



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Sombra blanca.

**Análisis de la presencia del capitalismo global en la ciudad de Veracruz, a
partir del dibujo de historia contemporáneo (1991-2016)**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES (DIBUJO)**

PRESENTA:

Julio Antonio Torres Lara

DIRECTORA DE TESIS:

Dra. Olga América Duarte Hernández (FAD)

MIEMBROS PROPUESTOS DEL COMITÉ TUTOR:

Dr. Gerardo García Luna Martínez (FAD)

Dr. Arturo Miranda Videgaray (FAD)

Dr. Julio Chávez Guerrero (FAD)

Dr. Sergio Koleff Osorio (FAD)

Ciudad de México, 2022

Noviembre



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

LA HISTORIA SE DESCOMPONE EN IMÁGENES, NO EN HISTORIAS (INTRODUCCIÓN)

1. ESCENIFICAR EL ARCHIVO HISTÓRICO (PANORAMA GENERAL DE INVESTIGACIÓN) ···	9
1.1 Método histórico-comparativo ···········	12
1.2 Método analítico-sintético ···········	14
2. CIUDAD GLOBAL, HEMISFERIO LOCAL. Análisis histórico del vínculo entre globalización y sociedades periféricas (puerto de Veracruz), a partir las ciencias sociales, las humanidades y las artes visuales (MÉTODO HISTÓRICO-COMPARATIVO) ···········	17
2.1 De la apertura posmoderna al realismo capitalista global ···········	20
2.1.1 La requisita del 91: la globalización del realismo capitalista a finales del siglo XX·	23
2.1.2 Colinas de Santa Fe: del capitalismo neoliberal al capitalismo <i>gore</i> en Veracruz·	27
2.2 El barroquismo y la globalización cultural en el siglo XXI ···········	31
2.2.1 El mundo barroco a dos voces: <i>la era neobarroca</i> y el <i>ethos</i> barroco latinoamericano ···········	33
2.2.2 El neotenebrismo como lenguaje artístico e historiográfico contemporáneo ······	38
3. LA ERA DEL TESTIGO GLOCAL. Acercamiento a una configuración teórica del artista como historiador local globalizado (MÉTODO ANALÍTICO-SINTÉTICO) ···········	42
3.1 El artista y su relación con la historia, los <i>mass media</i> y el capitalismo global ······	45
3.1.1 Chen Shaoxiong ···········	47
3.1.2 Fernando Bryce ···········	50
3.1.3 Luc Tuymans ···········	56
3.1.4 Allan Sekula ···········	62
3.2 Hacia una propuesta del artista como (meta) historiador <i>glocal</i> ···········	68
3.2.1 El artista como historiador posmoderno ···········	72
3.2.2 El artista como historiador de <i>larga duración</i> ···········	76
4. SOMBRA BLANCA. Implementación práctica del proyecto de investigación [genealogía histórica del influjo del capitalismo global en la ciudad de Veracruz, a partir del dibujo de historia contemporáneo (1991-2016)] ···········	81
4.1 Obra gráfica (dibujo) ···········	84
4.2 La instalación como historiografía posmoderna y narrativa histórica alterna ········	98
FUTURO PASADO (CONCLUSIONES) ···········	103
ANEXOS ···········	107
LISTA DE LÁMINAS ···········	134
FUENTES DE CONSULTA ···········	137

*Existence, well, what does it matter?
I exist on the best terms I can
The past is now part of my future
The present is well out of hand.*

(“La existencia, bueno, ¿qué importa?
Existo en los mejores términos que puedo.
El pasado es ahora parte de mi futuro.
El presente está fuera de mi alcance”).

Joy Division, *Heart and Soul*, (1980)
(Fisher, 2018:11)

“La historia se descompone en imágenes, no en historias” (INTRODUCCIÓN)

En su capital novela *1984*, George Orwell escribió que quien controla el presente, controla el pasado y quien controla el pasado, controla el futuro (2016:281)¹. Con ello, el escritor inglés prefiguró, antes que muchos historiadores, el relato de la historia no como un espacio de conocimiento social, sino como un campo de batalla entre grupos ideológicos. Un escenario donde el verdadero eje rector, el “ente legitimador”, de las narrativas del pasado, no son las sociedades en su conjunto, sino las políticas de *verdad histórica* que surgen desde los círculos de poder.

Visto así, la historia siempre es narrada desde la perspectiva de las relaciones de poder dominantes; en particular desde aquellas donde las redes de información se tejen a partir del vínculo entre grupos políticos, mediáticos y empresariales. En este sentido, las relaciones de poder de finales del siglo XX e inicios del XXI, fueron reconfiguradas a partir de una serie de profundos cambios geopolíticos, tecnológicos y sociales a nivel global; una suerte de “giro civilizatorio”, derivado, en buena parte, del influjo y el uso creciente de las llamadas tecnologías de la información. Por consiguiente, la comunicación cotidiana se “semitizó” en números y con ello la *metabolización* de lo “real”, es decir la información se transfiguró en una abstracción y en un elemento de consumo virtual. Un cambio en las lógicas sociales y culturales contemporáneas, donde, como señala el filósofo surcoreano Byung-Chul Han, lo material pasó de ser un ente sólido a una imagen sin sustancia, esto es, de una imagen matérica a una imagen desmaterializada:

“Los objetos estabilizan la vida humana en la medida en que le dan una continuidad”, escribe Han “La materia viva y su historia confieren al objeto una presencia que activa todo su entorno (...) El orden digital desobjetiviza el mundo convirtiéndolo en información”, escribe. No son los objetos, sino la información la que gobierna el mundo vivo. Ya no habitamos el cielo y la tierra, sino la nube y *Google Earth*. El mundo se vuelve progresivamente intocable, nebuloso y fantasmal” (...) La información no ilumina el mundo, según Han. Lo deforma, nivelando la frontera entre lo verdadero y lo falso. Lo que cuenta es el efecto a corto plazo. La eficacia sustituye a la verdad” (...) Hoy en día perseguimos la información sin adquirir conocimientos. Tomamos nota de todo, sin llegar a comprender (...) Guardamos montones de datos, sin tener en cuenta los recuerdos (Borcherdt, 2011).²

En consonancia con lo anterior, podemos afirmar que –derivado de una cultura del estímulo postfactual–, lo sólido y, con ello el recuerdo histórico, ha ido perdiendo terreno en el panorama de la memoria colectiva. De este modo, lo real, lo tangible, lo que en sí mismo conlleva una experiencia histórica y matérica, ha acabado por importar menos a consecuencia del predominio de la imagen incorpórea y el registro inmaterial.

Desde una perspectiva crítica de las ciencias sociales y las humanidades, esta creciente volatilidad y anulación de la materia ha generado a su vez una suerte de desodori-

¹ Versión original: “Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past”. A partir de ahora, señalaremos con la abreviatura T. del R. (traducción del redactor), las diferentes traducciones de textos originales del inglés al español. En algunos casos, por tratarse de párrafos cortos o fragmentos literarios, incluiremos también las versiones originales.

² T. del R.

zación del tiempo histórico. O por decirlo de otra manera, ha propiciado una abstracción de los criterios de valor y la vida en general, situada más allá de una concepción tangible de las realidades concretas.

Esta crisis de “experiencia”, que ya advertía Walter Benjamin en su texto “Experiencia y pobreza”, de 1933³, se ha convertido en una de las cuestiones filosóficas más atendibles de los últimos tiempos. Una problemática que atañe también al contexto de las artes visuales y, específicamente, a lo que se conoce como “arte de historia”; un giro de la memoria, que en las últimas décadas ha sido desarrollado a partir de estructuras narrativas no convencionales, derivadas del potencial del arte como expresión materializadora y polifónica de la memoria histórica:

Georges Didi-Huberman reivindica esta manera de concebir la historia y plantea que “para historizar las imágenes hay que crear un archivo que no puede organizarse como puro y simple relato, puesto que es algo fatalmente más complejo” (G.Romero, 2007). Es por esto que se torna necesaria una concepción de la investigación artística como forma de generar conocimiento a través del montaje, a la manera de Aby Warburg con su Atlas Mnemosyne, Walter Benjamin en los *Passagen-Werk* y todas las prácticas de pensamiento por montaje surgidas en los años 20 y 30 (...) Didi-Huberman plantea la importancia de que “en un momento en que la historia (...) está siendo sacudida completamente, aparezcan pensadores y artistas que se replantean la historia en términos de estallido y revolución” (Fernández Prieto, 4).

Enmarcado dentro de una mirada contemporánea, nuestro interés por visitar el pasado histórico desde el arte, parte de la premisa de abordar –de un modo tangencial, abierto y no menos crítico– el vínculo entre imagen artística e historia. Una correlación que está construida a manera de *praxis* política insertada en un contexto local globalizado. Así, y en base a una visión interdisciplinaria de investigación artística, proponemos en los siguientes capítulos un proyecto teórico-práctico que aspira a explorar aquellos escenarios y narrativas visuales que surgan de la unión entre arte, archivo e historiografía. Un esquema de estudio ecléctico, que no debe verse como la sustitución de la investigación histórica por metodologías propias de las artes visuales, sino como una apuesta por potenciar y ampliar los alcances del arte como disciplina crítica e integral:

Los artistas que participan del ‘giro histórico’ creen, como [Walter] Benjamin, en «la presencia tangible de la historia en el presente», en la potencia latente que guardan los objetos y los lugares de memoria. Entienden, también, que en el fondo la historia no se descompone en relatos, sino en imágenes, y que por tanto no es posible prescindir de ellas si se quiere tomar conciencia del pasado y fomentarla. Y, en fin, conciben el tiempo histórico como algo abierto que nos concierne y afecta, y como una instancia sobre la que tenemos la responsabilidad de actuar. El pasado de esos artistas no es, pues, un pasado perfecto, sino un pasado activo. (López Alcañiz, 30 de abril de 2014).

A nivel temático, nuestra investigación se desprende de cuatro criterios, consideramos, fundamentales: 1) el conocimiento cercano de la historia reciente del puerto de Veracruz, a partir de los lazos biográficos, sociales y culturales que nos vinculan con ella; 2) la preocupación por develar los antecedentes de las continuas crisis de esta propia historia –es decir,

³ “La pobreza de nuestra experiencia no es sino una parte de la gran pobreza que ha cobrado rostro de nuevo y tan exacto y perfilado como el de los mendigos en la Edad Media” (Benjamin, 1998: 167-168).

crisis económicas y de seguridad—, que han venido repercutiendo en la ciudad, desde finales del siglo XX; 3) el interés por exponer el vínculo entre estas causas y el fenómeno de la globalización, a través de una visión integral y artística, y 4) el desarrollo del potencial epistemológico del dibujo, sobre la base de sus propiedades miméticas y matéricas. Una capacidad que lo posiciona como un agente paralelo del conocimiento y la experiencia histórica.

De esta forma, y en aras de profundizar este intento por visitar lo histórico desde una perspectiva artística y visual, es que recurrimos en el capítulo 1 a una estructura de análisis indagatoria, apoyada en dos metodologías universales de investigación: (1) el método histórico-comparativo —esto es, la comparación histórica entre dos contextos sociales (sociedades locales y globales)—, y (2) el método analítico-sintético —es decir, el estudio aproximado de la figura del artista como un historiador, a partir del análisis de una serie de obras y planteamientos académicos de origen artístico, histórico, social y filosófico—. Dos esquemas indagatorios que constituyen el basamento teórico de nuestro proyecto de investigación.

En este orden de ideas, en el capítulo 2, exponemos una síntesis de los temas y coyunturas históricas que integran nuestra propuesta de producción artística. Un apartado que explora la relevancia de la globalización de finales del siglo XX y principios del XXI, como marco histórico aproximado de aquellas dinámicas omitidas que han surgido del nexo entre capitalismo global y sociedades locales. Una exposición de hechos pasados que aborda los vínculos entre construcción de la historia local y la expansión del capitalismo global, a través de la exploración de dos realidades sociales hegemónicas: capitalismo *gore* (violencia) y capitalismo neoliberal (economía).

De este modo, a partir del desarrollo de los conceptos históricos “local” y “global” —lo local entendido como un contexto social inmediato; lo global, como una realidad económica y cultural mundializada— tomamos como caso de estudio el puerto de Veracruz. Una ciudad ubicada en los umbrales del Golfo de México, la cual, al margen de su protagonismo histórico, hoy figura como una más de las sociedades latinoamericanas ancladas en las dinámicas del capitalismo global.

Por su parte, en el capítulo 3, proponemos la revisión de los trabajos de cuatro teóricos de la historia y la historia del arte, así como de cuatro artistas vinculados a la práctica política, la memoria y la filosofía de la historia; una serie de referentes académicos que rescatamos y diseccionamos en aras de construir una propuesta artística propia, ligada a la materialización de imágenes suprimidas u olvidadas del pasado.

Asimismo, y derivado de este análisis, recuperamos la figura del “artista como historiador” (o artista que realiza “arte de historia”), como un hacedor de imágenes que se caracteriza por desarrollar una noción de historia, paralela a las narrativas y los cánones tradicionales de la academia histórica. Un artista cuyo cuerpo de obra se desarrolla a partir de la necesidad de imaginar y revisualizar el pasado histórico, a manera de un relato que pueda ayudar a cambiar la narrativa maestra y la estructura de poder implícita en la Historia:

[El artista-historiador es] un “historiador” que investiga a través de la imagen y del montaje interpretativo (...) que trabaja la historia de una manera no lineal, alejándose así de pretensiones hegemónicas que busquen establecer regímenes de verdad como maneras únicas de interpretar la realidad. Un “historiador” que, a través de una concepción del tiempo distinta, es capaz de entender la historia fuera del *continuum*, fuera de la

concepción moderna de progreso que avanza inevitablemente hacia delante, atendiendo así a la necesidad de traer la historia al presente no a través de la teoría, como haría el historiador tradicional, sino a través de sus imágenes. Ese *historiar* a través de las imágenes permite al artista alejarse del autoritarismo de los grandes relatos (...) Así pues, si como afirma Chus Martínez, los artistas se dedican “al estudio infinito de todo aquello que contribuya a aportar formulaciones distintas de eso que denominamos realidad.” (2010:10), la tarea del artista que investiga en historia es la de preguntarse de qué manera la disciplina histórica construye el mundo en el que vivimos, y cómo puede el arte ayudar a dinamitar estas construcciones, poniendo en duda las verdades históricas (Fernández Prieto, 3-4).

En último término, en el capítulo 4, exponemos el proceso de conceptualización, diagramación y producción final de nuestra propuesta de obra, a través de un proceso de *historización* de imágenes de archivo, basado en una estética del pasado histórico (una propuesta que retoma rasgos de la visualidad teatral del tenebrismo barroco y el *film noir*, como una estrategia de *performatividad* gráfica de la historia). Un planteamiento que inicia con la recopilación e intervención digital de imágenes poco abordadas por la Historia, su posterior reinterpretación verosímil desde el dibujo análogo y su exhibición final, a manera de narrativa historiográfica alterna.

Derivado de esto último, formulamos a su vez el diseño de una exposición historiográfica *ex profeso*; un montaje basado en la teoría histórica de la *Larga duración* (*Longue durée*) del historiador francés Fernand Braudel. Una iniciativa museográfica que plantea la división de las obras en cuatro líneas temporales: acontecimiento (tiempo corto), coyuntura (tiempo medio), larga duración (tiempo largo) y globalización (tiempo global).

Cerramos esta presentación, afirmando que los anteriores planteamientos forman parte de un mismo análisis sobre el desfase de la temporalidad y la pérdida de historicidad, propios de las sociedades del siglo XXI. Una ausencia de conexión coherente entre el presente y el pasado histórico, poco abordada desde las artes, que nos interesa analizar a partir de nuestro proyecto de investigación. Un abordaje por el cual sostenemos que el pasado puede ser también (re)escrito con imágenes, más allá de la lectura tradicional de datos y fechas históricas. Obras que en su mayoría proceden de un entorno olvidado o suprimido, las cuales, al exponerlas en público, pasan de ser memoria anónima a relato histórico⁴; esto es, de ser memoria a *historia* (entendida ésta, como la construcción del tiempo cotidiano que incide en las personas y las sociedades) e *Historia* (es decir, como una forma de escritura ilustrada del pasado).⁵ Una apuesta por el papel de las artes visuales como un espacio

⁴ Sobre este punto, y en aras de evitar confusiones, conviene aclarar lo que entendemos por “memoria”, “memoria histórica” y “memoria colectiva”. En este sentido, para el filósofo italiano Nicola Abbagnano, la memoria es la capacidad de disponer de los datos o conocimientos del pasado (1983:788), los cuales, a su vez, pueden estar vinculados a huellas colectivas o individuales. Por su parte, para el historiador colombiano Dario Betancourt, la “memoria histórica” es un ejercicio indagatorio que “supone la reconstrucción de los datos proporcionados por el presente de la vida social y proyectada sobre el pasado reiventado”; un estudio que corresponde al registro y la escritura formal de la Historia. En esta misma línea, la memoria colectiva, para el propio Betancourt, se encuentra vinculada a un *status* de tradición oral, es decir, a un acto de reminiscencia de los hechos del pasado, que no necesariamente está ligado a un registro documental. En su opinión, la memoria colectiva es aquella que “recompone mágicamente el pasado, y cuyos recuerdos se remiten a la experiencia que una comunidad o un grupo pueden legar a un individuo o grupos de individuos” (2004:126). Un modelo de memoria que, en algunas ocasiones, y al igual que la memoria individual, puede llegar a ser relegada al anonimato.

⁵ Cabe precisar que en los siguientes capítulos emplearemos el uso de minúsculas y mayúsculas en la palabra historia, para señalar la diferencia entre la tradicional narración y exposición de los acontecimientos pasados dignos de memoria –*History* o Historia con mayúsculas, la cual también alude a la disciplina académica que es-

narrativo y autónomo, donde sea posible traer al pasado omitido a un ámbito de la memoria profunda. Un revisitar con imágenes aquello que fue suprimido por la Historia, en aras de que el observador –en su calidad de eventual transmisor de la memoria– se convierta en un sujeto consciente de su propia historia.

tudia y narra cronológicamente los hechos del pasado (RAE, 2014)– y la historia acontecida –*story*, historia cotidiana o historia con minúsculas–.

1. Escenificar el archivo histórico (PANORAMA GENERAL DE INVESTIGACIÓN)

(...) La historia, la verdadera historia, es más pudorosa y sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas (...) No el día en que el saujón dijo sus palabras, sino aquel en que un enemigo las perpetuó marca una fecha histórica. Una fecha profética de algo que está aún en el futuro: el olvido de sangres y de naciones, la solidaridad del género humano.

Jorge Luis Borges, "El pudor de la historia", en *Otras inquisiciones, Obras completas* (1996:132-134)

A lo largo de los siglos, los artistas han recurrido a la ficción verosímil como un instrumento crítico para indagar o diseccionar su propio pasado histórico.⁶ Una estrategia "narrativa" que en opinión del novelista Don DeLillo, se ha vuelto cada vez más necesaria en tiempos de desinformación y mitificación continua de la historia; un enfoque que, en sus palabras, nace de la pertinencia por "revitalizar el discurso de la ficción, a fin de suplir las deficiencias de la historia" (Lago, 1998).

Con este señalamiento, el escritor estadounidense alude a que los anales recientes de la historia están contaminados por el aura ficcional de personajes históricos o por una continua distorsión de la memoria. Una realidad tergiversada que, a su parecer, debe ser abordada desde la ficción, como un medio para recuperar la esencia de una época histórica; es decir, para restaurar el *ethos* de una determinada etapa de la historia. Un abordaje que también abarca un revisionismo de la memoria social, el cual, desde la mirada del arte, ha sido discutido en las últimas décadas como un objeto de análisis en relación al poder y el registro de la historia.

Tomando como punto de partida el señalamiento de DeLillo, hemos de mencionar que, además de algunos temas artísticos recurrentes (la condición humana, el medio ambiente o la influencia cultural de los *mass media*), la memoria histórica, en las últimas décadas, ha sido también considerada por varios teóricos como un escenario a analizar y problematizar desde los terrenos del arte. Una valoración que hace hincapié en los cambios políticos, económicos y culturales de una determinada comunidad, a través de una continua valoración crítica de su historia como legitimadora de imaginarios e identidades sociales.

Llegados a este punto, podemos afirmar que el pasado histórico reinterpretado desde las artes, puede llegar a ser también expuesto como una suerte de relato alternativo de la historia. Una licencia que guarda relación con la premisa artística del *giro performativo*, esto es, con la introducción del *performance* y la teatralidad en las artes, como herramientas

⁶ Con "ficción verosímil" hacemos referencia a una forma autónoma y paralela de la realidad, entendida como un criterio de "verosimilitud". Un concepto literario que, en opinión de la filóloga mexicana Helena Berinstaín, alude a una ilusión de "coherencia real o de verdad lógica, producida por una obra que puede ser, inclusive, fantástica"; un *sentido de realidad* que se produce mediante el empleo de recursos como la *mimesis*, la *descripción*, la *hipotiposis* o la *evidentia* de los hechos (1995:491.493).

narrativas del pasado histórico. Con otras palabras, una “actuación visual” de la memoria, la cual escenifica el recuerdo como una narración del pasado construida desde su propia teatralización histórica.

Así, a través de este planteamiento, traemos a colación la figura del dibujo como un lenguaje narrativo, ficticio y *performativo* de la historia.⁷ Una propuesta que formula analizar las ambivalencias y las zonas ocultas de la memoria histórica, a partir de una apertura académica a la concepción del dibujo como herramienta de exploración del presente y el pasado histórico.

En este sentido, la crítica de arte española Bea Espejo, en un sugerente artículo sobre la recuperación del dibujo como disciplina activa dentro del arte contemporáneo, señala al ejercicio gráfico como una práctica reivindicativa de lo manual y lo análogo, en oposición al predominio narrativo de la virtualidad contemporánea.⁸ Un acto de discordancia en torno a la hegemonía de la cultura digital, el cual apuesta por una nueva relación con el espacio material y el tiempo histórico:

En un momento en el que el rápido flujo de imágenes de la televisión, el cine e internet se acepta como fuente dominante de la cultura visual contemporánea, el dibujo crea otra sensación de intriga visual y presencia material que incita al espectador a detenerse y mirar el trabajo de manera lenta y cuidadosa (...) Lo inmediato y lo espontáneo son ya clichés que no encajan en la mentalidad artística actual, que apuesta por todo lo contrario: invertir tiempo, habilidad y, en ocasiones, una extrema preparación (...) Hoy en día ya no se cuestiona si el dibujo es una disciplina primaria, secundaria o preparatoria. Por encima de todo, es diversa y abiertamente compleja (2021).

Así pues, el dibujo, a diferencia de los textos históricos, apela a su capacidad innata para vincular a la imagen con el recuerdo y éste a su vez, con las más profundas arterias de la psicología humana. Un agente mediador del pasado social, el cual no recupera los hechos de la historia tal cual acontecieron, sino que los rememora a partir de la ficción, la emotividad, la latencia y la verosimilitud histórica.

En estos términos, cuando nos referimos a un “arte historiográfico” hacemos alusión a una expresión artística que actúa como agente de la conciencia histórica, en torno a la interpretación y revaloración de la memoria. Un concepto que hace suya la narración ficticia del pasado (a saber, una narración posmoderna), sin dejar de lado una posición ética en torno al registro y el reconocimiento ontológico de la historia. Un análisis que, como señala la crítica de arte española Anna M. Guasch, es abordado por el artista a partir de su papel como narrador crítico de su tiempo y contexto histórico:

Gracias a [el estudio de] la memoria, este “artista como memorialista” asumiría la responsabilidad de contrarrestar los poderes anestésicos de la sociedad del espectáculo, la amnesia de los políticos o incluso del *marketing* de la memoria. Y para ello

⁷ Aunque la presente tesis está realizada bajo el eje rector de la disciplina del dibujo, incluimos también dos apartados dedicados a la producción pictórica y la novela gráfica (Anexos). Un acercamiento que proponemos desarrollar a partir de una exposición más amplia del arte historiográfico (o arte de historia).

⁸ En su ensayo canónico *De la fatiga de lo visible*, el artista polaco Marek Sobczyk señala que “crear” significa también un acto de resistencia; una forma alternativa de instigar al conocimiento, como medio de oposición al olvido y, al mismo tiempo, como instrumento para “provocar al destino”, al curso y al conocimiento de las cosas (2011:70).

(...) se sirve de la alegoría, de un cierto componente ficcional, del recurso a la estética, de la reivindicación de lo imaginario, de la memoria imaginada y finalmente de lo ético, entendiendo lo ético como una responsabilidad personal y como una nueva manera de habitar el mundo (2016: 346-347).

Bajo estos términos, la afirmación de que el arte hace las funciones de “un ojo del mundo”, no debe ser percibida sólo como un medio de análisis del presente, sino como un cuestionamiento hacia los modos en que la historia ha dado forma a ese presente. Una revisión crítica del pasado, donde la imagen artística, recordando a Foucault, juega un papel relevante al ser también responsable de indagar los modos y las coyunturas en los que hemos sido atrapados dentro de nuestra propia circunstancia histórica (Toscano, 2016:113).

Así pues, y tomando como referencias preliminares los conceptos anteriores, partimos de un proyecto basado en teorías construidas a partir del arte de historia, la historia y la filosofía de la historia. Un abordaje multidisciplinar, el cual tiene como fin sustentar el andamiaje metodológico y teórico de nuestro proyecto de investigación, a partir de la figura del artista como un historiador del mundo local globalizado.⁹

Derivado de ello, recurrimos en las próximas páginas a un andamiaje teórico basado en la, ya mencionada, aplicación sistemática de dos metodologías de investigación: (1) el método histórico-comparativo, es decir, el estudio del vínculo histórico entre el pasado reciente de la sociedad capitalista global (globalización) y la sociedad de Veracruz, y (2) el método analítico-sintético, esto es, el análisis aproximado de las diferentes teorías y obras artísticas, ligadas al desarrollo de un arte de historia contemporáneo.

Con este fin, el proyecto y la obra artística que proponemos en los siguientes apartados, expone una descripción alternativa de los hechos del pasado global que han determinado la historia reciente de Veracruz. Una estrategia que parte de la producción de diversas imágenes artísticas, a través de la incorporación de escenarios verosímiles y la narración de diversos sucesos omitidos por la Historia.

Para concluir, es preciso recalcar que estos métodos indagatorios están entrelazados a su vez con la premisa de la narrativa historiográfica posmoderna. Una teoría filosófica y literaria, que se caracteriza por un enfoque estético y particular de las singularidades de la historia. Un visión “novelada” de la historiografía científica, por decirlo así, que (re)presenta el pasado no a partir de una práctica imitativa de la realidad histórica, sino desde la sustitución de ésta (Bolaños de Miguel, 2011:282). En resumen, un “reemplazo” de la narrativa tradicional de la Historia que, sostenemos, es subsumido dentro del concepto de arte¹⁰; una sustitución que es apuntalada como una forma de arte, en el sentido de que sólo es en los terrenos de la creación artística, donde se puede interpretar, visualmente, lo particular y lo omitido de una determinada realidad histórica.

⁹ En este punto, y debido a que nuestro abordaje principal es la reinterpretación de un pasado histórico desde las artes visuales, consideramos oportuno aclarar que nuestra investigación se apoya, además de la historia del arte y la filosofía, en la consulta frecuente de referencias vinculadas a la historia y la sociología. Dos disciplinas sociales a las que recurrimos periódicamente, con el fin de delimitar y definir de manera puntual nuestro caso de estudio: la historia reciente de la ciudad y puerto de Veracruz.

¹⁰ “Siguiendo a Danto y a Gombrich (95), para Ankersmit la representación artística no es una imitación de la realidad, si no un auténtico sustituto de esta (96). El arte, como la historiografía, es siempre algo más y algo menos que una mimesis de lo que representa: es, además, su sustituto (97)” (2011:287).

1.1 Método histórico-comparativo

El pasado –señala el filósofo español Domingo Martínez– no permanece archivado como algo fijo en la memoria, sino que se *convierte* en memoria cuando se recupera desde una coyuntura o momento presente (2013: 266). Una restauración del recuerdo histórico, que en épocas de la modernidad no sólo implicaba un acto de reflexión colectiva, sino el reconocimiento de movimientos ideológicos, revoluciones y luchas sociales del pasado. Una restitución ontológica de la historia, que, sin embargo, y en las últimas décadas, se ha visto mermada por diferentes cambios económicos, sociales y culturales a nivel global.

De esta forma, ante el incesante flujo de información cotidiana y la pérdida de una cultura de la recuperación del acontecimiento, el modelo de artista que planteamos es el de un creador consciente de ésta débil relación entre experiencia y ausencia del recuerdo histórico. Un artista sensible a los cambios de su entorno social, el cual encuentra en el frágil vínculo entre presente y olvido, uno de los espacios más fértiles para la exploración de la memoria a partir de la relación entre historia y artes visuales:

[Andreas Huyssen] señala un vacío entre el hecho de experimentar un acontecimiento y recordarlo posteriormente a través de una representación. De hecho, es en esta fisura donde localiza un estimulante poderoso para la creatividad cultural y artística. Por poner un ejemplo, “en el otro extremo de la experiencia proustiana, con la famosa magdalena, está la memoria de la infancia, no la infancia en sí misma (...) El trabajo de la memoria es más una búsqueda que una recuperación (...) Es esta fisura tenue entre el pasado y el presente la que constituye la memoria, haciéndola poderosamente viva y distinta del archivo u otro mero sistema de almacenamiento y recuperación” (266).

Desde una postura analítica la fisura de la memoria a la que refiere Huyssen, está ligada, como mencionamos anteriormente, a una serie de cambios históricos, sociales y culturales ocurridos a finales del siglo XX. Una suma de variaciones que es posible abordar, de modo aproximado, desde diversos esquemas y metodologías de investigación científica; modelos indagatorios que, para el caso que nos compete –la exploración de la memoria histórica a partir de la imagen artística–, se acercan más al contexto de las ciencias sociales y las humanidades que de las propias artes visuales.

Derivado de ello, recurrimos al Método histórico-comparativo como un sistema que se basa en un proceso de búsqueda y demostración de una serie de fenómenos socioculturales (objetos de estudio), relacionados entre sí por un hipotético vínculo genético. Un esquema que busca establecer la semejanza entre dos fenómenos aparentemente disociados, a partir de sus formas singulares e inferir con ello una conclusión acerca de su parentesco genético u origen común (Rosental y Ludin, 1965:423).

En este sentido, la finalidad del Método histórico-comparativo es la de establecer una semejanza entre dos fenómenos contrastados y separados entre sí, con el objetivo de argumentar una resolución final acerca de una raíz en común. Una relación de paralelismo que resulta de relevancia capital para el estudio de las sociedades contemporáneas, en el sentido de que funge como un intérprete de aquellas condiciones y lógicas históricas que contribuyen a la formación identitaria de una sociedad.

Planteado lo anterior, es necesario describir los conceptos y los orígenes de este modelo, a partir de la disección teórica de sus elementos. De esta forma, y en primer término, conviene recordar que la investigación histórica es un proceso indagatorio que cumple las funciones de describir, clasificar y explicar los fenómenos o hechos sociales del pasado (Fusco, 2009:236). Un procedimiento cuyo mecanismo exploratorio es el de un modelo de carácter lógico, entendiendo por ello a un método que, para conocer su objeto de estudio, requiere de investigar algo a partir de reglas y procedimientos propios del método científico. Del mismo modo, es preciso señalar que se trata de un modelo indagatorio que es a la vez inductivo y deductivo, es decir, de ida y vuelta, ya que opera como un esquema de investigación que trabaja de lo particular a lo general y viceversa.¹¹

Cabe señalar también que la investigación histórica es considerada como una disciplina humanística y social, ya que es capaz de analizar y registrar los acontecimientos vinculados a una sociedad. De este modo, la comparación –entendida como la examinación atenta de una cosa o persona, para establecer semejanzas o diferencias con otra (RAE, 2014)– complementa a la investigación histórica, a partir de sus atributos como un ente revelador de puntos en común entre dos comunidades y, al mismo tiempo, como promotor de nuevos conocimientos sociales.

Para el caso de nuestro proyecto de investigación, esta capacidad para comparar y analizar dos escenarios paralelos en el pasado, se enfoca en el vínculo, poco explorado, entre las historias recientes del puerto de Veracruz y la globalización de finales del siglo XX y principios del XXI; esto es, en la manera en que las dinámicas históricas del capitalismo global han incidido en la sociedad porteña y el modo en que éstas han repercutido en su condición socio-cultural. Un análisis que se nutre principalmente de fuentes recabadas de documentos y archivos de carácter académico, hemerográfico y documental.

Cerramos estas breves líneas, subrayando que al plantear el método histórico-comparativo como el modelo más apropiado para un estudio vinculante entre los contextos globales y locales, lo hacemos también desde sus propias condiciones históricas contemporáneas. Es decir, desde sus condiciones de entornos capitalistas y “glocales” (en nuestro caso, Veracruz como una ciudad local “globalizada”). Una coyuntura que en el siglo XXI no se suscribe únicamente a las históricas fronteras territoriales, sino al incesante contacto con un entorno y una economía de mercado globalizados; un escenario complejo que, paradójicamente, y a raíz de una continua sobredemanda de información, hace de la percepción cotidiana una realidad a la vez cercana y lejana del recuerdo social.

¹¹ La investigación histórica también es deductiva-inductiva. Deducción, palabra que proviene del latín *deductio*, que quiere decir sacar consecuencias de un principio, proposición o supuesto, se emplea para nombrar al método de razonamiento que lleva a la conclusión de lo general a lo particular. (...) Inducción, término que procede del latín *inductio*, que quiere decir mover a uno, persuadir, instigar, nombra al método de razonamiento que asegura la posibilidad de pasar de los hechos singulares a las proposiciones generales, o sea de lo particular a lo general (...) Por lo tanto el método de investigación histórica debe ir de lo general a lo particular, pero debe ser completado de lo particular a lo general (Delgado García, 2010:11-12).

1.2 Método analítico-sintético

Como complemento de nuestro esquema de investigación histórico-comparativa, proponemos el Método analítico-sintético como el modelo más apropiado para analizar y deconstruir, de modo elemental, las diferentes premisas ligadas a una teoría del artista como historiador “glocal”. En consecuencia, apelamos a este sistema en razón de su capacidad para analizar y diseccionar, puntualmente, un determinado objeto de estudio. Es decir, en su facultad para desfragmentar un objeto de investigación, con el fin de estudiarlo desde una perspectiva individual (análisis) e integrarlo a un sistema de estructura global (síntesis):

Para percibir la realidad *distinguimos sin separar* sus elementos diferentes y *unimos sin confundir* sus elementos semejantes, operación simple en sí misma, pero doble en sus manifestaciones, a que se refiere su división general en *analítico y sintético*. El método analítico descompone una idea o un objeto en sus elementos (distinción y diferencia), y el sintético combina elementos, conexiona relaciones y forma un todo o conjunto (homogeneidad y semejanza), pero se hace aquella distinción y se constituye esta homogeneidad bajo el principio unitario que rige y preside ambas relaciones intelectuales (Vv. Aa., 1887:133).

En función de un razonamiento más detallado de este modelo, es preciso puntualizar a continuación las tres premisas y significados que integran su condición estructural. En primer término, por concepto de Método –del griego μέθοδος, es decir, un “camino hacia algo” (Rosental y Ludin, 1979:313)– entendemos un modo ordenado de interpretar algo para llegar a un resultado o fin determinado, especialmente en el acto de descubrir la verdad y sistematizar los conocimientos (Vv. Aa, 1982:3738). Una definición que se complementa con las nociones ontológicas de “camino y ética”, a partir de un sistema de pensamiento oriental:

Según Ramírez “la palabra método (camino) significaba para los griegos el modo o vía para buscar la verdad. [En cambio (...)] los chinos consideraban el Tao (camino) el concepto fundamental de su filosofía y su ética” (Ramírez, 1991, p. 35). Esta relación con la ética se expresa en una de las acepciones del método: “Modo de obrar o proceder, hábito o costumbre que cada uno tiene y observa” (RAE, 2001, p. 1016), pues como sabemos, ‘ética’ (*ethos*) tiene, entre sus diversos significados, el de hábito, costumbre, carácter (Lopera, *et al*, 2010:5 a).

A reserva de una connotación paralela como concepto moral, el método por sí mismo no está ligado necesariamente a la búsqueda o el descubrimiento de una verdad. En un sentido más amplio, es también un recurso empleado para analizar otras facetas de la condición humana, como el poder (retóricos), la persuasión (sofistas), el cuidado de sí (mayéuticos, estoicos, epicúreos), la salvación (cristianos), el placer (hedonistas), la certeza (Descartes), la validez (ciencia) y la alegría (2010:5 b). Un concepto polisémico que representa asimismo un saber incorporado, el cual permite ensayar nuevas vías de búsqueda no establecidas para crear e inventar maneras de proceder (2010:5 c).

Para fines propios, ésta última acepción es la que mejor se ajusta a nuestra búsqueda y argumentación teóricas como instrumentos de trabajo artístico; un juicio de valor

que más adelante explayaremos a través de nuestro objeto de estudio, la sociedad veracruzana.

Por su parte, la palabra Análisis –remitiendo a sus orígenes griegos: ἀνά (ana = arriba, enteramente), λύειν (lyein = soltar, disolver o descomponer) y -σις (sis = acción)–, refiere a un acto de soltar o disolver enteramente las cosas en sus partes, con el fin de examinar y detectar individualmente sus componentes, sus causas y formantes (DECEL - Diccionario Etimológico Castellano en Línea, S. F.). Su significado, en este mismo tenor, engloba también una segunda y tercera definición, a través de los diccionarios de filosofía de Nicola Abbagnano y el Enciclopédico Hispano-Americano: en el primer caso, Análisis se refiere a “la descripción o interpretación de una situación o de un objeto cualquiera, a partir de los elementos más simples de la situación o del objeto en cuestión” (1983:63); en el segundo, alude a un “examen completo del qué o contenido de la cosa, como base para cuestionar acerca de su por qué o fundamento” (1887:133-134). De este modo, el concepto de Análisis, al vincularse con el Método, revela un carácter integral en su función de instrumento de búsqueda epistémica, es decir, en su papel de sistema exploratorio, el cual también puede ser entendido como un modelo de investigación horizontal y al mismo tiempo de naturaleza evolutiva:

El [método] analítico se denomina *intuitivo*, porque parte de la percepción directa de los hechos o de la intuición de las ideas; *ascendente*, porque marcha de lo compuesto a lo simple, aunque en el sentido ya indicado; *inductivo*, por la misma razón; de *descomposición*, por las funciones que en él predominan (diferencia y distinción); *a posteriori*, por los procedimientos que usa; *empírico*, porque ejercita la observación; *explicativo*, porque desenvuelve la complejidad de lo cognoscible, e *inventivo*, por lo que ayuda al pensamiento a descubrir las múltiples y complicadas relaciones de los objetos (1887:133-134).

Asimismo, el concepto de Síntesis, según lo describe el propio Abbagnano, es considerado “como el método que va de lo simple a lo compuesto, esto es, de los elementos a sus combinaciones en los objetos, cuya naturaleza trata de explicar” (1983:1078); una definición que también es entendida como un sistema que funciona a manera de suma de los elementos integrados en un todo:

La síntesis –es decir, la unión, formando un todo integro, de las partes, propiedades y relaciones delimitadas por medio del análisis–, yendo de lo idéntico, de lo esencial, a la diferenciación y multiplicidad, une lo general y lo singular, la unidad y la multiplicidad en un todo concreto, vivo. La síntesis completa al análisis y forma con él una unidad indisoluble (Rosental; Ludin, 1965:11-12).

Con base a los conceptos anteriores, retomamos la afirmación de que sin análisis no hay síntesis y viceversa, ya que ambos criterios se complementan, identifican y compenetran como un sólido ente unitario e indagador. En este sentido, no está de más señalar que todo avance en nuestra investigación nunca será posible sin la presencia de uno de estos dos elementos, ya que, de lo contrario, la búsqueda del conocimiento caminaría por senderos difusos y evanescentes:

La síntesis sin el análisis es una obra de imaginación, una creación especulativa, producto del ingenio que no puede reproducir la realidad; porque la realidad no se

adivina (no existe ciencia infusa) y para conocerla es necesario observarla y estudiarla en toda la complejidad de sus aspectos. A su vez el análisis, sin la síntesis, da materiales para la ciencia, pero no la ciencia. De este modo análisis y síntesis revierten a la unidad del método y son procedimientos de oposición lógica, pero no de oposición real, pues no existe una realidad analítica y otra sintética, sino la compleja o empírico-ideal (1887:134).

En el marco de las consideraciones anteriores, subrayamos que el Método analítico-sintético, es, en su calidad de proceso indagatorio y medio de acceso a nuevos conocimientos histórico-sociales, el modelo de acopio de información más idóneo para nuestro proyecto de investigación. Un esquema sistemático que, aplicado a nuestros planteamientos, se traduce en la deconstrucción (análisis) de la figura del artista de historia y su consecuente recopilación de fuentes teóricas (síntesis), repartida a su vez en dos ejes estructurantes: artes visuales (obras de artistas ligados a temas de historia y globalización) y humanidades (teorías filosóficas e históricas, adaptadas al contexto del arte historiográfico). En suma, una propuesta metodológica que aborda, de un modo aproximado, la relación entre arte e historia, a partir de la figura del artista como historiador local de lo global contemporáneo.

Cerramos este apartado señalando que la compleja relación entre globalización e historia en la ciudad de Veracruz¹², es un fenómeno poco explorado desde el contexto artístico local; un abordaje que contrasta con la amplia producción de investigaciones sociales y humanísticas en la región. Como consecuencia de ello, la manera en que este vínculo entre capitalismo global, pasado y sociedad local sea materializada desde la producción artística, dependerá de la aplicación y el resultado directo del Método analítico-sintético; un modelo exploratorio de carácter integral, el cual resulta ser, a nuestro juicio, el más apropiado para esbozar y desarrollar una obra artística interdisciplinar, capaz de asumirse no sólo como un *corpus* visual, sino como un propio entramado teórico y conceptual.¹³

¹² A partir de ahora, y en afán de no confundir al lector, nos referiremos también a la ciudad de Veracruz a través de tres apelativos habituales: puerto de Veracruz, el Puerto y Veracruz.

¹³ En este sentido, y dado que recurriremos al concepto de interdisciplinariedad a lo largo de esta investigación, es pertinente aclarar la diferencia entre éste término y la noción de multidisciplinariedad. Para tales efectos, por multidisciplinariedad debemos entender una cooperación entre disciplinas que puede ser “mutua y acumulativa pero no interactiva”; mientras tanto, por interdisciplinariedad, debemos considerar únicamente una combinación de “prácticas y suposiciones de las disciplinas implicadas”. Con otras palabras, la interdisciplinariedad “supone un mayor grado de integración entre las disciplinas” (García Gómez, 2017:4). Traslapado al campo de la producción artística, este concepto alude a una narrativa visual que puede ser adaptada y desarrollada, a través de varios géneros artísticos (un *corpus* de obra interdisciplinar). De este modo, y para nuestro caso, postulamos este criterio a partir del desarrollo de un arte de historia “local globalizado”, a través de las disciplinas del dibujo, en primer término, y la pintura y la novela gráfica, en segundo término.

2. Ciudad global, hemisferio local. *Análisis histórico del vínculo entre globalización y sociedades periféricas (puerto de Veracruz), a partir las ciencias sociales, las humanidades y las artes visuales (MÉTODO HISTÓRICO-COMPARATIVO)*

Al realizar una lectura de aquellos textos canónicos que han abordado el valor de la memoria desde la ficción, el cuento “Funes el memorioso”, del escritor argentino Jorge Luis Borges, destaca como uno de los retratos más certeros de las sociedades contemporáneas y la cultura de consumo global. Un relato ficticio, ubicado a finales del siglo XIX, que aborda la figura del joven Irineo Funes y su padecimiento de hipertimesia –un síndrome mental que se caracteriza por una inusual capacidad para recordar todo–, a través de su vida cotidiana en las planicies del Uruguay rural. Una narración que traslapada a los tiempos actuales, simboliza una sugerente alegoría de los excesos y los falsos atributos de las virtuales representaciones inmediatas:

Dos o tres veces [Funes] había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. Me dijo: “Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo”. Y también: “Mis sueños son la vigilia de ustedes”. Y también, hacia el alba: “Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras”. Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente (1997: 131).

Lo que en su momento para Borges resultó ser una fábula sobre los efectos del recuerdo ilimitado, para los tiempos actuales la figura de “Funes...” representa una punzante reflexión sobre el vínculo entre desmemoria y manejo de la información. Una mirada incisiva al uso acrítico de la historia, cuya labor dejó de ser hace mucho tiempo un acto reflexivo –esto es, un agente mediador de recuerdos colectivos– para convertirse en una evocación del pasado sin sustancia alguna:

Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso (...) nadie, en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano. Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo (...) (Repito que el menos importante de sus recuerdos era más minucioso y más vivo que nuestra percepción de un goce físico o de un tormento físico.) Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos (1997: 134).

