'" *La Jornada*. 24 de enero, 2013, p. 4
- Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud*. (Madrid: Plenitud, 1967).
- Marcel Mauss, *Ensayo sobre los dones: Razón y forma de cambio en las sociedades primitivas*. (Madrid: Tecnos, 1971).
- Jon McCormack, *Art and the Mirror of Nature*.
- Karl Marx, *Contribución a la crítica de la economía política* (México: Siglo XXI Editores, 2005).
- - - - - : Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844. <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/manuscritos/> (Última recuperación: 29 mayo 2013).
- Tzvi Medin, *El sexenio alemanista*. (México: Era, 1990).
- Cuauhtémoc Medina, "Sistemas (más allá del llamado 'geometrismo mexicano') en: Olivier Debrouse, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. (México: UNAM, 2007).
- Luis Medina, *Historia de la Revolución Mexicana*. Tomo 18: 1940-1952. Del cardenismo al avilacamachismo. (México: El Colegio de México, 1978).

- Gustav Metzger, *Auto-destructive Art, Machine Art, Auto-creative Art*. (1961) En: G. Metzger, *Damaged nature, auto-destructive art*, (Nottingham: Russell Press, 1996).
- Tina Modotti, (Edición, notas, e introducción de Antonio Saborit): *Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales*. (México: Ediciones Cal y Arena, 2001).
- Daniel Montero Fayó, "Relevos institucionales: el ejercicio del poder en las artes plásticas en México de 1988 al 2006." (Ponencia presentada en el VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes CAIA: *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*. 25 al 29 de octubre, 2011, Buenos Aires, Argentina.
- Harper Montgomery, "Facture and gloss: making the woodcut modern in Mexico City, 1924-1928" En: *El Futuro. XXXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. (México: UNAM/IIIE, 2010).
- William Morris, *News from Nowhere*, (Londres: Routledge, 1970).
- - - - - : "The society of the future" en *Political Writings of William Morris*. (Berlin: Seven Seas Books, 1973).

N

- Facundo Nahuel Martín, "¿Qué es la historia natural? Notas sobre la relación entre historia y naturaleza en el pensamiento de Adorno." *Aparte Rei, Revista de Filosofía*. No. 66, (Madrid, noviembre 2009).
- John Neubauer, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. (Madrid: Visor, 1992).
- Louise Noelle, *Integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia*. Comp. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, (In) *Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*. (México: UNAM/IIIE, 1999).
- - - - - : "*Integración plástica y funcionalismo. El edificio del Cárcamo del Sistema Hidráulico Lerma y Ricardo Rivas*" *Revista Anales No. 78*, (México: UNAM/IIIE), 2001.

O

- Craig Owens, "The problem with puerilism", en *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. (Berkeley: University of California Press, 1992).

P

- Silvia Pappé, *Estridentópolis, urbanización y montaje*. (México: UAM Azcapotzalco, 2006).
- Octavio Paz, "Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo." En: *Obras completas. Ideas y Costumbres II. Usos y símbolos*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1996).
- Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. (Guadalajara, Universidad Panamericana, 2007).

- - - - - : *On Musical Self-Similarity; Intersemiosis as Synecdoche and Analogy*. (Universidad de Helsinki, 2011).
- Roger Penrose, *The Emperor's New Mind: Concerning Computers, Minds and the Laws of Physics* (Londres: Vintage, 1989).
- José Manuel Prieto González, "El estridentismo mexicano y su *construcción* de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura" *Scripta Nova*, Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. (Universidad de Barcelona. Vol. XVI, núm. 398, 10 de abril de 2012). <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-398.htm>

R

- Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The distribution of the sensible*. (Londres: Continuum, 2004).
- Elissa J. Rashkin, *The stridentist movement in Mexico. The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s*. (Nueva York: Lexington Books, 2009).
- Gerald Raunig, *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. (Madrid: Traficantes de sueños, 2008).
- Francisco Reyes Palma, "La ciudad de la vanguardia. Un recorrido estridentista" en *Megalópolis La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, (México: UNAM / IIE / Instituto Goethe).
- Diego Rivera, *Arquitectura y pintura mural* publicado originalmente en The Architectural Forum. Nueva York, enero 1939, y tomado de *Textos de Arte*, compilación de Xavier Moysen. (México, El Colegio Nacional, 1996).
- - - - -: "Tema y contenido de las pinturas de la caja del distribución, en *Dolores de las Aguas del Lerma*.", Obra Mural. Fondo Documental Diego Rivera. Archivo de la Fundación Diego Rivera A. C.
- Manuel Rocha Iturbide, "Arqueología de la música experimental en México" en: Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga (Editores), *(Ready)Media. Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Laboratorio Arte Alameda).
- Ida Rodríguez Prampolini, "Rivera's Concept of History" en *Diego Rivera. A retrospective*. (Catálogo de exposición), Estados Unidos: Detroit Institute of Art / Philadelphia Museum of Art, 1986.
- Georges Roque, "Expresiones y modalidades del futuro en la imagen fija", En: *El futuro. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. (México: UNAM/IIE, 2010).

