

**La historia como montaje.
De su legitimación a la práctica artística como anti-archivo.**

Roberto Barajas Chávez

Resumen

Partiendo de dos proyectos curatoriales realizados por mí en 2011 y 2014 al Archivo General de la Nación, Ciudad de México (antes Cárcel de Lecumberri, -recinto carcelario más importante de la dictadura porfirista-) y el Museo Universitario del Chopo UNAM (antes Museo Nacional de Historia), se realiza un estudio crítico, propuesto desde el arte, a las narrativas de la historia mediante dos categorías que articulan el pasado dentro y fuera de la institucionalidad: la memoria y el olvido. El objetivo es aludir a la intervención artística en recintos de legitimación para hablar de las posibilidades que tenemos para contar la historia mediante nuevos montajes narrativos, cuando el Estado en su oficialidad produce los olvidos pertinentes como acto de resguardo en su jerarquía del poder.

La historia como montaje. De su legitimación a la práctica artística como anti-archivo.

I

La tarea fundamental del archivo es realizar un corte historiográfico apoyado en la rigurosa labor de acumular, acomodar y clasificar la información mediante procesos manuales, dispositivos digitales y de reproducción como prótesis del pasado. Sin embargo, el pasado como algo acabado, a decir de Freud, se replantea como memoria archivada una vez que el archivo como impresión, escritura, prótesis o técnica hiponémica en general, se vuelve lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable donde; “la estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgimiento mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto registra, el acontecimiento”. (Derrida, 1997:24). Por esta razón es preciso entender que el archivo no sólo es memoria sino lugar; espacio creado para la coordinación y clasificación desde la lógica de exclusión y distribución. La memoria, en su carácter de individualidad y alejada por esta misma razón de toda oficialidad, es sólo el principio de un largo camino, en el cual sucumben diferentes acontecimientos y filtros para considerar a un documento “histórico”, labor que debe cumplir bajo la ley y reglamentos establecidos el historiador. Vayamos ahora a una determinación más concreta para entender lo que se entiende por archivo, para luego aproximarnos a la utilidad e inconvenientes de la historia para la vida, parafraseando al intempestivo Nietzsche.

Recordemos a Derrida y su célebre Mal de archivo para remitirnos a los orígenes de este término de acuerdo a su raíz griega *arkheion* como referencia a “una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, los que mandaban”. Así, el archivo se entiende, en un principio, como lugar y bajo el concepto de consigna. Anteriormente, alude el filósofo francés, a los ciudadanos que ostentaban el poder político, se les reconocía el derecho de hacer y representar la ley. Al fungir como guardianes del orden, estos representantes instituidos, tenían la capacidad y también el compromiso, de resguardar en su casa privada, familiar u oficial los documentos históricos y oficiales de su nación, además de contar con el poder para interpretar dichos archivos. Los documentos dictaban la ley, mientras los representantes políticos o *arcontes*, se encargaban de su resguardo. Resguardo que, si entendemos la definición del concepto que nos refiere este estudio, requería de un lugar específico para ubicarlos. Una domiciliación en términos generales; residencia. Custodiar residencia; oficialidad y poder; historia e institución. A todo esto nos lleva a pensar el concepto de archivo desde el principio.

“Habitan en ese lugar particular, lugar de elección donde la ley y la singularidad se cruzan en el privilegio. En el cruce de lo topológico y de lo nomológico, del lugar y de la ley, del soporte y de la autoridad, una escena de domicialización se hace a la vez visible e invisible.” (Derrida, 1997: 11)

Seguido de este principio topo-nomológico en donde el archivo es depositado a disposición de alguna instancia de autoridad política o institucionalidad, lo que sigue es reunir parámetros de unificación y clasificación, de los cuales podamos referir su poder

de consignación. Además de lo que el significado común de consignación nos quiera decir y de encontrarle una residencia estable al archivo, es importante sincronizar los elementos que articulan la unidad de cualquier clasificación, por el acto consecuente de reunir y distribuir. Hasta aquí podemos decir que hemos planteado las bases para entender lo que significa el concepto de archivo, su uso como principio de organización de la información y la importancia que tiene contar con un lugar de residencias para ubicar sus contenidos a partir de las diferentes técnicas de distribución que el material o documentos así lo requieran, así como contar con la custodia oficial de un equipo de especialistas para su resguardo y conservación. Bajo estas condiciones filosóficas y políticas del archivo, me he dado a la tarea de trabajar desde la investigación y curaduría de arte con diferentes espacios cargados de historia, con archivos específicos y las posibilidades que la información existente en ellos, -pero también la ausente o censurada-, pueden generar desde la práctica artística como ejemplo de anti-archivo. Concretamente me centraré en dos proyectos expositivos realizados en recintos institucionales: El Archivo General de la Nación y su historia referida a partir de la exposición colectiva: “memoria y olvido. Reflexiones en torno al concepto de archivo en el AGN y su labor de resguardo”, realizada en esta sede en 2011; y El Museo Universitario del Chopo de la UNAM, y su historia referida a partir de la exposición individual: “Liminal animal”, muestra realizada en esta sede en 2014.¹