Hemos abierto este capítulo con esta alusión al cuento de Borges, en razón de que, como mencionamos en la introducción, una de las características que más distinguen a las sociedades contemporáneas, es la hipertrofia del recuerdo y su vínculo con la desmesura de la información. Un fenómeno cultural que podemos calificar como “global” –es decir, como parte de la mercantilización universal de la memoria–, el cual ha contribuido a su vez al deterioro del recuerdo histórico, en relación al sentido del tiempo y la historicidad del sujeto social contemporáneo:

El sistema social contemporáneo ha comenzado, poco a poco, a perder su capacidad de retener todo su propio pasado, su sentido de la historia, y ha iniciado un proceso de transformación de la realidad en imágenes en el que se potencia la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos que desarticulan las continuidades temporales, creando una experiencia de significantes y materiales aislados, desconectados y discontinuos que no pueden unirse en una secuencia temporal coherente (Andreas Huyssen citado por Domingo Martínez, 2013:107).

Así pues, resulta evidente que el sentido de temporalidad del siglo XXI está condicionado cada vez más por una relación desigual entre espacio y tiempo social. Una coyuntura que ha sido analizada por sociólogos de la globalización como los franceses Gilles Lipovetsky y Michel Maffesoli; dos incisivos teóricos de la modernidad tardía, cuyos estudios han reflexionado en torno a la compleja relación entre individuo, tiempo y sociedades de la información global.

De esta forma, para Lipovetsky, la historia ya no es vista como un acto socialmente fundador, sino como un objeto de la memoria reciclada. Una cosificación del recuerdo histórico –adaptado al gusto actual y explotado con fines comerciales (2018:94)–, que se encuentra ligado a una pérdida en nuestra capacidad para reflexionar en torno a los hechos del pasado. Por su parte, para Maffesoli el hombre –en su calidad de dueño y actor de su historia– es desplazado por un hombre personalizado y “actuado” (Vattimo, 2003:108-109); esto es, por un hombre que se halla inmerso en “agregados sociales” –culto al cuerpo e influjo de la imagen, entre otros– vinculado a su vez a un presente ininterrumpido y dilatado.

Derivado de lo anterior, es nuestro interés resaltar el fenómeno de la memoria desmesurada a través de la figura del revisionismo histórico y su vínculo con las artes visuales. Un enfoque que planteamos desarrollar a partir de un análisis aproximado a la tensa relación entre capitalismo global y las dinámicas locales de una sociedad; un estudio que también exponemos a raíz de un cuestionamiento de las formas de divulgación de la memoria histórica, emanadas desde los círculos de poder político, mediático y empresarial.

En este sentido, cabe recordar también que al abordar la conexión entre sociedades locales y globalización, lo hacemos a partir de una perspectiva geográfica periférica; es decir, a partir de un enfoque social ubicado en la periferia de los centros de poder global. Una realidad territorial que, a su vez, está determinada por dos circunstancias históricas: la transición de la modernidad a la posmodernidad (finales del siglo XX y principios del XXI) y la expansión de un sistema político-económico a escala mundial (el capitalismo neoliberal); dos coyunturas que abordamos en los siguientes capítulos, a partir de la historia reciente del puerto de Veracruz y su nexos con el capitalismo globalizado.

De esta manera, es preciso señalar que no es nuestra intención exponer a la globalización como una coyuntura condenable o reprochable, sino como un fenómeno social y estructural de naturaleza ambivalente. Un modelo que apela a la libertad individual como símbolo del progreso moderno, pero que avala, al mismo tiempo, una economía corporativa basada en la precarización y un ventajoso abaratamiento de los costos de producción.

Como instancia final, reiteramos que el propósito de la revisión de estos temas no es explorar a profundidad sus dinámicas sociales (labor que le corresponde a los sociólogos e historiadores), sino presentar sus contenidos como la base de los tópicos que abordamos en nuestra propuesta artística y cuerpo de obra. Una sucesión de imágenes y tramas históricas

cas que exponemos a partir del vínculo entre mercado global, cambios tecnológicos y el flujo sistémico de la tardía modernidad. Un conjunto de circunstancias que abordamos a partir de un breve análisis de aquellas dinámicas geopolíticas, económicas y sociales que, de alguna u otra forma, han configurado la historia reciente de Veracruz. Con otras palabras, una sumatoria de acontecimientos globales que consideramos de carácter histórico –reiteramos, vistos desde la óptica de una sociedad marginal–, que es abordada a nivel local desde el dibujo, a partir de su doble condición interpretativa como lenguaje replicante de todas las cosas visibles y herramienta crítica de conocimiento histórico y social.

2.1. De la apertura posmoderna al realismo capitalista global

-¿Algo interesante sobre el posmodernismo?

-Nada nuevo bajo el sol, teorías y teorías enrevesadísimas. Para entenderlas hay que vivir en las ciudades industrializadas, y uno está aquí, de bestia, esperando, esperando, esperando la carroza... la del carnaval o la fúnebre...

Zoé Valdés, *La nada cotidiana* (1995: 160)

A pesar de la abundancia de estudios académicos en torno al análisis social de la era posmoderna, no existe un consenso en torno a sus inicios como etapa histórica a nivel global.¹⁴ Lo que sí podemos afirmar es que la posmodernidad es una condición mundial, que surgió como una reacción a la falta de legitimidad de los discursos de verdad y justicia de la primera mitad del siglo XX; una suerte de “estado del alma” colectivo, que podemos definir como una forma de subjetividad oscilante, variable, sin centro fijo ni continuidad de sentido y convicciones sociales (Follari, 2006:38).¹⁵

En este sentido, podemos apuntalar que la posmodernidad es un clima cultural vinculado a una continua ruptura de los cánones y convencionalismos tradicionales, propios de la segunda mitad del siglo XX. Un escenario global, cuya verdadera incidencia en las dinámicas políticas y económicas locales sobrevino hasta la década de los ochenta. Debido a ello, analizar su impacto social implica también estudiar un periodo de tiempo que dio paso a una nueva clase política y económica mundial. Una etapa que a su vez favoreció la divulgación de una ideología tecnócrata de perfil neoliberal, la cual enalteció el culto por el individualismo y la seducción como los *summum* culturales de la sociedad global.

A estos efectos, la política posmoderna esquivó las referencias a las viejas utopías del siglo XX (socialismo, comunismo y progreso reformador, entre otras) en favor de un acercamiento a los nuevos beneficios y las ganancias liberadoras de la tardía modernidad. Un acto que en su momento fue canalizado a través de la imagen del político “empresarial”, encarnada en la figura de la primera ministra inglesa Margaret Thatcher; una política reformadora de su tiempo, que enalteció la figura del ciudadano *entrepreneur* y reconoció los beneficios de la privatización estatal:

Demasiada gente piensa que si tiene un problema, le toca al gobierno resolverlo; la gente culpa de sus problemas a la sociedad; pero la sociedad no existe (...), existen hombres y mujeres individuales, y existen familias; los gobiernos no pueden hacer

¹⁴ En este aspecto, no se halla en el panorama de los estudios históricos una fecha que marque algún punto de quiebre entre los periodos moderno y posmoderno. A lo sumo, lo que se puede encontrar son indicios de las primeras veces que el término “posmodernidad” fue mencionado en textos y ensayos académicos de teóricos europeos y estadounidenses. Ejemplos de ello son las anotaciones del crítico literario egipcio-americano Ihab Hassan (1971) o el filósofo francés Jean-François Lyotard (1979).

¹⁵ En este sentido, es preciso recalcar que aunque la posmodernidad no es una etapa vigente –para muchos estudiosos del tema como el investigador mexicano Enrique Tamés, en la actualidad vivimos en la era de la hipermodernidad [un periodo que se caracteriza por la “preocupación del ser y la producción del placer a través del máximo de elecciones privadas posibles, el mínimo de austeridad y el máximo de deseo” (2007: 47)]– tomamos la era posmoderna como el periodo que sentó las bases de la actual realidad global. Es decir, el pasado reciente de nuestro momento actual.

nada, sino a través de la gente, y la gente debe cuidarse a sí misma, ver por sí misma primero [Margaret Thatcher, citada por Federico Escalante (2016:87)].

En este propósito, para Thatcher, dos son las frases que sintetizan su reformadora ideología economicista de finales del siglo XX: “No hay alternativa” (*There is no alternative*) y “la sociedad no existe” (*There is no such thing as society*); dos premisas históricas que en su momento significaron una defensa férrea del individualismo y el interés por impulsar la renta personal:

[*There is no alternative*] la sociedad no existe (...) Efectivamente, si uno mira alrededor, la sociedad no se ve por ninguna parte, materialmente no hay más que individuos. La fórmula naturaliza al individuo, a la familia, por la vía más rápida: son la única realidad. La otra frase [*There Is No Alternative*], en un registro muy parecido, es más simple, un eslogan y no demasiado original. Se refiere obviamente a su política económica: no hay alternativa (...) Sirve para poner de relieve un rasgo característico del modo neoliberal: las decisiones se imponen y se justifican con la autoridad indiscutible de la Ciencia. (...) El resto lo hace el ánimo desapegado, algo irónico, típico de lo que se ha dado en llamar la posmodernidad: la convicción de que los grandes proyectos, las grandes empresas no tienen sentido, que no hay fundamentos sólidos para nada, que no se puede confiar en nada que no sea mínimo, personal, inmediato, fragmentario —nada que vaya más allá de la vida cotidiana (2016: 87-88).

El giro económico que supuso las nuevas reformas de Thatcher no fue poca cosa. Su influencia representó un vuelco decisivo en las políticas gubernamentales, económicas y sociales a nivel global. En este aspecto, para la primera ministra inglesa la economía representaba el método, pero el objetivo era cambiar el corazón y el alma de la gente (86). Un pensamiento que décadas más tarde sería reconocido como parte de una ideología neoliberal a nivel global; una teoría economicista —formulada originalmente entre las décadas de los treinta y cuarenta del s. XX— que, en opinión del sociólogo mexicano Federico Escalante, transformó el orden económico del mundo y el horizonte cultural de nuestro tiempo:

El neoliberalismo es en primer lugar, y sobre todo, un programa intelectual, es decir, un conjunto de ideas cuya trama básica es compartida por economistas, filósofos, sociólogos, juristas (...) Pero (...) también [es] un programa político: una serie de leyes, arreglos institucionales, criterios de política económica, fiscal, derivados de aquellas ideas, y que tienen el propósito de frenar, y contrarrestar, el colectivismo en aspectos muy concretos. En eso, como programa político, ha sido sumamente ambicioso (...) Es [asimismo] una ideología en el sentido más clásico y más exigente del término —que no es necesariamente peyorativo. Diré más: es sin duda la ideología más exitosa de la segunda mitad del siglo veinte, y de los años que van del siglo veintiuno. (...) Y pocas veces, acaso nunca, una ideología ha conseguido imponerse de modo tan completo: no es sólo que se hayan adoptado en todo el mundo determinadas políticas económicas, financieras, sino que se ha popularizado la idea de la Naturaleza Humana en que se inspiran, y con ella una manera de entender el orden social, una moral, un abanico amplísimo de políticas públicas (2016:11).

A partir de las generalizaciones anteriores, diremos que, además del ascenso del pensamiento neoliberal y los procesos de globalización, otra forma de capitalismo mundial vio la luz hacia las últimas décadas del siglo XX: el llamado capitalismo *gore*. Una estructura de economía clandestina, que se caracteriza por ejercer una forma de capitalismo violento,

marginal y salvaje. Un fenómeno que para la socióloga mexicana Sayak Valencia –quien acuñó este término–, toma su nombre de los géneros cinematográficos *splatter* o *gore*, cuyas escenas artificialmente viscerales son registradas para simples fines de entretenimiento (2010:207).

En este sentido, para Valencia, el “capitalismo *gore*” implica una forma más extrema y brutal de ejercer las tradicionales pautas del engranaje capitalista. Un sistema económico radical, que funciona principalmente a partir de cuatro elementos estructurales: (1) Estado-narco (esto es, un régimen político penetrado por representantes del crimen organizado), (2) necropolítica (el poder soberano de administrar y dar muerte), (3) tráfico de drogas e (4) hiperconsumo. Cuatro coyunturas sociales de carácter global, que, en décadas recientes, han trastocado el tejido social mexicano, a través de un debilitamiento del poder político y el surgimiento de formas más extremas de violencia local. Una suerte de “estado de conflicto”, que, en términos históricos, ha sustituido las certezas y el progreso lineal de la modernidad, por el error de una realidad inestable y fragmentada de la posmodernidad.

Desde esta perspectiva, exponemos en las siguientes páginas una breve revisión histórica del vínculo entre posmodernidad, capitalismo neoliberal y capitalismo *gore* en la ciudad de Veracruz. Una aproximación a un pasado local globalizado, cuyas modificaciones y cambios sociales –el ocaso del Estado de bienestar y el arraigo de la tanato-política– están también presentes en otras sociedades de México y el orbe. En esencia, un periodo clave para analizar de forma somera la realidad del Veracruz contemporáneo, pero también una etapa para discernir, en algún modo, el panorama de las sociedades globalizadas y su vínculo con los rostros más oscuros del capitalismo mundial.

2.1.1 La requisita del 91: la globalización del realismo capitalista a finales del siglo XX

A la renovación de criterios morales emanada del fin de las utopías y los avances tecnológicos del siglo XX, el fenómeno de la globalización derivó en un cambio de época a nivel geopolítico, social y cultural. Un punto de quiebre histórico, que para el historiador de arte cubano Gerardo Mosquera sólo fue posible gracias a un sistema erigido bajo criterios de poder global; esto es, bajo una reorganización del mundo global a “lo occidental” (2010:28):

Es cierto que la globalización ha mejorado extraordinariamente las comunicaciones, ha dinamizado y pluralizado la circulación cultural, y ha propiciado una conciencia más pluralista. Pero lo ha hecho siguiendo los mismos canales trazados por la economía, reproduciendo en buena medida las estructuras de poder. Cuando escucho cierto optimismo postmoderno acerca de descentralización y quiebre de hegemonismos, siempre recuerdo un cuento de Augusto Monterroso, autor de los cuentos más breves que se han escrito. Este minirelato se titula "El dinosaurio"; y tiene sólo una línea: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí" (34).

De este modo, para Mosquera, la globalización representa un concepto ambiguo, que va más allá de la conocida retórica mediática de triunfalismo omniparticipativo y multicultural; en su opinión, se trata más bien de una predominante narrativa economicista, la cual representa, más que una panacea colectiva, un sistema radial marcado por zonas económicas múltiples y altamente diversificadas (34). Dicho de otro modo, se trata de un conjunto de núcleos, periferias y semiperiferias, que regula la relación económica y social del mundo descentralizado. En suma, una estructura axial, delineada por un eje Norte-Sur, que no debe verse sólo como un sistema de intercambios comerciales, sino como una cultura históricamente occidentalizada que rige e instrumenta el mundo de hoy.

En este propósito, retomamos, a partir de las teorías de Zygmunt Bauman, dos conceptos claves que definen las actuales condiciones económicas de las sociedades globalizadas: la precariedad del capitalismo liviano y la vulnerabilidad del mercado laboral. Dos fenómenos que el sociólogo polaco se dedicó a indagar por años y que identificó como parte de las dinámicas sociales de un capitalismo cambiante e inestable, al que dio en llamar “modernidad líquida”.

De esta forma, para Bauman, la modernidad líquida es sinónimo de vacilación y susceptibilidad laboral a escala mundial. Una serie de factores que recrean en el trabajador promedio –esto es, en el ciudadano de clase media y baja–, la sensación de habitar un tiempo sin certezas, propio de economías atadas a la oscilación del mercado global:

Pierre Bourdieu, uno de los pensadores más incisivos de nuestra época, publicó un ensayo cuyo título era “La précarité est aujourd'hui partout” [La precariedad está ahora en todas partes]. El título lo decía todo: precariedad, inestabilidad, vulnerabilidad son las características más extendidas (y las más dolorosas) de las condiciones de vida contemporáneas (...) El fenómeno que todos estos conceptos intentan aprender y articular es la experiencia combinada de *inseguridad* (de nuestra posición, de nuestros derechos y medios de subsistencia), de *incertidumbre* (de nuestra continuidad y futura estabilidad) y de *desprotección* (del propio cuerpo, del propio ser y de sus extensiones: posesiones vecindario, comunidad) (2019:171).

Aunado a la suma de estos rasgos inquietantes, Bauman señala también la existencia de un poder “postpanóptico” (es decir, de un poder posterior al poder de la era moderna), el cual sirvió para salvaguardar la temporalidad de los dueños de los medios de producción y la sistematización del flujo temporal de sus subordinados (2019:15). Con otras palabras, un poder donde prevalece la voluntad general de los superiores, a partir de su necesidad por asegurarse la potestad del *tiempo*, el dominio del espacio y la rutinización del ritmo laboral de sus trabajadores. Un fenómeno que, como apunta el propio Bauman, hizo agua a finales del siglo XX con los avances tecnológicos, los cambios económicos y el afianzamiento de una modernidad tardía.¹⁶

Dimensionados en el contexto del Veracruz de finales del siglo XX, estos cambios económicos se tradujeron en una de las mayores represiones laborales de la historia mexicana regional: la requisa del sindicato de obreros maniobristas de 1991 (Fig. 1-2). Una supresión masiva de puestos de trabajo de la zona portuaria de la ciudad, que, valga recordarlo, fue ejecutada a partir de una confiscación ordenada por la autoridad federal:

El 31 de mayo de 1991, el gobierno salinista acordó la requisa de los muelles de Veracruz y la privatización de las maniobras portuarias. [Una acción que] puso fin al proyecto de gestión obrera que tuvo su origen durante el gobierno de Luis Echeverría Álvarez (...) Con tales medidas se pretendió enfrentar el problema de la deficiente operación del sistema portuario nacional y se buscó convertirlo en "instrumento útil" para el comercio exterior (Domínguez; López, 1994:277).

Para el artista estadounidense Allan Sekula, quien en 1991 se encontraba en Veracruz realizando una serie fotográfica sobre las condiciones laborales de los trabajadores portuarios en el mundo, la requisa del Puerto fue consecuencia de una política privatizadora “planetaria”. Una reestructuración paralela a otros cambios en materia laboral, que el gobierno mexicano llevó a cabo como parte de una reforma económica a nivel global:

El presidente Carlos Salinas de Gortari, el cardiólogo responsable desde 1988 de mejorar la salud circulatoria de México, ha demostrado un entusiasmo marítimo poco característico de las élites mexicanas. Su estrategia combina el desarrollo portuario con la privatización de las instalaciones portuarias. El proyecto pivota sobre el esfuerzo por desbancar a los sindicatos portuarios de México, establecidos desde hace tiempo. El neoliberalismo de Salinas y del partido gobernante en México, el PRI, es muy similar al de los demócratas de Bill Clinton en Estados Unidos. En aras del "libre comercio", el partido gobernante abandona una base política histórica en la clase trabajadora organizada. Salinas puede jugar al reformista, haciendo una cruzada contra la corrupción y la ineficiencia, mientras actúa para reducir las posibilidades de los sindicatos democráticos independientes del Estado (2002:165).¹⁷

Esta privatización a la que alude Sekula fue parte del nuevo liberalismo global de la segunda mitad del siglo XX. Una corriente de pensamiento económico que años atrás había impulsado con fuerza el gobierno británico, a través de la figura de Margaret Thatcher. Un sistema

¹⁶ En palabras del propio Bauman: “El fin del panóptico augura el fin de la era del compromiso mutuo: entre supervisores y supervisados, trabajo y capital (...) La principal técnica de poder es ahora la huida, el escurrimiento, la elisión, la capacidad de evitar, el rechazo concreto de cualquier confinamiento territorial y de sus engorrosos corolarios de construcción y mantenimiento de un orden, de la responsabilidad por sus consecuencias y de la necesidad de afrontar sus costos” (16-17).

¹⁷ T. del R.

político y comercial, que se implantó como respuesta a las prolongadas crisis económicas del Reino Unido durante los años setenta; en suma, un cambio de coordenadas históricas en materia de capitalismo regional, el cual, años más tarde, sería implantado por diversos poderes alrededor del orbe, incluyendo el gobierno mexicano:

El martillo cayó primero en Veracruz, en la costa del Golfo, a finales de mayo de 1991. A bordo del helicóptero presidencial bautizado (sin ironía alguna) como *Emiliano Zapata I*, Salinas confesó a un reportero de un periódico de la industria naviera de Nueva York que planeaba un "cambio profundo en el puerto de Veracruz (...) a través del diálogo". Tres días después, la policía federal descendió sobre el puerto, sometiéndolo a una requisa o confiscación gubernamental. El periódico *La Jornada*, de la Ciudad de México, señaló secamente lo que Salinas había advertido a sus electores extranjeros. Alrededor de 1.600 estibadores perdieron sus puestos de trabajo, para ser sustituidos por trabajadores inexpertos que ganaban en un día lo que habían ganado en una hora. Un estibador despedido me describió con amargura el sorteo televisado para contratar a los sustitutos, realizado bajo la vigilancia de helicópteros del ejército (...) Otro propuso que los trabajadores portuarios desplazados escribieran a los indígenas rebeldes de Chiapas, pidiéndoles que "hicieran auditorías fiscales" en el puerto (2002:165).¹⁸



Fig. 1-2. De izquierda a derecha: Estibadores del puerto de Veracruz (circa 1950) y nota de prensa local sobre la requisa del sindicato de obreros portuarios (1991).

Aunque algunas de las razones del decomiso del sindicato de maniobristas, fueron su baja eficiencia y varios actos de corrupción interna (los más conocidos, los robos hormiga de contenedores), la requisa del 91 significó un acto de suspensión total de los obreros portuarios de la ciudad. Una medida drástica que, en opinión de los historiadores mexicanos Olivia Domínguez y Sergio López, mostró la intención de romper con uno de los pilares del corporativismo mexicano y hacer pública una más de las experiencias "fallidas" de gestión obrera, alejada por completo de cualquier pretensión negociadora con las fuerzas sindicales (1994:287).

¹⁸ T. del R.

En este sentido, la requisita del 91 representó un cambio de fuerzas en el ventajoso negocio de las maniobras portuarias. Un viraje en las lógicas históricas del sindicalismo porteño, el cual se tradujo en la alianza de las autoridades federales con empresas extranjeras, diversas agencias navieras y varios agentes aduanales (Ravelo, 2020). Un giro laboral de 180 grados que significó no sólo la caída de una cooperativa regional, sino el desmantelamiento de uno de los gremios sindicales más emblemáticos e históricos de la ciudad.

Cerramos este apartado, precisando que el argumento anterior representa uno de los dos temas centrales de nuestra propuesta de un arte historiográfico a nivel *glocal*; esto es, el tema del neoliberalismo globalizado. El otro tópico –y considerado como una de las caras ocultas del capitalismo global–, es la creciente presencia de la violencia como forma de economía paralela. Una coyuntura que exponemos a continuación a través del caso lamentable de Colinas de Santa Fe; una de las fosas clandestinas más grandes de América Latina y quizá el símbolo más representativo del llamado capitalismo *gore* en Veracruz.

2.1.2 Colinas de Santa Fe: del neoliberalismo al capitalismo *gore* en Veracruz

*The hills have no echoes. Not the echo of ruins
Empty lots nod with their palanquins of green.
Any crack in the sidewalk was made by the primal fault
Of the first map of the world, its boundaries and powers.*

(“Los montes carecen de ecos. No el eco de las ruinas.
Los sitios eriazos cabecean con sus palanquines de verde.
Cualquier fisura en la vereda fue labrada por la falla original
del primer mapa del mundo, sus fronteras y poderes”).

Derek Walcott, “VII (*Midsummer*)”,
en *Collected Poems 1948-1984* (1992:474)

Señala la socióloga mexicana Sayak Valencia, que el llamado necrocapitalismo tiene sus orígenes en economías ligadas a países del primer mundo o a partir de una cercana interacción comercial con ellos. Una premisa que sostiene a raíz de su propia experiencia como residente de la ciudad de Tijuana, una población fronteriza caracterizada por una economía transnacional y una continua violencia cotidiana.

En este sentido, para Valencia la sociedad tijuanaense representa el mejor ejemplo de una metrópoli periférica atravesada por el capitalismo *gore*. Un sistema económico que en su opinión, es el resultado de la amalgama entre Narco-Estado, hiperconsumo, necropolítica y un continuo tráfico de drogas. Una combinación de elementos fatídicos que representa otra cara de la globalización, es decir, otro rostro del capitalismo global –un rostro oscuro–, el cual se caracteriza por dinámicas homicidas, altos índices de impunidad y una irrefrenable necesidad de ganancia de capital:

Tijuana es una capital *gore* porque ejecuta con eficacia las técnicas del capitalismo *gore*. Éstas pueden entenderse como una suerte de amasijo entre prácticas de violencia surgidas de forma espontánea como otras que implican mayor sofisticación y que se ejecutan tanto legal como ilegalmente, atravesando todas las vías de lo permisible (...) En Tijuana –a diferencia de la melancolía o el nihilismo padecido por el Primer Mundo–, como en los países fragilizados económicamente, se percibe una especie de vitalidad inquietante, se puede respirar que en todo momento se está planeando la siguiente estrategia de supervivencia (...) Tijuana muestra una simbiosis entre la violencia concebida como objeto de consumo, tan fuertemente arraigada en la sociedad estadounidense, y la muerte como espectáculo y modo de vida heredado culturalmente de los pueblos prehispánicos (2010:133 y 136).

“¿Cómo llega a convertirse la violencia extrema, el género, la muerte y la tanato-política, en un nuevo tipo de capitalismo de una fiereza frontal que no pide disculpas?” (57) se pregunta la propia Valencia, en alusión a un continuo protagonismo de la violencia en las fronteras mexicanas y el resto del país. Quizá el antecedente más próximo a esta interrogante sea la ruta que tomó la economía en México, a partir del sexenio de Ernesto Zedillo; una coyuntura, que para analistas como el economista mexicano José Luis Solís, derivó en un Estado penetrado por la corrupción y el crimen organizado, es decir, en un *Estado narco*:

Desde hace algunas décadas, en América Latina, y de manera particular en México, el crimen organizado ligado a las actividades del narcotráfico (...) ha experimentado un crecimiento exponencial que lo ha llevado a tener una presencia muy significativa en la vida económica, política, social y hasta cultural en la región (...). Se está de hecho ante el surgimiento en México de una *nueva forma* de Estado capitalista periférico, que hemos caracterizado como *Estado narco*, la cual se ha manifestado externamente (...) en la instauración de un régimen político neoliberal tecnocrático (...). Este fenómeno está indisolublemente vinculado con la emergencia, en los años noventa, de un nuevo régimen de acumulación, fuertemente transnacionalizado y volcado hacia el exterior, con una participación creciente del narcotráfico como una de las fracciones más dinámicas y rentables del capital pero, desde luego, no la más importante (2013:8-9).

En correspondencia con lo planteado por Solís, para Sayak Valencia el capitalismo *gore* hunde sus raíces en “las demandas excesivas de hiperconsumo dictadas por la economía global, los remanentes coloniales y el ejercicio despótico (...) por parte de gobiernos corruptos y autoritarios” (2012: 85). Una serie de factores que se encuentran asociados a los dictámenes del poder y la llamada “necropolítica”, es decir, a la política de ensamblaje económico y simbólico, basada en la gestión de la muerte como narrativa social.

En este sentido, para Valencia, la lógica mercantil del capitalismo *gore* parte del uso de individuos como objetos y productos de intercambio, encarnados literalmente por el cuerpo y la vida humana (84). Un recrudescimiento de los tradicionales modos de ejercer la oferta y la demanda, traslapados ahora en una continua nulificación de la identidad humana.

De esta forma –y siguiendo una línea histórica que inicia con la explosión mediática de la violencia mexicana entre los años de 1993 y 1994¹⁹–, podemos señalar que la presencia del capitalismo *gore* en Veracruz ha sido evidente a partir del 2007. Un año determinante para la ciudad y el Estado en general, el cual podemos catalogar como histórico en razón de su impacto negativo en los niveles de seguridad de la región. Un cambio significativo en términos de percepción de la realidad local –el miedo erigido como narrativa dominante–, el cual derivó en una reyerta sin precedentes entre grupos del crimen organizado en Villarín; un pequeño poblado situado a las afueras del propio Veracruz:

Desde hace 10 años ninguna carrera de caballos ha vuelto a tener lugar en Villarín. La última que hubo en esa comunidad del ejido Santa Fe, en la ciudad de Veracruz, terminó en sangre y balas. Unas versiones, apuntan a que el alcohol y el empate entre los caballos de la competencia estelar, causaron la ráfaga de plomo. Otras, indican que todo fue preparado (...) Esa última carrera del llamado “Deporte de Reyes”, marcó el génesis de la violencia creciente en el estado de Veracruz y significó el fin de la vida como se conocía por generaciones en Villarín (Loranca, 2017).

Lo acontecido en esta modesta localidad, el tres de marzo de 2007, marcó, a nuestro juicio, el principio de una modo de capitalismo nunca antes visto en el puerto y el estado de Veracruz²⁰. Una forma de violencia abierta, que redefinió las lógicas de convivencia locales y sir-

¹⁹ Cabe recordar que entre estos años, se sucedieron una serie de crímenes que acapararon las pantallas y los encabezados de los principales periódicos del país. Entre los más conocidos, podemos citar los homicidios del cardenal Juan J. Posadas (1993), el político José F. Ruiz Massieu (1994) y el candidato presidencial Luis Donaldo Colosio (1994).

²⁰ El desarrollo de una obra pictórica basada en estos acontecimientos, es presentado en el apartado “Historias sin nombre (Anexos).”

vió como antecedente de otro futuro suceso trágico en la región: el descubrimiento de la fosa ilegal “Colinas de Santa Fe”. Un cementerio clandestino –ubicado a tan sólo unos kilómetros de Villarín (Fig.3-5)–, que llegó a ser un foco de atención para los medios masivos de comunicación a nivel nacional e internacional:

El 10 de mayo de 2016, las madres y familias agrupadas en el Colectivo Solecito, en Veracruz, se preparaban para realizar la marcha de la dignidad cuando de improvisto dos hombres bajaron de una camioneta y rápidamente entregaron una hoja a una de las madres. Tan rápido como bajaron, los desconocidos volvieron a su vehículo y se marcharon. Luego de la sorpresa, las integrantes del Colectivo (...) miraron el papel. Era una copia de un mapa que se dibujó en una hoja de cuaderno. El mapa decía “muchos cuerpos” y tenía pintadas varias cruces. El mapa ubicaba un predio aledaño al Fraccionamiento Colinas de Santa Fe, en Veracruz (...) Lo que encontraron fue macabro: la fosa clandestina más grande de México y de toda América Latina” (Martín, 2019).

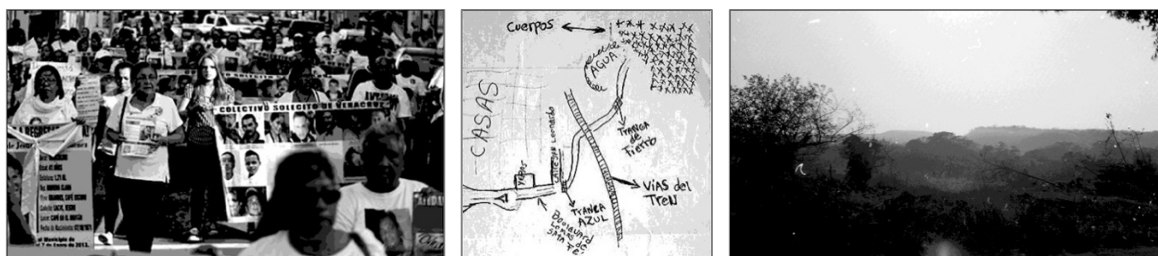


Fig. 3-5. De izquierda a derecha: Marcha en protesta por personas desaparecidas (S/F), mapa de fosa clandestina (2016) y una de las zonas baldías del predio Colinas de Santa Fe (S/F).

En México, hasta hace un par de décadas, los dos sucesos anteriores eran considerados acontecimientos propios de sociedades fronterizas del norte del país. Incidentes que al paso de los años, han formado parte de la realidad cotidiana de la mayoría de las ciudades y poblados mexicanos; una serie de acontecimientos que va acompañada de escenas desoladoras como casas llenas de carteles que rezan “en venta” o edificios abandonados por continuas crisis locales. Un paisaje cuasi distópico que, como apunta Sayak Valencia, podría considerarse similar a un set cinematográfico de ficción, pero que en realidad significa un entorno derivado de la presencia del capitalismo *gore* y un Nuevo Orden Mundial (2010:131-132).

Dentro del arte contemporáneo mexicano, sucesos como el de Colinas de Santa Fe han sido explorados desde una perspectiva revisionista de la violencia cotidiana. Ejemplos de ello son los trabajos de los artistas Ambra Polidori (*¡Visite Ciudad Juárez!*, 2003), Fernando Brito [*Tus pasos se perdieron con el paisaje* (2006 - hasta el presente)] y Teresa Margolles (*¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, 2009) (Fig. 6-8); obras que, en opinión de la historiadora de arte española Elena Rosauero, guardan una conciencia empática, sensible y reconstructora de la historicidad de la violencia cotidiana:

El trabajo de estos artistas se apoya en todas las herramientas del arte contemporáneo, con especial énfasis en la apropiación de lo que hay en los medios y la cultura popular, o de los restos y las huellas de un hecho violento (...) Los artistas son cons-

cientes de que de, a pesar de todo, hay que mostrar esas imágenes y hacer esas obras para hablar de las víctimas, dignificarlas, generar un poco de conciencia. No hay esa adhesión a una causa política partidista, al marxismo, al peronismo, por poner ejemplo, sino que hay más sensibilidad hacia las víctimas. Es menos militante pero sí es política, se trata de construir ciudadanía, de reconstruir sensibilidades para intentar crear otro tejido social que se ha perdido desde los años 90 hasta hoy” (Sierra, 2018)



Fig. 6-8. Obras de Teresa Margolles vinculadas a hechos violentos sucedidos en Culiacán y Cd. Juárez.

Concluimos este apartado, señalando que, a diferencia de las obras aquí mencionadas (las cuales hacen uso de una narrativa visual explícita), los trabajos que exponemos en los próximos capítulos, abordan el fenómeno del capitalismo *gore* desde una representación alusiva a la violencia local. Un conjunto de imágenes que no están realizadas a partir de rastros o residuos del “suceso brutal”, sino a partir de pasajes ficticios referentes a la existencia de un pasado violento y sus efectos históricos en la sociedad veracruzana. Un abordaje artístico que alude a ese *ethos vehemente* que sigue soplando en muchas sociedades de México y América Latina, a manera de remanente de su historia colonial. Un pasado histórico que, en décadas recientes, se ha nutrido del incendiario cruce entre neoliberalismo, violencia e inestabilidad de sus economías locales. Una coyuntura volátil e históricamente convulsa, la cual –parafraseando al escritor cubano Guillermo Cabrera Infante– puede llegar a ser abrumadora o alarmante a oídos de muchos extranjeros (1999:598), pero en el fondo verosímil, ya que los tiempos que nos preceden así la han hecho creíble.

2.2 El barroquismo y la globalización cultural en el siglo XXI

Señala Gerardo Mosquera que la globalización no es sólo un sistema económico macro-regional, sino también una serie de intercambios culturales que todavía permanecen como esquemas radiales, tendidos desde uno o varios centros de poder local (2010:34). Con ello, el crítico de arte cubano señala que las relaciones entre sociedades centrales y periféricas, no pueden ser sólo catalogadas como homogéneas, sino también como diversas. Una relación ambivalente, donde la parte dominante conserva su carácter hegemónico, mientras que la parte minoritaria aprovecha su capacidad de *broadcasting* internacional para sobrepasar sus marcos locales (2010:36).

Si como se dice que la cultura no es un ente aislado o independiente, sino un agente coyuntural, lo anterior nos lleva a afirmar que además de la política y la economía, los procesos culturales contribuyen también a dar forma a nuevas estructuras históricas y sociales. De este modo, para entender los sistemas de “culturalización global” en diferentes comunidades, es preciso identificar aquellos pasados y conexiones culturales, que han servido como bisagras históricas entre una determinada localidad y sus procesos globalizantes.

En nuestro caso, hemos elegido al movimiento artístico del barroco como ese puente que conecta a ambos contextos sociales. Una corriente artística que adoptamos, en primera instancia, en razón de sus cualidades estéticas para “teatralizar” toda narrativa del pasado, y en, segundo término, a partir de su extendida presencia milenaria, la cual mantiene paralelismos culturales entre tradiciones locales (latinoamericanas) y expresiones universales. Una relación que abordamos en los siguientes capítulos, a partir de dos manifestaciones históricas que operan como expresiones paralelas de un mismo origen cultural: el barroco latinoamericano y el neobarroquismo global.

Así, y en primera instancia, abordamos el fenómeno del barroco poscolonial como un movimiento cultural y popular de larga data en América Latina. Una “categoría de la cultura” social que fue formulada por el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, como una “forma natural” del mundo de la vida que parte, paradójicamente, de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital (2017:39).

En segundo término, exploramos el fenómeno del neobarroco como una suerte de gusto colectivo a nivel global. Una “reapropiación cultural” masiva, que, para el escritor mexicano Arturo Dávila, representa una fractura epistemológica –similar a la época del barroco seiscentista– que implicó no la “desaparición” de un modo de pensar, sino el “espejeo” de un eco histórico que se reflejó y volvió a surgir de otra manera (2009:4).

A los efectos de estos dos planteamientos, el fenómeno del barroco puede ser considerado como un movimiento cultural instalado en América Latina desde los siglos posteriores a la Conquista. Un “gusto colectivo” que también representó un resurgimiento cultural a escala global, a finales del siglo XX. Dos expresiones históricas que comparten un mismo código genético, el cual, a partir de diversas interpretaciones artísticas, adaptamos en el capítulo 4 a nuestro proyecto de investigación.

Derivado de lo anterior, repasamos en las próximas páginas la teoría semiológica de la “era neobarroca” y su vínculo con la posmodernidad, del pensador italiano Omar Calabrese. Un giro cultural que se caracteriza, entre otras cosas, por el simulacro, el exceso y

la fragmentación del tiempo social cotidiano; una serie de rasgos históricamente barrocos, que son catalogados como propios de un pensamiento no lineal y posmoderno.

Del mismo modo, exploramos la tesis del *ethos* barroco-moderno (y su relectura histórica, a partir de las realidades latinoamericana y veracruzana) de, el ya mencionado, Bolívar Echeverría. Un “principio de ordenamiento del mundo de la vida” (2017:48), el cual acepta la contradicción del sistema capitalista a partir de una actitud subversiva, rebelde y partidaria de una riqueza cultural.

Por consiguiente, a partir de la revisión histórico-comparativa de estas dos expresiones culturales, es que formulamos en las siguientes páginas una narrativa visual adaptada a nuestra propuesta de producción artística. Una estética “sombria” que planteamos desarrollar a raíz de un arte barroco *noir*, es decir, a partir de un arte narrativo, *performático* y tenebrista.²¹ Una visualidad que se encuentra más cercana al naturalismo pictórico de Caravaggio, que a la conocida imaginería extravagante y decorativa asociada al barroco tardío. Con otras palabras, una visualidad narrativa que, eludiendo el lugar común del barroco estafalario, toma sus referentes visuales del *film noir* y la novela gráfica negra; movimientos artísticos derivados del tenebrismo italiano, una corriente pictórica reconocida a su vez como la primera manifestación plástica en la historia del barroco.

Cerramos estas breves líneas, afirmando que es a partir de la combinación de estas dos manifestaciones culturales, que formulamos nuestra estrategia formal de un arte gráfico “neotenebrista”. Esto es, de un arte *noir* ilustrado, el cual, más allá de su condición estética, toma el papel de una crónica cinematográfica y revisionista de un pasado “globalizado”. Una exposición de hechos históricos –formulada a partir de teorías de la historia posmoderna (cap. 3.2)–, que pretende exhibir el complejo vínculo entre capitalismo global y sociedades periféricas, desde una estructura narrativa no lineal. Un relato historiográfico que a su vez aspira a representar, a través de imágenes simbólicas, esa mezcla inquietante entre precariedad e individualismo que caracteriza a las sociedades globales del siglo XXI.

²¹ Cuando nos referimos a un arte “performático” de la historia, estamos aludiendo a una forma de simulación histriónica e histórica de la propia obra artística. Una aseveración que no debe ser confundida con el término original de *performance* –entendido como una “actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador” (RAE, 2014)–. En este sentido, cuando evocamos el ejercicio de un *performance* de la historia, nos estamos refiriendo a una “actuación” de la imagen, a manera de interpretación histórica de sí misma. Con otras palabras, estamos apuntando a una intervención de la imagen, desde el dibujo, capaz de denotar un desgaste y añejamiento de sus propias formas originales (borrosidad, exacerbación u opacidad, entre otros). Una estrategia que opera, en términos alegóricos, como un desgaste análogo del paso del tiempo y los mismos procesos históricos.

2.2.1 El mundo barroco a dos voces: la era neobarroca y el *ethos* barroco latinoamericano

Llamé *retombée*, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad anacrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo sino coexistir (...) *Retombée* es también, una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble –la palabra tomada también en el sentido teatral del término—del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia.

Severo Sarduy, en *Nueva inestabilidad. Barroco y Neobarroco* (1993:75).

Resulta llamativo que haya sido un teórico originario de Italia (uno de los bastiones de la cultura barroca de los siglos XVI y XVII), quien haya vislumbrado claramente un cambio de época global como una vuelta a los tiempos del barroco. Quizá por ello, Omar Calabrese pudo ver mejor que nadie las modificaciones en los gustos y la estética de las sociedades de consumo de finales del s. XX; un cambio de preferencias a nivel mundial, el cual consistió en el abandono de las luchas colectivas, propias de las utopías modernas, por la adopción de un nuevo pensamiento individualista, hedonista y terrenal. Un fenómeno de magnitudes globales –incitado en buena medida por el desarrollo tecnológico y el incremento de la aceleración del tiempo laboral–, al que el propio Calabrese llamó la “Era neobarroca”:

"Soy un aficionado a muchas actividades humanas, un gran curioso de la vida", dice [Calabrese]. Esta definición revela el camino que llevó al semiólogo hasta las tesis que recoge en su libro *La era neobarroca*, la obra que defiende la vigencia en el mundo contemporáneo de una estética similar a la que se generó en Europa hace tres siglos (...) "Las estructuras de las obras y los comportamientos de consumo que circulan en la sociedad actual tienen el mismo carácter, ya no hay cánones en la ciencia y el arte, no existe una idea de orden en los diferentes campos de análisis". "Esta situación es producto de una estética", puntualiza, "de un gusto imperante por la fragmentación, el desorden, el caos, que se repite en el arte, en los medios de comunicación, en la literatura, y en los comportamientos sociales" (Larrauri, 1990).

Para algunos investigadores, la posmodernidad fue quien dio a luz al neobarroquismo a partir de los años setenta y ochenta del siglo XX; para otros, como el propio Calabrese, significó básicamente un concepto paralelo al gusto neobarroco. De este modo, para el teórico italiano el neobarroquismo significó una nueva versión del universo barroco, más que una manifestación del pensamiento posmoderno. Un fenómeno, este último, que le representó no una simple etiqueta cultural, sino una modificación casi absoluta de la era moderna:

A una interpretación se le pide algo más, se le pide partir como mínimo de una descripción coherente de aquello de que habla y de explicitar las formas mismas de la descripción. Es por esto por lo que aquí propondré una etiqueta distinta para algunos objetos culturales de nuestro tiempo (no tienen por qué ser los mismos denominados

“posmodernos”). Esta etiqueta será la palabra “neobarroco” (...) Mi tesis general es la de que muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una “forma” interna específica que puede evocar el barroco. El término, apenas sugerido, puede causar más de una objeción inmediata (1999:30-31).

Consciente de lo ambiguo del concepto “neobarroco”, Calabrese se apoya también en otras investigaciones para afianzar su teoría de una presencia del barroquismo en las sociedades posmodernas. Para ello cita, entre otros, al escritor cubano Severo Sarduy y al filósofo italiano Gillo Dorfles, dos estudiosos del género, que, ya sea desde el ensayo o la crítica del arte, dan luces sobre la presencia del barroco como un fenómeno de escala global:

Sarduy define “barroco” no sólo o no tanto un período específico de la historia de la cultura, sino una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan. En este sentido puede haber algo barroco en cualquier época de la civilización. “Barroco” llega a ser casi una categoría del espíritu, contrapuesta a la de “clásico” (...) [Por su parte] Dorfles se inclina por dar al “neobarroco” una específica dimensión histórica, que sería la de un periodo novecentista ya pasado (...) y sostiene que el “postmoderno” es un fenómeno sucesivo a aquel (...) En nuestro caso, no es cuestión de juzgar, sino de reconocer la reaparición de aquella constante; más aún: de comprender (...) En resumen, no hay homogeneidad entre barroco “macedonicus”, “alexandrinus”, “romanus”, “buddicus”, y un barroco, pongamos, “vulgaris” u “oficialis” (si no, precisamente, un retorno a dimensiones histórico-geográficas del fenómeno) (1999:31-33, 36).