S

- Leonid Sabaneev, "Vyshnegradsky's Tonal System" en: *The Musical Times* Vol. 74, No. 1088 (Oct., 1933).
- Olga Sáenz, *El Futurismo italiano*. (México: UNAM / IIE, 2010).
- Alfred Schmidt, *El concepto de naturaleza en Marx*. (España: Siglo Veintiuno Editores, 1976).
- James Schmidt y James Miller, "Aspects of technology in Marx and Rousseau." En : Teresa de Lauretis et al. *The Technological Imagination. Theories and Fictions*. (Milwaukee: Coda Press Inc./The University of Wisconsin, 1980).
- Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. (México: Conaculta, col. Lecturas Mexicanas, 1997).
- Simon Sheikh, "Positively East Village Revisited: The Problem with Puerilism" en e-flux journal <http://www.e-flux.com/journal/positively-east-village-revisited-the-problem-with-puerilism/>
- David Alfaro Siqueiros, *Vida – Americana. Revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, No.1 (Barcelona: mayo, 1921. Edición facsímil, Acervo INBA – Sala de Arte Público Siqueiros).
 - - - - - , Xavier Guerrero y Diego Rivera: *El Machete*, No. 7, (México: segunda quincena de junio, 1924. Acervo INBA – Sala de Arte Público Siqueiros).
- Larry Sitsky, *Music from the Repressed Russian Avant-Garde (1900-1929)*. (Connecticut: Greenwood Press, 1994).
- Peter Sloterdijk, *Esferas*, Vol. III (Madrid: Biblioteca de ensayo Siruela, 2004).
- Terry Smith, *Making the modern. Industry, Art and Design in America*. (Chicago: The University of Chicago Press, 1993).
- Ana Paula Solís Rojas, "La generación eléctrica en México: una aproximación cuantitativa". Conferencia presentada durante el Simposio Internacional Globalización, innovación y construcción de redes técnicas urbanas en América y Europa, 1890-1930. (Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, 23-26 de enero 2012).
- Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. (Durham: Duke University Press, 2003).
- Imre Szeman, Timothy Kaposy, *Cultural Theory: an Anthology*. (Massachusetts: Blackwell Publishing, 2011).

T

- Regina Tattersfield, "Espectros de una utopía. Etnografía y ciencia ficción. René Rebetéz en México (1961-1975). Ponencia presentada en el Seminario "Zonas de comparación:

Neo-vanguardias y arte latinoamericano / latino. Sincronicidades, contactos y divergencias.” Bogotá, Colombia, 7 de junio, 2013.

- Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. (Nueva York: Routledge, 1993).

- - - - - : *Walter Benjamin's Grave* (Chicago: The University of Chicago Press, 2006)

- Mauricio Tenorio Trillo: *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1998).

- Caroline Tisdall, *Joseph Beuys. We go this way*. (Londres: Violette Editions, 1998).

- Blanca Torres, *Historia de la Revolución Mexicana*. Tomo 21: 1940-1952. Hacia la utopía industrial. (México: El Colegio de México, 1978).

- Marc Treib, *Space calculated in seconds. The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgard Varèse*. (New Jersey: Princeton University Press, 1996).

U

- Vicky Unruh, *Latin American Vanguards. The Art of Contentious Encounters*. (Berkeley: University of California Press, 1994).

V

- Daniel Vargas Parra, *Biopoiesis. Del Origen de la vida y sus figuraciones en el mural del Cárcamo*.

- José Vasconcelos, *La raza cósmica*. (México: Espasa Calpe, 1998).

- Karla Villegas, “El acuerdo en torno al *TWO BITSER*. Apuntes de un correlato filosófico frente al imperativo tecnológico” En: Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga (Editores), *(Ready)Media. Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Laboratorio Arte Alameda).

W

- Catharine E. Wall, *The Poetics of Word and Image in the Hispanic Avant-Garde*. (Newark: Juan de la Cuesta, 2010).

- Raymond Williams, *Marxism and Literature*. (Oxford: University Press, 1977).

X

- Iannis Xenakis, *Música de la arquitectura*. (Madrid: Akal ediciones, 2009).

Z

- Oswaldo Zavala, *La modernidad insufrible: Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea*. Texto inédito.

- Siegfried Zielinski, *Deep time of the media. Toward an archaeology of hearing and seeing by technical mean* (London: The MIT Press, 2006).

- Slavoj Žižek, *Ecology without Nature*. Ponencia de en la Universidad de Atenas. 3 Octubre, 2007. <http://www.youtube.com/watch?v=CGB7g2g9fLw>
- Karla Zurián de la Fuente, *Estridentismo: Gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista Irradiador*. (Tesis de maestría, México: UNAM, FF y L, 2010).