II

El Archivo General de Nación, localizado en la Colonia Penitenciaría de la Ciudad de México, se encarga de conservar y resguardar la historia documental del país, pero originalmente el edificio se erigió como la Antigua Penitenciaría del Distrito Federal. A principios del siglo XX México vivía los encantos del progreso y los avances ostentosos de la dictadura porfirista destacando grandes construcciones, inversión en transportes, vías de comunicación y un importante desarrollo industrial que se complementaba con la adopción de costumbres principalmente francesas. En el ámbito político, se presentaba la quinta reelección y cumpleaños número setenta del General Porfirio Díaz (quien se mantendría en el poder durante el periodo de 1876 a 1911). Para festejarlo, grandes movimientos se produjeron alrededor de todo el país, así como el levantamiento de importantes edificaciones y obras públicas, como el Gran Canal del desagüe en marzo de 1900, la Penitenciaría del Distrito federal el 29 de septiembre del mismo año y el Manicomio General de la Castañeda en 1910. Como Muestra de su ánimo progresista, Díaz se basó en los modelos arquitectónicos franceses para la construcción de la Penitenciaría. Su diseño se basaría en el que el filósofo Jeremías Bentham había propuesto para las cárceles francesas en 1791. Su intención era procurar la vigilancia desde el punto central de la penitenciaría hacia cualquier rincón de la misma sin que los presos pudieran saber con certeza si son vigilados. La arquitectura panóptica se distinguía por una torre poligonal de vigilancia en el centro del edificio y que funcionó de igual forma para el diseño en México. Con ello la modernidad penitenciaria como reflejo de la dictadura se hacía presente con este diseño arquitectónico.

¹ La información y síntesis referente a las exposiciones ha sido sacada de las páginas oficiales de los museos donde se realizaron las muestras y de la investigación curatorial realizada por un servidor y que sirvió también para mi tesis de filosofía.

La Penitenciaría del Distrito Federal se establece a partir de la Reforma al código penal de 1871 en México, con siete brazos o pasillos de celdas que coincidían en el centro de una torre de 35 metros de altura, distribuyendo las siete galerías donde se hallarían reclusos cientos de presos entre 1900 y 1976, entre los que paradójicamente se encontrarían grandes personalidades de la política, movimientos sociales y estudiantiles, de la cultura y el arte. De ahí mi interés en el recinto, porque la historia de un país también se cuenta desde este tipo de edificaciones incómodas para el Estado. Así fue cómo, en el más tarde conocido Palacio Negro de Lecumberri-, desfilaron personajes como el General Pancho Villa (conocido como el Centauro del norte durante la Revolución mexicana), el escritor norteamericano William Burroughs, el escritor colombiano Álvaro Mutis, el novelista y activista político José Revueltas (conocido por El apando de 1969 y la película de 1976 dirigida por Felipe Cazals), el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, Ramón Mercader (militante catalán, asesino de Trotsky), Goyo Cárdenas (conocido como el estrangulador de Tacuba en 1942), El asesino en serie “Pelón Sobera”, líderes del movimiento estudiantil de 1968 y Alberto Aguilera Valadez, mejor conocido como el canta autor Juan Gabriel, por mencionar algunos. Otros sucesos importantes para la historia de México estuvieron relacionados con dicha institución, como el asesinato del Presidente Francisco I Madero y el vicepresidente José María Pino Suárez sucedidos de camino a la penitenciaría, en el Golpe de Estado conocido como La decena trágica de 1913; como efecto de la traición de Victoriano Huerta al presidente Madero para usurpar su puesto. Actualmente la antigua penitenciaría es el Archivo General de la Nación pero conserva una placa que señala el lugar exacto donde se realizó la autopsia a dicho presidente y vicepresidente de México luego de haber llegado sin vida al lugar. Debido a los altos índices de violencia entre internos, la sobrepoblación, extorsiones sin medida y la tortura que se ejercía como ley del más fuerte, la cárcel fue cerrada en 1976 y fue hasta 1982 que reabre como sede del AGN.