En todo caso, para Calabrese lo neobarroco representa un *aire* del siglo XVII que vuelve a surgir con fuerza en los tiempos actuales. Una manifestación irregular que actúa como un sentimiento liberador de muchas de las sociedades contemporáneas, la cual ejerce al mismo tiempo las labores de un criterio estético y ético de sus inclinaciones culturales. Dicho de otro modo, un sentido del gusto “reformado”, por decirlo así, que el propio pensador italiano analizó a partir de una serie de dinámicas y binomios culturales presentes en las actuales sociedades de consumo:

Para sostener su tesis, [Calabrese] expone una serie de manifestaciones recurrentes y sintomáticas de la estética neobarroca, las cuales estructuran además [su] libro. El autor agrupa en binomios conceptuales estos atributos en cada uno de los capítulos: gusto y método, ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación, más-o-menos y no-sé-qué, distorsión y perversión. Estos rasgos, considera Calabrese, son una actualización del espíritu estético barroco del siglo XVII, que utiliza análogamente para darle sentido a esa categoría estética que acuña y desarrolla a partir de un *corpus* dialógico amplio (...) [Su] óptica (...) no busca la homologación o la lectura unívoca de una diversidad de productos culturales; busca explicar la visible relación entre estos, a la luz de que no hay expresión cultural que surja de la nada ni permanezca comunicada (Bolaños Godoy, 2014:53-54).

Por su parte, cuando hablamos de la existencia de un *ethos* barroco, lo hacemos en referencia a la premisa formulada por el pensador ecuatoriano Bolívar Echeverría. Una hipótesis relacionada con los *ethe* dominantes de la modernidad y su vínculo con la economía

global²². Una teoría que formula la compleja relación entre sociedades de pasado barroco y las contradicciones del capitalismo contemporáneo:

La idea que Bataille tenía del erotismo, cuando decía que es la "aprobación de la vida (el caos) aun dentro de la muerte (el cosmos)", puede ser trasladada, sin exceso de violencia (o tal vez, incluso, con toda propiedad), a la definición del *ethos* barroco. Es barroca la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo. El *ethos* barroco no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla, pretende convertir en "bueno" al "lado malo" por el que, según Hegel, avanza la historia (2017:39-40).

En este sentido, para Echeverría, al *ethos* barroco no se le debe entender como una variante premoderna de su símil realista, sino como una realidad más dentro del capitalismo moderno. Una opinión que comparte con el también filósofo Stefan Gandler, quien señala que en el *ethos* barroco habita la posibilidad de escenificar lo "vivable" como un genuino escape de la realidad y, al mismo tiempo, como un modo de actuar contradiciéndola (2012:60). Una visión histórica que forma parte del "genio festivo" de la mayoría de las sociedades latinoamericanas, el cual, al día de hoy, mantiene una compleja relación con su contraparte el *ethos* realista (propio de la cultura estadounidense), en razón de sus pasados religiosos y sus territorios contingentes, divididos por la cicatriz geológica del Río Bravo.

Trasladado a las dinámicas de la sociedad veracruzana actual, el imaginario colectivo del *ethos* barroco se abastece al mismo tiempo de un universo ornamental y una extensa cultura de masas foránea. Dos manifestaciones que recrean a su vez un sentido de identidad local "globalizada", es decir, una suerte de identidad social "antropófaga", la cual aflora a partir de una inclinación histórica del veracruzano por absorber lo extranjero y a convertirse en un "pirata o contrabandista de imágenes cargadas de alteridad" (Flores Martos, 2004:782). Un acto histórico de "canibalismo cultural", por llamarlo de algún modo, que no es de origen local, sino continental y que a todas luces es identificado como un rasgo más de la herencia barroca latinoamericana:

Es en este punto donde podemos consignar a la sociedad veracruzana como una comunidad neobarroca y globalizada.²³ Es decir, como una población que se exhibe a sí misma como una cultura "mundializada" y "cosmopolita" en su consumo —esto es, una ciudad "enmascarada" con el cosmopolitismo que se le concede, en tanto puerto, en tanto lugar turístico de una forma retórica, plástica e icónica (2004:776)—, pero que es de un perfil marcadamente católico, barroco y poscolonial.

²² De forma resumida, diremos que los *ethe* modernos planteados por el propio Echeverría son aquellas formas de vivir que adoptamos para lidiar con la contradicción del hecho capitalista (el conflicto entre el valor de uso y el valor de cambio). En su opinión, los *ethe* dominantes del mundo contemporáneo son los siguientes: (1) *Ethos* realista (niega la contradicción y ve la acumulación del capital como algo deseable); (2) *Ethos* romántico (niega la contradicción porque cree que todo es por el bien del progreso y de la sociedad); (3) *Ethos* clásico (no niega el conflicto, pero su actitud ante éste es pasiva y de resignación) y (4) *Ethos* barroco (acepta la contradicción, su actitud ante ésta es de subversión y rebeldía. Juega con ella a partir del rescate del valor de uso y el goce humano) (Escobar Toxqui:4).

²³ Un "barroquismo globalizado" que es evidente a partir de escenas cotidianas, como la unión entre elementos católicos con logotipos de marcas transnacionales o la celebración "modernizada" del carnaval local (Fig. 9-14).



Fig. 9-10. Raúl Méndez. *Carnaval de Veracruz* (2019) // Selene Selenio. *Veracruz de noche* (2019)



Fig. 11-12. Tanya Aveleyra. *Sin título* (2018) // Melisa Oreade. *Vendedor ambulante* (2019)



Fig. 13-14. John Brunton. *Bar Palacio* (1994) // Raúl Méndez. *Carnaval de Veracruz* (2020)

De este modo, nos aventuramos a afirmar que el *ethos* veracruzano es una suerte de cultura barroca por partida doble: por un lado, como una cultura heredera de un pasado colonial, contrarreformista y novohispano; y por el otro, como una experiencia de consumo sensible al mundo contemporáneo. Dos escenarios históricos que confluyen bajo un mismo hilo “genético”, el cual, siguiendo al sociólogo portugués Boaventura De Sousa Santos, funciona como la “piedra angular” de toda forma de subjetividad y sociabilidad en América Latina (2007:225).

Dimensionado en un contexto artístico, este modo subjetivo de asimilar la vida guarda paralelismos con elementos formales de la pintura barroca española e italiana de los siglos XVI y XVII. Así lo registra el mismo De Sousa en su capital ensayo “Conocer desde el sur”; un análisis histórico-cultural que formula la presencia simbólica de diversos conceptos artísticos, como parte de las identidades de las sociedades barrocas latinoamericanas:

En la pintura barroca el *sfumato* era la indefinición de siluetas y colores presente entre los objetos, como las nubes y las montañas, o la mar y el cielo. El *sfumato* permite que la subjetividad barroca cree espacios de cercanía y de familiaridad entre inteligibilidades de diversa índole, haciendo de esta forma que los diálogos interculturales sean posibles y deseables (...) El mestizaje, por su parte, es la manera de llevar el *sfumato* a su extremo más elevado. Mientras el *sfumato* opera mediante la desintegración de las formas y la recuperación de los fragmentos, el mestizaje funciona a través de la creación de un nuevo tipo de constelaciones de significado (...) El *sfumato* y el mestizaje son los dos elementos constitutivos de lo que denomino, siguiendo a Fernando Ortiz, como transculturización. (...) [De este modo] para vigorizar este carácter positivo y novedoso, prefiero referirme a *sfumato* en lugar de desculturización, y a mestizaje en lugar de neoculturización (...) El extremismo con el que la individualidad barroca recrea las formas, hace énfasis en la artificiosidad retórica de las prácticas, los discursos y los modos de inteligibilidad. El artificio (*artificium*) es la base sobre la que reposa la subjetividad suspendida entre diversos fragmentos. El artificio permite que la subjetividad barroca se reinvente a sí misma, cuando quiera que las dimensiones sociales que ella conduce tiendan a transformarse en microortodoxias (217-219).

Derivado de lo anterior, y para cerrar este capítulo, señalamos que la exposición de estas características artísticas y socioculturales (*sfumato*, mestizaje y artificio), tiene como fin último su traducción a una propuesta de dibujo adaptada al arte historiográfico. Una representación *histriónica* del barroquismo global y latinoamericano (y por ende, veracruzano), que es formulada a través de estos rasgos sociales. Atributos que son complementados en el siguiente apartado, con una propuesta visual basada en la asociación estilística entre tenebrismo pictórico y narrativa cinematográfica *noir*.

2.2.2 El neotenebrismo como lenguaje artístico e historiográfico contemporáneo

Se engañan los que ven en esos Cantos una maldición teatral. Se trata de un universo especial, un universo activo, un universo gritado. En ese universo, la energía es una estética.

Gastón Bachelard, *Lautréamont* (2005:104).

El barroquismo es, de entre los movimientos artísticos del siglo XVII, quizá el género más heterodoxo, intrincado y con mayor profusión de lecturas dentro de la cultura occidental moderna. Una manifestación de naturaleza iconoclasta –en esencia más cruda y oscura que su predecesor, el manierismo–, que renovó las coordenadas morales de su época y abrió una nueva etapa en la historia del arte. Una “mudanza de realidades” de su tiempo, donde lo, hasta entonces considerado, inmutable (esto es, una sensibilidad clásica) pasó a ser parte de un entorno desestabilizado y volátil:

Con este planteamiento, el barroco queda definido como el reflejo de un mundo que a partir de Kepler se sabe descentrado (...) es decir: violencia, contraste, distorsión (...) [Ante esto] uno se encuentra errante en medio de esa inmensidad a la cual se ha negado todo límite, todo centro y, por ello mismo, todo lugar determinado (...) ¿Habrá, acaso, una definición más certera, sobre todo por su fundamento científico, que la exige de exageración, del *horror vacui*, que suele presentarse como argumento casual del arte barroco? (Gonzalo Celorio en Sarduy, 2013:13).

Partiendo de las descripciones anteriores, resulta innegable que el significado histórico del barroco va más allá del estereotipo de arte rebuscado y superficial al que se le asocia. Una imagen que no corresponde al universo extravagante de la Contrarreforma católica, sino a los inicios del género como una expresión histriónica de carácter introspectivo y realista.

En este orden de ideas, proponemos la adaptación de una estética *luttuosa* del barroco histórico a nuestro cuerpo de obra. Una adecuación estilística que proponemos desarrollar a partir de dos criterios simbólicos: (1) el protagonismo de las sombras como narrativa histórica-social y (2) el empleo del claroscuro como herramienta de exploración de la condición humana, en todas sus vertientes y circunstancias históricas. Dos principios que tratan de exhibir la “estructura oculta” de una determinada memoria histórica, a través del manejo violento de sus luces y sombras. O dicho de otro modo, una expresión “teatralizada” de la memoria histórica o la historia. Una representación del pasado que debe mucho a la influencia del pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio; un artista reformador de su tiempo, que desarrolló una nueva forma de ver el arte religioso a partir de una voluntad furiosa por representar una visión más cruda y sombría de su propia realidad (Fig. 15-17):

En la otra vertiente del barroco –del Caravaggio–, la actitud realista tampoco tiene hoy el sentido que tuvo en el ámbito tetralizado del claroscuro: no se trata de convocar la realidad en el cuadro para, sometiéndola a una iluminación contrastada, brutal, extraer de ella, de su configuración simbólica o de sus referentes mitológicos o bíblicos, una lección, ni tampoco de revelar, por medio de la sobreexposición, el agrandamiento arbitrario o la hipertrofia de un detalle (...) sino de *realizar el cuadro* a tal pun-

to que éste se presente, se acredite y justifique como un nuevo fragmento, una nueva porción de la realidad objetiva afirmando así (...) que la supuesta realidad no vale ni más ni menos, que no hay jerarquías, en lo verosímil ni en lo ideológico, cuando la ilusión está programada, configurada con el mismo empecinamiento y la misma minuciosidad que la realidad que, en ese grado de reflejo milimétrico, excesivo, ya no le precede (Sarduy, 2013:290).



Figuras 15-17. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David y Goliat* (1599), óleo sobre tela, 110 x 91 cm; *La crucifixión de San Pedro* (1601), óleo sobre tela, 230 x 175 cm; *La incredulidad de Santo Tomás* (1602), óleo sobre tela, 107 x 146 cm.

Sobre esta misma línea, y derivado del propio barroco tenebrista, traemos a colación otro estilo artístico que también tomamos como referencia obligada para nuestra propuesta estética y de investigación. El *film noir* o cine negro, es un género cinematográfico de la segunda mitad del siglo XX, que es reconocido por su capacidad para abordar la naturaleza humana y los entresijos del poder, a partir de recursos escénicos propios del expresionismo alemán. Una forma de cine eminentemente urbano (Fig. 18 y 19), la cual disecciona los fallos del capitalismo occidental, a través de la exposición de hombres y mujeres corruptos, atrapados en las lógicas de una justicia disfuncional:

Es probable que en 1946, cuando para referirse a una serie de películas distribuidas ese año en Francia (*El halcón maltés*, *Laura*, *Pacto de sangre*) Nino Frank acuñó la expresión *film noir*, no fuera del todo consciente de que estaba objetivando su época. Desde las páginas de *L'Écran français*, Frank estudia rostros, conductas, palabras, y encuentra que nunca habían sido filmados, descritas y dichas de ese modo: fatalmente cincelados entre luces y sombras los primeros, totalmente desmoralizadas las segundas, afiladas entre categorías peligrosas las últimas. Estados Unidos exporta las perversiones y los desvíos del "sistema" y Europa los bautiza tiñéndolos de una bruma angustiante (...) Lo que el *film noir* dice al espectador de su tiempo, lo que sugiere tanto como lo que nombra (...), es la oscura apropiación del "sueño americano" por parte de las mentes febriles y traumatizadas de la posguerra (Romani, 2018)



Fig. 18. Fritz Lang, escenas de *La mujer del cuadro* (1944)

Adaptada al recurso del dibujo, la estética del *film noir* es desarrollada a través del empleo de la luz cenital (*spotlight*) y la exposición de diversas manchas en forma de siluetas. Elementos visuales que incorporamos a nuestro cuerpo de obra, a partir de su capacidad para explorar la divagación moral y la *pysché* oculta de sus personajes.

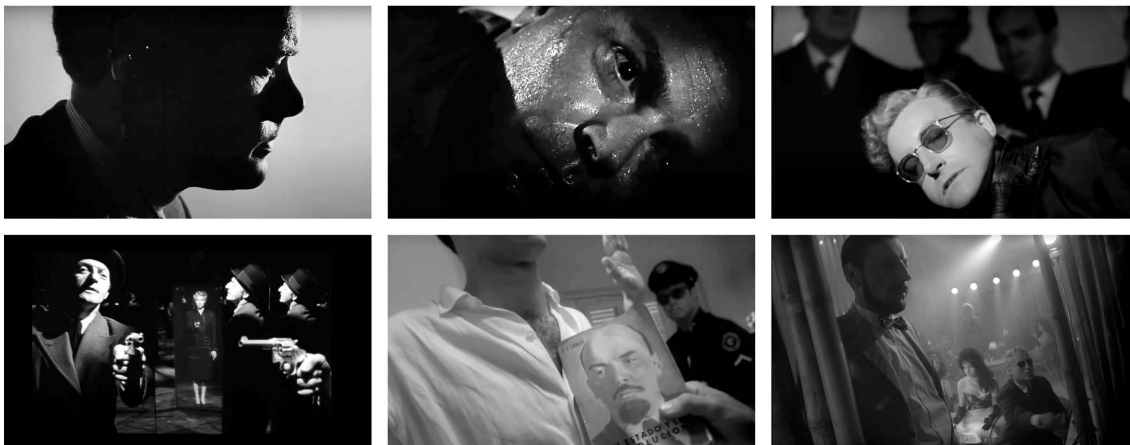


Fig. 19. Escenas de películas *noir* (de izquierda a derecha, en dirección de las manecillas del reloj) Sidney Lumet, *Fail Safe* (1964); Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove* (1964); Orson Welles, *The Lady from Shanghai* (1947) y Mikhail Kalatzov, *Soy Cuba* (1964)

Algunos ejemplos de obras gráficas ligadas a este estilo, son los dibujos de Marcel van Eeden (Fig. 20) –un artista holandés que crea historias a partir de la unión entre literatura, recuerdo y enigma como expresiones propias de un arte conceptual– y los historietistas sudamericanos José Muñoz (Argentina) y Alberto Breccia (Uruguay) (Fig. 21 y 23); maestros del comic oscuro, quienes elevan a categoría de arte el lenguaje de la viñeta y lo entrelazan con recursos literarios propios de la novela *noir*.



Fig. 20. Marcel van Eeden, *Untitled*, 2010, lápiz Nero sobre papel, 28 x 38 cm

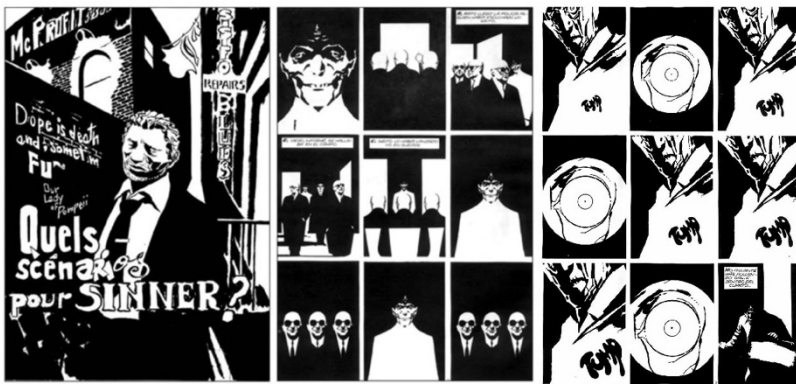


Fig. 21-23. (De izquierda a derecha), José Muñoz, *dibujo original publicado en Alack ed. Barbier & Mathon* (2011), tinta sobre papel, 21 x 29.7 cm; Alberto Breccia, *El corazón delator* (1975) (publicado originalmente en Ed. Periferia, Italia).

Cerramos este apartado, señalando que nuestra intención por asociar los lenguajes estéticos del tenebrismo pictórico y el *film noir*, se da a partir del desarrollo de una propuesta artística capaz de exhibir el espacio narrativo (ficción) como un espacio epistemológico (historia). Una estrategia que articulamos a través de la recuperación de un barroquismo sombrío —es decir, del rescate de un estilo visual capaz de “reexaminar psicológicamente” el pasado histórico de una sociedad (un “revisionismo” que, valga señalarlo, se da sobre la base del énfasis de ciertas zonas oscuras y siluetas de sus “protagonistas”) y una narración cinematográfica, a manera de crónica *performática* o teatralizada de la historia. En suma, una interpretación metanarrativa y visual de la memoria histórica, que, desde nuestra perspectiva, aspira a exponer algunos pasajes inexplorados del capitalismo globalizado y su influjo en las sociedades periféricas.

3. La era del testigo “glocal”. *Acercamiento a una configuración teórica del artista como historiador local globalizado (MÉTODO ANALÍTICO-SINTÉTICO)*

Somos hijos de la época,
la época es política.

Todos tus asuntos, los nuestros, los vuestros;
asuntos diurnos, asuntos nocturnos
son asuntos políticos(...)

Lo que dices, así suena,
lo que callas, también suena,
de cualquier forma, político.

Wisława Szymborska, “Hijos de la época”,
en *Poesía no completa* (2002:313).

Más allá de sus dinámicas locales, las sociedades del siglo XXI poseen en común una serie de códigos culturales que, de alguna u otra manera, los sitúan dentro de un mismo entramado global. Criterios que para la historiadora del arte española Anna María Guasch, se encuentran condicionados por la preexistencia de un conglomerado de comunicaciones y economías intercambiables, el cual a su vez desafía al viejo concepto de Estado-nación en favor de una nueva dimensión espacial y geopolítica (2016:35).

Partiendo de este análisis, resulta factible asegurar que, más allá de su formación profesional, existe un buen número de artistas visuales que actúan como agentes históricos de la memoria local y colectiva. Creadores para los que una renovada preocupación por el pasado, les impulsa a revisar la historia a manera de rechazo a las formas actuales de amnesia, supresión y degeneración del conocimiento histórico. Un ejercicio de apertura hacia “atrás” –concretamente hacia lo no documentado por la Historia–, que busca la producción de nuevos actos de registro y recuerdo social desde el arte (2016:303).²⁴

Ahondando en este concepto, diremos que al remitirnos a un artista que se preocupa por los modos de narrar y registrar la historia, nos estamos refiriendo en sentido estricto a un artista como historiador. Es decir, a un artista que recurre a la historia como materia prima para la producción y exposición de su cuerpo de obra; una suerte de interlocutor crítico de la memoria, que el teórico de arte español Miguel A. Hernández identificó como un exponente de un nuevo “giro historiográfico”. Esto es, como un promotor de un arte creado a partir del revisionismo y la reflexión crítica de la memoria histórica:

Desde mediados de la década de los noventa, a través de las más variadas poéticas, técnicas y disciplinas –el cine, el video, la fotografía, la instalación, la pintura o el dibujo–, artistas de lugares y contextos diferentes han comenzado a reflexionar sobre el pasado como si fueran virtuales historiadores. Por medio de la investigación en archivos, el trabajo con documentos del pasado y una escritura visual y material realizada con imágenes y objetos, estos artistas se han interesado por los procesos de

²⁴ En una disertación más amplia sobre esta premisa, la propia Anna María Guasch, citando al artista y teórico danés Joachim Koester, señala lo siguiente: “Si en el XIX la exploración fue geográfica en la búsqueda de lo desconocido y en el XX se dirigió ‘hacia dentro’ (...), en el siglo XXI se orienta “hacia atrás” –y no hacia fuera o hacia dentro–, es decir, hacia el pasado” (305).

construcción de la historia como disciplina, suscitando toda una serie de preguntas que parecían reservadas a los profesionales de la academia: cómo se escribe la historia, quién la escribe, de qué modo, con qué fines, a quién pertenece, a quién beneficia, a quién olvida... y sobre todo cómo es posible elaborar una historia diferente, alejada de los modos tradicionales en la que ésta se ha producido y transmitido. Estas cuestiones, y otras muchas, han ido construyendo paulatinamente un campo específico de problemas, conceptos e intereses que nos induce a afirmar la existencia en el arte reciente de una suerte de «giro historiográfico» (2016:47).

De este modo, para Miguel Ángel Hernández el artista-historiador, o artista de historia, es un artista que reinterpreta y reconstruye la historia desde el lenguaje, las dinámicas y los códigos narrativos de las artes visuales. Un conjunto de acciones revisionistas, que puede ser planteado desde una óptica audiovisual (como es el caso del inglés Jeremy Deller) o impresa (como sucede con Walid Raad y su revisión documental de la historia de Líbano); dos visiones paralelas de un mismo ejercicio exploratorio, que comprenden de igual modo la reconfiguración de fuentes históricas locales, nacionales o globales:

Invirtiendo el término «Historia del Arte», yo preferí llamar a estas prácticas simplemente «arte de historia», y observé el modo en que sus practicantes –«artistas historiadores» (...) compartían una noción de historia que podía resumirse en tres aspectos: 1) la presencia tangible de la historia en el presente –que toma cuerpo a través de la concepción material del tiempo y el uso de los objetos e imágenes como lugares colmados de tiempo–; 2) la necesidad de imaginar y visualizar el pasado –la toma de conciencia de que la historia se nos aparece en imágenes y, por tanto, es posible transmitirla, escribirla, a través de ellas–; y 3) el sentido de la historia como algo abierto que puede ser modificado –de ahí el compromiso con el pasado, que vincula historia y política (47-48).

Derivado de lo anterior, nuestra propuesta de un artista como historiador es la de un artista de historia a nivel local y global. Es decir, un artista que se asume a sí mismo como un testigo crítico de aquellas tensiones que surgen entre diversos procesos de globalización y las dinámicas económicas, sociales y culturales de una población local. Un creador que explora de cerca las dinámicas de la llamada “glocalización”; esto es, del conjunto de aquellas manifestaciones derivadas de la unión entre el mundo y las aldeas, a partir de la reconfiguración de conceptos como hogar, comunidad y localidad globalizados:

Lo global no se opone a lo local, sino que más bien aquello que se refiere a lo local está esencialmente incluido dentro de lo global. La globalización entendida como “una comprensión del mundo en su totalidad” incorpora la vinculación de localidades, pero también la invención de la localidad (...) Y de ahí (...) el uso del neologismo “glocalización” como aquella fórmula que mantiene en constante tensión las tendencias de la globalización y de la localización [Roland Robertson, citado por Anna M. Guasch (2016:33)].

Visto de esta forma, para el artista-historiador que analiza las relaciones entre lo local y lo global, el argumento principal de su análisis radica en exponer la manera en que ambos contextos se implican mutuamente (33). Un estudio que entraña a su vez la interpretación artística de los efectos de esta relación y los modos en que son exhibidos a partir de una lectura historiográfica.

Por consiguiente, dentro de un contexto local globalizado y periférico como lo es la ciudad de Veracruz, el modelo de artista que proponemos es el de un artista-historiador

glocal; es decir, la figura de un artista que analiza el pasado histórico local, a partir de la relación de éste con los hegemónicos centros y dinámicas de poder global.

Derivado de lo anterior, desarrollamos en las siguientes páginas la teoría del artista como historiador “glocal” o local globalizado. Una tesis que parte de un marco teórico basado en las premisas críticas de cuatro artistas contemporáneos (Deng Xiaoping, Luc Tuymans, Fernando Bryce y Allan Sekula) y cuatro teóricos sociales (Miguel Ángel Hernández, Hayden White, Frank Ankersmit y Fernand Braudel); ocho agentes del pensamiento cultural ligados al arte, la historia y la filosofía de la historia, que se encuentran vinculados, de una u otra forma, a la *praxis* política como análisis social.

De esta manera, subrayamos que la figura del artista-historiador que proponemos en las siguientes páginas no es la misma que la del artista-historiador tradicional –esto es la del artista del siglo XIX, que solía interpretar el pasado a partir de escenas épicas o mitológicas–, sino la visión del artista como un “escribano” que expone ficticiamente las formas en las que la globalización reconfigura la historia y las lógicas internas de una sociedad. Un artista que, además de crear imágenes verosímiles, es capaz de exhibir la memoria histórica como un sistema estructural de cambiantes interacciones entre lo social, lo económico y lo cultural (Guasch, 2016:303). Un creador, en suma, que no sólo opera como un agente visual de la memoria histórica, sino como un testigo analítico de su propia *polis*, contexto y pasado social; un pasado que para las dinámicas del siglo XXI, no puede ser definido sólo como local o global, sino como la suma de ambos, esto es, como un pasado local “globalizado”, o, mejor dicho, como un pasado *glocal*.

3.1 El artista y su relación con la historia, los *mass media* y el capitalismo global

Con la extinción de la sociedad moderna en la mayor parte del mundo, la posmodernidad trajo consigo la aprobación de muchas imágenes que por décadas estuvieron relegadas al olvido o al rechazo moral. Una apertura que derivó en nuevas formas de transmisión de la memoria colectiva, a partir de un creciente influjo de la tecnología y los medios masivos de comunicación.

De este modo, para Marshal McLuhan, la relación de las sociedades con los continuos avances y cambios tecnológicos, es un fenómeno que a menudo pasa desapercibido por las propias sociedades en su conjunto. Una coyuntura que para el filósofo canadiense, se traduce en una modificación del tiempo y el espacio –esto es, en un cambio estructural derivado de los avances tecnológicos–, la cual, afirma, se debe a que el hombre es consciente del entorno que lo ha precedido, sólo cuando éste ha sido superado por un nuevo entorno social (Norden, 1969:51).

Desde este punto de vista, podemos afirmar que el equilibrio sensitivo de una comunidad, siempre se verá modificado a partir de su integración a nuevas formas de intercambio tecnológico y comercial. Un fenómeno que fue evidente con la eclosión global de internet a finales del siglo XX y su reforma estructural en los medios masivos de comunicación. Un parteaguas que se tradujo en un cambio en los tradicionales modos de percepción colectivos –los cuales pasaron de ser parte de una sociedad de masas, a ser parte de una sociedad de imágenes mediatizadas– y el desarrollo de un nuevo imaginario social, influenciado por la aceleración de las comunicaciones y la realidad virtual.

Porque todos los medios, desde el alfabeto fonético hasta la computadora, son extensiones del hombre. Eso causa cambios profundos y duraderos en él y transforma su entorno (...) Yo llamo a esta peculiar forma de autohipnosis “narcosis narcisista”, un síndrome por el cual el hombre permanece inconsciente de los efectos psíquicos y sociales de su nueva tecnología, como pez en el agua. Como resultado, en el punto donde un nuevo medio introducido en el ambiente se vuelve omnipresente y transmuta nuestro equilibrio sensorial, también se vuelve invisible (...) Este problema es doblemente agudo hoy porque el hombre debe, como una estrategia de supervivencia, tomar conciencia de lo que le está sucediendo, a pesar del dolor concomitante de tal comprensión. El hecho de que no lo haga en la era de la electrónica motiva que esta sea también la era de la ansiedad, que a su vez, se ha transformado en su *Doppelgänger* (su doble) la reacción terapéutica de la anomia y la apatía (...) Hasta la era actual, esta conciencia siempre ha sido reflejada primero por el artista, quién ha tenido el poder (...) para leer el lenguaje del mundo exterior y relacionarlo con su mundo interior (1969:51).

El anterior testimonio de McLuhan sintetiza de un modo puntual, los cambios de las sociedades actuales en relación a sus avances y mejoras tecnológicas. Una aseveración que al mismo tiempo alude al papel de los artistas como los principales polemistas de su medio y contexto social; esto es, como los principales intérpretes de un determinado *momentum* histórico (entendiendo por ello, la cantidad de movimiento y velocidad de un instante determinado), el cual cambia lentamente y resulta casi imperceptible a la vista de los demás:

[Eric Norten]: *¿Por qué tiene que ser el artista, y no el científico, quién perciba estas relaciones y anticipe estas tendencias?*

McLuhan: Porque en la inspiración creativa del artista es inherente la actividad de husmear subliminalmente el cambio ambiental. Siempre ha sido el artista el que ha percibido las alteraciones en el hombre provocadas por un nuevo medio, el que identifica el futuro como presente y utiliza su obra para prepararle el terreno (...) [Los artistas no] ignoran que debido a los penetrantes efectos que ejercen sobre el hombre, es el mismo medio lo que es el mensaje, no el contenido; (...) el medio es también el masaje que, dejándonos de bromas, le da una paliza al hombre, le satura y moldea y transforma todos los índices de sentido. El contenido o mensaje de cualquier medio en concreto es tan importante como las palabras estarcidas en el revestimiento de una bomba nuclear (51-52).

Aunque el propio McLuhan alude en otra parte de este mismo testimonio a que, eventualmente, algunos medios harán posible una percepción más crítica de los avances tecnológicos, lo cierto es que, en su opinión, es en el arte donde mejor se vislumbran estos cambios y movimientos históricos. Derivado de ello, en las próximas páginas abordamos los trabajos de cuatro artistas y su relación con la historia y los medios masivos de comunicación. Obras que analizan la función de las imágenes mediáticas, en su calidad de herramientas de construcción de la memoria y el pasado histórico. Esto es, en su función de instrumentos normalizadores de una única y verdadera narrativa histórica, vinculada a determinados grupos de poder:

El pragmatista norteamericano Richard Rorty ha hecho hincapié en que (...) hace alrededor de doscientos años los europeos se dieron cuenta de que la verdad siempre se creaba, nunca se descubría (...) Nuestra cultura tiene una larga y dominante tradición que ha considerado que la verdad y la certidumbre se descubren, no se crean –el platonismo, el cristianismo, la razón, la ciencia o los hábitos de la vida cotidiana– (...) [En este sentido,] la historia es un discurso, un juego lingüístico; en él, la “verdad” y las expresiones similares a esta son artefactos que permiten la apertura, la regulación y la clausura de las interpretaciones. La verdad [desde el poder] actúa como un censor que establece los límites (Jenkins, 2009:36-37)

Concluimos este apartado, señalando que los trabajos que mostramos a continuación tienen en común la exposición de una *verdad histórica* –alternativa e insinuada– construida desde el arte. Una *verdad* que es formulada a partir de obras *contextuales* y *referenciales*; es decir, a partir de imágenes “contextuales” –ficciones verosímiles, discursivas e institucionalmente determinadas, como es el caso de los trabajos de Luc Tuymans, Chen Shaoxiong y Fernando Bryce– e imágenes “reales” –registros de las condiciones materiales, como es el caso de las fotografías de Allan Sekula– (Benjamin Buchloh en Sekula, 2002:195). Dos formas de representar la realidad histórica, que adoptamos en razón de su capacidad para exponer el trayecto de distintas comunidades, en relación a su pasado político como poblaciones y Estados-nación globalizados. Un abordaje de distintas realidades sociales, que nos muestra, de alguna u otra manera, el potencial del arte como un objeto de meditación estética y social, capaz de inducirnos a la reflexión histórica.

3.1.1 Chen Shaoxiong

Muchos analistas de la política internacional han señalado el 18 de diciembre de 1978, como el día que marcó un parteaguas para la historia económica de China y el capitalismo global.²⁵ En esa fecha, el partido comunista local llevó a cabo la llamada reforma del “Socialismo con características chinas”, una de las enmiendas políticas, económicas y sociales a nivel nacional más relevantes de los últimos tiempos.

Derivado de este cambio, el líder del partido Deng Xiaoping impulsó una serie de mejoras económicas centradas en la agricultura, la liberalización del sector privado, la modernización de la industria y la apertura de China al comercio exterior (BBC, 2019). Un conjunto de modificaciones que tuvieron como principal objetivo la mejoría de la calidad de vida de las ciudades y las zonas rurales chinas.

De esta manera, si para 1978 el país contaba con un PIB cercano al 2%, para el año de 2016 ya tenía cerca del 14% (Fanjul, 2018); un crecimiento anual en promedio del 10%. Es decir un aumento fulgurante e igualitario en el poder adquisitivo, que llevó a China, en muy poco tiempo, a un liderazgo económico a nivel global. Como consecuencia de ello, a la mejora de la economía regional le sobrevinieron también nuevas realidades del capitalismo de mercado; un giro que se vio reflejado en una creciente presencia de la publicidad externa y la materialización de una nueva sociedad de consumo local. Como consecuencia de esto, y ante el vertiginoso aumento de los estándares de vida, el arte chino no dejó de lado su capacidad para mantener su crítica inmutable ante las promesas de una nueva bonanza nacional.

Uno de los estudiantes universitarios que fue testigo de este fenómeno sociocultural fue el artista Chen Shaoxiong (1962-2016), uno de los primeros representantes del arte chino contemporáneo a escala global. Nacido en Guangzhou, capital de la provincia sureña de Guangdong, este dibujante e instalador cantónes, atestiguó de cerca la acelerada realidad de los cambios sociales en su país; un hecho que a la postre marcaría de forma profunda, los temas y el sentido estético de sus obras conceptuales. De esta forma, Shaoxiong junto a un grupo de artistas de la localidad –llamado el “Big Tail Elephants”–, desarrolló un método de trabajo basado en “injerir” a escala pequeña el paisaje social de su ciudad. Una iniciativa que consistió en una serie de intervenciones ligadas al llamado arte *site-specific*; una manifestación performática, basada en la negociación entre la mirada ontológica / nostálgica y la visión nómada y fluida de un determinado lugar (Valjakka; Meiqin, 2018:183).

Al cambio de siglo, los enfoques y temas de trabajo de Shaoxiong evolucionaron hasta convertirse en un indagador de imágenes de la historia política global. En consecuencia, el artista desarrolló un estilo que combinó técnicas tradicionales de su país con recursos visuales multimedia de occidente; una propuesta que dio como resultado una serie de animaciones basadas en el diseño y la edición de dibujos testimoniales hechos con tinta china.

²⁵ Para más referencias al respecto, véase, por ejemplo, los artículos “Los 40 años de reforma y apertura de Deng Xiaoping” (2018), de la investigadora italiana María Francesca Staiano; “Entre el legado de Deng y la herencia de Mao” (2019), de la politóloga argentina Dafne Estesó, y “El largo rastro de Deng Xiaoping” (2018), del internacionalista español Xulio Ríos.

Ejemplos de ello, son las obras *Ink Media: Air-Dry History* (2011-2012) –una reinterpretación de imágenes de protestas civiles alrededor del mundo, la cual cuestiona la exposición de la lucha política en los *mass media* (Malbert, 2015: 172)–, *Ink city* (2005), una crónica de la cotidianidad urbana china e *Ink diary* (2006), una propuesta autobiográfica, donde el artista retrata sus impresiones diarias acerca de vivir y trabajar en Cantón, a manera de un metódico *voyeur* que registra la rápida urbanización de su ciudad.

De estos trabajos, sin duda el más destacado es el video *Ink history* (2010), quizá la obra que consolidó a Shaoxiong como uno de los artistas de historia chino más relevantes de su generación. Un cortometraje de apenas tres minutos, que fue realizado a partir de una serie de acontecimientos históricos que transcurren entre los años de 1911 –es decir, el año de la caída de la dinastía Qing y el inicio de la China moderna– y 2008 –esto es, el año de la celebración de los juegos olímpicos de verano y la consolidación de China como una potencia mundial (Fig. 24)–. Una sencilla animación, construida a partir de dibujos simples y sutiles efectos digitales, la cual es articulada a través de una combinación de *close-ups*, transiciones cinemáticas y una música patriota compuesta de melodías nacionales:

(...) “Ink History” (2010) condensa la historia de la China moderna en un desfile de imágenes que avanza rápidamente, ofreciendo al escrutinio [del espectador] no sólo momentos particulares del pasado, sino las formas en que las representaciones [públicas] se usan para construir el registro histórico (...) imágenes familiares, que [se yuxtaponen] con un denso paisaje sonoro compuesto de himnos patrióticos, marchas militares y explosiones, enmarcado por el acelerado e implacable tictac de un cronómetro (...) [Así], Chen se centra en el papel que juegan las imágenes en la formación de la memoria pública y la identidad nacional, personalizando la gran narrativa china mediante la reformulación de sus imágenes clave (...) En China, como en otras partes, las narrativas visuales dominantes de la historia nacional son responsables de la producción de héroes y villanos, transformando a los individuos en emblemas destinados a inspirar al público (Spalding, S.F.).²⁶

En uno de los escasos testimonios de Chen Shaoxiong sobre la realización de este video, el artista cantonés llegó a afirmar que le llevaría “un siglo mostrar una película de un siglo detallando cada detalle” (2015:172). Una declaración que alude al complejo proceso de producción y montaje que le llevó realizar *Ink history*; una obra animada de revaloración historiográfica, la cual logró convertir un inflexible y autoritario relato político, en un conjunto de escenas frágiles, transitorias e incluso fantasmales de la historia china (2020).

En este punto de reflexión, podemos afirmar que la obra de Chen Shaoxiong funciona como una suerte de reverso de la historia china; un acto crítico de revisionismo histórico, el cual cuestiona por igual la imagen próspera del comunismo chino y la exhibición de éste como el principal promotor del autoritarismo político en su país. Un ejercicio de “contrahistoria”, el cual no sólo simboliza la exposición de la memoria de los vencedores sobre los vencidos, sino la representación de esa memoria que algún día dará voz a esos vencidos. En suma, un abordaje crítico a la historia moderna china, el cual, visto desde los terrenos del arte, funciona como un espacio alterno para reconocer las omisiones del poder político y su papel como el principal constructor de mitologías épicas de un país.

²⁶ T. del R.

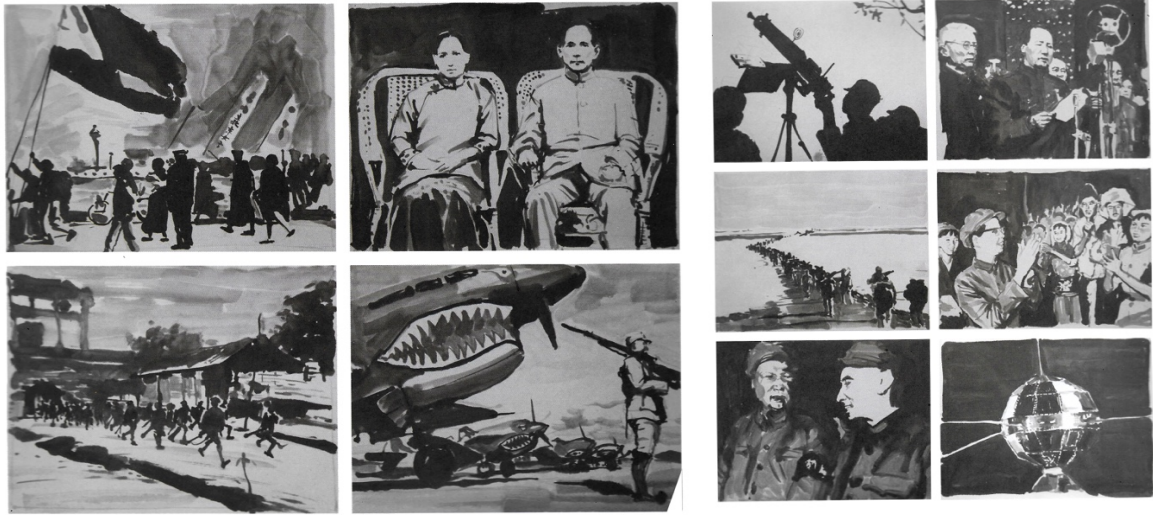


Fig. 24. Chen Shaoxiong. Fotogramas de *Ink history*, imágenes de 35 x 46 cm, tinta sobre papel, duración de 3 minutos [para visualizar este y otros videos, se sugiere visitar las siguientes ligas: “Chen Shaoxiong 陳紹雄 - Ink History”: <https://vimeo.com/206016759>, “Chen Shaoxiong 陳紹雄 - Ink Things”: <https://vimeo.com/206175282>, “Chen Shaoxiong 陳紹雄 - Ink Media”: <https://vimeo.com/206016797>, “Chen Shaoxiong 陳紹雄 - Ink Diary”: <https://vimeo.com/206016730> y “Chen Shaoxiong: Ink City”: <https://www.youtube.com/watch?v=k2U8Xb-QgCE> [fecha de consulta: 27 de marzo, 2020].

3.1.2 Fernando Bryce

Dentro del panorama de los artistas de historia latinoamericanos, la obra del peruano Fernando Bryce (Lima, 1961) despunta como una de las más genuinas y excepcionales del arte contemporáneo. Un *corpus* gráfico que destaca por su estrategia de recuperación de archivos omitidos –rescatados sobre todo de revistas y notas de prensa– y por su análisis del pensamiento histórico moderno; un estudio que guarda paralelismos con los otrora planteamientos críticos del filósofo alemán Walter Benjamin.

De este modo, la obra de Bryce mantiene analogías con la visión crítica de la historia del destacado pensador alemán, en el sentido de que busca materializar la presencia de un pasado no resuelto en el recuerdo, el presente y la vida cotidiana:

Esta percepción del pasado [mostrada por Bryce], tiene mucho que ver con el sentido del tiempo que Walter Benjamin desarrolló tanto en «Sobre el concepto de historia» (1939) como a lo largo de su inacabado proyecto sobre los pasajes parisinos y la modernidad. En ambos lugares es posible observar una particular *concepción de la historia* –como tiempo abierto, múltiple y con posibilidad de ser completado y redefinido, un tiempo que apela al presente y establece una relación de responsabilidad del hoy con el ayer–; un modo específico de *conocimiento de la historia* –la historia se presenta a través de imágenes fugaces que condensan monadológicamente el tiempo–; y una manera singular de *construcción o transmisión de la historia* –una escritura del tiempo, que en Benjamin está establecida a través del montaje y constelación de imágenes, citas y materiales del pasado. (Hernández Navarro, 2016 : 47-48)

Así, a partir de la visión de un artista de perfil “benjaminiano”, la propuesta de Bryce opera como una estrategia de *performance* gráfico de la historia, es decir, como un procedimiento que induce a hacer *actuar* –desde el dibujo– a la historia. Para ello, el artista peruano recurre al archivo impreso como un doble recurso de análisis histórico: por un lado, como un método de exploración de la memoria social, y por el otro, como un medio de estudio crítico de las hegemonías poscoloniales. Un abordaje artístico e “historiográfico” del pasado, el cual cuestiona los modos en que se ha fraguado la historia occidental moderna, a través de la copia y la reinterpretación irónica de sus imágenes impresas:

Bryce investiga en archivos, selecciona documentos del pasado, procesa los datos y los «publica» –a través de la exposición–. Hay, pues, en su práctica algo del oficio del historiador. (...) Un historiador en los bordes de la academia o, como él mismo se ha definido en alguna ocasión, un «parahistoriador» (...) el trabajo de Bryce, pero también el de otros muchos artistas historiadores, se encontraría en este lugar de la carne, de la obsesión, del compromiso vital, más allá de la academia y de la legitimación disciplinar. Es desde ese lugar periférico, exterior, lateral, desde el que Bryce investiga, analiza y construye relatos sobre el pasado, cuestionando los modos en que éstos han sido transmitidos, volviendo a mirar literalmente la historia a contrapelo, examinando cómo se han fraguado los discursos y relatos que hemos heredado. (...) En su obra se dan cita varias de las estrategias del arte reciente relacionadas con el arte de historia: 1) el trabajo a partir de documentos del pasado –en la estela del arte de archivo–; 2) la utilización del dibujo como práctica de resistencia –cerca de la reivindicación de lo manual y lo anacrónico frente al avance de la tecnología–; y 3) el sentido performativo en la repetición y la reverberación de la historia a través de la parodia –como sucede, por ejemplo, en las performances históricas de Jeremy Deller, Francis Alÿs o Simon Fujiwara– (2016:49-50).

Más allá de los procesos de exhibición de sus ilustraciones y el modo en que éstas son articuladas como una narrativa artística, la obra de Fernando Bryce reivindica al dibujo como una herramienta de trabajo e instrumento de interacción con la memoria histórica. Un abordaje irónico del pasado, el cual es expuesto a través de lo que él llama un “análisis mimético”, esto es, a través de una copia gráfica de imágenes y textos impresos. Una suerte de estrategia “parahistórica”, que emplea para desacralizar aquellas historias construidas desde el poder y los *mass media* hegemónicos:

Este uso del dibujo no es nuevo en el arte contemporáneo, y habría que encuadrarlo dentro de una especie de retorno de lo artesanal y de lo material en el que el dibujo ocupa una posición especial (...) El dibujo, un medio que parece estar «fuera de su tiempo», funciona así como una especie de resistencia a las tecnologías contemporáneas de la imagen. Esta supuesta desincronización ha sido observada por Hal Foster como una de las líneas maestras de cierto tipo de arte contemporáneo, «lo asíncrono», que utiliza tecnologías pasadas de moda para dar cuenta del mundo del presente, produciendo una especie de «desajuste» temporal con la actualidad (...) Pero es sin duda el modo de trabajo, el sentido que tiene el dibujo, el que lo vincularía con ese sentido de lo asíncrono que mencionaba Foster, con un montaje de tiempos que rompe la cronología. (...) [En palabras del propio Bryce]: «Lo que más me interesa, antes de ‘transmitir’ algún mensaje, es la estrategia anacronista de transpolar estas imágenes del pasado en un contexto actual, y esto se da por mero contraste con la actualidad» (61-62)

De este modo, Fernando Bryce, más que reproducir imágenes por sí mismas, cita visual y críticamente los contenidos de la Historia. Un ejercicio de síntesis “analítica”, el cual es representado desde la copia premeditada como una eficaz herramienta de exploración de la memoria histórica:

Si aceptamos la hipótesis de que para Bryce dibujar es citar visualmente, entonces tendríamos que admitir también que su trabajo no puede asociarse, como suele hacerse, de forma literal a la noción de la copia, o a la del simulacro. Es sintomático que Bryce sólo haya usado la fotografía, la fotocopia y las imágenes digitales como herramientas para orientar el dibujo, mas nunca como objetos exhibibles (...) Es en realidad la pictoricidad misma del dibujo a tinta (...) su impertinencia técnica y su falta de fidelidad, lo que le otorga al documento la diferencia que lo hace legible (Hernández Navarro, 2012: 238-239).

Uno de los trabajos más visibles de la extensa obra de Bryce, es su serie *Atlas Perú* (1999-2001); un extenso *corpus* gráfico que aborda la historia moderna de su país (cerca de medio millar de ilustraciones), a partir de la reconstrucción de impresos y notas de prensa locales.²⁷ Una propuesta que guarda diversos paralelismos con las historias políticas de otros países de América Latina y el Caribe –como Argentina, Cuba o Nicaragua–, las cuales, vis-

²⁷ En relación al origen de su interés por documentar e historizar la memoria social del Perú, Fernando Bryce relata lo siguiente: “Siempre me llamó la atención (...) la mirada eurocéntrica, (...) en el contexto alemán, recuerdo una época en que hasta me indignaba un poco, porque cuando comienzas a hablar de la historia de ellos, toman una cierta distancia, se ponen un poco saltones. Y entonces me pareció que algo tenía que hacer en contra (...) La historia del imperialismo y el colonialismo configura tanto la identidad europea como mi propia identidad” (Majluf, 2012:246).

tas desde la identidad latinoamericana del espectador, cobran aún mayor relevancia, en tanto experiencias resonantes y paralelas de un tiempo histórico común:

Para estos 544 dibujos que forman el *Atlas Perú* empecé con el proceso de selección el año 1999 y terminé el trabajo en 2001 (...) son imágenes de los discursos del poder que van creando un imaginario nacional siempre en discrepancia con el desarrollo real de las cosas y en correspondencia con ellas sólo desde el sesgo de la propaganda. Esto es lo que me parece relevante ya que en estado bruto todo este material y este imaginario del que hablo tiene una existencia casi "natural" y lo que me interesa es establecer una diferencia y eventualmente propiciar una reflexión, que en este caso se articula a través de la mirada y el dibujo como copia (...) El *Atlas Perú* (...) empieza con imágenes de (...) la brutal represión de lo que fuera un primer intento de derrocar el orden oligárquico y antidemocrático en el Perú. Y termina con las imágenes del derrocamiento de la dictadura de Fujimori-Montesinos en 2001. Finalmente, si bien siempre hay imágenes recurrentes a lo largo de esta historia, de pronto hay situaciones nuevas que tienen que ver con el poder mediático como factor cultural, la mediatización de la política y la inserción de nuestros países en un remodelado sistema global de poder (Usubiaga, 2005).

En uno de los últimos apartados de su capital obra ensayística *Postdata*, Octavio Paz señala que para entender los cambios de la historia, es necesario interpretarlos a partir de las copias o duplicados de sus registros originales. Es decir, mediante una lectura más abierta de sus orígenes (incluyendo aquello que fue omitido por los historiadores), a través del análisis de sus calcos o reproducciones secundarias. Un conjunto de réplicas de un mismo principio histórico, el cual, desde el terreno de las artes visuales, resulta similar a la obra y la propuesta artística de Fernando Bryce:

La historia que vivimos es una escritura; en la escritura de la historia visible debemos leer las metamorfosis y los cambios de la historia invisible. Esa lectura es un desciframiento, la traducción de una traducción: jamás leeremos el original. Cada versión es provisional: el texto cambia sin cesar (aunque quizá siempre dice lo mismo) y de ahí que de tiempo en tiempo se descarten ciertas versiones a favor de otras que, a su vez, antes habían sido descartadas. Cada traducción es una creación: un texto nuevo. (1994:307).

De acuerdo a lo anterior, para Paz el pasado es narrado a partir de una serie cambiante de reproducciones de una misma versión original de la historia. Réplicas que acaban teniendo al paso del tiempo, una identidad y narrativa propias. Una coyuntura que, de nuevo, guarda semejanzas y paralelismos con la obra de Bryce:

[Los dibujos de Bryce] más que como copias deberíamos observarlos como replicantes, como dobles que acaban teniendo su propia entidad. (...) El artista funciona así como una suerte de médium, que transcribe el documento como poseído por la historia, pero que en ese proceso de escritura lo transforma, precisamente a través de la actuación. Es en esta transformación donde el artista se apropia de la historia contada y la hace suya. De algún modo, su presencia, su mancha corporal, interrumpe el flujo de significados, como un corte temporal que llega desde otro tiempo —el nuestro— para romper la ilusión de transparencia del discurso heredado. El artista es un medio que, literalmente, se pone «en medio» (...) A través de esta acción repetitiva el artista «incorpora» la historia, la transforma y la actúa en el presente (Hernández Navarro, 2016:63 y 64-66).

De este modo, a través de una singular representación gráfica de la memoria impresa, Fernando Bryce copia, simula y revisa el pasado, a partir de una revisión irónica de la Historia. Un conjunto de interpretaciones “dobles” de un mismo relato hegemónico –la modernidad colonial y eurocentrista–, el cual exhibe a su vez representaciones visuales y mordaces de la Historia (Fig. 25-32). En términos generales, un *corpus* gráfico que representa, de forma simultánea, un espejo incisivo de la modernidad y un registro mordaz de la *memorabilia* eurocentrista; dicho de otra forma, un acto de mimesis escénica del pasado moderno, el cual, más que asumirse como una serie de réplicas de sus originales, funciona como un novedoso conjunto de imágenes representativas de una segunda realidad histórica.

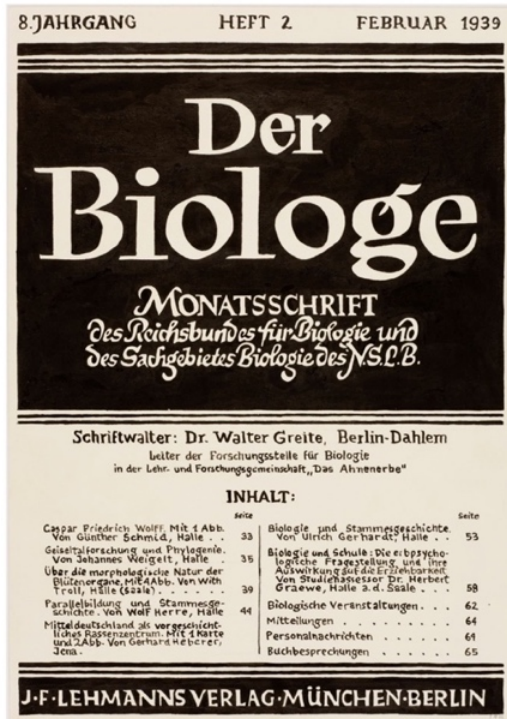


Fig. 25-26. Fernando Bryce. *Der Biologe* (2012) (detalle), tinta sobre papel, 42 x 30 cm (1).

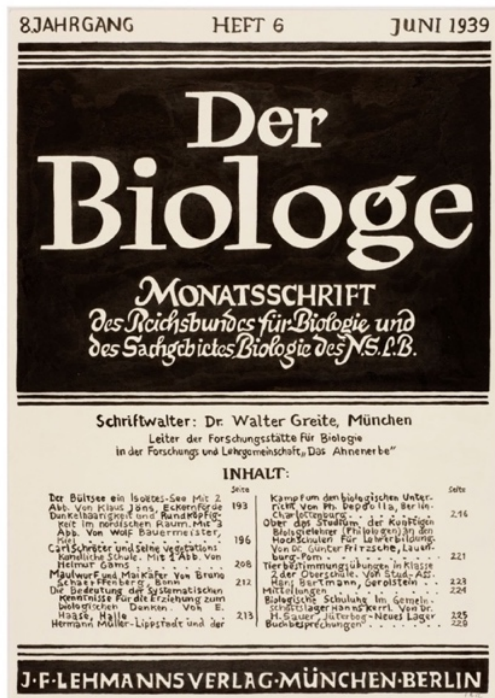


Fig. 27-28. Fernando Bryce. *Der Biologe* (2012) (detalle), tinta sobre papel, 42 x 30 cm (2).

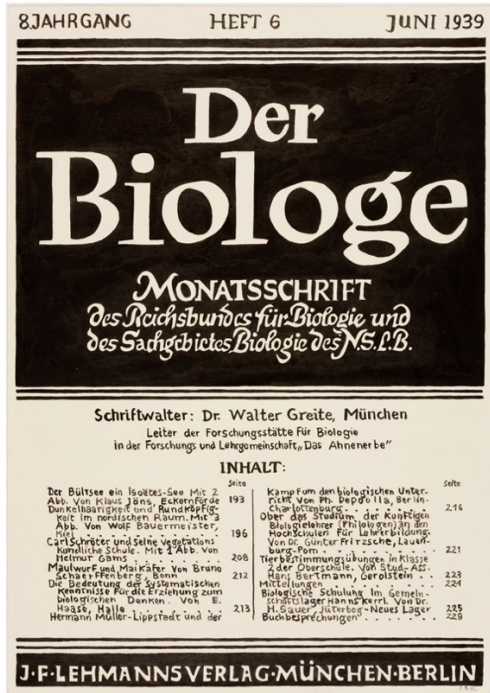


Fig. 29-30. Fernando Bryce. *Der Biologe* (2012) (detalle), tinta sobre papel, 42 x 30 cm (3).

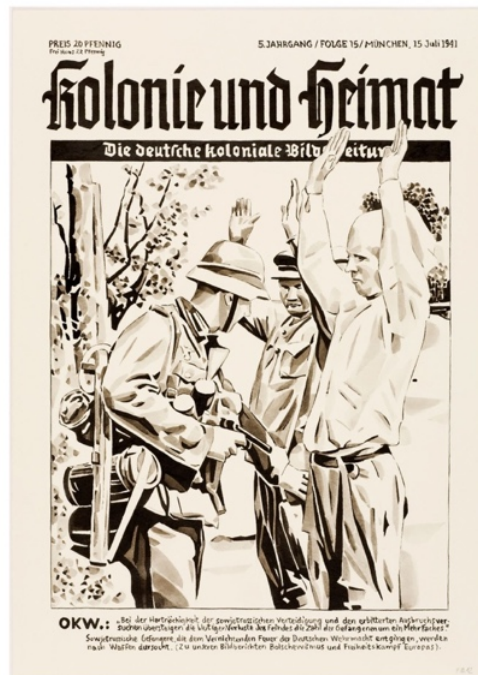
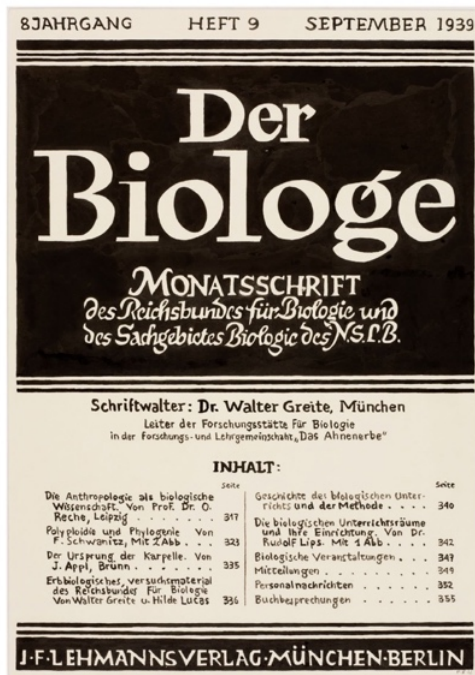


Fig. 31-32. Fernando Bryce. *Der Biologe* (2012) (detalle), tinta sobre papel, 42 x 30 cm (4).

3.1.3 Luc Tuymans

El papel de las artes plásticas en el desarrollo de la cinematografía y su lenguaje visual, es un tema aún poco difundido entre los estudios culturales y los medios másivos de comunicación. Aunque escasamente divulgada, la consigna de la influencia de la pintura occidental en el cine tiene ya un largo camino: David Lynch y sus continuos guiños a las atmósferas desoladas de Francis Bacon y Edward Hopper, Luchino Visconti y su relectura cinematográfica de los pintores italianos de mediados del siglo XIX o Eric Rohmer y su empleo de la luz natural, inspirado en pinturas del artista suizo Johann Heinrich Fussli (Maiso, 2015).

En un sentido opuesto, es poco frecuente atestiguar la presencia del cine en los terrenos de la pintura contemporánea. La excepción a la regla de esta correspondencia visual es la obra de Luc Tuymans (Mortsel, 1958), una *oeuvre* pictórica de carácter “cinematográfico”, que, en palabras del crítico de arte español Sema D’Acosta, se encuentra influida por la otrora labor del pintor belga como cineasta experimental a finales del siglo XX. Una labor que le ayudó a desarrollar un conciso lenguaje plástico basado en recortes, acercamientos y planos secuenciales, como elementos distintivos de su narrativa visual:

El paso del artista por el mundo del cine ha dejado su huella en su pintura, y así es fácil encontrar en sus composiciones contrapicados, escenas fragmentadas al modo de un fotograma, imágenes ampliadas. Elementos que pone al servicio de unas composiciones en las que es fácil sentir una sensación de incertidumbre, de desasosiego ante lo que vemos, ante esas escenas que no se nos muestran como explícitas en un primer momento, sino que para llegar a captarlas hay que apoyarse en los títulos de las obras (D’Acosta, 2012).

En este aspecto, a través de diversos recursos visuales del cine independiente, Luc Tuymans le otorga un particular carácter atemporal y de suspensión onírica –un *suspense* cinematográfico– a su obra pictórica. Un aire de atmósfera impasible, por decirlo así, que logra impregnar a sus imágenes, a través de la aplicación de recurrentes capas de pintura húmeda sobre otras capas aún sin secar; un método de creación expedito –hecho de pinceladas rápidas y breves–, cuya visualidad debe mucho, en palabras del propio Tuymans, a la influencia cultural de la prensa y los medios masivos de comunicación:

Me he movido (...) entre dos mares: Gerhard Richter, que parte de la imagen fotográfica, y Andy Warhol, que legitimó la imagen impresa y no negaba esa cualidad a sus obras sino que la fomentaba. La televisión (...) ha bombardeado a mi generación en auténtica sobredosis, y la televisión permite congelar la imagen haciéndola más dura, más angustiada. He mamado todo eso y no cabe luchar contra un medio que forma parte de la vida y de la caja de herramientas con que trabajas (Díaz Urmeneta, 2011).

Resulta esclarecedor el hecho de que Tuymans siempre ha puesto por delante el impacto de aquello que cuenta, más que el modo de cómo lo cuenta. Por esta razón, lo que fascina al artista belga, apunta el escritor español Enrique Juncosa, son los efectos psicológicos y emocionales que consigue a través de sus narraciones pictóricas; un planteamiento similar a lo que en su momento señaló también la curadora de arte estadounidense Nancy Spector,

al declarar que en Tuymans la resolución narrativa siempre es menos significativa que el específico estado de ánimo de su obra (Juncosa *et al*, 2003:11).

Ante este contexto, la pintura del artista belga se dirige a la psicología del espectador como una estrategia de representación ambigua, es decir, como una forma de representación parcial de la realidad, donde lo que apenas llegamos a conocer sigue aún presente y atrapado “con ganas de hablar” (2003:17). Para llegar a esto, Tuymans se vale de un proceso de investigación largo, donde el punto de partida es el acopio de notas e imágenes de la vida cotidiana, las cuales funcionan como apuntes de la realidad mediática y eventuales bases para una reconstrucción de la historia global:

Para crear una imagen visual, un cuadro [señala Tuymans], sigo un proceso que puede durar meses. Con sucesivos esbozos, voy conceptualizando y analizando el proyecto. Busco además información mediante fotografías *polaroids* o examinando sitios web u otras imágenes. Luego, cuando ese trabajo ha madurado, hago el cuadro. Siempre en un día. Creo que la inteligencia, ya enriquecida, va entonces de la cabeza a la mano, pero en ese circuito la atención es limitada. Ese es el atractivo de la pintura: la exactitud y el *timing* (Díaz Urmeneta, 2011).

Para Tuymans, la memoria y la historia representan su principal eje temático y la base estética de su propuesta pictórica. Una estrategia exploratoria, propia de cineastas y documentalistas, donde trabaja con el pasado a partir de imágenes simples, las cuales a su vez son articuladas a través de una sutil combinación entre figuras inertes, escenarios aislados y una hábil economía de medios:

Esta habilidad en explotar mínimos recursos expresivos para potenciar al máximo el impacto de imágenes, es semejante a la del novelista Patrick Modiano, quien es capaz de sugerir ricos mundos interiores y experiencias terribles y complejas con una sola frase o párrafo. Tuymans (...) nos ofrece, casi silenciosamente, imágenes cuya potencia es inolvidable y no pocas veces devastadora. Funciona de forma semejante a un documental, cuya objetividad puede ser tremendamente efectiva para disparar la subjetividad del espectador. No es que la obra de Luc Tuymans no sea interesante formalmente. (...) puede apreciarse una suerte de erótica de la pincelada. Sus tonalidades tienden a lo monocromático y pocas veces son sus colores brillantes, dando al resultado final un aire voluntariamente antiguo (2003:11).

Esta suerte de antigüedad encapsulada que prevalece en la mayoría de sus obras, hace de Tuymans un artista cercano a la pintura de historia contemporánea. Con ello, no hacemos referencia a su condición de narrador histórico en el sentido tradicional del término, sino a su capacidad para narrar una historia “no precisa” a partir de la imagen pictórica. En este aspecto, para el artista belga la interpretación visual de la historia tiene que aspirar a mostrar no una realidad, sino sólo un fragmento de esa realidad; algo similar a la representación de un fragmento del mar y no el mar completo. En sus palabras, “tú no puedes imaginar una memoria que sea completa. Si pudiéramos hacerlo, no necesitaríamos imaginar las cosas instantáneamente” (Van Pee, 2006:13).

Así, para Tuymans, pintar la historia en términos formales significa pintarla en términos analíticos de la imagen. Una premisa que debe mucho a su paso, como hemos mencionado, por el mundo del cine independiente; un contexto experimental donde al exponer un objeto desde una mirada “macro”, se le exhibe no desde su “agrandamiento” sino desde una posición más analítica de su propia realidad.

De esta manera, al desvanecer la retórica original de la pintura de historia, Tuymans apuesta por un relato histórico más ambiguo y menos tradicional de la imagen pictórica (Fig.33). Una narrativa que alude, por un lado, a una elocuente desaparición del equilibrio y la certidumbre de las cosas (Juncosa *et al*, 2003:17) y por el otro, a una reinterpretación más distante, desapegada y subjetiva de la historia:

Tuymans dirige su mirada hacia el pasado y los recuerdos (...) En cierta medida [éstos] no son, sino que llegan a ser algo (...) para [él], los recuerdos no son un cálido y dulce lecho, ese pacífico refugio donde podemos retirarnos para escondernos de la tensión y la maldad de lo cotidiano [; más bien, son] un proceso sin el cual el pasado sigue siendo una carga, sin el cual la probabilidad de que el pasado se respira –nos guste o no– aumenta de forma cruelmente exponencial (...) [De este modo, Tuymans] aborda temas duros y densos, pero muy pocas veces los muestra directamente y nunca los ilustra. Está cerca de su tema, pero evita el sentimentalismo claustrofóbico, pegajoso (2003:17-19).

Bajo estos términos, Tuymans ocupa como materia fundamental las anomalías o las heridas dejadas por la historia, más que la historia en sí misma (D'Acosta, 2012). De este forma, el pintor flamenco aborda temas que trascienden las fronteras de su entorno local para llevarlos, de un modo sutil, a un contexto global. Ejemplos de ello, son las obras *The Secretary of State* (2005) (Fig.34), la cual aborda la imagen de Condolezza Rice –la Secretaria de Estado de la era Bush–, como una figura mediática que es exhibida a través del encasillamiento de personajes públicos en roles cinematográficos; *Demolition* (2005) (Fig.35), un sugerente *close-up* pictórico a la imaginería que desarrollaron los *mass media*, en torno al derrumbe de las torres gemelas el 11 de septiembre de 2001, y *Lumumba* (2000) (Fig.36), un lacónico retrato del político congolés Patrice Lumumba, quien llegó a ser elegido en 1960 como el primer ministro de su país –la República Democrática del Congo, independizada de Bélgica ese mismo año– y posteriormente detenido y asesinado bajo la intervención directa de la CIA y el gobierno belga:

La pintura [de Patrice Lumumba] fue inspirada por un debate en Bélgica, tardíamente comenzado en el año 2000, sobre los eventos que rodearon el asesinato de Lumumba treinta y nueve años atrás. Sin embargo, este sombrío retrato no nos dice mucho acerca de (...) África; más bien, se trata, por implicación, [de una imagen] que dirige nuestra atención hacia el tácito rol histórico de Bélgica en el colonialismo europeo y la conciencia conflictuada de éste país en relación a su pasado controversial. (The Museum of Modern Art, 2004:361).

Si para Tuymans la política es uno de los escenarios habituales para analizar el pasado, la pintura funciona entonces como un recipiente físico de ese análisis histórico. En este sentido, y tomando de nuevo como ejemplo el retrato de Patrice Lumumba, el pintor recrea la imagen del dirigente congolés como un hombre “blanqueado” y “civilizado”, a partir de los recuerdos de su propia memoria. De este modo, a través de cambios sutiles en el rostro del líder africano –como una ligera iluminación de su piel y la alteración de su mirada– Tuymans cuestiona el estereotipo histórico del hombre negro, como el habitual individuo “salvaje” que el pensamiento europeo ha querido encasillar a lo largo de la historia.

A estos efectos, mediante la reinterpretación artística como cuestionamiento del archivo histórico, el pintor belga desmitifica la *memorabilia* documental europea, en aras de tejer nuevas lecturas en torno a la compleja relación entre historia, mito y memoria. Un planteamiento que incita a reflexionar sobre la instauración de aquellas identidades colectivas, que han nacido bajo parámetros de arbitrarias decisiones políticas y criterios gubernamentales.

En una entrevista para el periódico español "El país" con motivo de su exposición en Málaga en 2011, Luc Tuymans rechazó la idea de que la pintura sea un medio de expresión arcaico y desfasado de los tiempos actuales ["hablar de la muerte de la pintura es estúpido", declara, "como también discutir si un medio artístico es mejor que otro. Esto es sólo una cuestión de opción" (Díaz Urmeneta, 2011)]. En su lugar, el artista planteó una función menos narrativa y más cercana al análisis displicente, el estudio y la valoración crítica de la historia. Un razonamiento que va aparejado a la necesidad de una continua reconstrucción del recuerdo –ese mismo que el sujeto global contemporáneo está diariamente inducido a olvidar–, con el fin de no dejar de pensar la memoria como un espacio susceptible de analizar. Un escenario crítico del pasado que, en tiempos de fragmentación colectiva, puede llegar a ser visto como una seductora bandera de ideologías políticas o un testigo revelador de la conciencia social.



Fig. 33. Luc Tuymans, *Ballroom Dancing* (2005), óleo sobre tela, 158 x 103.5 cm.

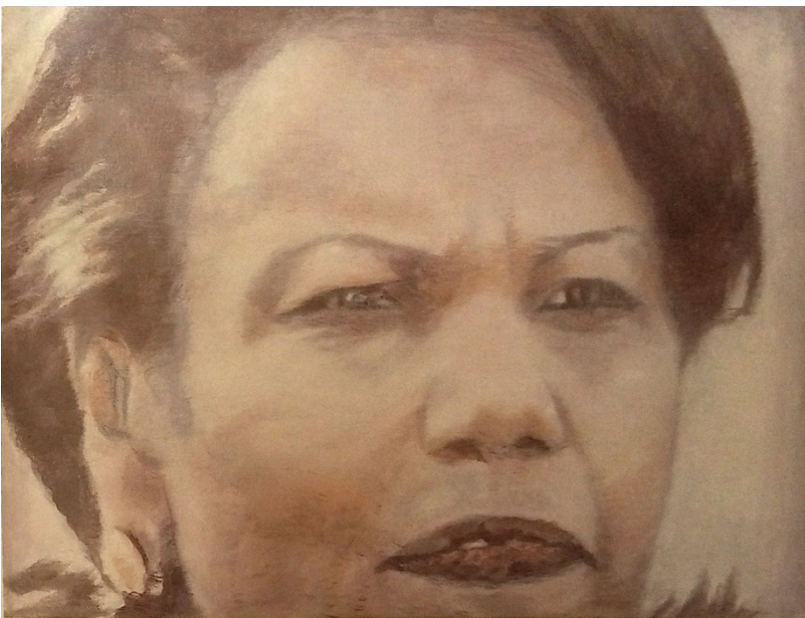


Fig. 34. Luc Tuymans, *The Secretary of State* (2005), óleo sobre tela, 45.5 x 61.5 cm.



Fig. 35. Luc Tuymans, *Demolition* (2005), óleo sobre tela, 165 x 113 cm.



Fig. 36. Luc Tuymans, *Lumumba* (2000), óleo sobre tela, 62.2 x 45.7 cm.

3.1.4 Allan Sekula

Al abordar las narrativas en torno al fenómeno del capitalismo global, la presencia del comercio marítimo es vista como un espacio casi ausente dentro del contexto de las artes visuales. Una omisión que tiene sus orígenes en el ocaso de la presencia del mar en el imaginario colectivo y su vínculo con los *mass media*, a partir de mediados del siglo XX.²⁸

Una excepción a la regla de esta ausencia, es el trabajo del fotógrafo y cineasta estadounidense Allan Sekula (Pensilvania, 1951-2013); uno de los pioneros de la llamada fotografía materialista y quizá el artista contemporáneo que mejor ha expuesto el rostro oculto del capitalismo marítimo global. Un narrador visual de tradición marxista, el cual se enfoca en exponer documentalmente —a través de fotografías, instalaciones y largometrajes— aspectos ocultos, o desapercibidos, de la economía global contemporánea.

En este sentido, para Sekula el arte representa un medio de oposición a los relatos dominantes del libre mercado y el capitalismo globalizado. Un instrumento crítico de la hegemonía telemática de la globalización, la cual es vista por el mismo artista como un mito fundacional del progreso tecnológico a escala mundial:

Mi argumento va en contra de la opinión generalizada de que el ordenador y las telecomunicaciones, son los únicos motores de la tercera revolución industrial. En efecto, defiendo la importancia que sigue teniendo el espacio marítimo para contrarrestar la exagerada importancia concedida a esa construcción, en gran medida metafísica, que es el "ciberespacio" y el mito corolario del contacto "instantáneo" entre espacios distantes. A menudo me sorprende la ignorancia de los intelectuales a este respecto: el engrandecimiento conceptual autocomplaciente de la "información", suele ir acompañado de peculiares creencias erróneas, entre ellas, la noción cuasi antropomórfica generalizada de que la mayor parte de la carga mundial viaja, al igual que las personas, por aire (...). En el imaginario, el correo electrónico y el correo aéreo vienen a englobar la totalidad del movimiento global y el avión se encarga de todo lo que pesa. Así, la proliferación de empresas de mensajería aérea y de catálogos de venta por correo (...) no contribuye a bajar la conciencia a la tierra ni a orientarla hacia el mar, el espacio olvidado (2002:50).²⁹

A pesar de que su legado es apenas conocido entre los círculos artísticos y académicos mexicanos, la obra de Sekula mantiene una vigencia inusitada como análisis impecable del lado oscuro del capitalismo global. Un trabajo que podemos catalogar de pionero, en el sentido de que abrió nuevos caminos para estudios artísticos sobre el vínculo entre globalización y precariedad laboral. Muestra de ello es su libro *Fish story* (R. Verlag, 1995), una monografía que aborda las desigualdades del mercado globalizado, a través de una serie de fotografías y textos propios, vinculados al entorno laboral de diversos centros marítimos del orbe, incluido el puerto de Veracruz (Fig. 37 y 38):

²⁸ "En los años 60, el *New York Times* solía dedicar una página a las noticias de la industria naviera y de los transportes [marítimos] (...) [En ella,] se informaba diariamente de las salidas y llegadas de los buques de carga y de pasajeros. (...) A finales de 1985, en plena década de acumulación especulativa de la era Reagan, las noticias cotidianas sobre el transporte marítimo desaparecieron por completo" (T. del R.) (Sekula, 2002:53).

²⁹ T. del R.



Fig. 37 y 38. Allan Sekula. Zona de almacenamiento de contenedores, Veracruz, México (circa ,1994).

Las imágenes de *Fish Story* forman una cautivadora narrativa del mundo del comercio global, diseccionando nuestras imaginaciones y manipulaciones del mar. La obra pone de manifiesto la urgencia de las condiciones actuales de nuestra relación con los océanos y el modo en que su inmensidad da forma a nuestras sociedades. Sekula (...) navega por los complicados entornos de un mundo en vías de globalización y pretende mostrarnos la torpeza inherente a la contención de espacios gigantescos por parte de la industria naviera. (...) [Se trata pues, de] un texto fundacional para una investigación sobre cómo existe el mar en nuestras concepciones contemporáneas del mundo y cómo la lógica espacial de los océanos ha seguido actuando como un lugar de intenso conflicto geopolítico, financiero y artístico.³⁰

Realizado entre los años de 1989 y 1995, *Fish Story* consta de siete capítulos –todos escritos por el propio Sekula– y 105 fotografías a color. Un conjunto de imágenes y ensayos que documentan el papel del mar en el comercio global, a partir de una mirada “materialista” de la clase obrera contemporánea (Fig. 39); esto es, a partir de una mirada cercana a los postulados del materialismo histórico, los cuales cuestionan los modos de exhibición mediáticos del trabajo marítimo y su vínculo entre representación política y social:

[Sus fotografías] muestran una presencia poco frecuente en la práctica de la conciencia social. No hay una visión autocomplaciente de un futuro amargo o mejor. La obra carece de esa falacia fotográfica (...) en la que el autor de la imagen parece revelar su visión personal en lugar de una realidad.(...) [De este modo, la obra de Sekula] surge de las zonas de trabajo sombrías del mundo globalizado y contenerizado (...) [la cual] revela la desgarradora espacialidad del mar dentro de las nociones contemporáneas de liberación (Boudali, abril de 2019).³¹

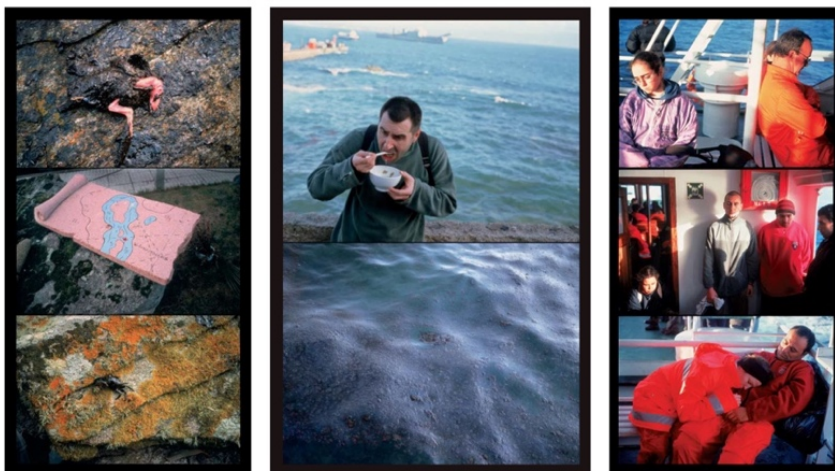


Fig. 39. Allan Sekula, *Black Tide*, 2002.

El tema clave de este proyecto –y por el que hemos traído a colación la obra del propio Sekula, a pesar de no ser en *strictu sensu* un artista-historiador– es la conexión histórica entre la llamada “contenedorización” (esto es, el influjo de la figura del *container* en el engranaje

³⁰ T. del R.

³¹ T. del R.

capitalista actual) y la creciente disparidad de la economía de mercado global.³² Un vínculo poco abordado desde el contexto de las artes, cuyos efectos sociales son aún más visibles en los diferentes astilleros y embarcaderos alrededor del mundo (Fig. 40-43).

En este sentido, para Sekula la figura del contenedor representa uno de los símbolos económicos más vigentes y a la vez menos atendidos de la globalización. Su imagen geométrica simboliza no sólo un instrumento de carga mercantil, sino un emblema histórico de la expansión y la homogeneización del capitalismo global. Una suerte de uniformidad comercial “no visible”, que podemos calificar como “positiva” –siguiendo las tesis de Byung Chul-Han–, en el sentido de que representa una forma de estética pulcra y homogénea, que se encuentra alejada de cualquier indicio de negatividad (2015:11).



Fig. 40-43. Allan Sekula (de izquierda a derecha). *Panorama. Medio Atlántico (S/F)* // *Prueba del camión-robot diseñado para mover contenedores en la terminal de carga automatizada ECT/Sea-Land. Maasvlakte, Puerto de Rotterdam, Países Bajos (1992)* // *Freeway to China (Version 2, for Liverpool), Queen of the Pirates (1998-99)* // *Deep Six - Passer au bleu, S/F*

En este orden de ideas, para Sekula el contenedor representa la dimensión estética del comercio a escala global. Un símbolo de la expansión mercantil (iniciada desde mediados del siglo XX en EEUU)³³, cuyo diseño guarda históricos paralelismos con diferentes formas de

³² En una disertación más amplia sobre este tema, el teórico del arte español Fernando Castro señala: “Como circulación abstracta del capital (...) el contenedor modificó la forma de vida contemporánea (...) minimizó los costos [e] hizo que la mano de obra fuera sustancialmente desapareciendo (...) [A su vez, permitió] una mayor velocidad del desembarco y un incremento en las funciones del capital (Castro Floréz, 2019, 1:09).

³³ En opinión del economista estadounidense Marc Levinson, los inicios del nuevo comercio global se dan a partir de 1956; año en que se organizó el primer viaje oficial de un barco con contenedores de carga. En sus palabras: “el 26 de abril de 1956, una grúa levantó cincuenta y ocho carrocerías de camiones de aluminio a bordo de un viejo buque cisterna atracado en Newark, Nueva Jersey. Cinco días después, el *Ideal-X* zarpó hacia Houston, donde le esperaban cincuenta y ocho camiones para recoger las cajas de metal y llevarlas a sus destinos. Tal fue el comienzo de una revolución” (2006:14) (T. del R.).

productos comerciales, edificios o, inclusive, obras de arte (Fig. 44-46). Una imagen aséptica de la globalización, que, para el propio artista norteamericano, simboliza también el movimiento invisible del dinero en las aduanas y puertos alrededor del orbe:

Lo que se ve en un puerto es el movimiento concreto de las mercancías. Este movimiento sólo puede explicarse en su totalidad mediante el recurso a la abstracción. Marx nos lo dice, aunque ya nadie nos escuche. Si la bolsa es el lugar en el que rige el carácter abstracto del dinero, el puerto es el lugar en el que aparecen las mercancías materiales a granel, en el flujo mismo del intercambio (...) El contenido es anónimo: componentes electrónicos, pertenencias mundanas de los militares, cocaína, papel de desecho (¿quién podría saberlo?), ocultos tras las paredes de chapa de acero corrugada con los logotipos de las corporaciones navieras mundiales: Evergreen, Matson (...) Mitsui, Hanjin, Hyundai (2002:12).³⁴



Fig. 44-46. Andy Warhol. *Brillo Box (Soap Pads)*, 43.3 x 43.2 x 36.5 cm (1964) // Gordon Bunshaft. *Beinecke Rare Book & Manuscript Library*, New Haven, Connecticut (1963) // Caja de teléfono celular *iPhone Max Box (cardboard packaging container)* (2019)

De este modo, resulta llamativo que, después de su primera aparición hace 65 años, la figura del *container* se encuentre presente en diversas construcciones y bienes comerciales alrededor del mundo (una imagen que guarda vasos comunicantes con el influjo creciente del diseño y la arquitectura moderna). Una figura simple que, para Sekula, representa también la circulación financiera del capital en la actualidad; un fenómeno que el mismo artista ha reconocido como una suerte de “contenedorización” de la vida cotidiana a nivel global:

Los valores de uso se deslizan por el canal; el Arca ya no es un bestiario sino una enciclopedia del comercio y la industria. De ahí el antiguo encanto mercantilista de los puertos. Pero cuanto más regularizado, literalmente contenerizado, esté el movimiento de mercancías en los puertos, es decir, cuanto más racionalizado y automatizado, más se asemeja el puerto a la bolsa de valores (...) Las cajas, vistas en elevación vertical, tienen las proporciones de billetes ligeramente alargados (12).

Otra razón de la relevancia histórica del contenedor, es que no sólo representa un elemento más de la cadena de la navegación comercial, sino que personifica –de un modo un tanto subrepticio–, una suerte de metáfora de la *geometrización* de la sociedad contemporánea (Fig. 47). Una “diagramación” social inadvertida, que, para el teórico del arte español Fernando Castro, es evidente a través de la estrecha relación entre la figura omnipresente de la retícula, la logística del contenedor y la búsqueda de utilidad a bajo costo:

³⁴ T. del R.

La geometrización es la base de la construcción de la modernidad (...) geometrizar (...) [significa también] un parámetro de control social (...) [Un ejemplo de ello es] Walmart [quien] crea sistemas de almacenamiento y de gran control circulatorio (...) [Por ello,] el modelo más importante del mundo es el contenedor, el modelo del paisaje logístico (...) [En el mundo del arte] sabemos que [hoy] hay moda minimalista (...) arquitectura minimalista (...); es decir, el minimalismo afecta a todas las formas de comprensión de la cultura contemporánea (...) En los años noventa se montó una exposición [sobre minimalismo] llamada "Lo que ves (no) es lo que ves" (...) esas cajas geométricas, perfectas de Donald Judd o las estructuras geométricas de Sol Lewitt ¿qué es lo que ocultan?, ocultan la dominación económica; es decir (...) no son cajas vacías. Dentro tienen mano de obra, tienen sustracción de plusvalía... tienen generación de una economía (Castro Flórez, 2019, 1:09).



Fig. 47. *Vista de contenedores varios* (Getty images). Créditos (de izquierda a derecha): Abstract aerial art, Nikada, Orbon Alija, Taikrixel, Nittaya Singhaseri y Liyao Xie.

Cerramos este apartado, afirmando que, a pesar de la escasa difusión de su obra en México, el trabajo de Allan Sekula resulta ser una de las aportaciones artísticas más relevantes para entender una parte de la historia del comercio y el capitalismo global. Un legado que surge de un continuo análisis del cruce entre geopolítica, economía y sociedades globalizadas, a partir de una peculiar mirada del arte (esto es, a través de una aptitud para ver todo contexto más allá de sus superficies). Un aproximación, que, en términos visuales, sólo es reconocible a partir de la naturaleza crítica de un artista como Allan Sekula y su singular capacidad de abstracción de la realidad.

3.2 Hacia una propuesta del artista como (meta)historiador *glocal*

El análisis de la Historia como pasado edificador del presente, tuvo un punto de inflexión el 9 de noviembre de 1989. En esa fecha, el Muro de Berlín –uno de los íconos del mundo bipolar del siglo XX– fue derribado a causa de una profunda crisis económica, política y social a nivel regional. Derivado de este acontecimiento, una serie de interrogantes sobre la idea de “evolución social” como forma de desarrollo, tomaron fuerza; una de ellas, el cuestionamiento sobre el historicismo³⁵ y el progreso histórico como ejes rectores del pensamiento moderno occidental.

De este cambio de paradigmas, dos ejes críticos marcaron el rumbo de un nuevo pensamiento historiográfico moderno: (1) el descrédito de la historia como una ciencia social-científica y (2) la constatación de que, en su calidad de disciplina del relato, el texto histórico es también considerado como una ficción narrativa. Por consiguiente, la Historia, para los pensadores posmodernos, dejó de ser vista como una gestora de verdades científicas, para convertirse, en su lugar, en un agente de verdades literarias. Una suerte de reconocimiento del pasado como un constructo cultural, y no un fenómeno natural, formulado a partir de referencias y criterios filosóficos.

De esta manera, para teóricos como Paul Ricoeur, el problema de la representación y la difusión de una verdad histórica, es definido a partir de un pacto tácito entre el lector del texto histórico y el autor (2007:3). Un convenio que trae a debate el tema sobre la noción de “verdad histórica”, que en el autor (esto es, en el historiador) pasa como un hecho normativo y sin disputa. Una relación que para Ricoeur representa una suerte de compromiso implícito, donde el lector espera que se le proponga un hecho verídico (y no una ficción), mientras que el historiador tiene entre sus manos la responsabilidad de presentar su investigación como un insoslayable relato verdadero (3).

Este dilema ético en el contexto de las artes visuales tiene otra dimensión. El artista, a diferencia del historiador, se adentra en los terrenos de la historia, con la libertad de hacerlo desde los códigos de la ficción y la verosimilitud narrativa. Una “licencia” literaria que retomamos en las siguientes páginas, a partir del desarrollo de la figura del artista como un “metahistoriador”; es decir, a partir de la figura del artista como un historiador que reconstruye de modo crítico el pasado, a través de la modificación verosímil de archivos y documentos históricos.

Cabe señalar también que esta propuesta está basada en el, ya mencionado, modelo teórico del artista visual como historiador “benjaminiano”. Una tesis formulada por el historiador de arte español Miguel Ángel Hernández, la cual, subrayamos, aborda la recreación artística de la memoria histórica, a partir de los postulados y los planteamientos críticos del filósofo alemán Walter Benjamin:

Mi intención (...) es (...) argumentar cómo detrás de las distintas estrategias a través de las que los artistas materializan el pasado se encuentra una manera común y compartida de entender el tiempo, la historia y la memoria. Una percepción del pasa-

³⁵ Para el historiador británico Chris Cook, el historicismo es la “filosofía determinista de la historia que interpreta los acontecimientos como regidos por leyes descubribles que, como ocurre, por ejemplo, con el marxismo, pueden predecir la dirección probable del movimiento histórico” (1993:255)

do que tiene mucho que ver con la concepción de la historia desplegada por Walter Benjamin a lo largo de su obra durante los años veinte y treinta del siglo XX (...) La tesis que quisiera defender aquí es que ciertas estrategias artísticas contemporáneas hacen realidad el concepto de historia benjaminiano y que algunos artistas contemporáneos vendrían a ser la mejor y más fiel plasmación del modelo del historiador imaginado por Benjamin hace más de ochenta años. Un historiador que propone modelos alternativos de historia, más allá de los autoritarios y estabilizadores, pero también modelos alternativos de escritura y comunicación del pasado, creyendo en la potencia material de las imágenes y en la puesta en cuestión de la linealidad del texto histórico (2012:10-11).

De este modo para Hernández, el hecho de construir un relato histórico desde el campo de la práctica artística, conlleva a su vez producir una herramienta de acción política del mismo. Es decir, una suerte de “contramemoria” del pasado social, la cual es capaz de recrear historias a partir de imágenes que pasaron inadvertidas y que hoy pueden ser retomadas, con el fin de “revelar los modos en que los relatos oficiales interceden en las narraciones de lo personal y lo colectivo” (36).

De forma paralela, el artista como historiador benjaminiano es visto a sí mismo como un mediador del recuerdo olvidado, esto es, como un intermediario del pasado que trabaja a través de *desechos* de la historia y el uso de tiempos históricos paralelos. Una suerte de agente del recuerdo alterno, que formula su obra a partir del uso de la historia y la memoria omitidas³⁶ como criterios asociados (y no similares) de un mismo pasado colindante:

Lo descartado, lo oscurecido, el lapsus, lo no dicho, lo no revelado es lo que realmente interesa a Benjamin. El potencial de lo obsoleto como una manera [de] hacer presente el pasado, en un sentido literal, de traerlo al ahora. Son los fragmentos dispersos los que Benjamin utiliza para escribir la historia igual que el trapero. Son los desechos de la historia. Como sugiere José Zamora, frente al historiador idealista, “el historiador materialista piensa que nada puede informarnos mejor sobre el proceso histórico que los desechos que él excreta. Aquello que no queda *subsumido* y *superado* en la tendencia dominante es lo que muestra lo que ésta es verdaderamente.” (70).