Con toda esta historia de por medio y el cambio drástico entre la vocación y utilidad de este modelo arquitectónico de control, me resultaba fundamental insistir para hacer un ejercicio curatorial que evidenciara su doble naturaleza de antigua cárcel y el actual archivo de la nación. Si antes se reclusión a hombres, ahora se reclusión la historia bajo las mismas paredes de una prisión de alta seguridad. Así fue cómo en 2011 tuve la oportunidad de llegar hasta la Dirección General de esta institución como órgano descentralizado de la Secretaría de Gobernación, aceptando mi propuesta para entrar con un grupo de artistas para investigar entre sus diferentes fondos archivísticos y realizar intervenciones en espacios de acceso público del AGN con el fin de entablar un diálogo con la historia de México y el edificio desde la práctica artística; ahondando en el concepto de archivo como historia, lugar de acontecimiento, como pasado y espacio de experimentación museográfica.

Los ocho proyectos artísticos concebidos *in situ* para la colectiva, incidieron en la narrativa de la institución como espacio museístico cargado de historia. Por lo que la iniciativa expositiva parte de una relectura histórica ejercida desde el arte, en la dialéctica de la memoria y el olvido como discurso historiográfico. En este contexto, si bien distinguimos a la memoria por su capacidad de retener y evadir el olvido, éste suele presentarse como un defecto que la memoria procura evitar y sin embargo, aparece siempre al acecho en los argumentos rendidos sobre el pasado. Ante nuestra incapacidad por mantener intactas las imágenes y experiencias cotidianas, la negociación de la memoria con el olvido se vuelve rigurosa y lejos de quedar exentos, descubrimos que el olvido ayuda a definir una parte importante en esta narrativa como registro de la

ausencia. El olvido yace en la estructura límite del archivo y para ser exactos fuera de los terrenos de la memoria, pero al final no termina de alejarse ni se desvanece por completo. Bajo esta disyuntiva los artistas discutieron los resultados de su investigación con nuevos archivos u obras generadas de la consulta, ahora con intereses estéticos.

III

Las instituciones, dice Derrida, diseñadas para esta labor, son las responsables de resguardar y hacer accesible o inaccesible la información que, por ley, el Estado considera pertinente para oficializar la historia. De esta manera entenderemos que la operación del archivo es siempre y fundamentalmente con el olvido más que con la memoria; su estructura es espectral. Citando el texto de Ana María Martínez de la Escalera, *Espectro y política de la memoria*, “la figura espectral singulariza una política y una ética tanto del debate como de lo que debemos intercambiar y poner en circulación, volver público”. La oficialidad de la historia se apropia del pasado en un afán por monumentalizarlo, negando la singularidad de la memoria y reduciendo la individualidad inventiva del pasado a un molde general. Contra esta construcción reductiva de la memoria colectiva, la urgencia por una memoria espectral resulta oportuna por su carácter imprevisible y poderoso para contrarrestar la oficialidad que restringe el carácter paradójico o tensional de los tiempos. La fuerza del espectro anuncia el porvenir y da la bienvenida a lo que llega en su nombre, sin embargo y aún cuando deba permitirnos establecer una relación crítica con el pasado y una elaboración política de la memoria que no cancele el futuro, debemos mantener cuidado y no celebrar la llegada a cualquier tipo de fantasma. El espectro deviene como una operación del archivo porque importa no de dónde viene, sino lo que al venir anuncia y es así que nos encontramos con el origen político del anti-archivo. Por eso el archivo nunca descansa y debe estar preparado para recibir al espectro en su demanda de memoria que viene del porvenir y no del pasado. Este espectro que viene del porvenir, desestabiliza el progreso y se vuelca hacia lo imprevisible e incalculable, adueñándose de la figura del deseo productivo, vislumbrado como cuerpo y mundo. “Deseo procedente de otras generaciones contemporáneas y del futuro que trabajaran su legado y herencia, sus tradiciones y deberes, sin importar nuestras prohibiciones o decisiones. El deseo es el nombre que damos a la institución de lo inédito. Vístase como se vista, hablando con la lengua o las lenguas que él sólo decida, el espectro de lo humano por venir, será la oportunidad del cambio o el monstruo catastrófico que tenemos: sea como fuere, advirtamos que no es lícito detener su arribo.” (Martínez de la Escalera, 2013).