Llegados a este punto, conviene señalar también que el artista-historiador benjaminiano formula una percepción de la historia distinta a la definida, durante décadas, por científicos y teóricos sociales. Una reconfiguración del concepto moderno de pasado histórico, la cual, en opinión del propio Miguel A. Hernández, es articulada a través de tres modelos teóricos centrales: “historias paralelas”, “historias alternativas” y “deconstrucciones de la historia”:

³⁶ En este sentido, conviene resaltar las diferencias entre los conceptos de Memoria e Historia. De este manera para Miguel A. Hernández, Memoria e Historia se distinguen por su alcance y su relación con el pasado. En su opinión, “la memoria –individual, colectiva, social o cultural– aparece como una forma de contacto entre tiempos y entre sujetos, una latencia afectiva. En su territorio está el trauma, el recuerdo, el olvido, la pérdida, la nostalgia... Las formas de pasado que afectan al presente y que son transmitidas por contacto. La Historia, en cambio, es vista como un tipo de memoria muerta relegada al ámbito de la reconstrucción desafectada y desconectada del pasado. Una reconstrucción siempre ideológica, hecha de olvidos, elecciones y abstracciones... que puede ser paliada por la memoria. La memoria, en esta visión, es la so(m)bra de la Historia, aquello que no entra en su luz, y también aquello que da cuenta de sus sobras, lo que cabe en su relato (...) la memoria se ha presentado como su otro inaprehensible amorfo, irrepresentable (29).

En primer lugar, nos encontraríamos con una gran número de artistas que intentan promover visiones de la historia más allá de los grandes relatos. Se trata de hacer historias que han pasado desapercibidas y que, sin embargo, forman parte del pasado. Historias puntuales, singulares, personales, pero que están penetradas por la historia colectiva (...) Junto a estas historias paralelas, podemos observar el trabajo con historias alternativas, que son creadas a través de narrativas ficcionales o especulativas. Se trata aquí de historias posibles o verosímiles, historias que podrían haber pasado. La verosimilitud y la posibilidad se convierten en elementos que pueden afectar y transformar el presente. Una especie de historia especulativa donde “la verdad” se vuelve irrelevante (...) En última estancia, (...) la historia paralela y la (...) alternativa, caminan hacia una deconstrucción de los modos en los que la historia ha sido construida, mostrando sus puntos ciegos y evidenciando su artificialidad. Se trata de intentos de desvelar la ideología y la contingencia de esas construcciones (36-37).

A los efectos de este planteamiento, la teoría de “historias alternativas” es la que mejor corresponde a nuestra propuesta del artista como un cronista *glocal* del pasado histórico. Ejemplos de ello son las obras de Joachim Koester, quien trabaja a partir de ciertas verdades históricas, para reconstruirlas y modificarlas de manera intuitiva, y William Kentridge y Stan Douglas, quienes usan elementos del pasado histórico para contar el presente (36-37). Artistas “historiográficos”, que hacen uso de la ficción como forma de cuestionamiento de los paradigmas y los esquemas lineales para transmitir la historia.

Desde esta perspectiva, es preciso mencionar que el modelo de ficción artística que proponemos no es el de una narración fantasiosa del pasado, sino el de una articulación de la memoria como reconstrucción aproximada y verosímil de la historia. Una coyuntura donde la ficción no debe ser entendida como un relato menor del recuerdo, sino como una narrativa mayor que da pie a una mejor comprensión del suceso histórico:

[Usamos] el término ficción en el “sentido incluyente de artefactos lingüísticos (...) De acuerdo con esto, Partner sostiene que es posible evitar mucha confusión innecesaria con sólo tener presente esa distinción entre los usos primario y secundario de la “ficción”; es decir, la distinción entre 1) la creación de forma en el lenguaje y 2) la invención o descripción imaginaria de acontecimientos y personas. Y ésta es la distinción que después aplica a la historia. Porque si bien la historia es ficción en cuanto que cabe en la primera distinción, es decir, las “ficciones primarias o formales que crean acontecimientos inteligible y estructura narrativa” sin las cuales la historia es inconcebible, se diferencia de la ficción en el segundo sentido, en cuanto que “se disocia de la ficción como un cambio especial de prosa verosímil mediante un sistema de limitaciones (implícitamente) anunciadas y de restricciones aceptadas” que nunca han permitido a la historia ser una ficción de segundo orden (Jenkins, 2006:188-189).

De esta forma, desarrollamos en los próximos capítulos el recurso de la ficción histórica como un modelo viable de creación artística. Un criterio que proponemos desarrollar a partir de tres teorías histórico-filosóficas: (1) la historia posmoderna, (2) la historiografía como *rapprochement* estético y (3) la historia de larga duración; tres teorías académicas de largo alcance, que, adaptadas al lenguaje del arte, formulan una mirada analítica más abierta y menos convencional del pasado histórico. Un pasado que, valga recordarlo, no es visto desde el relato lineal de la Historia, sino desde un juicio indagador de sus intermitencias ocultas:

El mundo del arte (...) ofrece la clave para afrontar la empresa, pues en tanto resultante de actos creativos emprendidos por individuos singulares (...) no responde a la susodicha historia casual, homogénea y continua, sino más bien a una línea de puntos suspensivos o un juego de intermitencias, manifiestos en una temporalidad discontua y radicalmente original que se desenvuelve entre rupturas y saltos. Donde la monotonía del poder destruye cabos sueltos en nombre de la unidad sin fisuras, la dispersión del arte acoge experiencias incomparables que fracturan la unidad (Juanes López, en Echeverría, 2014:246)³⁷

En los marcos de las observaciones anteriores, la narración de la memoria histórica que proponemos en las siguientes páginas, es la de un relato basado en una visión “ficcionalizada” y certera de la historia. Una descripción “paralela” del pasado histórico, la cual está conformada por recursos artísticos visuales (escenas verosímiles, añejamiento de tonos y transposición de fotografías) y modelos narrativos (ficcionalización de personajes icónicos y exposición de tiempos diferentes en un mismo plano histórico). Herramientas artísticas que se encuentran cercanas a las teorías de la historia y la novela histórica posmodernas. Una propuesta que, traslapada a nuestro objeto de estudio, es construida a partir de la reinterpretación histórica de imágenes ligadas a la globalización y la ciudad de Veracruz. Esto es, a partir de la construcción de obras artísticas “verosímiles” e “historiográficas”, que, basadas en un proceso de investigación, pueden funcionar, al mismo tiempo, como crónicas de una historia local y relatos simbólicos de diversos pasajes ocultos de la historia global.

³⁷ Esta misma aproximación crítica sobre la mirada lineal y progresista de la Historia, se puede apreciar también en la obra del artista libanés Walid Raad. Un fotógrafo e instalador que, en opinión del curador de arte Francesco Scasciamacchia, examina al pasado no desde un tradicional revisionismo histórico, sino desde una narrativa inconclusa de la propia memoria histórica. En sus palabras: “La obra de Raad cuestiona la manera en que experimentamos, documentamos y formulamos la historia (...) [De este modo,] mientras que tradicionalmente la historia se ha interpretado de forma lineal, a través de la lente del ‘progreso’ y la ‘decadencia’, Raad la concibe como un proceso: siempre en el acto de formación, nunca acabado (...) Esta estrategia de revaluación del tiempo y el espacio permite que su arte llame la atención al planteamiento complejo de los acontecimientos históricos, no nada más representados como datos historiográficos, sino también a través de información que no se puede cuantificar con facilidad, como las experiencias, emociones y sentimientos humanos” (2016:8).

3.2.1 El artista como historiador posmoderno

En aras de desarrollar la tesis del artista como un narrador *literario* de la historia, es preciso traer a colación la relevancia de dos premisas canónicas que complementan –creemos, de un modo apropiado–, esta propuesta teórica: (1) la historia posmoderna como ficción verosímil y (2) la historiografía como *rapprochement* estético. Dos modelos históricos-filosóficos que adoptamos en aras de construir un esquema artístico, narrativo y conceptual propio.

De esta manera, para el historiador estadounidense Hayden White no puede haber historia propiamente dicha que no sea al mismo tiempo una filosofía o un ejercicio filosófico de la historia (1992:11). Una tesis que hace referencia a que toda investigación histórica no puede ser realizada sino es a través de una previa reflexión en torno a los temas y los recursos documentales de su justificación teórica:

(...) Los modos posibles de la historiografía son los mismos modos posibles de la filosofía especulativa de la historia (...) esos modos, a su vez, son en realidad formalizaciones de intuiciones poéticas que analíticamente los preceden y que sancionan las teorías particulares utilizadas para dar a los relatos históricos el aspecto de una "explicación" (...) No hay base teórica apodícticamente cierta para afirmar de manera legítima una autoridad de cualquiera de los modos sobre los demás como más "realista"; (...) como consecuencia de esto, estamos obligados a hacer una elección entre estrategias interpretativas rivales en cualquier esfuerzo por reflexionar acerca de la historia-en-general; (...) [por tanto] la mejor base para elegir una perspectiva de la historia antes que otra es por último estética o moral, antes que epistemológica (11).

Los argumentos anteriores refieren a lo que White llama una teoría de la "metahistoria", es decir una teoría que gira alrededor de un modelo histórico subjetivo, el cual es al mismo tiempo abierto y poético (y por ende, ficticio). Un instrumento de rearticulación del pasado histórico, que el propio White concibe como un legítimo recurso de redacción, exposición y difusión de la historia. En otras palabras, una narrativa historiográfica articulada a partir de un estilo literario, la cual, a pesar de estar construida desde la ficción, nunca deja de lado la búsqueda y el análisis riguroso de una condición verdadera de la historia:

En esa teoría considero la obra histórica como lo que más visiblemente es: una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa. Las historias (y también las filosofías de la historia) combinan cierta cantidad de "datos", conceptos teóricos para "explicar" esos datos, y una estructura narrativa para presentarlos como la representación de conjuntos de acontecimientos que supuestamente ocurrieron en tiempos pasados. Yo sostengo que además tienen un contenido estructural profundo que es en general de naturaleza poética, y lingüística de manera específica, y que sirve como paradigma precriticamente aceptado de lo que debe ser una interpretación de especie "histórica". Este paradigma funciona como elemento "metahistórico" (11).

A lo anterior, debemos agregar que White vincula su teoría de la metahistoria con la llamada historia posmoderna, esto es, con un visión historiográfica menos fundacional y neutral de la historia. Un concepto de finales del siglo XX, que plantea la necesidad de cuestionar el papel monolítico del progreso como una noción fundacional de la memoria histórica:

En primer lugar, nos encontramos con una argumentación que distingue dos tipos distintos de historia, la “tradicional” y la “posmoderna” (...) En segundo lugar, la pregunta de White excede el mero campo disciplinar de la historia y nos reenvía a la función que el relato del pasado puede tener en las sociedades actuales (...) White denomina “posmoderna” a una cosmovisión (...) que, pese a sus diferentes manifestaciones, en todos los casos incluye una fuerte preocupación por la historia. El posmodernismo debilita la naturaleza fundacionista de la historia, mostrando que es “construido” lo que antes los historiadores creían haber “descubierto”. (Murad, 2011:1).

A lo largo de sus textos, el análisis que White deja entrever en torno a la noción académica de la Historia, es el de una crítica puntual sobre los modos en que ésta se ha venido construyendo –a lo largo de los siglos–, a partir de principios caducos como “objetividad”, “alta política” y “verdad absoluta”. Una valoración del pasado moderno, que va a contrapelo de la apertura y la narrativa verosímil que sostienen los defensores de la historia posmoderna. Una postura, que, además de ajustarse a las demandas de las sociedades contemporáneas, analiza a la memoria desde una visión más cercana y pertinente en relación a las problemáticas actuales de la historia:

White denomina pasado histórico (*historical past*) a la narración del pasado que se encuentra legitimada por la historia profesional (...) Para los historiadores profesionales, el pasado objetivo o real es aquel que produce la historia como disciplina. A esta idea del pasado opone el pasado práctico (*practical past*). Designa con este término la apropiación del pasado con el fin de operar en la realidad; es decir, se trata de la utilización del pasado de modo tal que permita orientarnos en el presente. El pasado práctico puede o no ser narrativo, pero en cualquier caso intenta responder a la pregunta ¿qué debo hacer? (...) a la pregunta por una máxima moral que sirva como guía para la acción (2011:2).

En sintonía con las premisas anteriores, hacemos eco de lo expuesto por White y lo trasladamos a nuestra propuesta de producción artística, a través de la representación visual de un *practical past* de la historia de Veracruz –entendiendo por éste, el pasado reprimido, la memoria, el sueño y el deseo, así como la resolución de problemas, estrategias y tácticas para vivir tanto personal como comunitariamente (Chinchilla, 2020:86)–. Una transposición de historias omitidas a la superficie bidimensional, que expone a la figura del artista como un historiador posmoderno; esto es, como un artista que crea imágenes a partir del empleo de un lenguaje narrativo verosímil –articulado a través de fotografías reformadas– y la exposición de momentos periféricos de la historia.

Por otro lado, traemos también a colación la premisa de la historiografía como un *rapprochement* estético, del filósofo holandés Franklin R. Ankersmit. Una teoría posmoderna que apela a la reconstrucción del pasado, a partir de una sustitución o representación estética de sus elementos históricos. Un postulado que refuta los esquemas historiográficos tradicionales, a través de un cuestionamiento hacia las formas en que éstos han sido concebidos o legalizados como “verdades históricas”:

La historia es realmente una disciplina posmoderna. De entrada, su herramienta principal es el lenguaje, en el cual hay resistencia entre la realidad. El lenguaje del historiador nos da la ilusión de la realidad, dice el autor, sea ficticia o genuina. De acuerdo con Gombrich, agrega [Ankersmit], el lenguaje del arte no es una represen-

tación mimética, sino un remplazo de la realidad. Entre lenguaje y arte no hay oposición, sino que ellos mismos son “seudorrealidad”, y por tanto, se sitúan dentro de la realidad. La historia, como señalamos (...), estaría entonces más cerca del arte. Esto es importante porque en la posmodernidad, el estilo, la manera, implica una decisión con respecto de la materia, el contenido. En la modernidad, lo importante era el contenido. Dicho esto, Ankersmit ofrece el siguiente corolario: “El escrito histórico posee la misma opacidad y dimensión de contenido que el arte. Es por eso que sí importa el estilo para hablar de la materia...El arte y el escrito histórico se contrastan con la ciencia” (Portas, 2013:1-2).

De acuerdo a lo anterior, la historiografía para Ankersmit representa una búsqueda radical de otros orígenes del pasado histórico. Una indagación *subjetiva* de la historia, que propone desarrollar a través de dos criterios filosóficos: la metáfora y la lectura estética de la memoria. Dos representaciones metafísicas que se encuentran influenciadas por la historia del arte occidental, en especial, por la obras de los teóricos del arte Arthur C. Danto y Ernst Gombrich.³⁸ De este modo para el historiador holandés, la metáfora no refleja las cosas que señala, sino más bien recuerda imágenes de las cosas que indica (Bolaños, 2013:292); un concepto que parte de la idea de que en la actualidad, nuestra relación con el pasado es más metafórica que literal (2013:2).

Por su parte, el esteticismo histórico, planteado por el propio Ankersmit, funciona como una reconstrucción del pasado, donde el significado es más importante que la verdad o que la referencia en la práctica (Bolaños de Miguel, 2013:285). Un sentido que es originalmente representacional y que surge de “nuestro reconocimiento de cómo otras personas (historiadores, pintores, novelistas) representan el mundo” (285). En consecuencia, para el pensador holandés, el significado tiene únicamente dos componentes integrales: el mundo y el reconocimiento de que éste sólo puede representarse de cierta manera:

Ankersmit estima que tanto la estética como la representación son la base para explicar la interpretación, por lo que afirma que debemos examinar el discurso historiográfico desde la perspectiva de la estética (...) La idea básica es que las representaciones historiográficas no pueden ser comparadas con la realidad a la que dicen referirse, así que, «cuando se trata de elegir entre visiones alternativas de la historia, las únicas bases para preferir una interpretación a otra «son morales o estéticas», no «teóricas» o científicas» (...) [En este sentido,] la historiografía debe ser subsumida en el concepto de arte y, por tanto, ser analizada desde el punto de vista estético, ya que representa lo particular, como nos enseñó Aristóteles en la Antigüedad y Croce recientemente. Es esta aproximación a la teoría del arte lo que llamamos el *rapprochement* estético en la concepción sobre la representación de F.R. Ankersmit (285).

Reflejados en nuestra propuesta de investigación, los postulados anteriores se materializan en una narrativa posmoderna (es decir, novelística) y no progresista de la historia. Un plan-

³⁸ “La historiografía debe ser entendida como un discurso a medio camino entre la investigación filológica y la creación imaginativa (...) La obra de Danto y de Gombrich nos ha ayudado a comprender la naturaleza representativa de la historiografía, pero no en el sentido de que se *corresponda* con el pasado, de que lo *imite*, si no en el sentido de que la *sustituye*: la historiografía nos evoca, nos actualiza y nos ilumina alguna parte del pasado. La representación historiográfica, tal y como la entiende la postmodernidad, no consiste en *ocupar el lugar del pasado*, si no en *ponerse en lugar del pasado* (...) En consecuencia, la historiografía no es la investigación del pasado si no una creación, entre otras, sobre el pasado, si bien suele estar basada en una investigación previa. (...) La dimensión metafórica en el escrito histórico es más importante que las dimensiones literales o de hechos reales” (Bolaños de Miguel, 2013:294, 296-297).

teamiento que propone una revisión al “rostro oculto del pasado”, a través de la reinterpretación “literaria” de imágenes ignoradas por la Historia. Un enfoque que está relacionado con una necesidad artística por recrear imágenes del pasado, a manera de respuesta a la omisión histórica por parte de ciertos grupos de poder; o con otras palabras, una formulación de imágenes que tienen como fin ocupar el lugar de aquellos pasajes suprimidos o ignorados por la Historia. Una estrategia que guarda paralelismos con los planteamientos del historiador británico Keith Jenkins, quien ve en las relaciones de poder –esto es, en la pugna por el control de la “legítima narrativa histórica”– el origen de aquellas tendencias y grupos hegemónicos que imponen sus ideologías a lo largo de la historia:

El hecho de que la historia *per se* sea una construcción ideológica significa que todos los que, de una forma u otra, están afectados por las relaciones de poder, constantemente la reelaboran y reordenan (...) porque los dominados, al igual que los dominantes, tienen interpretaciones del pasado con las que legitimar sus prácticas (...) Lo que ha impedido que algunas cosas fuesen dichas y ha permitido que sólo se expresen determinadas otras, es el poder: la existencia de la verdad depende de que alguien disponga del poder para dotarla de dicha condición de «verdad». Esto es lo que hace que el concepto de «verdad» actúe como elemento de censura (re-pito, con independencia de si tales «verdades» son realmente verdaderas o no) (2009:23,36).

De esta forma, para Jenkins la *verdad* opera como una medida funcional que establece los límites de las interpretaciones y las lecturas de la historia. Una “ficción útil”, por llamarle de algún modo, que el poder utiliza a manera de censura, con el fin de prevenir cualquier desorden en función de sus intereses materiales (2009:37). En suma, una figura subjetiva que para los teóricos posmodernos representa siempre un concepto abierto y susceptible de ser revisitado.

A los efectos de las consideraciones anteriores, y para cerrar este apartado, debemos aclarar que aunque existen hechos de la historia cuya factibilidad es incontrovertible, lo que nos interesa en el fondo, no es la existencia de hechos concretos, sino el modo en que estos atañen o han dado significado a determinadas coyunturas de la historia. Dicho de otro modo, y parafraseando al propio Jenkins, lo que nos importa no son los hechos en sí mismos, sino *su relevancia, su posición* y cómo se han combinado entre ellos, en relación a otras interpretaciones del pasado (37). Una aproximación que, desde nuestra postura como promotores de un arte de historia posmoderno, se traduce en un intento por exhibir, literariamente, los relatos omitidos del pasado, en aras de visualizar y problematizar la subjetividad interpretativa de la historia.

3.2.2 El artista como historiador de *larga duración*

Hasta mediados del siglo XX, el pasado era abordado por los historiadores como un estudio temporal enfocado sólo en la política y los conflictos sociales. Un abordaje que a menudo tenía por objeto el análisis de situaciones de guerra, individuos de poder o movimientos ligados a ideologías sociales. En esencia, un ejercicio académico de origen europeo, el cual, valga recordarlo, era reproducido por la mayoría de los historiadores en el mundo.

Sin embargo, no fue sino hasta el año de 1958 que, tras la renovación historiográfica iniciada por la Escuela de los Annales, estos temas dejaron de ser objetos de interés y análisis predominantes³⁹. En ese año, Fernand Braudel, un destacado historiador y miembro de la propia Annales, publicó una de las teorías más innovadoras del panorama historiográfico moderno: la *Longue durée* o la Historia de larga duración. Una suerte de premisa filosófica que plantea una dimensión “inconsciente” de las realidades sociales (Declercq, 2004:162), basada en una dialéctica de diversas duraciones del tiempo.

En esta perspectiva, la Larga duración nace de un cuestionamiento hacia los modos tradicionales de registrar y exponer los hechos del pasado histórico. Un replanteamiento de la memoria como una narrativa pluridimensional, que, en opinión del propio Braudel, es necesaria a la hora de explicar y resolver diversos problemas relacionados con el relato de la historia:

La historia tradicional no cuestionaba el tiempo. Sus relatos estaban cronometrados con la misma medida o el mismo "reloj", ignorando ritmos y velocidades. De manera que las guerras, las catástrofes y todos aquellos sucesos por los que esa historia se interesaba, se habían producido en tal o cual fecha precisa y habían durado tal o cual periodo de tiempo. El tiempo era "un dato más" y en todo caso de corto alcance, puesto que la historia tradicional se volcaba a los eventos breves, explosivos e instantáneos (...) Con el desarrollo de la nueva historia se cambia esa vieja concepción que no veía en el tiempo "sino una suma de días". En vez del episodio momentáneo se estudian los fenómenos de mediana y larga duración, lo que desplaza la atención de la historia política a la historia económica y social, a la historia de las civilizaciones, y, más recientemente, a la historia de las mentalidades colectivas. (...) Será Fernand Braudel (...) quien ponga de relieve y sistematice la diversidad del tiempo social, elaborando una teoría de la larga duración histórica y de las temporalidades diferenciales en la historia (Gamboa, 1997:33-34).

En este orden de ideas, la *Longue durée* es vista como una deconstrucción del tiempo cronológico a partir de una mirada plural, abierta y horizontal de la historia. Un abordaje “holístico” del pasado, por decirlo así, que no es visto como una narración lineal, sino como un devenir complejo que transita en distintos momentos y velocidades de la historia. Una “suma de todas las historias posibles” (Braudel, 1970:75), cuyo único fin es entender el trasfondo y las variantes de un determinado suceso histórico:

³⁹ La Escuela de los Annales fue un influyente colectivo de historiadores franceses, cuya promoción de la historia, tachada a veces de imperialista, fue determinante para futuros estudios sociales. Su papel como movimiento intelectual, se caracterizó por contextualizar el análisis en un tiempo histórico social en oposición al simple acontecimiento, haciendo hincapié no tanto en el individuo sino en el “hecho social en su totalidad” (Ceballos *et al*, 2006:144).

Braudel plantea en uno de sus textos más conocidos, tres planos analíticos que se imbrican y que se asocian, cada una de ellos, a un objeto temporal específico y a una dimensión cronológica determinada. El primero se corresponde con el tiempo episódico o acontecimental. Su objeto no es otro que el hecho histórico en el que se centra la Historiografía tradicional: el evento evanescente, que ocupa las primeras planas de los periódicos cuando se produce, pero cuyos efectos se diluyen rápidamente. (...) En términos cronológicos, su duración se mide en horas, días, eventualmente, semanas (...) Características muy distintas presenta el segundo plano analítico. El objeto que la define –la coyuntura o ciclo- se basa en la recurrencia de toda clase de fenómenos históricos, ya sean políticos, económicos, sociales o culturales. (...) [Ejemplo de ellos son] los ciclos productivos anuales, los ciclos de expansión y contracción económica, los ciclos político-electorales, los ciclos demográficos, (...), los ciclos generacionales de las vanguardias artísticas, etc., (...) En un tercer plano analítico, surge la estructura como objeto y la larga duración como temporalidad específica. La estructura se convierte en sinónimo de arquitectura, de ensamblaje, de forma organizativa, pero también en sinónimo de lo que subsiste, de lo que resiste al transcurso del tiempo, en otros términos, de lo que dura. (...) El tiempo estructural, por otra parte, es el tiempo de la larga duración (Bresciano, 2012:48).

Basada en los conceptos anteriores, la producción artística que proponemos en los siguientes apartados está formulada a partir de una concepción narrativa y museográfica de la larga duración *braudeliana* (Fig. 48-50). Una noción poliédrica de la historia –cercana a la premisa literaria de una superposición de tiempos distintos en una misma narración–, la cual no está concebida a partir de una misma categoría temporal, sino a través de cuatro líneas de tiempo históricas. Cuatro ejes temporales, que, sugerimos, están articulados de la siguiente manera:

Tiempo corto o episódico. En esta forma de tiempo las obras son realizadas a partir de la copia de fuentes hemerográficas y audiovisuales, esto es, a partir de la copia de imágenes periodísticas, fotogramas y notas de prensa (Fig. 51)

Tiempo medio o coyuntural. Los dibujos que aquí se incluyen están basados en fotografías de grupos militares, círculos de poder y figuras políticas. Siguiendo las teorías de la novela posmoderna, estas imágenes están construidas a partir de personajes históricos ficcionalizados. Es decir, a partir de figuras centrales que son expuestas como protagonistas secundarios de la Historia (Fig. 52).⁴⁰

Tiempo largo o larga duración. En este apartado, la realización de las obras está fundamentada en fotografías de paisajes abiertos, horizontes marinos y contextos naturales. Imágenes que son realizadas, siguiendo de nuevo a Braudel, a partir de la noción de permanencia o persistencia de aquello que muy lentamente se modifica en el tiempo (Fig. 53).

⁴⁰ Este planteamiento está basado en algunos de los atributos de la llamada “Nueva Novela Histórica”, una corriente literaria vinculada a la novela posmoderna. En este sentido, para la investigadora brasileña Daiana Nascimento dos Santos, la NNH se caracteriza, entre otras cosas, por (1) la ficcionalización de personajes históricos (en lugar de protagonistas ficticios), (2) la presentación de ideas filosóficas en vez de la reproducción mimética del pasado, (3) el rechazo a una única verdad, (4) la superposición de tiempos diferentes en la narración y (5) el predominio de la ficción sobre la historia (2017:58).

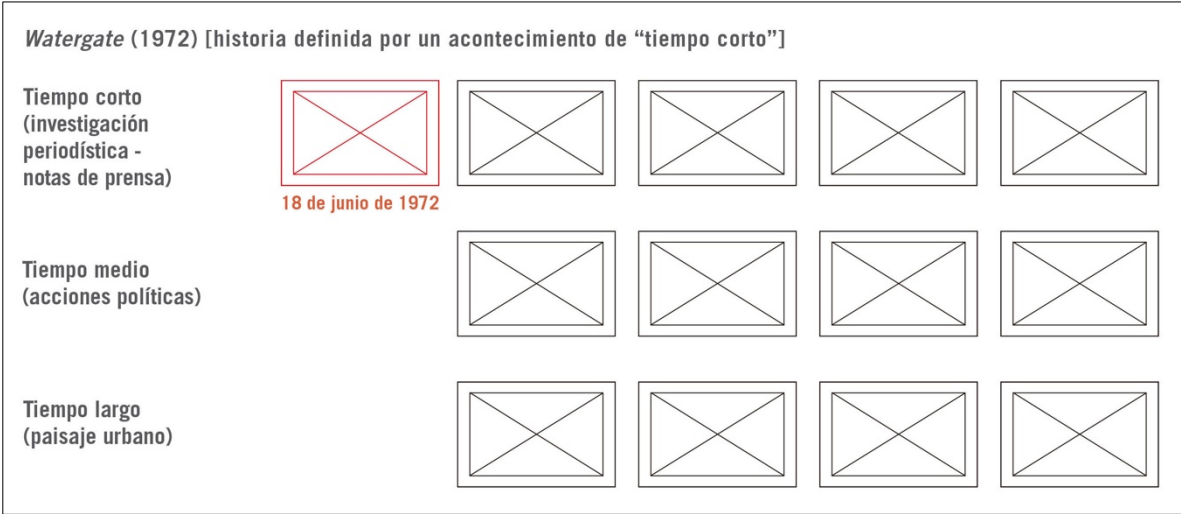


Fig. 48. Ejemplo de historiografía museográfica braudeliana 1 (tiempo episódico)

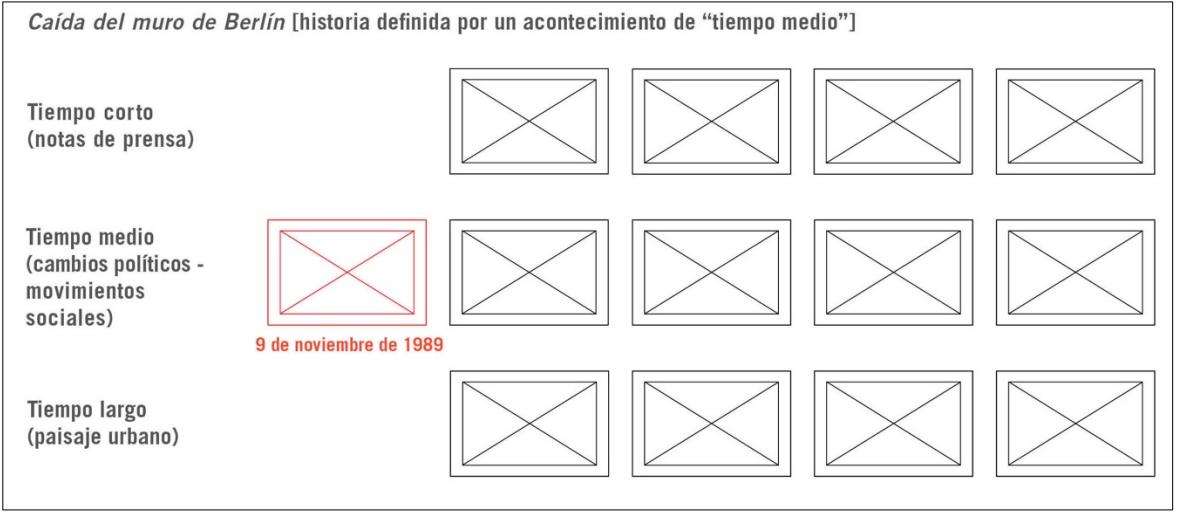


Fig. 49. Ejemplo de historiografía museográfica braudeliana 2 (tiempo coyuntural)

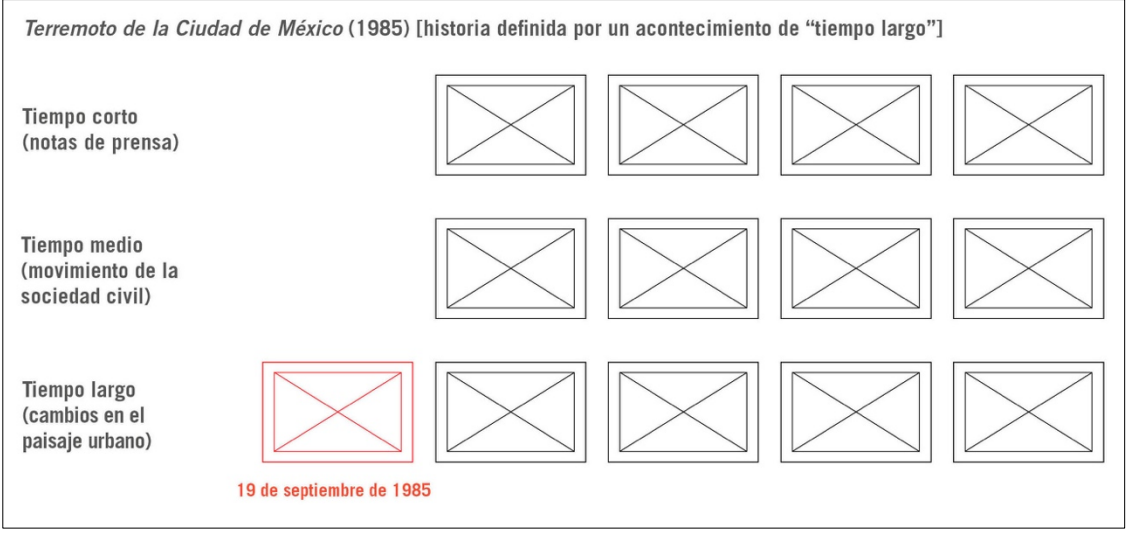


Fig. 50. Ejemplo de historiografía museográfica braudeliana 3 (tiempo largo)



Fig. 51. Ejemplo de imágenes intervenidas ligadas a un tiempo episódico



Fig. 52. Ejemplo de imágenes intervenidas ligadas a un tiempo coyuntural



Fig. 53. Ejemplo de imágenes intervenidas ligadas a un Tiempo de larga duración



Fig. 54. Ejemplo de imágenes intervenidas ligadas a un Tiempo global

A los tres enfoques anteriores, debemos agregar también un cuarto plano estructural: el tiempo global. Un concepto historiográfico que se deriva de la llamada “Historia global”, es decir, de la historia cuyo análisis se basa en la búsqueda de redes y conexiones entre diferentes naciones, con el fin de estudiar la influencia de los fenómenos globales en contextos locales. Una teoría que no pretende realizar un estudio de todo el mundo en su totalidad, sino de situar problemas y eventos concretos en contextos globales (Villavicencio, 2020).

De esta manera, cuando nos referimos a un “tiempo global”, estamos aludiendo a un tiempo compartido por diversas sociedades más allá de sus fronteras nacionales. Ejemplos de ello son el surgimiento del panafricanismo en un solo frente en contra del imperialismo europeo del siglo XX, la caída del sistema financiero globalizado (como el que ocurrió en 2008) o la expansión de una crisis de salud a nivel mundial (como es el caso del virus SARS CoV-2). Para fines propios, las obras de tiempo global que aquí se exhiben corresponden a fotografías de barcos y contenedores de carga mercantil. Imágenes que aluden al tiempo cíclico del capitalismo marítimo globalizado y su papel marginal como parte de los procesos económicos a nivel regional (Fig. 54).

Concluimos este capítulo señalando que la relevancia del modelo de la *Longue durée* para nuestro proyecto de investigación, radica en su naturaleza “cinemática” para narrar visualmente el pasado histórico. Una interpretación artística de la historiografía *braudeliana*, que planteamos a través de una representación horizontal y polifónica de la memoria histórica. Una misma representación que el propio Fernand Braudel, en un diálogo con la revista mexicana *Vuelta* (Brochier; Ewald, 1985:43), señaló como una forma necesaria para el desarrollo de toda narrativa histórica: “¿Es tan necesario el documento de archivo como la divagación imaginativa sobre este documento? –Sí, puesto que uno está obligado [siempre] a reconstruir, a imaginar lo que busca.”

4. Sombra blanca. Implementación práctica del proyecto de investigación [genealogía histórica del influjo del capitalismo global en la ciudad de Veracruz, a partir del dibujo de historia contemporáneo (1991-2016)]

Quien intente acercarse a su propio pasado enterrado debe comportarse como un excavador... No debe temer volver una y otra vez sobre el mismo tema (...) Este tesoro son las imágenes desprovistas de toda asociación, que descansan –como preciosos fragmentos, como bustos en la galería de un coleccionista– en los compartimentos más prosaicos de nuestra comprensión posterior.

Walter Benjamin, en *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* (1986:26) (T. del R.)

“Con cierto vértigo, el mundo material (...) hecho de átomos y moléculas, de cosas que podemos tocar y oler, se está disolviendo en un mundo de información (...) [es decir] en un mundo hecho ya *no* de cosas, sino de *no-cosas*”. Con este testimonio, el escritor español Sergio Fanjul señala que estamos frente a la presencia de una realidad “desmaterializada” (2021), esto es, de cara a una suerte de “canibalización” del tiempo en beneficio del espacio cotidiano. Una modificación del presente, que se beneficia de la marea de información, las diarias interacciones y los entrecruzamientos globales (Fazio *et al*, 2018:7-8), que nos lleva a una desodorización del recuerdo y, por ende, de la memoria histórica.

Retomamos este planteamiento –ya expuesto en el capítulo 1– en razón de que lo consideramos el origen de una serie de preguntas que ha dado pie al actual proyecto de investigación: ¿De quién es la historia?, ¿para quién es la historia?, ¿puede la ficción reconstruir la imagen histórica de una forma más expandida y transversal que la historiografía tradicional?, ¿cuál es la posición del archivo –en tanto obra visual– en relación a una memoria construida desde el poder y los medios masivos de comunicación?, ¿puede el arte orientarse sobre estas ideas, examinarlas, modificarlas o combinarlas de modos diferentes a manera de conocimiento reflexivo, en un mundo desbordado de información?

A efectos de estas interrogantes, hemos decidido llamar a nuestra propuesta artística “Sombra blanca”; un título que alude al fenómeno de la globalización como una realidad histórica que, a menudo, pasa inadvertida para el grueso de las poblaciones y las sociedades locales. Un enfoque que plantea exponer algunas zonas oscuras –esto es, sus sombras– del capitalismo global en relación a su contacto con poblaciones regionales:

Como han demostrado autores como Saskia Sassen, existen toda una serie de reversos oscuros detrás de los procesos de modernización y globalización, unas sombras y unos restos que no pueden ser movidos, eliminados e incorporados al sistema (...) Sobras ensombrecidas que podríamos llamar “so(m)bras” y que no pueden ser mostradas, pues de hacerlo, quebrarían la ilusión de transparencia del sistema; grupos que deben ser ocultados para mantener la sensación de liquidez y el flujo continuo de la experiencia del mundo actual (Hernández Navarro, 2012:115).

De esta manera, de forma similar a esas siluetas del fuego que permiten ver el movimiento continuo de los gases en combustión, las “sombras blancas” a las que nos referimos son

aquellas realidades globales que, a pesar de su presencia cotidiana, pasan desapercibidas para la mayoría de las comunidades locales. Una serie de coyunturas económicas, sociales y culturales, que forman parte de una misma dinámica geopolítica que es al mismo tiempo local y globalizada:

Como señala Anthony Giddens, la globalización consiste en “la intensificación de relaciones sociales por todo el mundo, de tal manera que los acontecimientos locales están configurados por acontecimientos que ocurren a muchos kilómetros de distancia y viceversa” (...), situación que ha permitido que el espacio y el tiempo se desconecten del lugar y que las relaciones directas se conjuguen con relaciones “fantasmagóricas”; es decir, las que tienen lugar entre ausentes. En la historia global todo acontecimiento que ocurre en un punto del planeta puede afectar en escalas diferentes a la totalidad de los individuos del mundo. Todo acontecimiento contiene, en potencia, elementos de mundialidad. “Acontecimientos distantes cambian nuestras vidas cotidianas, y, por tanto, la política exterior ha dejado de ser extranjera” (Fazio, *et al*, 2018:64).

En este propósito, el proyecto que proponemos pretende desmitificar las geografías utópicas y materiales del capitalismo global, a partir de la exhibición de las tensiones entre la historia “macro” (la historia reciente de la globalización en tanto sistema económico articulador y hegemónico) y la historia “micro” (las historias del grueso de las sociedades marginales o periféricas). Esto es, entre la Historia (entendida como un modelo de conocimiento académico) y las historias (entendidas como relatos de un *practical past*)

Lo anterior, es expuesto a través del dibujo como una narrativa historiográfica e instrumento de interpretación alterna de la historia. Un abordaje que aspira a representar, desde una exhibición de imágenes intervenidas, una memoria no resuelta u omitida del pasado histórico; un pasado olvidado que no es articulado a partir de una perspectiva única de la obra “heroica” (o la obra singular), sino a través de un relato de carácter escénico y serial de la memoria histórica.⁴¹

En este orden de ideas, conviene aclarar que cuando nos referimos a imágenes intervenidas, lo hacemos en alusión a la modificación de documentos de archivo. Esto es, al fotomontaje de carteles, retratos y notas de prensa que, de algún u otro modo, guardan la condición de recipientes de la historia⁴². Una reformulación que es de naturaleza abierta (o

⁴¹ En este sentido, al referirnos a una representación de ciertas memorias “no resueltas” u “omitidas”, lo hacemos en alusión a que hay aspectos de lo *real* que no pueden ser representados, sino sólo repetidos. Por esta razón, a juicio del teórico del arte Hal Foster, lo real debe ser repetido, ya que la repetición no es reproducción —en el sentido de representación (de un referente) o simulación (de una imagen pura, un significante desvinculado)—, sino una imagen que funciona o sirve “para *tamizar* lo real entendido como traumático.” Una ruptura que no ocurre tanto en nuestra percepción del *mundo* (esto es, nuestra percepción inmediata de la realidad) sino en el sujeto, esto es, entre la percepción y la conciencia de un sujeto *tocado* por una imagen (2001:136).

⁴² Con esta aseveración, subrayamos que para que una imagen guarde un condición histórica, debe obedecer a dos criterios, consideramos, fundamentales: 1) el registro de instantes o momentos de cambio a nivel social, sean locales, nacionales o globales, y 2) una calidad testimonial que dé un sentido contemporáneo de historicidad. Sobre este último precepto, conviene aclarar, que, siguiendo al historiador español Javier Fernández, por historicidad entendemos la “cualidad de verdaderos que distingue a los hechos (supuestamente) históricos (esto es, a los hechos ocurridos realmente, frente a los sucesos ficticios, legendarios o míticos)”; una definición que después pasó a entenderse, de un modo más profundo, como una facultad inherente a la existencia humana misma. Una condición ontológica donde el hombre “va construyendo su mundo y, al mismo tiempo, se va construyendo a sí mismo en el tiempo en condiciones históricas cambiantes (...) [En consecuencia] la historicidad pasó de ser un término libresco y una propiedad atribuible a los hechos a una noción existencial referida a la condición humana (2014:38).

mejor dicho, de una narrativa no lineal) y que se encuentra contraria, como señala Anna María Guasch, a una “pulsión de la muerte” (2005:158); a saber, a una pulsión de agresión y destrucción que empuja al olvido, la amnesia y la aniquilación de la memoria:

En la génesis de la obra de arte “en tanto archivo” se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado (158).

En consecuencia, y apoyados en nuestra propuesta de una estética barroca *noir*, planteamos a lo largo de las siguientes páginas, la construcción de una arqueología “archivística” de la historia reciente de Veracruz. Una cadena de acontecimientos sociales –ocurrida entre los años de 1991 y 2016–, que es reconstruida a partir de imágenes rescatadas de diversos archivos públicos (de forma similar a los procesos de investigación de artistas como Fernando Bryce o Luc Tuymans) y que consideramos relevante para entender el influjo del capitalismo global en la sociedad porteña contemporánea. Una metodología de carácter *performática*, que comprende a su vez tres fases de producción artística: 1) Modificación de contenidos (intervención digital de la imagen original), 2) Anexión de residuos (“añejamiento” premeditado de la imagen) y 3) Calco, perforación y dibujo. Un sistema de trabajo que desemboca en la producción de 50 dibujos, realizados en distintos tamaños y técnicas tradicionales. Obras que asimismo están articuladas, espacialmente, a partir del concepto *braudeliano* de la “Larga duración”. Una teoría historiográfica adaptada al lenguaje artístico, que intenta, por un lado, exponer la naturaleza del hombre como un ser histórico –enfrentado a una existencia finita, que va desarrollando su vida durante un tiempo limitado y que está abierto permanentemente a un futuro ignoto (Fernández Sebastián, 2014: 38)–, y por el otro, exhibir una articulación de tiempos regionales, que pretende ser testimonio de los vaivenes ocultos de los procesos y las dinámicas de modernización del capitalismo global.

4.1 Obra gráfica (dibujo)

La exposición de las siguientes imágenes está planteada como una suerte de *statement* artístico por partida doble: por un lado, describe las características y la viabilidad del dibujo de historia como un arte político vigente; por el otro, expone el papel de éste, en su versión *performática*, como una factible forma de narrativa historiográfica alterna.

Partiendo del primer concepto, diremos que el dibujo de historia es una de las ramas del arte bidimensional menos conocidas en el contexto artístico contemporáneo. Un estilo gráfico que se caracteriza por la transpolación de imágenes del pasado al contexto actual, a fin de contrastar y reflexionar en torno al papel de la memoria como herramienta de conocimiento histórico. En esencia, una forma de dibujo donde la imagen es antigua pero la obra es nueva (Hernández Navarro, 2016:61-62).

Siguiendo esta línea, el dibujo de historia, o dibujo historiográfico, representa también una práctica de resistencia frente al riesgo de la desmemoria y el olvido, derivados de los avances de las tecnologías hegemónicas de la información. Una disidencia que nace, en primera instancia, de su capacidad para conceptualizar y resaltar las cualidades icónicas, miméticas y connotativas de una imagen, en aras de su transformación en relato histórico, y, en segundo término, de una defensa de la obra análoga como narrativa alterna de la memoria histórica, a manera de relato contrapuesto a la descripción lineal de la Historia.

En este orden de ideas, el papel del dibujo de historia se encuentra también vinculado a una creciente necesidad de la presencia y el sentido de lo “concreto”, como un regreso a la imagen matérica de la historia.⁴³ Una condición visual de lo “tangible”, que para Fernando Castro es vista a su vez como una táctica para “estetizar la política” y “politizar la estética”, sin caer en una mistificación de la historia (2021, 18:35).

Por su parte, sobre el segundo concepto –el papel del dibujo historiográfico como acto de *performatividad*– señalamos que al hacer dibujo de historia, es posible también desarrollar una poética visual de la historia. Es decir, formular una estética desgastada de la memoria histórica, a partir del añejamiento “aleatorio” y “premeditado” de ciertas imágenes históricas. Un proceso de envejecimiento y *performatividad* del pasado, que exponemos a continuación a través de tres etapas de producción artística:

1) Modificación de contenidos. Como primera parte, a cada imagen recopilada se le modificó digitalmente sus luces y sombras (tonos blancos y negros), a partir del programa Photoshop. Un método que también incluyó el rediseño de su propia composición, a través de la substracción o añadidura de elementos escenográficos (rostros, textos o fondos reales) a su estructura original (Fig. 55).

⁴³ Por evidente que parezca, es en esta facultad matérica para transmitir el hecho histórico, donde el dibujo de historia –al igual que la pintura de historia– encuentra uno de sus atributos más notables. Una cualidad que nace de la naturaleza sensorial de sus recursos plásticos (olor, rugosidad, opacidad y carácter de la línea, entre otros) y el soporte granular del papel donde es aterrizado. Elementos que hacen de este estilo gráfico, una representación del pasado más cercana e íntima a los ojos del espectador.



Fig. 55. Proceso de modificación de contenidos (imagen original: Martin Parr)

2) Anexión de “residuos”. Como segunda etapa, se incorporó a cada imagen una serie de “vestigios históricos” –desgarraduras, partículas de tierra y filamentos, entre otros– recuperados de diversos archivos históricos. Una manera de reinterpretar el *añejamiento* de la imagen, a través de un desgaste y “empolvamiento deliberado” de sus contenidos (Fig. 56).

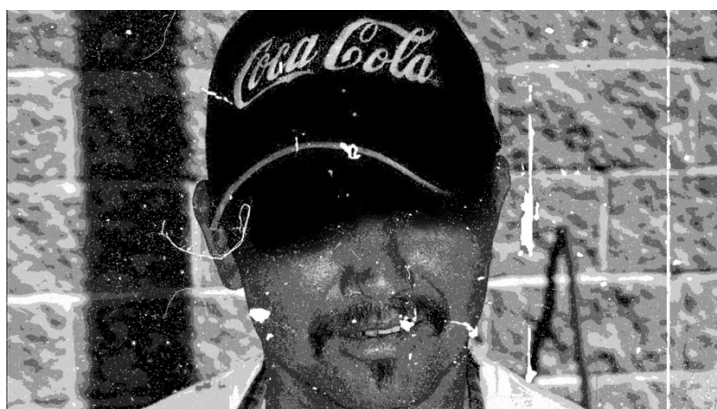


Fig. 56. Proceso de anexión de residuos

3) Calco, método de perforación y dibujo. Una vez intervenida digitalmente, cada imagen es impresa y traslapada posteriormente a un papel, a través de la técnica tradicional de calco. Acto seguido, a cada copia se le realizó una serie de orificios mediante un proceso de presión con piedras y pedazos de lija; un método que tuvo como fin la incorporación de “accidentes” o “contingencias del tiempo”, como símbolos universales del paso de la historia. Un proceso que, como hemos venido sugiriendo, representa también una intervención *performática* del pasado histórico; esto es, una “puesta en escena” del archivo histórico, que actúa como un *recuerdo adelantado* de sí mismo y metonimia visual de la experiencia histórica (Fig. 57-58)⁴⁴.

⁴⁴ Planteamos la producción de estas “rasgaduras” como metonimias, en razón de su capacidad para evocar la imagen de un determinado recuerdo, o experiencia macerada, vinculada a un tiempo pasado. De esta forma, y siguiendo a Helena Berinstáin, por *metonimia* debemos entender “la sustitución de un término por otro cuya



Fig. 57-58. Proceso de calco, método de perforación y dibujo

Por otro lado, es preciso señalar también que estas imágenes, al igual que el resto de la serie, fueron realizadas bajo el concepto *rancierano* de “lo político en el arte”. Es decir, bajo la percepción filosófica de que la obra no se asume como una crítica política *per se*, sino como un acto de redistribución sensorial de lo “real” en el arte.⁴⁵ Una serie de modos de

referencia habitual con el primero (...) se funda en una relación existencial”. Un vínculo que puede ser de carácter causal, espacial o espacio temporal (1995:328).

⁴⁵ En opinión de Miguel A. Hernández: “Lo político no es la representación de algo que ya sabemos que es injusto, no es apuntar al malo sabiendo que el artista es el bueno y el que está en posesión del conocimiento...; no, lo político no se juega ahí. Eso no es más que la repetición de clichés en espacios de consenso. La politicidad de las imágenes está en el ámbito de lo sensible, en la transformación de las percepciones, de las relaciones con las imágenes, en la creación de dispositivos capaz de producir alteraciones en la emoción y lo sensible; al-

ver, decir, hacer, ordenar y asignar lugares y funciones vinculados a un orden social, dentro de las lógicas de las artes (Rancière, 2002, como se citó en Capasso, 2017: 218). Con otras palabras, una forma de creación plástica que resulta a su vez de carácter político, en el sentido de que, al igual que la política misma (2017: 216, 218), irrumpe en la distribución social de lo sensible y genera nuevas configuraciones sensoriales a partir del arte.

Del mismo modo, subrayamos que la narrativa historiográfica que proponemos es la de un relato subjetivo y horizontal de la historia. Una concientización del papel de la memoria, donde, haciendo eco de lo que menciona el artista sudafricano William Kentridge, la obra no aspira a exponer respuestas concretas, sino a plantear nuevos significados y preguntas a partir de la redistribución de los modos de ver y entender el pasado histórico:

Creo que hay un importante, polémico y político rol en el arte. En defender lo incierto. En tener una crítica hacia todas las formas de certeza. Ya sea en la política autoritaria o en la certeza del conocimiento. De construir ambigüedad y contradicción. Es el elemento central de la vida. Mostrando que no son sólo errores situados al borde de la comprensión, sino la forma en que nuestra comprensión es construida. De hacernos conscientes de construir significados, más que de sólo aceptar la información. Estas son todas las cosas que le son naturales al arte y son todas ellas nuestro tipo de modelos sobre como entender que el mundo puede, o podría, ser (Tate, 2018, 4:02).⁴⁶

En función de los planteamientos anteriores, damos paso a la exposición de una muestra de las obras gráficas que integran el presente proyecto de investigación. Un conjunto de imágenes en distintos formatos, que ha sido realizado a partir del empleo de materiales sencillos como el grafito o la cera y que guarda la intención de exhibir al dibujo como un lenguaje historiográfico contemporáneo (Fig. 59-75). Una propuesta visual de revisionismo histórico, que pretende hacerse del interés del espectador a través de su propia sensibilidad y lectura histórica de un pasado reciente globalizado. En esencia, una estrategia de recuperación de *otros* pasajes históricos, la cual busca, de forma simultánea, exponer la potencia reflexiva de la historia (Fernández Sebastián, 2014:35) y generar nuevos significados en torno a los modos en que se transmite la memoria y su revaloración ontológica.

teraciones no previstas. Rancière en cierto modo abomina el arte activista y cree que la política está en otro lugar” (Barragán, 2019).

⁴⁶ T. del. R.

Obras



Fig. 59. *TLC, 1994-2006 (1)* (2020) [imagen original: Martin Parr]. Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm



Fig. 60. *TLC, 1994-2006 (2)* (2020) [imagen original: Pedro Meyer]. Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm



Fig. 61. *TLC, 1994-2006 (3)* (2020) [imagen original: Martin Parr]. Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm



Fig. 62. *TLC, 1994-2006 (4)* (2020) [imagen original: Martin Parr]. Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm



Fig. 63. *China, 19 de diciembre, 1978 (2020).* Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm

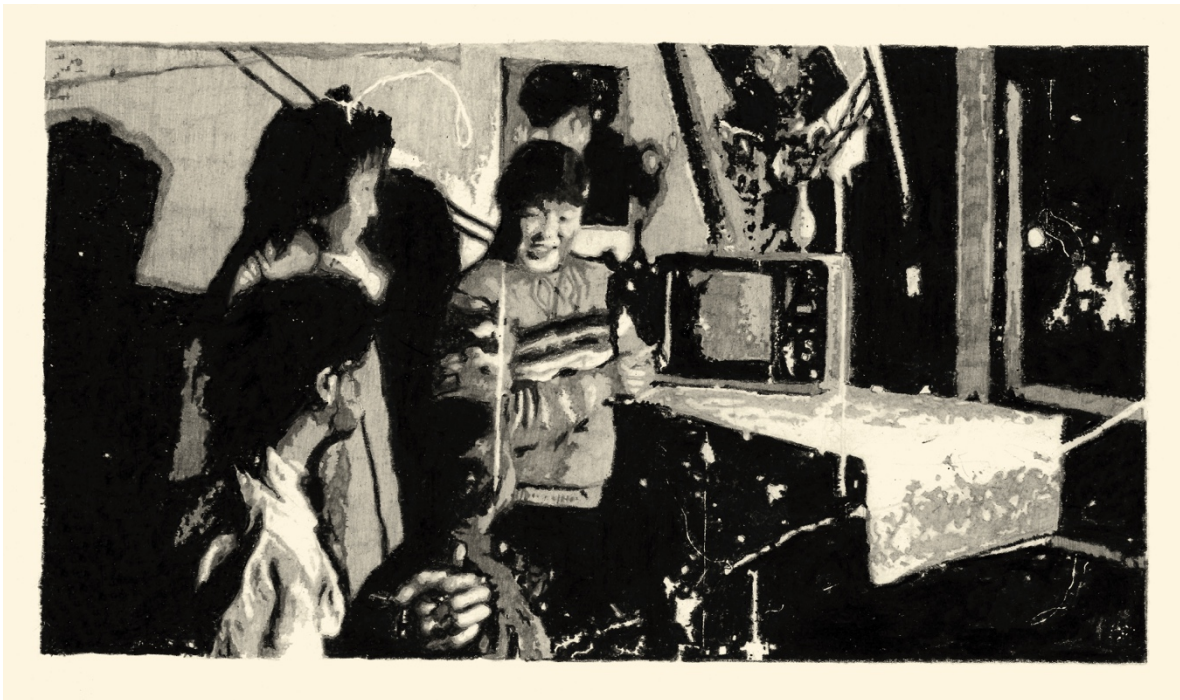


Fig. 64. *China, 8 de enero, 1980 (2020).* Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm



Fig. 65. *1 de diciembre, 1982 (2020).* Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm



Fig. 66. *Orgreave, 1984 (2020).* Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm



Fig. 67. *Nuevo Laredo, 2005 (1) (2020)*. Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm



Fig. 68. *Nuevo Laredo, 2005 (2) (2020)*. Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm



Fig. 69. *Nuevo Laredo, 2005 (3) (2020).* Grafito y cera sobre papel, 25 x 14 cm



Fig. 70. *Nuevo Laredo, 2005 (4) (2020)*. Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm



Fig. 71. *Compra-venta dólar, 1994 (2020)*. Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm

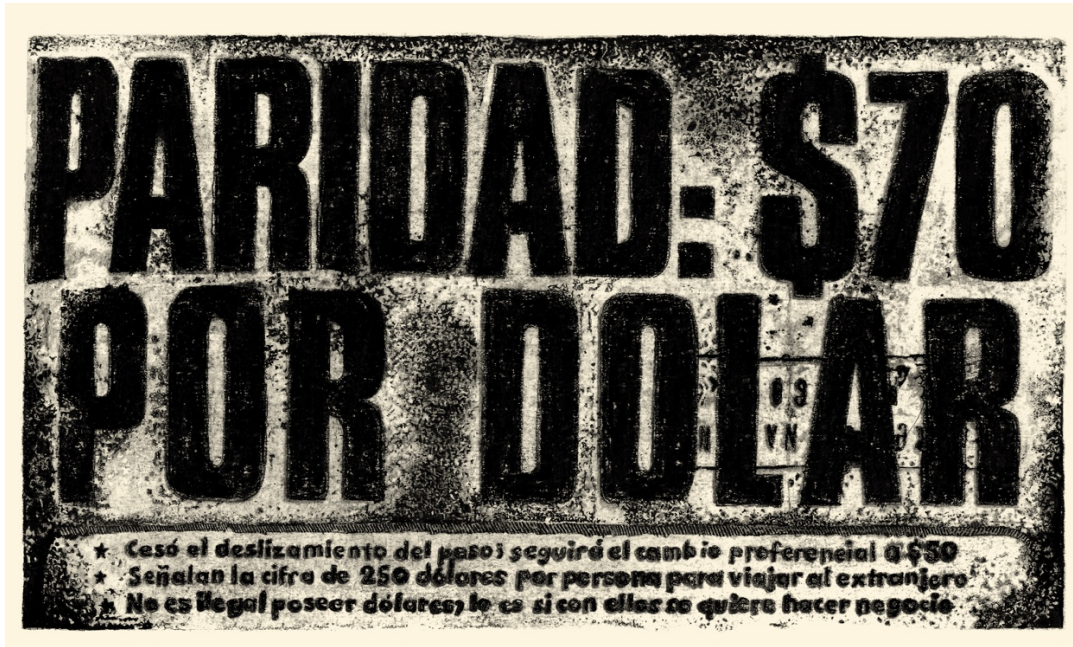


Fig. 72. Paridad a \$70 por dólar, 1991 (2020). Carbón y cera sobre papel, 14 x 25 cm

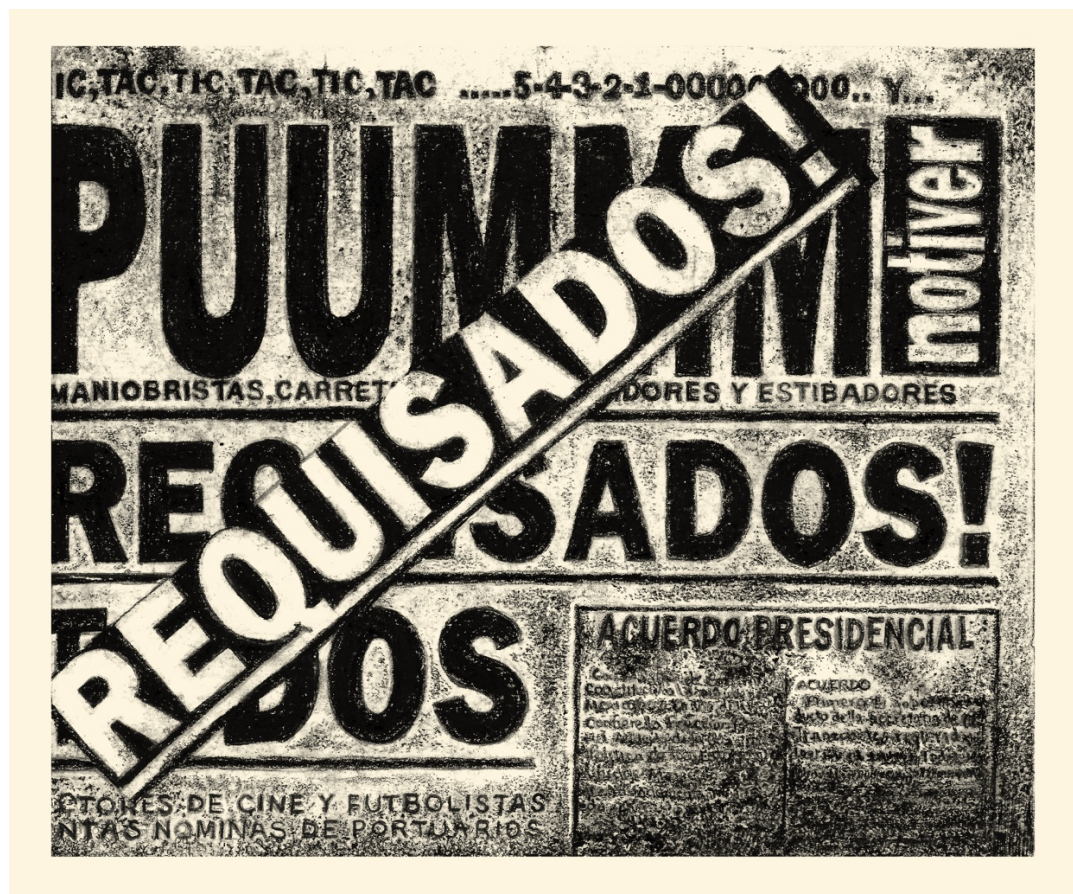


Fig. 73. Requisa del puerto de Veracruz, 1991 (2020). Carbón y cera sobre papel, 14 x 25 cm



Fig. 74. *Bury the Tories, not the miners*, 1984 (2020). Carbón y cera sobre papel, 14 x 25 cm

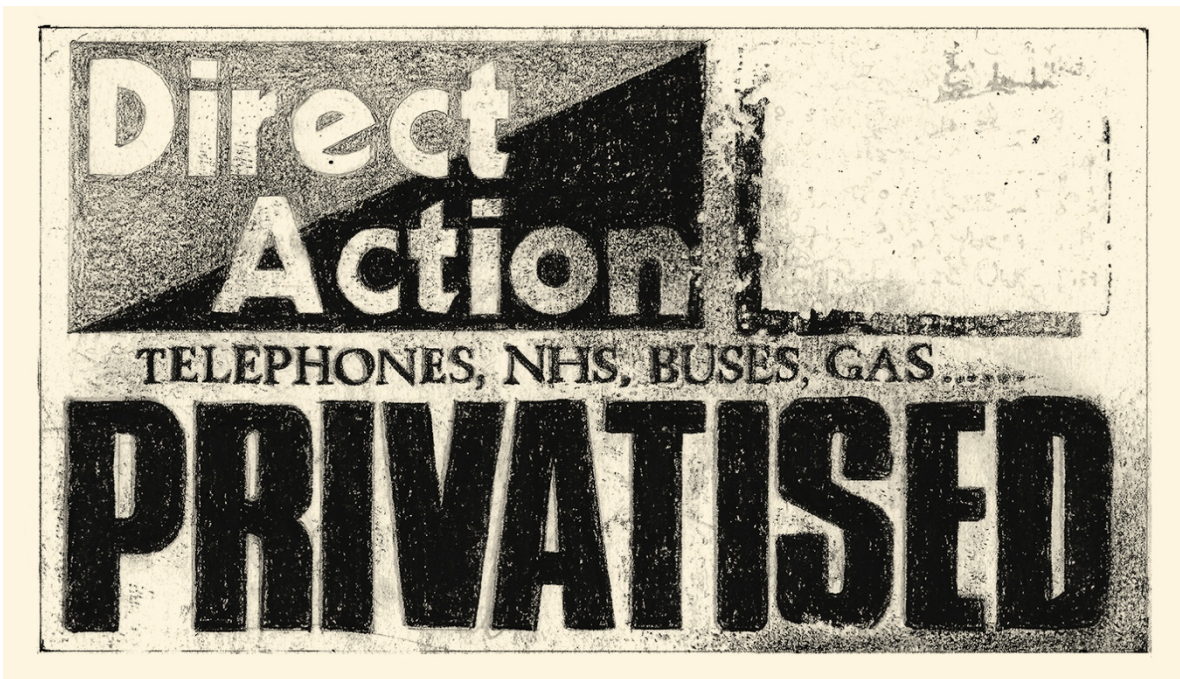


Fig. 75. *Direct Action / Privatised*, 1984 (2020). Carbón y cera sobre papel, 14 x 25 cm

4.2 La instalación como historiografía posmoderna y narrativa histórica alterna

En el arte, el acto de historizar –esto es, el ejercicio de darle carácter histórico a un suceso, a partir de su reconstrucción– no sólo implica elaborar un tejido coherente del pasado histórico, sino también un intento por dimensionar una reflexión individual y colectiva del mismo. Una aproximación *sui generis* de la historia, donde el artista, a la hora de (re)presentar la memoria, debe de tomar en cuenta que el espacio no sólo supone un contexto articulador de imágenes, sino también una forma de arte narrativo en sí misma. Es decir, un relato visual que puede tomar la misma función descriptiva de una crónica periodística, un guión cinematográfico o una novela histórica.

Dicho lo anterior, la narrativa museográfica que proponemos a continuación es, al unísono, una propuesta de instalación y un diseño de montaje con características de crónica histórica.⁴⁷ Una forma alternativa de revisar el pasado, la cual, a nuestro juicio, se encuentra emparentada con las tesis expuestas de la historiografía como *rapprochement* estético, la historia de larga duración y la historia posmoderna.

Traducido al lenguaje espacial de galerías y espacios cerrados, este planteamiento pretende construir nuevas lecturas del pasado histórico, a partir de la inclusión y los criterios horizontales de la historiografía posmoderna. Una premisa que es articulada a partir de dos obras representativas de los acontecimientos abordados en el capítulo 2: la requisita portuaria de 1991 y el descubrimiento del predio Colinas de Santa Fe. Dos eventos decisivos a nivel local, que tienen en común el deterioro de la libertad y la ganancia irracional del capital, como elementos inherentes a una economía local globalizada. Una coyuntura mundial que, recordando a Zygmunt Bauman, representa el desvanecimiento de la estabilidad de la modernidad “posfordista” y la aparición de una sociedad líquida a finales del siglo XX (Hernández Moreno, 2016:280).

A tal efecto, y a partir de estos dos hechos centrales, proponemos a continuación un diseño museográfico de estructura posmoderna, no lineal y rizomática⁴⁸. Una iniciativa de montaje, la cual es articulada a partir de dos fotografías alusivas a los acontecimientos mencionados. En este sentido, planteamos, por un lado, el registro de una manifestación de estibadores porteños, realizada días después de la supresión de sus puestos de trabajo, y por el otro, la fotografía de una marcha de madres porteñas en protesta por sus hijos desaparecidos. Imágenes que están formuladas a partir de un filtro brumoso, el cual alude a la ambigüedad del recuerdo colectivo y un tiempo pasado no resuelto (Fig. 76-77).

⁴⁷ Es conveniente aclarar que con el término “diseño de montaje” o “diseño museográfico”, nos estamos refiriendo a una conceptualización geométrica de la obra en relación al espacio y un relato no lineal de la historia. Una propuesta que postulamos únicamente a título personal y que no alude al concepto original de “museografía”, el cual implica un conocimiento más amplio del contexto y la iluminación de un determinado espacio expositivo.

⁴⁸ Con estructura “rizomática”, nos referimos a un sistema visual construido a partir de “una simultaneidad de ritmos entrelazados (espirales) y reversibles (principios y finales intercambiables), como parte de un misma narrativa histórico-social (...) En el análisis en tiempo rizomático, la simultaneidad permite cierta reversibilidad de la sucesión y contextualizar un estudio sincrónico particular con otros acontecimientos anteriores, paralelos y/o posteriores. El análisis histórico, en este último caso, muestra una dependencia histórica de la trayectoria seguida (no del valor acumulado) en la evolución de los acontecimientos, no determinista ni fija, sino que se va «autoconstruyendo» a partir de las relaciones (con textos) y de la simultaneidad de sucesiones (evoluciones) que se van narrando” (Ceballos Hornero *et al*, 2006:138-139).



Fig. 76-77. Fotografías referentes a los acontecimientos de la requisita del 91 y el caso Colinas de Santa Fe (Fuentes originales: Mediateca del INAH / Sitio web “Plumas libres”)

Del mismo modo, reinterpretamos las teorías de Braudel sobre la polifonía del tiempo histórico, a partir de la figura icónica del contenedor (Fig. 91). Un símbolo del comercio transnacional que, siguiendo las tesis planteadas por Allan Sekula, representa una inadvertida metáfora del movimiento del capital abstracto y uno de los ejes conectores de la globalización. En otras palabras, una alegoría de la *geometrización* del capitalismo global, la cual articulamos a través de una invisible estructura reticular y rizomática (Fig. 78-80).



Fig. 78. Propuesta de instalación y diseño de montaje historiográfico, basada en la teoría de la Historia de Larga duración

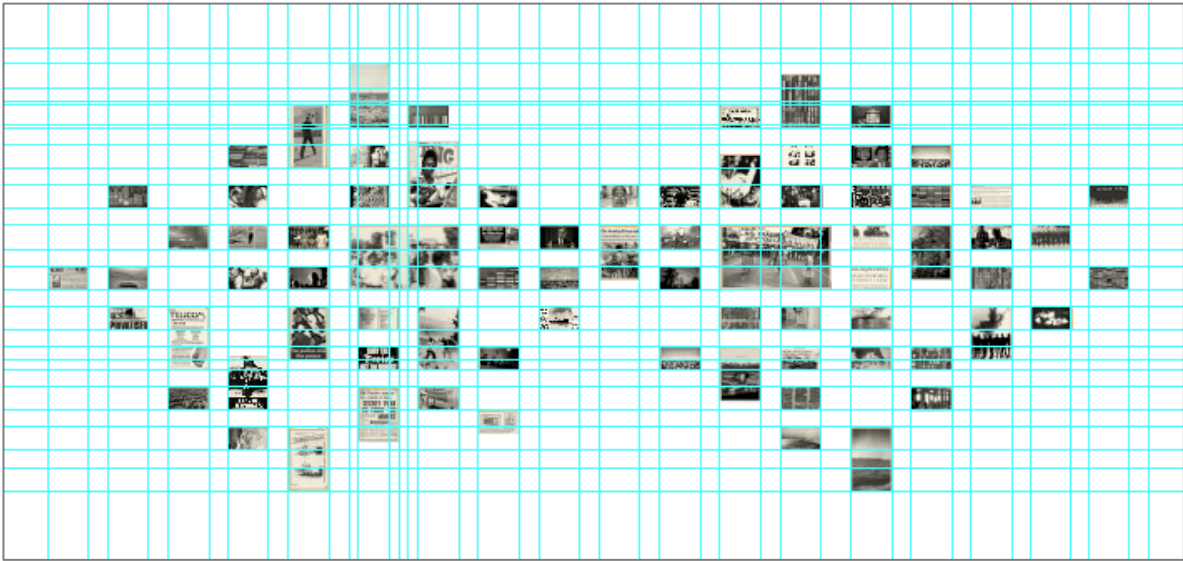


Fig. 79. Retícula de propuesta de instalación y diseño de montaje historiográfico

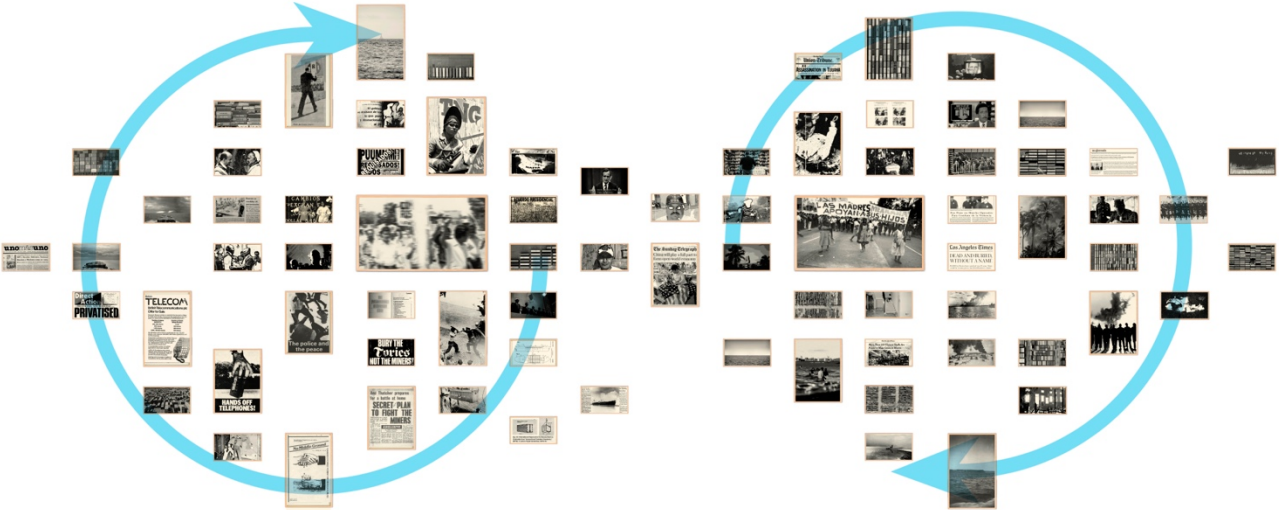


Fig. 80. Propuesta de lectura rizomática de instalación

Como última parte de esta propuesta, conviene subrayar también que es nuestra intención exhibir, en algún modo, las tensiones no visibles, entre las vidas anónimas (historias) y los acontecimientos globales de la Historia. Un planteamiento que guarda paralelismos con la teoría del novelista estadounidense Don de Lillo, en torno a una lectura casual de la historia; en su opinión, el pasado debe ser abordado a partir del análisis del influjo inadvertido de la *Historia* –entendiendo por esta, la suma de varios acontecimientos significativos que modifican la realidad de las sociedades– sobre las *historias* individuales y anónimas (Lago, 2004).

En este sentido, y siguiendo a Miguel Ángel Hernández, el artista-historiador contemporáneo se encuentra en una posición capaz de reformular la *Historia* a través de los recuerdos y las memorias (inclusive cuando éstas sean anónimas). En su opinión, al confrontar a las memorias públicamente (esto es, al exhibirlas como obras de arte en un museo o galería), su dimensión íntima e invisible cambia a un estatus de “historia”. Un acto que además de transfigurar los hechos desconocidos en públicos, transforma la memoria en Historia –escritura– y también en historia –esto es, en la reflexión de la construcción de un tiempo que afecta a los sujetos– (2012:33).

En uno de sus muchos ensayos teóricos, Allan Sekula llegó a afirmar que era necesario producir un arte que fomentara más el diálogo social, que sólo afirmaciones superficiales o pseudopolíticas de la realidad (Martínez Cousinou, 2014). Un comentario que saludamos a través de nuestra propuesta de un diseño museográfico posmoderno, rizomático y *braudeliano* (Fig. 81-82); un montaje que aspira a contribuir a cambiar la narrativa maestra de la Historia, en torno a sociedades periféricas como el puerto de Veracruz. En síntesis, una instalación que no procura describir los hechos del pasado “tal como ocurrieron”, sino sólo mostrar una de sus verdades –o la versión artística de esa verdad–, a través de la revelación de sus dilemas y cambios sociales, mediante el empleo de la ficción artística como un informe crítico de la realidad histórica.



Fig. 81. Tiempos históricos *braudelianos*, adaptados a propuesta de instalación y diseño museográfico

- Tiempo *corto* o *episódico* (impresos, notas de prensa y documentos de archivo)
- Tiempo *medio* o *coyuntural* (grupos y personajes políticos, círculos de poder y marchas sociales)
- Tiempo *largo* o *larga duración* (paisajes abiertos, horizontes marinos y contextos naturales)



Fig. 82. ■ Tiempo *global* (barcos y contenedores de carga mercantil)

Futuro pasado (CONCLUSIONES)

Uno de los atributos del arte es visibilizar aquellos escenarios anónimos donde el tiempo ha penetrado y modificado su tejido interno. En este sentido, muchos de estos cambios han derivado del peso inadvertido de la historia; un peso que en las últimas décadas ha sido tema de análisis de muchos teóricos sociales y exponentes del arte contemporáneo.

De esta manera, varios artistas han adoptado una serie de prácticas etnográficas, antropológicas e historiográficas como una necesidad por cuestionar, desde la imagen, aquellos modelos arcaicos y hegemónicos de narrar la historia. Una aproximación que hemos hecho propia, en aras de exponer, desde la mirada artística, una parte de la historia reciente y poco difundida de la ciudad de Veracruz. Una sociedad que hemos tomado como caso de estudio (a partir de nuestra experiencia biográfica y social), en calidad de botón de muestra de los complejos giros locales, por los que atraviesan la mayoría de las sociedades mexicanas y globalizadas del siglo XXI.

Una serie de cambios determinantes, en esencia de carácter económico y de seguridad, que hemos analizado de forma sucinta, a manera de preocupación sobre una creciente ausencia de memoria histórica en torno a diversos efectos sociales. Una preocupación que hemos abordado desde la narrativa verosímil del dibujo y que también está presente en otras manifestaciones de la ficción artística, como el cine y la literatura. Ejemplo de ello es la novela *Underworld* (Submundo) del ya mencionado Don DeLillo; un relato que marca una clara división entre los dominios de lo visible y lo invisible, como una forma de abordar temas ignorados por la Historia [agencias estatales de información, política oculta de los gobiernos o maniobras financieras de las multinacionales, entre otros (Lago, 1998)]. Una obra que pertenece al género literario de la novela posmoderna, una disciplina que, a la par que la historia posmoderna, cuestiona los modos en que percibimos la veracidad de los hechos pasados y las formas en que estos son construidos.

Al igual que en los textos de la novela de DeLillo, hemos querido, aunque sea de forma aproximada, exponer la capacidad de injerencia de la Historia en las historias locales, como un fenómeno global de naturaleza inadvertida (Urdanibia, 2017). Una aproximación que hemos realizado a partir de la puesta en práctica de dos esquemas elementales de investigación: el método histórico-comparativo, el cual se basó en el contraste entre dos contextos sociales (local y global), a partir del estudio histórico del influjo del capitalismo global en la ciudad de Veracruz, y el método analítico-sintético, el cual se apoyó en el análisis sumatorio de diversos trabajos de artistas e investigadores sociales. Dos metodologías que fueron desarrolladas a fin de formular un modelo propio del artista como un historiador local globalizado (o *glocal*); esto es, un creador que se centra en explorar desde la ficción verosímil, las complejas relaciones históricas entre el contexto local y el capitalismo global.

En este sentido, el fenómeno de la *glocalización* al que nos referimos es aquel donde las dinámicas locales están determinadas por la transversalidad de circunstancias externas; en este caso, por dos hechos históricos globales: el capitalismo neoliberal y el capitalismo *gore*. Fenómenos geopolíticos que fueron reinterpretados visualmente a partir de dos coyunturas históricas y sociales de la ciudad de Veracruz: la requisita portuaria de 1991 y el hallazgo de la fosa clandestina Colinas del Santa Fe. Dos sucesos representativos de los

cambios recientes en la sociedad porteña, los cuales están relacionados a su vez con el concepto filosófico del *ethos* histórico; una premisa que refiere a la estrategia social destinada a hacer vivible lo invivable y a resolver la contradicción insuperable del capitalismo global (Echeverría, 2017:39).

De esta forma, desglosamos la figura del artista como un historiador *glocal* a partir de la revisión de las obras de cuatro artistas visuales y cuatro teóricos del arte y las ciencias sociales. Así, y en el caso de los primeros, rescatamos del pintor belga Luc Tuymans su capacidad para reinterpretar la memoria a partir de un tratamiento y un revisionismo crítico de la historia occidental; un método que lleva a cabo a través de la recopilación de diversas imágenes públicas y su posterior reinterpretación pictórica.

De igual manera, del chino Chen Shaoxiong recuperamos su relato crítico y alternativo de la historia moderna china, a partir del video y el dibujo animado. Asimismo, del estadounidense Allan Sekula –un artista, valga recordarlo, más ligado al análisis sociológico que a la revisión de la memoria histórica–, expusimos su habilidad para indagar documental y artísticamente aspectos oscuros del capitalismo global, a través de una crítica lúcida hacia la compleja relación entre discurso y poder mercantil a escala global. Una obra que cuestiona las estrategias no emancipadoras de los modos de representación de los *mass media* y su enorme influencia en la conformación de estados de opinión, acordes al ideario tardocapitalista y hegemónico actual (Martínez Cousinou, 2014).

Igualmente, del peruano Fernando Bryce rescatamos el estilo histórico de sus dibujos “analíticos” y su aproximación crítica al pasado colonial europeo. Una estrategia de revisionismo historiográfico, la cual es realizada a partir de la copia de diversos fragmentos de revistas y notas de prensa del siglo XX; una serie de ilustraciones que representa una reconstrucción de la *doxa* hegemónica global, a partir de la lectura irónica de sus imágenes (pensamiento occidental y moderno).

Por otro lado, en relación a los teóricos del arte y las ciencias sociales, del historiador del arte Miguel A. Hernández recuperamos la tesis del artista como historiador “benjaminiano”, esto es, la tesis del artista que comparte con el pensamiento de Walter Benjamin, las preocupaciones y los cuestionamientos sobre la historia tradicional. De la misma manera, de los historiadores Hayden White y Frank Ankersmit, rescatamos la figura del artista como historiador posmoderno, es decir, el artista que trabaja a partir de los paralelismos entre la historia posmoderna y la ficción artística. Por su parte, de, el también historiador, Fernand Braudel, retomamos la teoría de la *Long dureé* o Larga duración, a saber, la tesis que plantea una lectura holística del pasado en tres tiempos históricos: acontecimiento, tiempo medio y larga duración

Resultado de la síntesis analítica-sintética de los trabajos y premisas anteriores, formulamos también una reinterpretación de la imagen histórica a través del dibujo y la ficción historiográfica. Una recreación de la memoria histórica –esto es, una construcción de una “historia alternativa”, retomando las tesis de Miguel A. Hernández–, que fue estructurada a partir de dos conceptos estéticos-filosóficos: (1) la producción artística de la imagen verosímil como condición para que lo real pueda ser pensado, y (2) la gestación de una poética de la cotidianidad histórica –a saber, la representación de un tiempo pasado a través del “añejamiento” de potenciales imágenes históricas–. Dos propuestas que canalizamos a través de una premisa estética, basada en la unión de los estilos barroco tenebrista y *film noir*,

expresiones que adoptamos en razón de su realismo oscuro y su capacidad para abordar la psicología histórica de un contexto social.

De este modo, y toda vez que el arte es consecuencia y reflejo de una concepción del mundo, propusimos desarrollar este planteamiento estético a través del llamado dibujo de historia; una disciplina gráfica que se centra en la reinterpretación de imágenes del pasado, a manera de narrativa histórica alterna y un acto de resistencia hacia la continua abstracción de los recuerdos en la cultura contemporánea. Un agente “presencial” del pasado, que reformula a la imagen histórica no sólo como un registro de la memoria, sino como un acto de densidad de la experiencia histórica (Hernández Navarro, 2012:118) y práctica de resistencia ante la hegemonía narrativa de la Historia.

Finalmente, a partir de las reflexiones anteriores, consideramos que la presente investigación ha arrojado, como resultado preliminar, cuatro aportaciones vinculadas al análisis de la historia desde las artes visuales. Cuatro contribuciones que, creemos, están ligadas a la capacidad matérica del dibujo como agente de la memoria y objeto de resistencia ante la banalización del recuerdo histórico:

- 1) El dibujo como acto de presencia que lleva implícito un retorno a lo material y la densidad del recuerdo, construida desde la imagen análoga (un “aquí y ahora” que genera *historia*).
- 2) El dibujo como instrumento de materialización de la memoria y transmisor de una experiencia más introspectiva del hecho histórico.
- 3) El dibujo como estrategia de revitalización de imágenes olvidadas que funcionan como testimonios ignorados por la Historia. Un enfoque que otorga a la obra artística, atributos que en la imagen original no aparecen y que son desarrollados a partir de una *performatización* o teatralización de un “pasado histórico.”
- 4) El dibujo y el diseño de montaje historiográfico como espacios narrativos, abiertos y horizontales, que conectan las memorias y los momentos relegados por la narrativas hegemónicas.

A estos efectos, hemos planteado al dibujo historiográfico como una posibilidad alterna de ver al pasado desde otras estrategias y formas de narración histórica. Un enfoque “literario”, por decirlo así, que trasciende la lectura lineal-progresista de la Historia y que subraya los modos en que las artes visuales son capaces de encontrar nuevas herramientas de conocimiento, en un determinado contexto sociocultural.

En este sentido, valoramos al dibujo de historia como una propuesta visual capaz de reinterpretar el presente a partir de un determinado pasado histórico. Una suerte de futuro visualizado en el pasado –recordando a la obra capital del historiador alemán Reinhart Koselleck, “Futuro pasado”–, que, en esencia, apuesta por las artes como la base, siguiendo a la crítica del arte británica Claire Bishop, para la creación de un nuevo imaginario político (2018:35) y herramienta de análisis incisivo de la memoria histórica moderna:

Hemos hablado antes de la pobreza y la destrucción de la experiencia del mundo contemporáneo y uno de los peligros más graves de esa pobreza de la experiencia es el vaciamiento del tiempo, su pérdida de sustancia y densidad, su transformación

en una mera superficie por la que nos deslizamos sin agarraderas hacia no se sabe muy bien qué lugar. Quizá el arte de historia pueda contribuir a volver a llenar ese tiempo vacío, dotarlo de espesor y recuperar el sentido de la experiencia que la modernidad se llevó por delante (Hernández Navarro, 2012:134).

Por todo lo anterior, hemos tratado de exponer el pasado histórico de una sociedad periférica –como lo es la sociedad veracruzana– y sus vínculos con el fenómeno del capitalismo global, a través del lenguaje narrativo del dibujo de historia. Una propuesta plástica e interdisciplinaria, que hemos asumido a manera de herramienta de conocimiento en torno a la formulación de un presente histórico más ininteligible. Una estrategia de revisionismo, que hemos desarrollado a través de la narrativa integral de imágenes y tramas historiográficas. En consecuencia, una lectura artística y abierta de la historia, que, parafraseando al escritor cubano Leonardo Padura (Vicent, 2020), ha sido llevada a cabo con la única intención de visualizar e iluminar nuestro presente, para así tratar de entenderlo, si esto fuera posible.

Anexos

A lo largo de los capítulos anteriores, hemos querido subrayar la necesidad de un análisis artístico de las grietas de la memoria histórica y su vínculo con las sociedades globalizadas. Una aproximación que hemos dado en llamar, no sin cierta temeridad, un arte de historia *glocal*; esto es, un arte que explora la historia a partir de sus “desechos” –entendiendo por ello, sus omisiones y olvidos– y la relación de estos con el fenómeno de la mundialización a nivel local.

Desde esta perspectiva, consideramos al arte de historia *glocal* como un modelo teórico capaz de ser aplicado a toda forma de arte bidimensional. Una propuesta que desarrollamos a lo largo de esta sección, a partir de dos lenguajes plásticos-narrativos: la novela gráfica-histórica y la pintura de historia contemporánea. Dos expresiones visuales que desarrollamos a partir de ejemplos y formulaciones detalladas, en torno a la relación entre arte, literatura e historia posmoderna.

De este modo, a través de una combinación entre relato *noir* y suceso histórico, presentamos a la novela gráfica como un arte de historia adaptado al formato editorial. Una iniciativa que parte de la reinterpretación de algunos de sus rasgos más representativos – ritmo de lectura lento, empleo de temas profundos o crónica de hechos verosímiles, entre otros–, desarrollada a manera de elemento discursivo paralelo a un relato histórico.

En este orden de ideas, nuestra propuesta narrativa está basada en uno de los conflictos diplomáticos más conocidos de la segunda mitad del siglo XX: la crisis armamentista de 1962. Una disputa global en la que estuvieron involucrados tres países –Estados Unidos, la Unión Soviética (hoy Rusia) y Cuba– y que es conocida también, dependiendo del enfoque regional con que se aborde, como Crisis del Caribe (en Cuba), Crisis de los misiles (en Rusia) y Crisis de octubre (en EEUU) (Gilly, 2020:8). Un pasaje histórico que “novelizamos” a partir del desarrollo del monólogo de un personaje testimonial –Seng Wong, un espía cubano de origen chino– y su crónica de los hechos en forma de declaración jurídica.

En consecuencia, la trama expone desde la ficción “historizada”, la relación entre un acontecimiento global (el conflicto político entre Rusia y EEUU) y sus implicaciones en una sociedad periférica como lo es la cubana (Fig. 83-85). Un argumento que, aunque no vinculado de forma directa al tema de la globalización, aborda los alcances y las repercusiones de la Guerra Fría en poblaciones ajenas a los principales círculos de poder global.



Fig. 83-85. Imágenes de la “Crisis de los misiles”, tomadas en Cuba entre los días 16 y 29 de octubre de 1962

Por su parte, exponemos a la pintura de historia contemporánea como un arte que no opera tanto con sucesos heroicos del pasado (propios del siglo XIX), sino con problemas sociales del presente⁴⁹. Una pintura crítica que, en opinión del teórico del arte británico Tony Godfrey, trabaja ya no a través de la ilustración imaginada de eventos históricos, sino a partir de los residuos fotográficos de éstos (2011: 210); imágenes que a su vez se encuentran vinculadas a señalamientos, reflexiones o denuncias de carácter político.

En este sentido, la pintura de historia actual ya no intenta celebrar a los héroes del pasado, sino dar testimonio de aquellos acontecimientos relegados al olvido histórico. Una pintura asociada más a hechos soterrados, que a sucesos conocidos; esto es, más ligada a minorías, sobre todo a aquellas que carecen de voz dentro de la arena del dominio público (210), que a personajes o grupos sociales dominantes. Ejemplos de ello son las obras de, el ya mencionado, Luc Tuymans y su abordaje de la presencia colonizadora de Bélgica en el Congo (Fig.86), Leon Golub y su crítica a los regímenes militares opresivos –incluyendo el gobierno de su país, Estados Unidos– (Fig.87) y Kerry J. Marshall y su narrativa re-constructora de hechos traumáticos para la memoria de la sociedad afroamericana (Fig.88).



Fig. 86-88. De izquierda a derecha: Luc Tuymans, *Tsjombe* (2000), óleo sobre tela, 73 x 108 cm // Leon Golub, *Interrogation* (1980-1981), acrílico sobre linóleo, 304.6 x 447.04 cm // Kerry James Marshall, *The lost boys* (1993), acrílico y collage sobre lienzo, 276.9 x 304.8 cm

De esta manera, e incitados por la necesidad de replantear la vigencia de la pintura de historia, exponemos en las siguientes páginas una serie de obras ligadas a la relación de la sociedad porteña con su pasado histórico y las dinámicas de la globalización. Imágenes que a su vez están atravesadas, en su abordaje ontológico, por el concepto de la “Hauntología”; un criterio filosófico que aborda “no tanto a los seres o presencias reales, sino a todas sus ausencias que, por debajo de su aparente invisibilidad o irrealdad, continúan persistiendo de otro modo” (Gómez Gabriel, 2020:161). Una valoración que, de manera similar, asociamos con los dos mismos sucesos históricos que abordados en capítulos anteriores: la entrada del capitalismo *gore* y el asentamiento del neoliberalismo en la ciudad de Veracruz. Dos acontecimientos que, a pesar de su impacto social, actualmente son objeto de un olvido colectivo.

⁴⁹ Cuando nos referimos a la pintura de historia del siglo XIX, aludimos a un estilo de pintura tradicional vinculado a la narración de hecho épicos de la historia europea. Un género que, hasta el triunfo del Impresionismo, fue considerado por los círculos académicos como la forma más elevada de la expresión pictórica (Godfrey, 2011:310). Algunas obras paradigmáticas de esta corriente son “El juramento de los Horacios”, (Jacques-Louis David), “La libertad guiando al pueblo”, (Eugene Delacroix) y “Washington cruzando el río Delaware” (Emanuel Leutze).

Finalizamos estas breves líneas, subrayando que es nuestra intención ampliar y consolidar el concepto de arte de historia *glocal*, a partir de estas dos propuestas visuales “literarizadas.” Una coyuntura que hemos planteado como una “novelización plástica” del hecho histórico, construida a partir de un pacto tripartito entre arte, ficción e historia paralela. Un *corpus* artístico que, a pesar de trabajar con contenidos subjetivos, aspira a generar y presentar relatos alternos del pasado, a manera de un acto de reflexión sobre lo que asumimos tradicionalmente como memoria histórica.

Recado desde La Habana (novela gráfica)

En el arte, a diferencia de la historia, el hecho “fáctico” no alcanza del todo para interpretar una lectura aproximada de la realidad. Con esto, aludimos a que en la narrativa artística la simple exposición de los actos históricos es insuficiente para aprehender el suceso *real*; es decir, falta, como hemos mencionado, el elemento afectivo o emocional.

Visto así, desde el contexto de la literatura, esta coyuntura es evidente a través de la novela histórica. Un género donde la investigación del pasado es asumida no sólo desde los hechos fácticos, sino también mediante la generación de sensaciones, sentimientos e inquietudes a nivel social o individual (Bevilacqua, 2014:154). Un abordaje, que dentro de los cánones posmodernos, guarda diversos paralelismos con la Nueva novela histórica (NNH); una corriente literaria que explora la memoria histórica desde una perspectiva historiográfica, capaz de representar y ficcionalizar el pasado latinoamericano:

En varios estudios, la NNH es considerada como uno de los fenómenos más sobresalientes a nivel continental en la literatura *post boom*, puesto que se ha ocupado de asuntos controvertidos de distintos momentos de la historia del continente. Esto se da con el surgimiento o la intensificación de una polémica narrativa de carácter historiográfico que se centró en la publicación de “ambiciosas novelas que proponen una nueva interpretación de la historia” (...) El fenómeno masivo de novelas escritas con este perfil surge en dos momentos clave de la historia de ‘nuestra América inventada’ (...). El primero, a partir de los años ochenta con los cambios históricos y sociales de ese entonces, el derrocamiento de algunas dictaduras, el retorno a la democracia, las tensiones internas, etc. El segundo, en los noventa, en el contexto del Quinto Centenario del “descubrimiento” de América por parte de Colón y el “descubrimiento” de Brasil por Pedro Álvares Cabral (Dos Santos, 2017: 56-57).

En este sentido, la NNH mantiene analogías con la novela posmoderna estadounidense de finales del s. XX. Una similitud que procede de la apertura a nuevas interpretaciones de la historia, la cual se da a partir de la confección de un entramado argumentativo *abierto*, donde los actores principales pasan a ser secundarios y los hechos cotidianos se desplazan a un plano principal. Una serie de afinidades que podemos sintetizar, en palabras de la investigadora brasileña Daiana Nascimento dos Santos, en dos grandes apartados:

Volviendo a la discusión sobre la NNH (...), es importante revisar cómo ella se ocupa de esas temáticas en el discurso literario. Para ello, veamos lo que nos dicen los análisis de Menton y Aínsa. Menton (1993) define la NNH a partir de seis características principales: (1) la distorsión histórica, (2) los conceptos dialógicos bajtianos, (3) los anacronismos, (4) la intertextualidad, (5) la meta ficción, (6) la ficcionalización de personajes históricos (en lugar de protagonistas ficticios) y la presentación de ideas filosóficas en vez de la reproducción mimética del pasado (...) Aínsa (1996), por su parte, considera nueve características principales que están relacionadas con la deslegitimización de la historia: (1) la impugnación de la legitimidad de las versiones oficiales, (2) la intertextualidad, (3) el anacronismo y el palimpsesto, (4) la multiplicidad de perspectivas e interpretaciones y el rechazo a una única verdad, (5) el descentramiento de los mitos degradados de la historia oficial, (6) la superposición de tiempos diferentes en la narración, (7) la escritura paródica, (8) el predominio de la ficción sobre la historia y (9) la representación mimética (2017: 58).

Atendiendo lo planteado por Dos Santos, y como colofón de la presente investigación, exponemos a continuación una propuesta de arte historiográfico basada en rasgos estilísticos del *film noir* y la Nueva novela histórica. Un planteamiento que nace de una interpretación personal de la novela gráfica, a manera de una crónica histórica entremezclada con elementos estéticos del diseño editorial. Un acercamiento similar al que hace el novelista Haruki Murakami en sus novelas “Kafka en la orilla” (2006) y “Crónica del pájaro que da cuerda al mundo” (2008); dos relatos posmodernos en los que el escritor japonés, parafraseando a Hayden White, produce un lente ficcional por el que justifica una opinión del mundo real (2012:21, como se citó en Bevilacqua, 2014:143). Con otras palabras, una *arqueología* literaria del pasado histórico donde se expone una amalgama de temporalidades, a partir de la articulación entre tiempo posmoderno y narrativa *noir*:

Murakami es un admirador y un deudor de la tradición negra e, indudablemente, ha adoptado los rasgos más generales, propios de la fórmula, creando un híbrido posmoderno, que termina por retratar su sociedad, de la misma forma en que en Latinoamérica, por ejemplo, el neopolicial devela lo más oscuro de nuestras comunidades (...) [Así] al igual que otros autores de estadounidenses (...) [Murakami] se apropia de un género tradicional en la historia de la literatura, asimilando su estructura clásica. Pero a diferencia de ellos, innova e hibridiza con elementos propios de otras formas de la literatura popular, dando como resultado un pastiche propio de la posmodernidad, en donde se puede encontrar una profunda reflexión acerca de varios aspectos del Japón contemporáneo, pero que, finalmente, aparecen como propios del mundo actual. Al centrar su narrativa en la investigación y no en su resolución, permite un cuestionamiento en torno a la condición humana que permea transversalmente toda su obra. (González Zúñiga, 2017:71-72).

Siguiendo la propuesta literaria de Murakami, nuestro enfoque parte de la unión de dos contextos narrativos adaptados al lenguaje de la novela gráfica: el cuento y el suceso histórico. Dos relatos que se encuentran en las antípodas de la realidad –uno ficticio y otro veraz–, que hemos rescatado en razón de experimentar con el tiempo histórico, a través de imágenes gráficas y secuenciales.

De este modo, del célebre cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”, de Jorge Luis Borges, recuperamos su estructura narrativa *noir*. Una línea argumentativa que expone un conflicto de intereses políticos y una persecución entre dos agentes secretos. Por su parte, de las crónicas ligadas a los años posteriores al triunfo de la Revolución cubana, recuperamos sus escenarios y pasajes urbanos, con el fin de visibilizar la ciudad como un espacio de experiencia histórica. En términos prácticos, dos relatos secuenciales, aparentemente disímiles en el tiempo, que son adaptados a las atmósferas de la novela *noir* y la ficción historiográfica.

Derivado de lo anterior, proponemos en las siguientes páginas un reinterpretación gráfica del cuento de Borges en clave histórica. Es decir, una paráfrasis de su lectura original traducida a los lenguajes narrativos del *film noir*, el cómic y la crónica histórica. Un relato corto que hemos construido a partir de diversas apuntes y bocetos cotidianos, al que hemos dado en llamar “Recados desde La Habana”. Un título que alude a las dinámicas de espionaje desarrolladas en la capital antillana, durante la Cuba posrevolucionaria y la Guerra Fría.

En este propósito, la novela está articulada a partir de fotogramas intervenidos de películas antiguas y fragmentos de notas de prensa (reales y ficticios). Un *corpus* gráfico que es complementado con diálogos reescritos del cuento original de Borges; es decir, con textos modificados en sus personajes, escenarios, sintaxis y orden narrativo (Fig. 89-108)

Hechas las consideraciones anteriores, damos paso a la exposición de esta propuesta editorial a través de la combinación de elementos literarios posmodernos –la simultaneidad y un retorno a la ética, en vez de la tradicional búsqueda de la verdad– con ilustraciones de escenarios modernistas. Un planteamiento heterogéneo, que expone a la novela gráfica como un recurso para explorar aquellas posibilidades narrativas que subyacen detrás de la idealización del pasado y la historia.



Fig. 89. Ilustraciones para novela gráfica "Recado desde La Habana" (1)

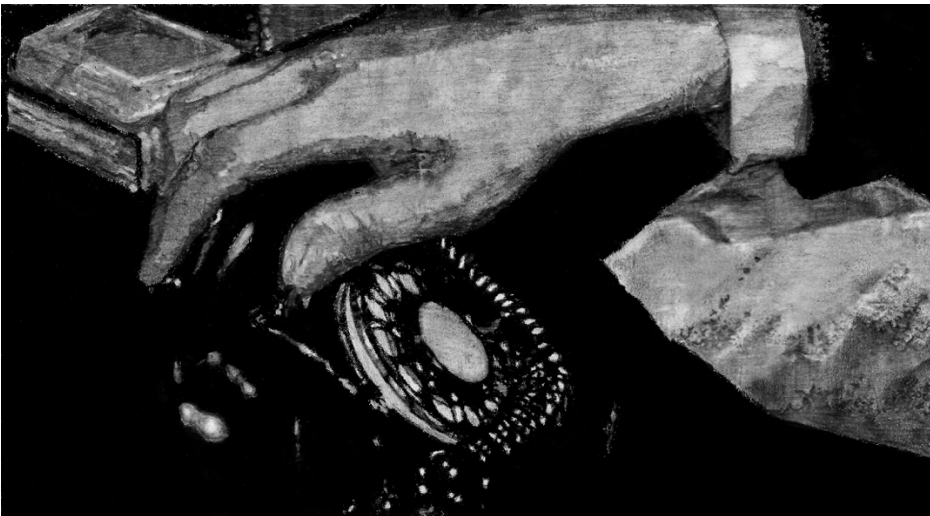


Fig. 90. Ilustración para novela gráfica "Recado desde La Habana" (2)



Fig. 91. Ilustraciones para novela gráfica "Recado desde La Habana" (3)



Fig. 92. Ilustraciones para novela gráfica "Recado desde La Habana" (4)



Fig. 93. Ilustración para novela gráfica "Recado desde La Habana" (5)

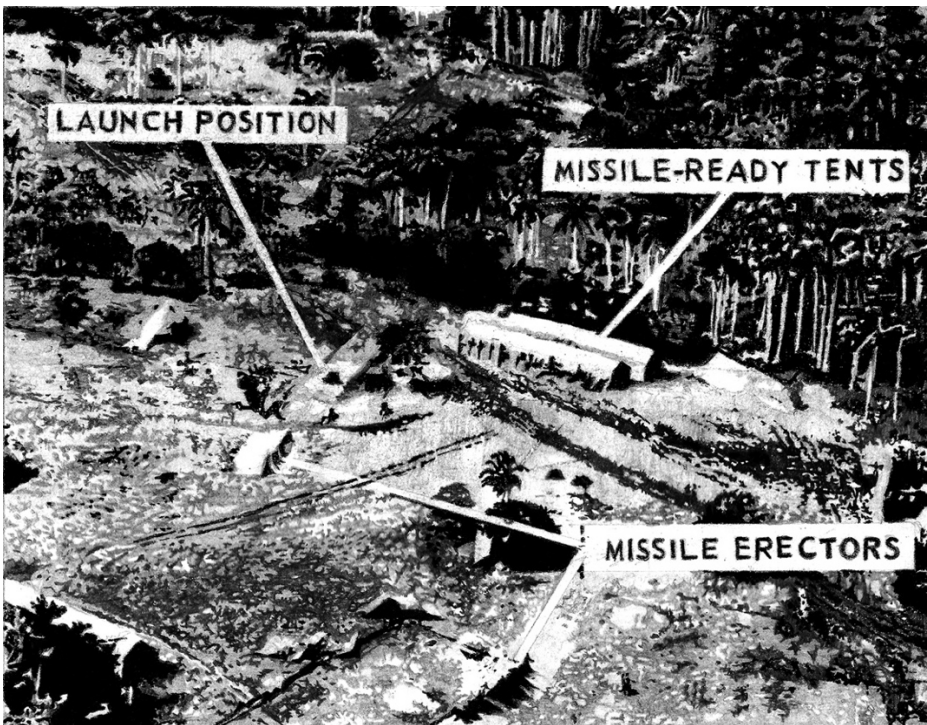


Fig. 94. Ilustración para novela gráfica "Recado desde La Habana" (6)



Fig. 95. Ilustraciones para novela gráfica "Recado desde La Habana" (7)

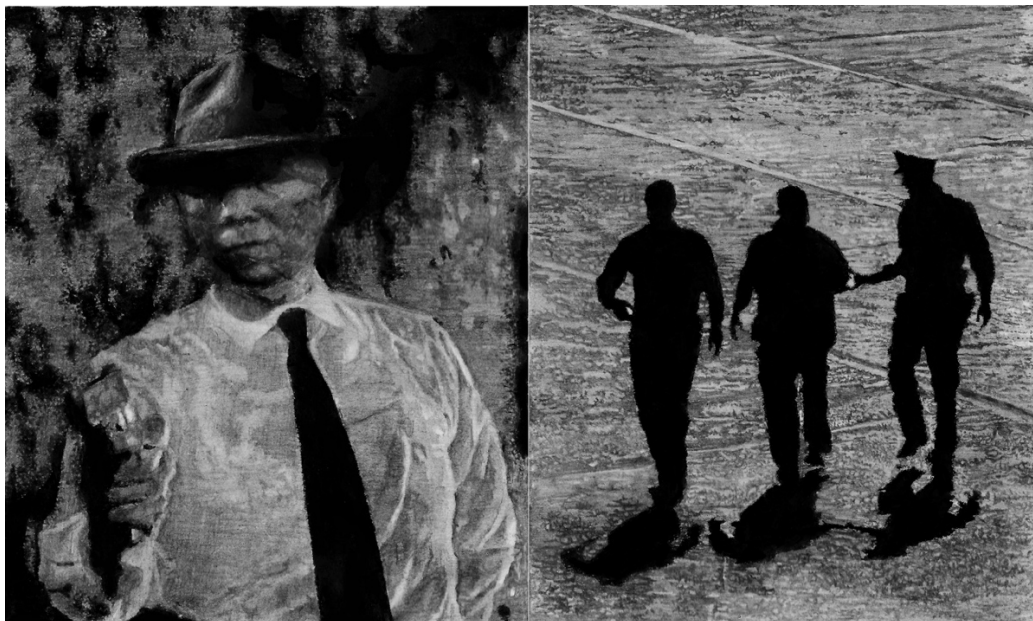


Fig. 96. Ilustraciones para novela gráfica "Recado desde La Habana" (8)

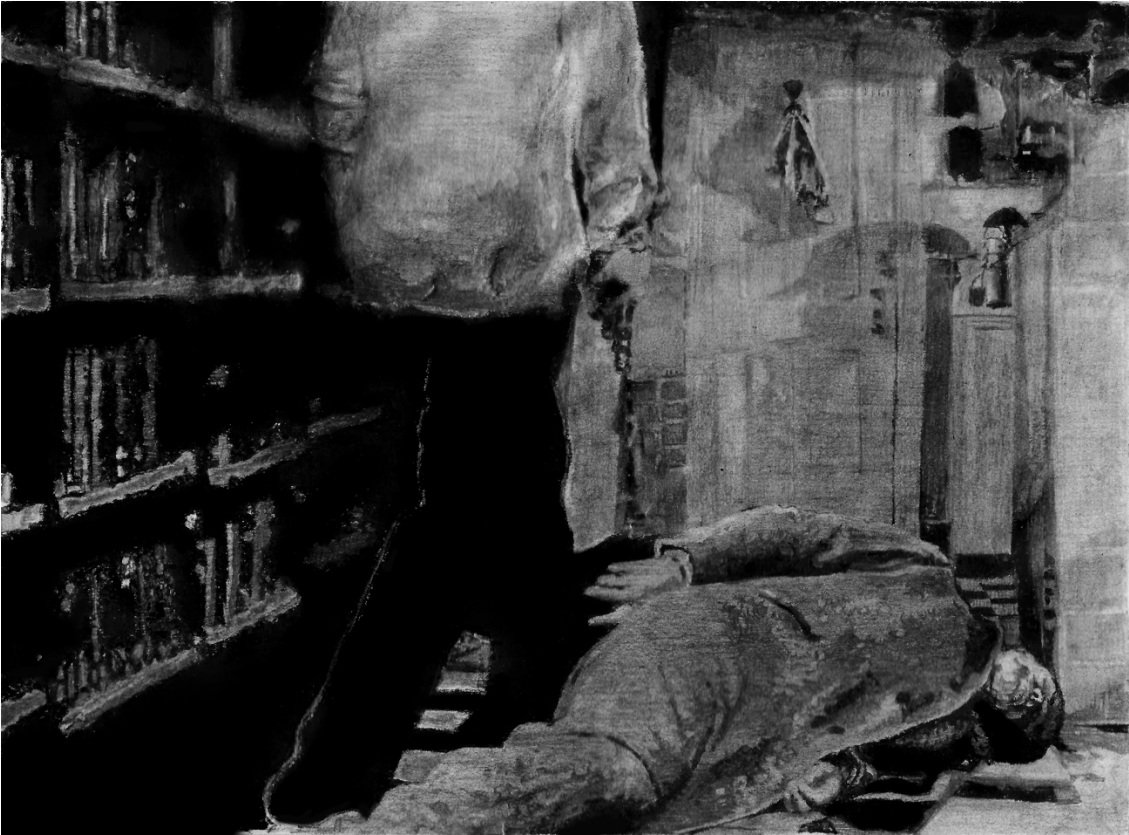


Fig. 97. Ilustración para novela gráfica "Recado desde La Habana" (9)

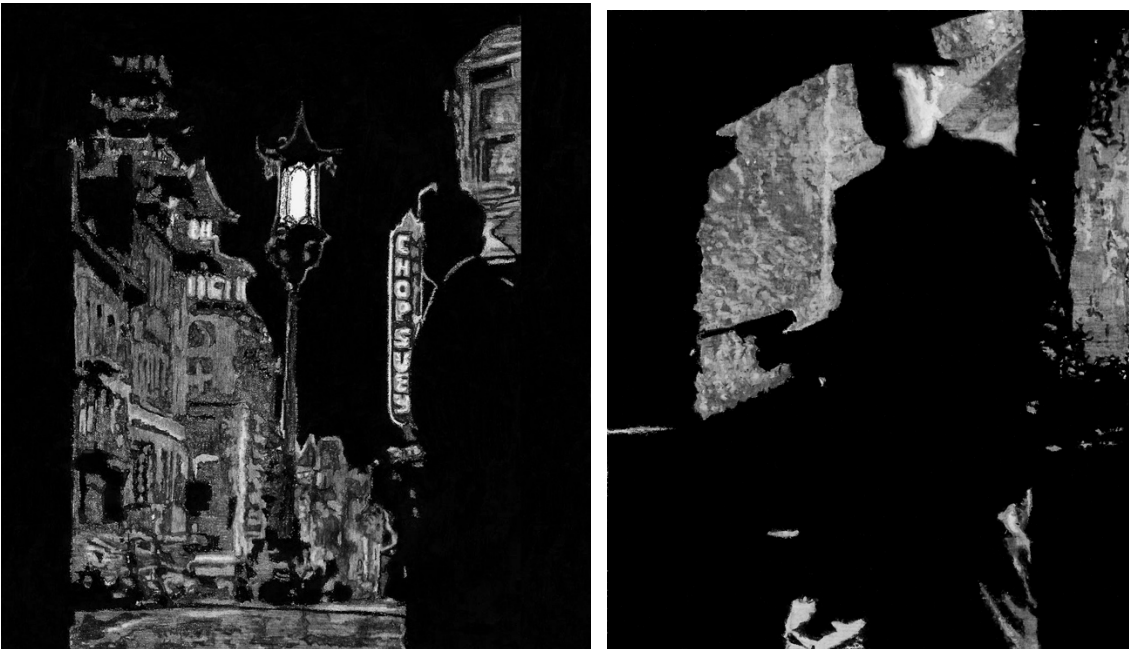


Fig. 98. Ilustraciones para novela gráfica "Recado desde La Habana" (10)



Fig. 99. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (1)



Fig. 100. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (2)



Fig. 101. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (3)



Fig. 102. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (4)



Fig. 103. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recados desde La Habana" (5)



Fig. 104. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (6)

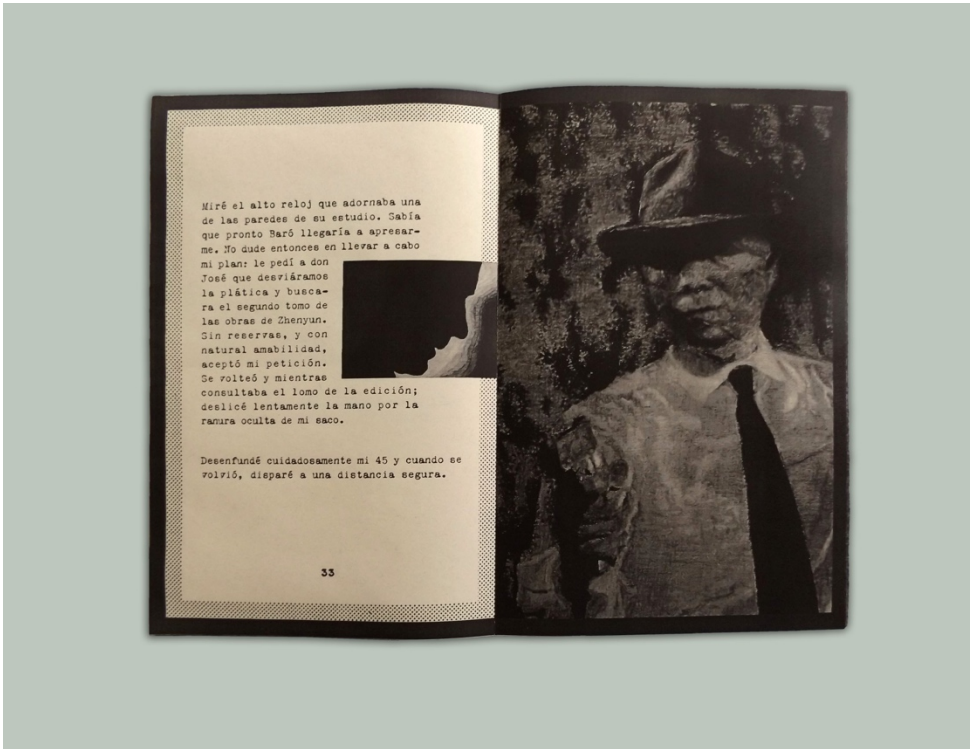


Fig. 105. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (7)

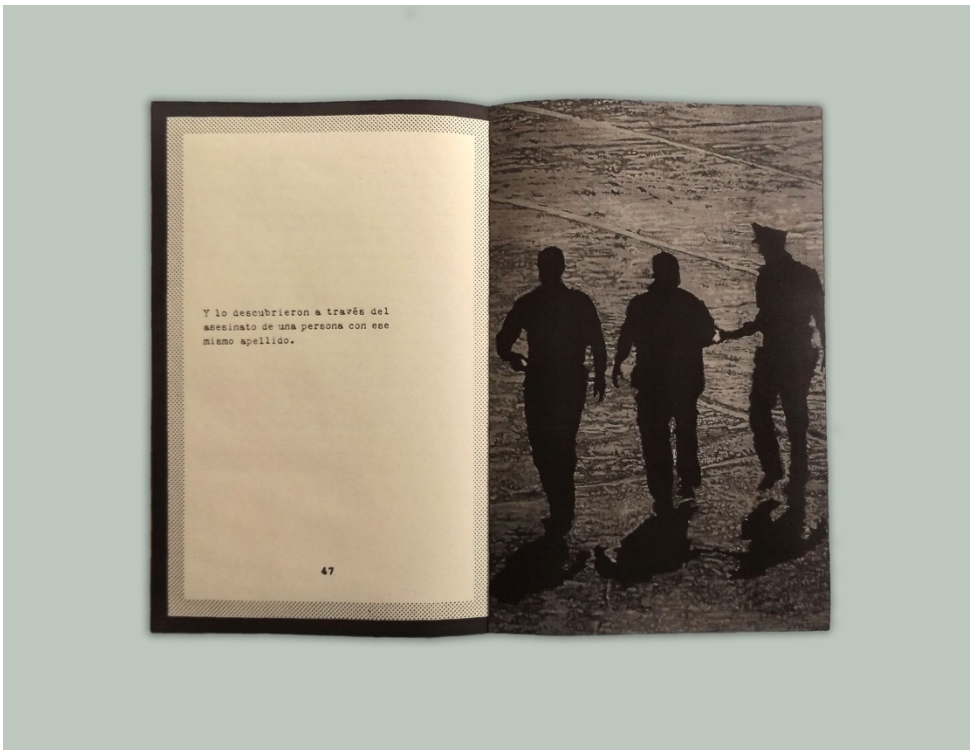


Fig. 106. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (8)

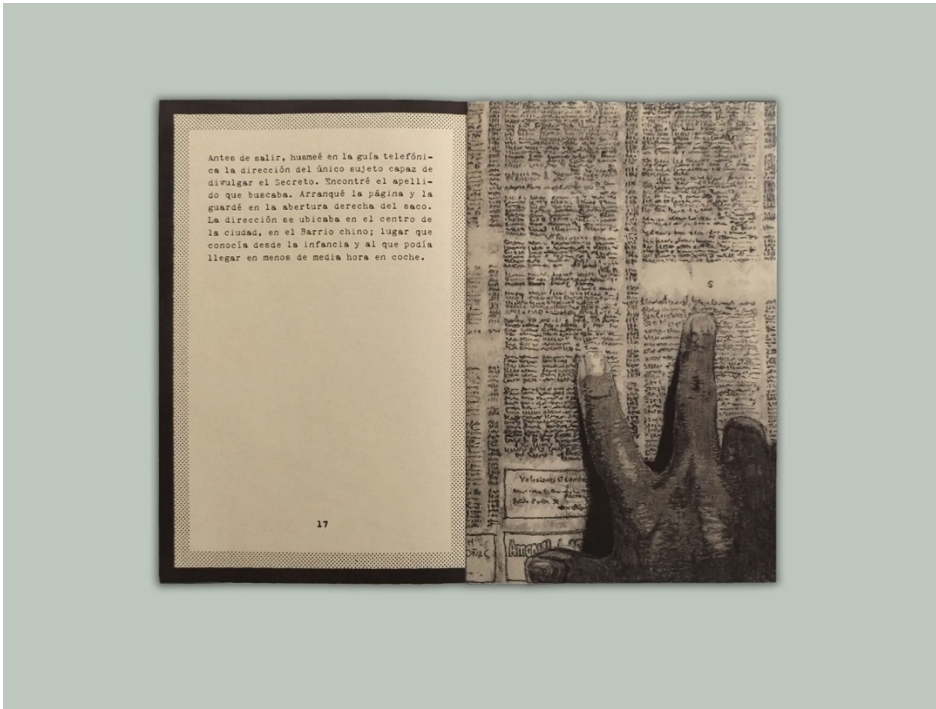


Fig. 107. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (9)



Fig. 108. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (10)

Historias sin nombre (obra pictórica)

Y el resto tan envuelto en sí mismo,
tan nublado, que no puedo entender
la figura conforme se esfuma en el fondo

Oh, fotografía rápidamente evanescente
En mi mano que desaparece más lentamente.
Tú, daguerrotipo, qué rápido te desvaneces
entre mis manos más lentamente desvanecidas.

Rainer María Rilke, fragmento de "Retrato de mi padre como hombre joven", en *Sobre nada y otros escritos* (Strand, 2015:50).

En una entrevista sobre la función del arte en relación al recuerdo y la historia, Luc Tuymans señaló las posibilidades de la pintura como una suerte de tiempo suspendido en la memoria. Una facultad inherente a su naturaleza plástica, la cual deriva de su capacidad para transfigurar el instante en imagen pictórica. En sus palabras: "la pintura es acerca del tiempo. Es tiempo tardío. La imagen puede perdurar por décadas antes de salir a la luz. Entonces ahí está la huella física, encallando, congelando las cosas. Trabaja[ndo] con el tiempo a través del tiempo" (Wullschlager, 2015).⁵⁰

Esta "suspensión" temporal de la memoria a la que refiere Tuymans, es muy similar al concepto filosófico de la "hauntología" –en su original *hauntologie*, un término acuñado por el pensador francés Jacques Derrida, que deriva de la unión de las palabras *hanté* (encantado, espectral o fantasmal) y *ontologie* (ontología)–. Una "sensibilidad y orientación existencial" (Fisher, 2018:47)⁵¹, que surge de una persistente ambigüedad ontológica en forma de figuras espectrales e intangibles de la memoria.

En términos artísticos, este fenómeno describe el acecho de un tiempo que se encuentra rodeado por espectros que no pueden ser "ontologizados" (Harper, 2009). Es decir, un tiempo que representa una "fonografía" de lo perdido, a través de la atención a aquello que no está presente o ha dejado de ser garante de una presencia real (2018:153).⁵² En síntesis, una serie de efectos estéticos (no sólo auditivos, sino pictóricos y visuales), que recrean y evocan la naturaleza imprecisa de la memoria:

⁵⁰ T. del R.

⁵¹ "Aplicado a la cultura musical –señala Fisher– (...) Los artistas que iban a ser llamados hauntológicos estaban envueltos en una abrumadora melancolía y preocupados por el modo en que la tecnología materializa la memoria; de allí su fascinación por la televisión, los discos de vinilo, los cassettes y los sonidos de esos artefactos tecnológicos que estaban desapareciendo. Esta fijación en la memoria materializada condujo a la que quizá sea la principal marca sonora de la hauntología: el uso de ese sonido crepitante que hace la púa al rozar la superficie del vinilo" (47).

⁵² "La hauntología tiene una dimensión sonora que le es intrínseca. Después de todo, el juego de palabras -hauntología, ontología- funciona en el francés oral. En términos sonoros, la hauntología trata de escuchar lo que no está aquí, la voz grabada, la voz que ya no es más garante de la presencia (...) '¿A dónde va la voz del Cantante cuando es borrada del track de dub?'. No es fonocentrismo sino fonografía, el sonido que viene a ocupar el deslugar de la escritura. Aquí solo están nuestras grabaciones..." (153)

[En la hauntología] la primera capa está "dentro" de la segunda ("el pasado dentro del presente"). La primera capa ("el pasado") sólo puede verse a través de la segunda capa ("el presente"), por lo que no podemos estar totalmente seguros de la imagen que representa la primera capa. Este proceso de ofuscación es una metáfora de la memoria (o, más concretamente, una alegoría de la memoria) y, en términos más generales, una alegoría de cualquier tipo de representación del mundo o de cualquier conceptualización inadecuadamente ("falsa") simbólica o imaginaria. La capa hauntológica muestra que la primera capa es "falsa" (como dice el *k-punk*, "el origen siempre fue espectral" para empezar) e insinúa alguna carencia no resuelta en esta verdad. La incapacidad percibida de algo para expresar adecuadamente las "verdades" que se esperan de él se denomina a veces su "muerte", como en "la muerte de la pintura", "la muerte del rock", "la muerte de Dios", etc. El arte hauntológico negocia adecuadamente este tipo de "muertes" (2009).⁵³

En este sentido, para el escritor británico Adam Harper, la función de la hauntología sirve para recordarnos que lo que estamos presenciando es una construcción imperfecta y/o demasiado humana de la memoria (2009). Una redefinición artística de la realidad construida desde la identidad ambigua, la cual no debe ser vista como un arte *retro*, sino como una versión subterránea del presente y el pasado histórico:

La verdadera hauntología no se limita a mostrar o recordar una imagen del pasado, sino que muestra el presente, o más concretamente, muestra el pasado tal y como existe y se percibe desde el interior del presente. El arte hauntológico es una construcción del presente que ilustra los problemas del presente cuando se acerca al futuro. En su forma actual, el momento del arte hauntológico parece estar pasando; siempre será un movimiento fascinante y pertinente, pero en el conjunto de la cultura estética empieza a dar la sensación de que el foco de atención ha estado en el pasado durante bastante tiempo, aunque estuviera envuelto en nuestro problemático presente y (tal y como parece estar en este momento) débilmente, sólo implícitamente ansioso por el futuro. Da la sensación de que el pasado está prácticamente agotado y el futuro se impacienta (2009).⁵⁴

Partiendo de los conceptos anteriores, exponemos a lo largo de este apartado una serie de obras pictóricas ligadas a la hauntología y el relato de la historia. Un *corpus* narrativo que pretende llenar un vacío archivístico en torno a pasajes de la historia reciente de Veracruz y que, a diferencia de nuestra propuesta gráfica, está construido a partir de diferentes capas del pasado histórico —es decir, a partir de diversos fragmentos de fotografías históricas—.

De este modo, las siguientes obras no representan escenas o momentos documentados de una determinada historia, sino un rastro o huella (ficticia) dejada por esa historia. Pinturas que son desarrolladas a partir de criterios propios de la hauntología, como la ausencia de identidades concretas, la liminalidad o el juego impreciso de la memoria.⁵⁵ Rasgos que exponen también nuestro planteamiento de un arte metanarrativo, cercano a los terrenos de la novela histórica posmoderna.

⁵³ T. del. R.

⁵⁴ T. del. R.

⁵⁵ Algunos ejemplos de este modelo de pintura, son los trabajos de, el ya citado, Luc Tuymans, el escocés Peter Doig o el cubano Alejandro Campis; artistas que exponen a la imagen pictórica como una forma de expresión "problemática" y "metafísica" del tiempo histórico, la cual va más allá de la expresión plástica para acercarse a una exploración metonímica y espectral de la historia.

Así, nuestra propuesta pictórica no parte de una apología de la melancolía o el fracaso de la modernidad tardía, sino de una narrativa capaz de exhibir los desechos y las ausencias de la historia. Un relato vinculado a la “persistencia de lo que ya no existe” (Fisher, 2018: 75), donde sólo queda preguntarnos cuáles son nuestras imágenes perdidas y qué paradojas representan ellas mismas (Gómez Gabriel 2020: 163-164). Dicho de otro modo, un registro de los residuos del pasado –principalmente del pasado del capitalismo global–, el cual, más allá de mostrar certezas sobre cualquier hecho factible, aspira a exponer una condición “hauntológica” de la memoria:

Pero una parte importante de la naturaleza de la hauntología (de hecho, su poder estético) es esta ambigüedad sobre quién persigue a quién y por qué, o más concretamente, la finalidad de que lo que persigue es *irresoluble*, inalcanzable, siempre ambiguo, suspendido en el tiempo. Al final, la hauntología no mostrará directamente el camino a la Utopía, ni podrá nunca "mostrar" verdaderamente nada, salvo una carencia. Esta carencia está representada por el fantasma, y nunca podrá ser eliminada (...) Mostrar a sus testigos que nuestra existencia actual se queda con ganas de algo, concretamente de una Utopía estética/política, e inspirarnos para hacer al menos algo al respecto (Harper, 2009).

En consonancia con las ideas anteriores, exponemos en las siguientes páginas el proceso de creación y resultado final de tres obras pictóricas. Tres imágenes que son escenificadas a partir de crónicas periodísticas, las cuales, a su vez, están basadas en tres sucesos representativos de la historia reciente de Veracruz: 1) la privatización y la expansión de capitales extranjeros en la economía porteña (*Emiliano Zapata, 1991*), 2) la entrada del capitalismo *gore* a Veracruz (*Villarín, 2007*) y 3) la reconfiguración de la violencia cotidiana como parte de una nueva realidad económica (*Sábado, 5 agosto, 2011, 10 am*) (Fig. 109-114). Imágenes “anónimas” que pretenden reflejar una visión hauntológica del pasado histórico; un pasado que no es abordado pictóricamente como una ventana transparente del mundo, sino como un medio representativo del rostro subjetivo de la historia. En resumen, un abordaje de lo “históricamente espectral”, el cual, parafraseando al escritor inglés Mark Fisher –y de quien tomamos una cita para cerrar este capítulo–, plantea a los fantasmas del pasado no como reemplazos de una memoria histórica, sino como elementos ficticios y analíticos de una continua reflexión sobre el influjo de la historia:

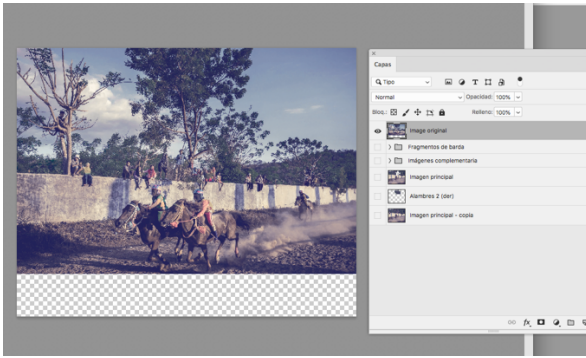
La amenaza ya no es la dulce seducción mortal de la nostalgia. El problema, no es, ya no es, la añoranza de *llegar* al pasado, sino la incapacidad de *salir* de él (...) El presente, roto, desolado, constantemente se borra a sí mismo, dejando pocas huellas. Las cosas llaman tu atención por un momento pero no las recuerdas por mucho tiempo. Sin embargo los recuerdos antiguos persisten, intactos...

¿Realmente tenemos más sustancia que los fantasmas que continuamente aplaudimos?

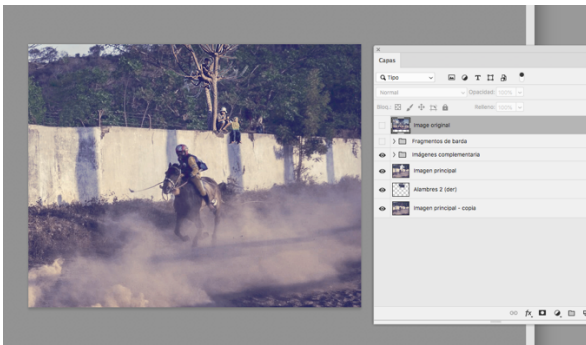
El pasado no puede ser olvidado, el presente no puede ser recordado.

Cuídate. Hay un desierto allí afuera... (2018:152).

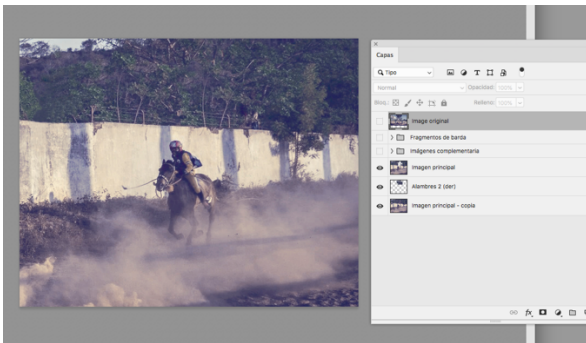
Obras



1) Modificación de fotografía original [fuente: Adam Dean]. Encuadre, amplitud de dimensiones y ajuste de resolución final en programa Photoshop.



2) Recorte y modificación de contenidos. Variaciones del fondo, remoción y aneación de personajes.



3) Alteración de colores. Conversión de tonos originales a tonos cálidos, a través de los filtros “corrección selectiva”, “consulta de colores” y “tono / saturación”.



4) Edición final. Desvanecimiento de tonos cálidos, incorporación de elementos gráficos y personajes. Integración de diversos filtros cromáticos, a partir del sitio web “Yogile” (<https://www.yogile.com>).

Cabe señalar que el objetivo de esta “desaturación” cromática digital, es el de *envejecer* a la fotografía original, a partir de un revestimiento o pátina decolorada de sus formas. Una estrategia que, al igual que las obras realizadas en dibujo, remite a una estética de lo “antiguo”, a través de un inducido *performance* histórico de la imagen fotográfica.

Fig. 109. Proceso de edición y fotomontaje de imagen preliminar para obra *Villarín, 3 de marzo, 2007*



Fig. 110. *Villarín, 3 de marzo, 2007* (2022). Óleo sobre madera, 33 X 45.2 cm

Tomando como referencia las novelas de historia posmoderna, esta imagen aborda el momento decisivo de la entrada del llamado capitalismo *gore* a Veracruz y su posterior impacto en la región. Una obra que está construida a partir de datos y crónicas periodísticas de la época —en ausencia de registros fotográficos—, con el fin de recrear el instante anterior al primer enfrentamiento público, en el siglo XXI, entre grupos criminales en Veracruz. Un acontecimiento que tuvo lugar en el poblado de Villarín, durante una carrera de caballos, el tres de marzo de 2007. En este aspecto, el lienzo rememora un conflicto poco conocido a nivel regional, el cual, a la postre, marcaría un cambio de rumbo histórico en la sociedad veracruzana. Un escenario ficticio donde el único indicio de violencia, es la portación de un arma por parte de uno de los espectadores de la carrera.

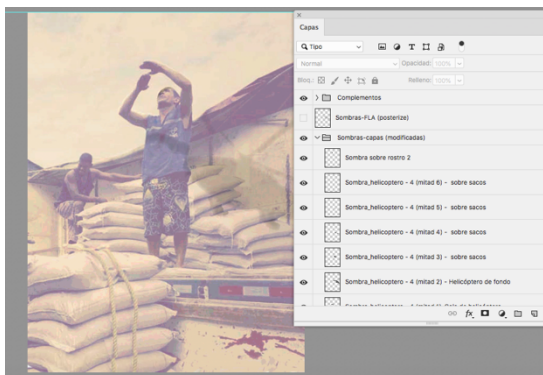
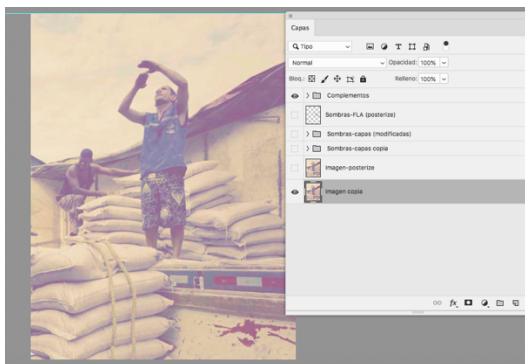
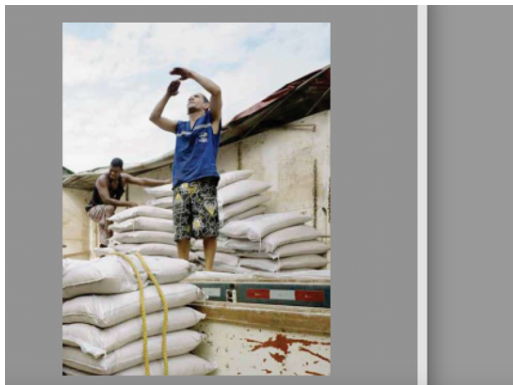
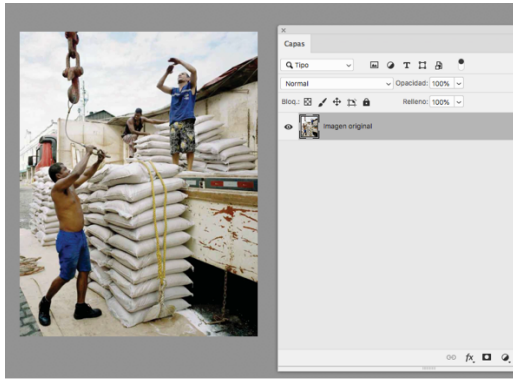


Fig. 111. Proceso de edición y fotomontaje de imagen preliminar para obra *Emiliano Zapata I*, 1991 (2022)



Fig. 112. Obra *Emiliano Zapata I, 1991 (2022)*. Óleo sobre madera, 45.3 X 35.7 cm

Como una estrategia por visibilizar sucesos ausentes de la historia regional, esta obra representa uno de los momentos paradigmáticos de la entrada del capitalismo neoliberal al puerto de Veracruz. En este sentido, la imagen expone las horas anteriores a la requisa del sindicato de obreros maniobristas de la ciudad, ocurrida el 31 de mayo de 1991. Una supresión masiva de puestos de trabajo, que, valga recordarlo, fue ejecutada a partir de una confiscación ordenada por el gobierno federal.

De este modo, la imagen retrata, a partir del testimonio del fotógrafo estadounidense Allan Sekula [tomado de su libro *Fish Story* (1995)], el arribo del presidente Carlos Salinas de Gortari a Veracruz. Una llegada que fue realizada a bordo del helicóptero *Emiliano Zapata I* y que culminaría, tres días después, con la toma de las instalaciones portuarias por parte de la policía federal. Según Sekula, la presencia de Salinas tuvo como fin la privatización de las maniobras de la zona portuaria; un acto donde varios estibadores (alrededor de 1, 600) fueron sustituidos por trabajadores más jóvenes e inexpertos, obreros que ganaban en un día lo que anteriormente se ganaba en una hora. Sin duda, un cambio de paradigmas dentro de la historia laboral de la región.

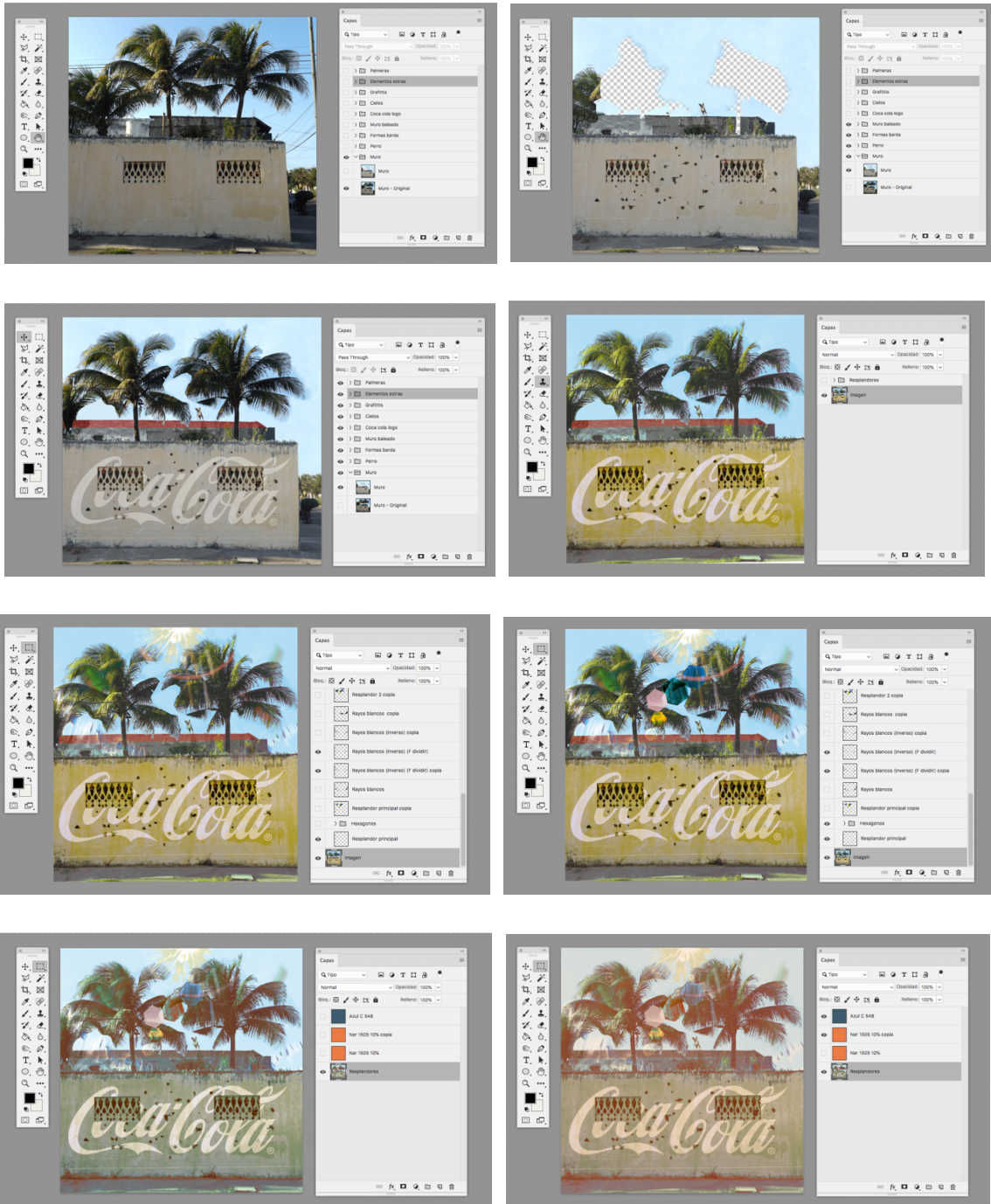


Fig. 113. Proceso de edición y fotomontaje de imagen preliminar para obra *Sábado, 10 am, 2011*



Fig. 114. *Sábado, 10 am, 2011* (2022). Óleo sobre tela, 40.5 X 40 cm

Durante el verano de 2011, la zona conurbada Veracruz-Boca del Río asistió a un cambio drástico en sus tradicionales estructuras económicas y sociales. A lo largo de este tiempo, dos grupos criminales se enfrascaron en una lucha abierta por el dominio de diversas zonas económicas de la región; un acto que trajo consigo una sensación general de miedo y fragilidad entre los habitantes de ambas ciudades.

En este sentido, la obra “Sábado, 10 am, 2011”, hace referencia al momento posterior a esta consolidación de la violencia cotidiana y su conexión con nuevas formas –más salvajes– del capitalismo contemporáneo. Una imagen verosímil que, a pesar de estar basada en hechos más o menos recientes, presenta una apariencia remota e histórica, a través del, ya citado, tratamiento desgastado de sus colores. Un planteamiento que es complementado con la representación de las marcas y los vestigios dejados por estas confrontaciones en diversas paredes de la ciudad.

Del mismo modo, la imagen replantea el concepto de pintura de paisaje contemporáneo a partir de una reexaminación a los modos de ver y asimilar el contexto actual de las ciudades tropicales mexicanas; un panorama históricamente estereotipado por la industria del cine y la mayoría de los medios masivos de comunicación.

Listado de ilustraciones

Fig. 1. Estibadores del puerto de Veracruz (circa 1950)	25
Fig. 2. Nota de prensa local sobre la requisita del sindicato de obreros portuarios (1991)	25
Fig. 3. Marcha en protesta por personas desaparecidas (S/F)	29
Fig. 4. Mapa de fosa clandestina (2016)	29
Fig. 5. Zonas baldías del predio Colinas de Santa Fe (S/F)	29
Fig. 6. Obra de Teresa Margolles vinculada a hechos violentos sucedidos en Culiacán y Cd. Juárez (1)	30
Fig. 7. Obra de Teresa Margolles vinculada a hechos violentos sucedidos en Culiacán y Cd. Juárez (2)	30
Fig. 8. Obra de Teresa Margolles vinculada a hechos violentos sucedidos en Culiacán y Cd. Juárez (3)	30
Fig. 9. Raúl Méndez. <i>Carnaval de Veracruz</i> (2019)	36
Fig. 10. Selene Selenio. <i>Veracruz de noche</i> (2019)	36
Fig. 11. Tanya Aveleyra. <i>Sin título</i> (2018)	36
Fig. 12. Melisa Oreade. <i>Vendedor ambulante</i> (2019)	36
Fig. 13. John Brunton. <i>Bar Palacio</i> (1994)	36
Fig. 14. Raúl Méndez. <i>Carnaval de Veracruz</i> (2020)	36
Fig. 15. Michelangelo M. da Caravaggio, <i>David y Goliat</i> (1599), óleo sobre tela, 110 x 91 cm	39
Fig. 16. Michelangelo M. da Caravaggio, <i>La crucifixión de S. Pedro</i> (1601), óleo sobre tela, 230 x 175 cm	39
Fig. 17. Michelangelo M. da Caravaggio, <i>La incredulidad de S. Tomás</i> (1602), óleo sobre tela, 107 x 146 cm.	39
Fig. 18. Fritz Lang, escenas de <i>La mujer del cuadro</i> (1944)	40
Fig. 19. Escenas de películas <i>noir</i> . Sidney Lumet, <i>Fail Safe</i> (1964); Stanley Kubrick, <i>Dr. Strangelove</i> (1964); Orson Welles, <i>The Lady from Shanghai</i> (1947) y Mikhail Kalatzov, <i>Soy Cuba</i> (1964)	40
Fig. 20. Marcel van Eeden, <i>Untitled</i> , 2010, lápiz Nero sobre papel, 28 x 38 cm	41
Fig. 21. José Muñoz, <i>dibujo original publicado en Alack Sinner</i> [(Ed. Barbier & Mathon (2011)], tinta sobre papel, 21 x 29.7 cm	41
Fig. 22. Alberto Breccia, <i>El corazón delator</i> (1975) (publicado originalmente en Ed. Periferia, Italia) (1)	41
Fig. 23. Alberto Breccia, <i>El corazón delator</i> (1975) (publicado originalmente en Ed. Periferia, Italia) (2)	41
Fig. 24. Chen Shaoxiong. <i>Fotogramas de Ink history</i> , imágenes de 35 x 46 cm, tinta sobre papel (Dur. 3 minutos)	49
Fig. 25. Fernando Bryce. <i>Der Biologe</i> (2012) (detalle), tinta sobre papel, 42 x 30 cm	54
Fig. 26. Fernando Bryce. <i>Der Biologe</i> (2012) (detalle), tinta sobre papel, 42 x 30 cm	54
Fig. 27. Fernando Bryce. <i>Der Biologe</i> (2012) (detalle), tinta sobre papel, 42 x 30 cm	54
Fig. 28. Fernando Bryce. <i>Der Biologe</i> (2012) (detalle), tinta sobre papel, 42 x 30 cm	54
Fig. 30. Fernando Bryce. <i>Der Biologe</i> (2012) (detalle), tinta sobre papel, 42 x 30 cm	54
Fig. 31. Fernando Bryce. <i>Der Biologe</i> (2012) (detalle), tinta sobre papel, 42 x 30 cm	54
Fig. 32. Fernando Bryce. <i>Der Biologe</i> (2012) (detalle), tinta sobre papel, 42 x 30 cm	54
Fig. 33. Luc Tuymans, <i>Ballroom Dancing</i> (2005), óleo sobre tela, 158 x 103.5 cm	60
Fig. 34. Luc Tuymans, <i>The Secretary of State</i> (2005), óleo sobre tela, 45.5 x 61.5 cm	60
Fig. 35. Luc Tuymans, <i>Demolition</i> (2005), óleo sobre tela, 165 x 113 cm	61
Fig. 36. Luc Tuymans, <i>Lumumba</i> (2000), óleo sobre tela, 62.2 x 45.7 cm	61
Fig. 37. Allan Sekula. <i>Zona de almacenamiento de contenedores</i> , Veracruz, México (circa ,1994)	63
Fig. 38. Allan Sekula. <i>Zona de almacenamiento de contenedores</i> , Veracruz, México (circa ,1994)	63
Fig. 39. Allan Sekula, <i>Black Tide</i> , 2002	64
Fig. 40. Allan Sekula. <i>Panorama. Medio Atlántico</i> (S/F)	65
Fig. 41. Allan Sekula. <i>Prueba del camión-robot diseñado para mover contenedores en la terminal de carga automatizada ECT/Sea-Land</i> . Maasvlakte, Puerto de Rotterdam, Países Bajos (1992)	65
Fig. 42. Allan Sekula. <i>Queen of the Pirates</i> (1998-99)	65
Fig. 43. Allan Sekula. <i>Deep Six - Passer au bleu</i> , S/F	65
Fig. 44. Andy Warhol. <i>Brillo Box (Soap Pads)</i> , 43.3 x 43.2 x 36.5 cm (1964)	66
Fig. 45. Gordon Bunshaft. <i>Beinecke Rare Book & Manuscript Library</i> , New Haven, Connecticut (1963)	66
Fig. 46. Caja de teléfono celular <i>I phone Max Box (cardboard packaging container)</i> (2019)	66
Fig. 47. <i>Vista de contenedores varios</i> (Getty images) [Abstract aerial art, Nikada, Orbon Alija, Taikrixel, Nittaya Singhaseri y Liyao Xie]	67
Fig. 48. Ejemplo de historiografía museográfica <i>braudeliana</i> 1 (tiempo episódico)	78
Fig. 49. Ejemplo de historiografía museográfica <i>braudeliana</i> 2 (tiempo coyuntural)	78
Fig. 50. Ejemplo de historiografía museográfica <i>braudeliana</i> 3 (tiempo largo)	78
Fig. 51. Ejemplo de imágenes intervenidas ligadas a un <i>tiempo episódico</i>	79
Fig. 52. Ejemplo de imágenes intervenidas ligadas a un <i>tiempo coyuntural</i>	79

Fig. 53. Ejemplo de imágenes intervenidas ligadas a un <i>Tiempo de larga duración</i>	79
Fig. 54. Ejemplo de imágenes intervenidas ligadas a un <i>Tiempo global</i>	79
Fig. 55. Proceso de modificación de contenidos (imagen original: Martin Parr)	85
Fig. 56. Proceso de aneación de residuos	85
Fig. 57. Proceso de calco, método de perforación y dibujo (1)	86
Fig. 58. Proceso de calco, método de perforación y dibujo (2)	86
Fig. 59. <i>TLC, 1994-2006 (1)</i> (2020) [imagen original: Martin Parr]. Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm	89
Fig. 60. <i>TLC, 1994-2006 (2)</i> (2020) [imagen original: Pedro Meyer]. Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm	89
Fig. 61. <i>TLC, 1994-2006 (3)</i> (2020) [imagen original: Martin Parr]. Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm	90
Fig. 62. <i>TLC, 1994-2006 (4)</i> (2020) [imagen original: Martin Parr]. Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm	90
Fig. 63. <i>China, 19 de diciembre, 1978</i> (2020). Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm	91
Fig. 64. <i>China, 8 de enero, 1980</i> (2020). Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm	91
Fig. 65. <i>1 de diciembre, 1982</i> (2020). Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm	92
Fig. 66. <i>Orgreave, 1984</i> (2020). Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm	92
Fig. 67. <i>Nuevo Laredo, 2005 (1)</i> (2020). Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm	93
Fig. 68. <i>Nuevo Laredo, 2005 (1)</i> (2020). Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm	93
Fig. 69. <i>Nuevo Laredo, 2005 (3)</i> (2020). Grafito y cera sobre papel, 25 x 14 cm	94
Fig. 70. <i>Nuevo Laredo, 2005 (4)</i> (2020). Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm	95
Fig. 71. <i>Compra-venta dólar, 1994</i> (2020). Grafito y cera sobre papel, 14 x 25 cm	95
Fig. 72. <i>Paridad a \$70 por dólar, 1991</i> (2020). Carbón y cera sobre papel, 14 x 25 cm	96
Fig. 73. <i>Requisa del puerto de Veracruz, 1991</i> (2020). Carbón y cera sobre papel, 14 x 25 cm	96
Fig. 74. <i>Bury the Tories, not the miners, 1984</i> (2020). Carbón y cera sobre papel, 14 x 25 cm	97
Fig. 75. <i>Direct Action / Privatised, 1984</i> (2020). Carbón y cera sobre papel, 14 x 25 cm	97
Fig. 76. Fotografía referente a los acontecimientos de la requisa del 91 (Fuente: Mediateca del INAH)	99
Fig. 77. Fotografía referente a los acontecimientos del caso Colinas de Santa Fe (Fuente: "Plumas libres")	99
Fig. 78. Propuesta de instalación y diseño de montaje historiográfico, basada en la teoría de la Historia de Larga duración	99
Fig. 79. Retícula de propuesta de instalación y diseño de montaje historiográfico	100
Fig. 80. Propuesta de lectura rizomática	100
Fig. 81. Tiempos históricos <i>braudelianos</i> , adaptados a propuesta de instalación y diseño museográfico	102
Fig. 82. <i>Tiempo global</i> (barcos y contenedores de carga mercantil)	102
Fig. 83. Imagen de la "Crisis de los misiles", tomada en Cuba entre los días 16 y 29 de octubre de 1962	108
Fig. 84. Imagen de la "Crisis de los misiles", tomada en Cuba entre los días 16 y 29 de octubre de 1962	108
Fig. 85. Imagen de la "Crisis de los misiles", tomada en Cuba entre los días 16 y 29 de octubre de 1962	108
Fig. 86. Luc Tuymans, <i>Tsjombe</i> (2000), óleo sobre tela, 73 x 108 cm	109
Fig. 87. Leon Golub, <i>Interrogation</i> (1980-1981), acrílico sobre linóleo, 304.6 x 447.04 cm	109
Fig. 88. Kerry James Marshall, <i>The lost boys</i> (1993), acrílico y collage sobre lienzo, 276.9 x 304.8 cm	109
Fig. 89. Ilustraciones para novela gráfica "Recado desde La Habana" (1)	114
Fig. 90. Ilustración para novela gráfica "Recado desde La Habana" (2)	114
Fig. 91. Ilustraciones para novela gráfica "Recado desde La Habana" (3)	115
Fig. 92. Ilustraciones para novela gráfica "Recado desde La Habana" (4)	115
Fig. 93. Ilustración para novela gráfica "Recado desde La Habana" (5)	116
Fig. 94. Ilustración para novela gráfica "Recado desde La Habana" (6)	116
Fig. 95. Ilustraciones para novela gráfica "Recado desde La Habana" (7)	117
Fig. 96. Ilustraciones para novela gráfica "Recado desde La Habana" (8)	117
Fig. 97. Ilustración para novela gráfica "Recado desde La Habana" (9)	118
Fig. 98. Ilustraciones para novela gráfica "Recado desde La Habana" (10)	118
Fig. 99. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (1)	119
Fig. 100. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (2)	119
Fig. 101. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (3)	120
Fig. 102. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (4)	120
Fig. 103. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recados desde La Habana" (5)	121
Fig. 104. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (6)	121
Fig. 105. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recados desde La Habana" (7)	122
Fig. 106. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (8)	122
Fig. 107. Diseño editorial e interiores de novela gráfica "Recado desde La Habana" (9)	123

Fig. 108. Diseño editorial e interiores de novela gráfica “Recado desde La Habana” (10)	123
Fig. 109. Proceso de edición y fotomontaje de imagen preliminar para obra <i>Villarín, 3 de marzo, 2007</i>	128
Fig. 110. <i>Villarín, 3 de marzo, 2007</i> (2022). Óleo sobre madera, 33 X 45.2 cm	129
Fig. 111. Proceso de edición y fotomontaje de imagen preliminar para obra <i>Emiliano Zapata I, 1991</i>	130
Fig. 112. Obra <i>Emiliano Zapata I, 1991</i> (2022). Óleo sobre madera, 45.3 X 35.7 cm	131
Fig. 113. Proceso de edición y fotomontaje de imagen preliminar para obra <i>Sábado, 10 am, 2011</i>	132
Fig. 114. <i>Sábado, 10 am, 2011</i> (2022). Óleo sobre tela, 40.5 X 40 cm.	133

Fuentes de consulta

ABBAGNANO, Nicola (1983). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica

BACHELARD, Gaston (2005). *Lautréamont*. México: Fondo de Cultura Económica

BARRAGÁN, Paco (3 de marzo de 2019). “Miguel Ángel Hernández: ‘Si el arte no salva, si sólo reproduce, si no cambia las cosas, ¿quién gana?’”, en *Artishock Revista*. Recuperado el 10 de septiembre de 2021, desde <https://artishockrevista.com/2013/04/01/miguel-angel-hernandez-entrevista/>

BAUMAN, Zygmunt (2019). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica

BBC News-mundo, Redacción (29 septiembre de 2019). “70 años del triunfo del comunismo: cómo China pasó de ser un país pobre y rural a una superpotencia mundial.” Recuperado el 23 de junio de 2020, desde: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-46611462>

BENJAMIN, Walter (1986). *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Nueva York: Schocken books.

_____ (1998). “Experiencia y pobreza”. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (págs. 167-173). Madrid: Taurus

BERINSTÁIN, Helena (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa

BETANCOURT, Echeverry Darío (2004). “Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica. Lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo”. En *La práctica investigativa en las ciencias sociales*, coords. Absalón Jiménez, Becerra y Alfonso Torres Carrillo. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

BEVILACQUA, Gilda (2014). “Entre el tiempo y la historicidad: reflexiones sobre Austerlitz de W. G. Sebald”, en *História Da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography* 7, Núm. 16, 138–155. Universidade Federal de Ouro Preto: Minas Gerais. Recuperado el 13 de octubre de 2019, desde <https://doi.org/10.15848/hh.v0i16.840>

BISHOP, Claire (2018) [traducción de Araceli Alemán]. *Museología radical o ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?* Editorial Libretto: B. Aires.

BOLAÑOS DE MIGUEL, Aitor M (30 de marzo, 2011). “Historiografía y postmodernidad. La teoría de la representación de F.R. Ankersmit (1)” en *Historia y Política*, Núm. 25,

Pp. 271-308. UNED: Madrid. Recuperado el 13 de marzo de 2020, desde <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3604240>

BOLAÑOS Godoy, Roberto (julio-octubre, 2014). "Omar Calabrese, teórico del neobarroco", en *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, Vol. 10, Núm. 21, Pp. 56-60. Cuernavaca: Universidad Autónoma de Morelos. Recuperado el 19 de enero de 2019, desde <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8086101>

BORCHERDT, Gesine (11 de agosto, 2021). "Byung-Chul Han: How Objects Lost their Magic", en *Art review* [traducción de Liam Tickner]. Recuperado el 4 de septiembre, 2021 desde <https://artreview.com/byung-chul-han-how-objects-lost-their-magic/>

BORGES, Jorge Luis (1997). *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial

_____ (1996). *Otras inquisiciones, Obras completas* (Tomo II). Buenos Aires: Emecé

BRAUDEL, Fernand (1970). *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial

BRESCIANO, Juan A. (2012). *La herencia braudeliana y el paradigma de los sistemas-mundo. Producción historiográfica y proyección académica del Centro Fernand Braudel de la Universidad de Binghamton*. (Tesis de Doctorado en Historia). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

BROCHIER, J. Jean; Ewald, Francois (trad. Margarita de Orellana) (30 de junio, 1985). "Mares y tiempos de la historia," en *Vuelta*, Año X, Núm. 103, Pp. 42-46. México. Recuperado de: <https://letraslibres.com/vuelta/fernand-braudel-entrevista/>

CABRERA I., Guillermo [compilación, selección de textos e introducción de Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí] (1999). *Infantería*. México: Fondo de Cultura Económica

CALABRESE, Omar (trad. Anna Giordano) (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra

CAPASSO, Verónica C. (diciembre de 2018). "Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière", en *Estudios de Filosofía*, Núm. 58, Julio, Pp. 215-235. Medellín: Universidad de Antioquia. Recuperado el 2 de julio de 2020, desde https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.14422/pr.14422.pdf

CASTRO Floréz, Fernando (15 de enero, 2019). *Conferencia de Fernando Castro - Arte contemporáneo en Alcultura (14-1-19)* [Archivo de video]. Youtube. Recuperado el 3 de abril de 2019, desde https://www.youtube.com/watch?v=pX1woVCjkFI&t=4215s&ab_channel=OndaAlgecirasTV

_____ (9 de mayo, 2021). *Libros recomendados: ojo con el arte: 366*. M.A. Hernández Navarro. *El arte a contratiempo* [Archivo de video]. Youtube. Recuperado el 27 de marzo de 2021, desde https://www.youtube.com/watch?v=4EE muyX0-9U&ab_channel=FernandoCastroFI%C3%B3rez

CEBALLOS Hornero, A.; Ceballos Hornero, D. (2006). "Categorías del tiempo histórico", en *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, Núm. 21, pp. 137-156. Madrid: UNED. Recuperado el 9 de octubre de 2020, desde http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Endoxa-20065799FD9C-FDC8-EAE7-D8E1-3BD5BCFDBEF3/categorias_tiempo.pdf

CHINCHILLA, Perla (1 de junio, 2020). "La Historia Magistra Vitae y el Practical Past" en *Historia y Graffía*, Año 28, Núm. 55, Pp. 83-127. México: Universidad Iberoamericana. Recuperado el 13 de agosto de 2021, desde <https://doi.org/10.48102/hyg.vi55.327>

CHUL HAN, Byun (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder editorial

CLOSE, Rebecca (21 de diciembre, 2016). "A 'Big Tail Elephant': China's Chen Shaoxiong (1962–2016) – artist profile", en *Art Radar Contemporary art trends and news from Asia and beyond*. Recuperado el 2 de junio de 2020, desde <https://artradarjournal.com/2016/12/21/a-big-tail-elephant-chinas-chen-shaoxiong-1962-2016-artist-profile/>

COOK, Chris (1993). *Diccionario de términos históricos*. Madrid: Alianza Editorial

D'ACOSTA, Sema. (10 de enero, 2012). *Luc Tuymans o la redefinición de la pintura de historia*. Recuperado el 11 de mayo de 2020, desde <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2012/01/luc-tuymans-o-la-redefinicion-de-la.html>

DÁVILA, Arturo (2009) "El neobarroco sin lágrimas: Góngora, Mallarmé, Alfonso Reyes et al." en *Hipertexto 9*, Invierno, pp. 3-35. Brownsville: Univesidad de Texas-Rio Grande. Recuperado el 21 de diciembre de 2019, desde <https://www.utrgv.edu/hipertexto/files/documents/articles/hipertexto-09/arturo-davila.pdf>

DECEL-Diccionario Etimológico Castellano en Línea (S. F.). *Etimologías de Chile - Diccionario que explica el origen de las palabras*. Recuperado el 22 de septiembre de 2020, desde <http://etimologias.dechile.net/>

DECLERCQ, Stan (Ene-dic, 2004). "La 'larga duración' de Fernand Braudel: ¿una aplicación de las categorías del materialismo dialéctico?", en *Boletín de Antropología Americana*, Núm. 40, Pp. 147. México: IPG. Recuperado el 10 de abril de 2020, desde

https://www.academia.edu/4026365/la_larga_duraci%C3%B3n_de_fernand_braudel_una_aplicaci%C3%B3n_de_las_categor%C3%ADas_del_materialismo_dial%C3%A9ctico

DELGADO GARCÍA, Gregorio (2010). "Conceptos y metodología de la investigación histórica", en *Revista Cubana de Salud Pública*. Núm. 36, Vol. 1. La Habana: Escuela Nacional de Salud Pública. Recuperado el 24 de enero de 2019, desde http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0864-34662010000100003

DE SOUSA, S., Boaventura (2007). *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria*. Clacso / Cides-Umsa / Plural editores. La Paz, Bolivia: Plural editores.

DÍAZ URMENTA, Juan B. (2 de julio, 2011). "El primer arte conceptual fue la pintura", en *El país*. Recuperado el 12 de mayo de 2020, desde https://elpais.com/diario/2011/07/02/babelia/1309565578_850215.html

DOMÍNGUEZ, O.; López, S. (1994). "La requisita y privatización de servicios portuarios de Veracruz", en *Anuario IX* (Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana). Pp. 277-289. Recuperado el 20 de octubre de 2019, desde <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/8554/anualX-pag277-289.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

ECHEVERRÍA, Bolívar (2017). *La modernidad de lo barroco*. México: ERA.

ESCALANTE Gonzalbo, Federico (2016). *Historia mínima del neoliberalismo. Una historia económica, cultural e intelectual de nuestro mundo, de 1975 a hoy*. México: El Colegio de México / Turner.

ESPEJO, Bea (11 de junio, 2021) "Dibujo: La revancha del lápiz", en *Babelia (El país)*. Recuperado el 5 de abril de 2020, desde <https://elpais.com/babelia/2021-06-12/la-revancha-del-lapiz.html>

ESCOBAR T., Jessica (S.F.) *Ethos Barroco: Un encuentro entre Literatura y Filosofía*. Círculo de Estudios Literarios-Programa de Estudios Universitarios. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Recuperado el 20 de septiembre de 2020, desde http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/peu/resources/LocalContent/333/2/1%20Barroco%20y%20Resistencia%20Jess.pdf

FANJUL, C. Sergio (10 de octubre, 2021). "Byung-Chul Han: 'El móvil es un instrumento de dominación. Actúa como un rosario'", en *El país*. Recuperado el 12 de noviembre de 2021, desde <https://elpais.com/ideas/2021-10-10/byung-chul-han-el-movil-es-un-instrumento-de-dominacion-actua-como-un-rosario.html>

FAZIO Vengoa, H.; Fazio Vargas, L. (2018) "La historia global y la globalidad histórica contemporánea", en *Historia Crítica*, Núm 69, pp. 3-20. Bogotá: UNIANDES. Recuperado el 9 de enero de 2019, desde: <https://doi.org/10.7440/histcrit69.2018.01>

FERNÁNDEZ Prieto, Lorena (S.F.). "Investigar, imaginar, historiar: cuando la investigación artística se adentra en los terrenos de la Historia", en *Innova. Revista electrónica de educación*. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado el 2 de marzo de 2020, desde <http://webs.ucm.es/BUCM/revcul//e-learning-innova/156/art2091.pdf>

FERNÁNDEZ Sebastián, Javier (2014). "Historia, historiografía, historicidad. Conciencia histórica y cambio conceptual", en *Europa del sur y América latina. Perspectivas historiográficas* [Manuel Suárez Cortina (ed.)], Pp. 35-64, Madrid: Biblioteca Nueva. Recuperado el 3 de abril de 2019, desde http://www.javierfsebastian.com/wp-web/wp-content/uploads/2014/10/JFS_Historia_Historiograf%C3%ADa_Historicidad_2014-copia.pdf

FISHER, Mark (2018) *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos* [Trad. de Fernando Bruno / Prólogo de Pablo Schanton] Buenos Aires: Caja Negra

FLORES Martos, Juan Antonio (2004). *Portales de Múcara. Una etnografía del puerto de Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

FOLLARI, Roberto A. (2006). "Revisando el concepto de Posmodernidad", en *Quórum Académico*, vol. 3, núm. 1: 37-50. Recuperado el 22 de mayo de 2019, de <http://www.redalyc.org/pdf/1990/199016766003.pdf>.

FOSTER, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Trad. de Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Akal

FUSCO, Giannina (Enero-Junio, 2009). "La investigación histórica, evolución y metodología", en revista *Mañongo*, Vol. XVII, Núm. 32. Pp. 229-245. Carabobo: Universidad de Carabobo. Recuperado el 10 de junio de 2020, desde https://www.academia.edu/40299994/LA_INVESTIGACION_HISTORICA_EVOLUCION_Y_METODOLOGIA

GAMBOA O., Leticia (1997). "Fernand Braudel y los tiempos de la Historia", en *Sotavento. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*. Núm. 2, Pp. 33-45. Xalapa: Universidad Veracruzana. Recuperado el 23 de julio de 2019, desde <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/8744/sotav2-Pag-33-45.pdf;jsessionid=61AD00ABF73A6CD43DE063E3AD9D506A?sequence=1>

GARCÍA Gómez, Alvis (octubre-noviembre, 2017). "Apuntes acerca de la interdisciplinaria y la multidisciplinaria", en revista *EduSol*, Vol. 17, Núm 61. Guantánamo: Universidad de Guantánamo. Recuperado el 9 de octubre de 2022, desde <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6137067>

GANDLER, Stefan (mayo, 2012). "Reconocimiento versus *ethos*", en *Íconos. Revista de ciencias sociales*. No. 43, Vol. 16, Pp. 47-64. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Recuperado el 3 de julio de 2019, desde <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/3946/1/RFLACSO-I43-04-Gandler.pdf>

GILLY, Adolfo (2020). *A la luz del relámpago, Cuba en octubre*. México: FCE

GÓMEZ Gabriel, Núria (2020). "Espectropolítica: imagen y hauntología en la cultura visual contemporánea", en *Contratexto*, Núm. 34, Pp. 153-176. Lima: Universidad de Lima. Recuperado el 8 de agosto de 2020, desde <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/4871/4768>

GONZÁLEZ Zúñiga, Marcelo E. (2017). "Asimilación y posmodernidad: el género negro en la literatura de Haruki Murakami", en *Nueva Revista del Pacífico*, Núm. 67, Pp. 57-74. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha. Recuperado el 27 de enero de 2020, desde https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-51762017000400057

GUASH, Anna María (2005). "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar", en *Materia 5*, Barcelona: Universidad de Barcelona.

_____ (2016). *El arte en la era de lo global (1989 - 2015)*. Madrid: Alianza Editorial.

HARPER, Adam (27 de octubre, 2009). "Hauntology: The Past Inside The Present", en *Rouge's Foam-excessive aesthetics*. Londres. Recuperado el 18 de mayo de 2019, desde <http://rougesfoam.blogspot.com/2009/10/hauntology-past-inside-present.html>

HERNÁNDEZ Navarro, Miguel Ángel (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas

_____ (2016). "Retorcer el tiempo: Fernando Bryce y el arte de historia", en *Espacio, Tiempo y Forma*. Nueva Época, Núm. 4, Madrid: Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

JENKINS, Keith (2006). *¿Por qué la historia?* México: Fondo de Cultura Económica

_____ (2009). *Repensar la historia*. Siglo XXI: Madrid

- JUANES, López J. (2014) "Arte y redención", en *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin* (Comp. Bolívar Echeverría). México: Ediciones ERA
- JUNCOSA, Enrique; Hannula, Mika; Vermeiren, Gerrit (2003). *Luc Tuymans. Display*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca
- LAGO, Eduardo (1 de junio, 1998). "A la sombra del lenguaje", en *Revista de Libros*, Núm, 18. Madrid: Fundación Caja de Madrid. Recuperado el 5 de abril de 2020, desde <https://www.revistadelibros.com/articulos/submundo-de-don-delillo>
- _____ (24 de diciembre, 2004). "Ser escritor implica tratar de comprender que vivimos en tiempos peligrosos", en *El país*. Recuperado el 6 de abril de 2020, desde https://elpais.com/diario/2004/12/25/babelia/1103935150_850215.html
- LARRAURI, Eva (4 de octubre de 1990). "'Vivimos el barroco', dice Omar Calabrese", en *El país*. Recuperado el 10 de julio de 2019, desde https://elpais.com/diario/1990/10/05/cultura/655081211_850215.html
- LEVINSON, Marc (2006). *The box: how the shipping container made the world smaller and the world economy bigger*. Princenton: Princenton University Press
- LIPOVESTKY, Gilles, Charles, Sebastièn (2018). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- LOPERA ECHAVARRÍA, Juan Diego; Ramírez Gómez, Carlos Arturo; Zuluaga Aristazábal, Marda Ucaris; Ortiz Vanegas, Jennifer (enero-junio, 2010). "El método analítico como método natural", en *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, Vol. 25, Núm. 1. Roma: Euro-Mediterranean University Institute.
- LÓPEZ ALCAÑIZ, Vladimir (Julio-Diciembre, 2013). "Contra memoria. Historia, genealogía y ontología del presente en Michel Foucault", en *Historiografías, revista de historia y teoría*, Núm. 6, Pp.13-31. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Recuperado el 2 de abril de 2020, desde <http://www.unizar.es/historiografias/numeros/6/lopez.pdf>
- LORANCA, Itzel (14 de marzo de 2017). "Una década sin narco / caballos a galope en Villarín", en *BlogExpediente*. Recuperado el 15 de mayo de 2020, desde <https://www.blog.expediente.mx/nota/24521/periodico-de-veracruz-portal-de-noticias-veracruz/una-decada-sin-narcocaballos-a-galope-en-villarin>
- MAISO, Arturo G. (16 de mayo, 2015). "La influencia de la pintura en el cine", en *El cine en la sombra*. Recuperado el 11 de mayo de 2020, desde <https://www.elcineenlasombra.com/la-influencia-de-la-pintura-en-el-cine-10-ejemplos/>
- MAJLUF, Natalia Majluf (2012). "Ver la historia", en *Fernando Bryce. Dibujando la historia moderna*. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

MALBERT, Roger (2015). *Drawing people. The human figure in contemporary art*. Londres: Thames and Hudson.

MARTÍN, Rubén (17 de agosto de 2019). “Colinas de Santa Fe”, en *Informador.Mx*. Recuperado el 3 de enero de 2020, desde <https://www.informador.mx/ideas/Colinas-de-Santa-Fe-20190816-0118.html>

MARTÍNEZ Cousinou, Pablo. (10 agosto de 2014). “Allan Sekula, la imagen como *praxis*. *In memoriam*”, en *Periodico Diagonal*. Recuperado el 25 de septiembre de 2021, desde <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/23657-allan-sekula-la-imagen-como-praxis-in-memoriam.html>

MARTÍNEZ R., Domingo (2013). *La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo* (tesis de Doctorado en Arte). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

MOSQUERA, Gerardo (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionales-mo y culturas*. Madrid: Exit publicaciones.

MURAD, Omar (2011). “La posmodernidad y los usos de la historia”, en *VIII Jornadas de Investigación en Filosofía, 27 al 29 de abril de 2011*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado el 13 de octubre de 2020, desde: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1361/ev.1361.pdf

NASCIMENTO dos Santos, Daiana (julio, 2017). “La Nueva Novela Histórica y sus insuficiencias teóricas: el emplazamiento negroafricano”, en *Estudios Avanzados*, Núm. 27, Pp. 54-65. Santiago: U.de Santiago de Chile. Recuperado el 27 de octubre de 2020, desde <https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/ideas/article/view/2969>

NORDEN, Eric (1969). *La entrevista de Playboy: Marshall McLuhan. Una charla informal con el sumo sacerdote de la cultura pop y metafísico de los medios*. Chicago: Playboy magazine. Recuperado el 10 de julio de 2020, desde <http://docplayer.es/121294471-La-entrevista-de-playboy-marshall-mcluhan.html>

ORWELL, George (2016). *1984*. Adelaide: The University of Adelaide

PAZ, Octavio (1994). “El laberinto de la soledad y Posdata”, en *Obras completas, Vol. 8*. México: Fondo de Cultura Económica.

PORTAS, Eduardo (2013). *Conceptos fundamentales alrededor de la obra Historia y topología. Ascenso y caída de la metáfora*. Maestría en Historia Moderna de México (Casa Lamm). Recuperado el 28 de octubre de 2019, desde:

https://www.academia.edu/6472415/Conceptos_fundamentales_alrededor_de_la_obra_Historia_y_tropologia._Ascenso_y_caida_de_la_metafora_de_Frank_R._Ankersmit

RAVELO, Ricardo (14 de febrero, 2020). "Veracruz: El atraco de Carlos Salinas", en *Sin embargo.mx*. Recuperado el 10 de agosto de 2020, desde: <https://www.sinembargo.mx/14-02-2020/3730541>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.). Madrid: Real Academia Española

RICOEUR, Paul (2007) "Historia y Memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado", en Pérotin-Dumon, Anne (dir.), *Historizar el pasado vivo en América Latina* (publicación electrónica), Pp. 1-27. Recuperado el 26 de septiembre de 2021, desde

https://www.academia.edu/8589010/Verdad_2007_Anne_P%C3%A9rotin_Dumon_HISTORIZAR_EL_PASADO_VIVO_EN_AM%C3%89RICA_LATINA

ROMANI, Federico (2 agosto, 2018). "Film noir" (comentarios sobre el libro *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*", de Jean-Pierre Esquenazi), en *El Cuenco de Plata*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. Recuperado el 13 de enero de 2020, desde https://www.elcuencodeplata.com.ar/en_los_medios/905

ROSENTAL, M; Ludin, P. (1965). *Diccionario filosófico* (edición adaptada al formato digital) Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos

_____ (1979). *Diccionario filosófico*. Bogotá: Ed. Los comuneros

SARDUY, Severo (1993) "Nueva inestabilidad" en *Barroco y Neobarroco*, Pp. 75-80. Madrid: Círculo de Bellas Artes

_____ (2013). *Obras III – Ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica

SCASCIAMACCHIA, Francesco; Rión Ixel (2016) *Walid Raad* [catálogo de exposición (13 de octubre, 2016 - 8 de enero, 2017)]. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo

SEKULA, Allan (2002). *Fish story*. Düsseldorf: Richter Verlag

SIERRA, Sonia (28 marzo, 2018). "16 artistas que reflejan la violencia de América Latina", en *El Universal*. Recuperado el 24 de septiembre de 2020, desde <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/16-artistas-que-reflejan-la-violencia-de-america-latina>

SOBCZYK, Marek (2011). *De la fatiga de lo visible* (traducción de Manuel Arranz Lázaro), Valencia: Pre-textos

SOLÍS G., José L. (julio-diciembre, 2013). “Neoliberalismo y crimen organizado en México: El surgimiento del Estado narco”, en *Frontera Norte*, Vol. 25, Núm. 50, Pp. 7-34. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte. Recuperado el 15 de marzo de 2020, desde <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13628944001>

SPALDING, David (S.F.). “History lessons: a backward glance into the future”, en *Art Link Art*. Recuperado el 15 de agosto de 2019, desde http://www.artlinkart.com/en/article/overview/41fctwrq/about_by2/C/828cAyr

STRAND, Mark (2015). *Sobre nada y otros escritos*. Turner: Madrid

SZYMBORSKA, Wislawa (2002). *Poesía no completa*. México: Fondo de Cultura Económica.

TAMÉS, Enrique (octubre-noviembre, 2007). “Del vacío a la hipermodernidad”, en revista *Casa abierta al tiempo*, Vol. 1, época IV, Núm. 1, Pp. 47-51. México: Universidad Autónoma Metropolitana

TATE (20 de abril, 2018). *William Kentridge – ‘Art Must Defend the Uncertain | Artist Interview | TateShots*. [Archivo de video]. Youtube. Recuperado el 13 de mayo de 2020, desde <https://www.youtube.com/watch?v=Dnweo-LQZLU>

THE MUSEUM OF MODERN ART (2004). “Luc Tuymans, Lumumba, 2000”, en *MoMA Highlights*. Nueva York: The Museum of Modern Art. Recuperado el 20 de mayo de 2020, desde <https://www.moma.org/collection/works/82832>

TOSCANO LÓPEZ, Daniel (junio, 2016). “El poder en Foucault: «Un caleidoscopio magnífico»”, en *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, Vol. 26, núm. 1, 2 de junio. Chile: Universidad de La Serena. Recueperado el 27 de marzo de 2020, desde <https://revistas.userena.cl/index.php/logos/article/view/703>

URDANIBIA, Iñaki (24 de octubre de 2017). “El «Submundo» de Don DeLillo”, en *Collectiu Kaos en la red*. Recuperado el 30 de marzo de 2020, desde <https://kaosenlared.net/submundo-don-delillo/>

USUBIAGA, Viviana (1 de octubre de 2005). *Entrevista a Fernando Bryce*. Recuperado de: <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=71>

VALENCIA Triana, Sayak (2010). *Capitalismo Gore*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

_____ (febrero, 2012). “Capitalismo Gore y necropolítica en México contemporáneo.” En *Revista Internacionales*, núm. 19, México: GERI-UAM

VALDÉS, Zoé (1995). *La Nadia Cotidiana*. Buenos Aires: Emecé Editores

VALJAKKA, Minna; Wang, Meiqin (2018). *Visual Arts, Representations and Interventions in Contemporary China* (Urbanized Interface). Amsterdam: Amsterdam University Press

VAN PEE, Yazmin (2006). *Between mimesis and non-recognition: Luc Tuymans pictures Congo*. Berkeley: University of California–Berkeley

VATTIMO, Gianni y otros (2003). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos

VICENT, Mauricio (29 de noviembre, 2020). “Leonardo Padura: “Me interesa la historia para iluminar el presente”, en *El país*. Recuperado el 14 de diciembre de 2020, desde <https://elpais.com/cultura/2020-11-29/leonardo-padura-me-interesa-la-historia-para-iluminar-el-presente.html>

VILLAVICENCIO, Giovanni (12 noviembre, 2020). “La Historia Global en los tiempos del coronavirus”, en *Cultura y vida cotidiana-Nexos*. México: Nexos. Recuperado el 25 de septiembre de 2021, desde <https://cultura.nexos.com.mx/la-historia-global-en-los-tiempos-del-coronavirus/>

Vv. AA. (1887). *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*. Barcelona: Montaner y Simón Editores.

_____ (1982). *Lexis / 22 Vox. Diccionario enciclopédico*. Barcelona: Ed. Círculo de lectores, S.A.

WALCOTT, Derek (1992). *Collected poems, 1948-1984*. Londres: Faber and faber.

WHITE, Hayden (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica

Wullschlager, Jackie (2 de enero, 2015). “Luc Tuymans: dark visions and enlightenment”, en *Financial Times*. Recuperado el 6 de abril de 2019, desde <https://www.ft.com/content/dfab1942-89ea-11e4-8daa-00144feabdc0>