IV

Listado de obras pertenecientes a la exposición:

1.- La pieza *POLVO* del colectivo Pinto mi raya abría la exposición. La obra reflexiona sobre el lugar como espacio de resguardo para la información histórica. Mediante las palabras *POLVO* y *PIEDRA*, el colectivo se refiere a la domicialización y a la consulta, así como a la rigidez con que se administra y facilita la información instituida por el recinto. El lugar donde se ubicaba esta obra es el perímetro central del AGN, mismo donde anteriormente se erigió la torre panóptica de la cárcel. El espacio juega, al mismo

tiempo, con dos conceptos que justifican su prioridad; orden y control. La instalación repetía la palabra POLVO impresa en gran formato pegada sobre el perímetro central del piso, desde donde se tiene la vista privilegiada de las siete crujías de la antigua cárcel. En el centro se ubicaba una torre de tarjeteros viejos acumulados, con la rótula PIEDRA y la consulta que invitaba al público a responder:

<<CUANDO PIENSO EN UN ARCHIVO LA PRIMERA PALABRA QUE SE ME OCURRE ES:>>

Desde ahí se vislumbraba la totalidad de los espacios de consulta, así como la distribución de los archivos por periodos históricos, relevancia política, seguridad pública, periodos del virreinato e inquisición, entre otros. PIEDRA simulaba el archivo del poder, aquel que se oficializa e instituye con la rigidez de la piedra, mientras POLVO funge como una referencia al paso del tiempo, a la muerte o a la memoria del pasado que se resguarda, se olvida y se empolva desde la propia oficialidad de su residencia, sin embargo, es también el que se levanta cuando éste se utiliza. El polvo es lo que marca o no su uso.

2.- *Área de estudio. Entre el deber y el quehacer archivístico* de María Alós y Claudio R. Castelli, es un esfuerzo por simplificar la labor de búsqueda y logística para el acceso a la información, a partir de una instalación que promueve la consulta y la hace más accesible. La obra se sometía a los mismos parámetros de clasificación dictados por la institución anfitriona, respetando la ubicación de los documentos y objetos elegidos por los artistas, pero permitiendo un acceso mucho más sencillo y sobre todo viable para hojear, tocar y explorar la información ubicada en ordenadas carpetas de archivo. Mediante reproducciones, en la imposibilidad de maniobrar los documentos originales por cuestiones de conservación, la instalación se realizó con mobiliario del AGN, aludiendo no sólo a su quehacer cotidiano, sino también a la estética visual del recinto. La instalación promovía la búsqueda de documentos u objetos pertenecientes a diferentes fondos (Inquisición, virreinato, constituciones mexicanas, mapas de la zona metropolitana del siglo XIX, el único documento firmado por una mujer en el siglo XVII -de Sor Juana Inés de la Cruz-, entre otros documentos elegidos por los artistas), acompañados de la reproducción de todo su expediente, volviéndolos accesibles y sin la necesidad de realizar los trámites burocráticos que exige la institución. En este orden de consulta y como un homenaje a la autora de la pieza, fallecida días antes de inaugurar la exposición, se incluyó un archivo nuevo generado con motivo de la exposición y consulta a diferentes fondos del AGN. El nuevo archivo consistió en integrar documentos fotocopados en una mesa, pertenecientes a diferentes fondos pero que incluyera la palabra “María”, inaugurando así una nueva clasificación dentro de la obra. Desde el periodo de la inauguración y hasta que la colectiva se desmontó, el archivo “María” creció gracias a los involucrados en el proyecto, amigos e individuos que alentaron la consulta.

Tanto la inclusión del archivo “María”, como el archivo resultado de la consulta de Pinto mi raya:<<CUANDO PIENSO EN UN ARCHIVO LA PRIMERA PALABRA QUE SE ME OCURRE ES:>>, instauran la variante del anti-archivo, promoviendo archivos que se fundan a partir del proyecto basados en los discursos curatoriales. “María” y la consulta del colectivo crean nuevos archivos y se distinguen por sacar a la luz nuevas conjeturas sobre estos archivos en crecimiento y posterior exposición.

3.- *Cerramiento* de Gina Arizpe, fue una videoinstalación que incidía en la memoria audiovisual del recinto en su contexto carcelario, enalteciendo el sonido creado por el cierre de puertas de las siete crujías como memoria sonora. Actuando como anti-archivo, la pieza irrumpe en la sonoridad como tiempo y ruido ordenado, dialogando, desde su estridencia, con nuevas formas de abordar el contexto histórico y crítico de su pasado desde el presente. La cárcel como institución archivística con los antecedentes y formas arquitectónicas de la penitenciaría más importante del siglo XX, reclamaba su doble vocación de resguardo, mediante la pieza sonora de Arizpe una suerte de recuerdo del presente.

Foucault inicia *Vigilar y castigar* con una referencia al reglamento de finales del siglo XVIII, describiendo los pasos que se debían seguir en caso de una peste. Estas reglas prohibían la salida del cerco afectado a cualquier individuo; evitando la salida a las calles y toda una serie de procedimientos que la autoridad competente reclamaba como método de individuación para marcar exclusiones. Método que aplicaría, más allá de una alerta de prevención, como una manera de regir la lógica de distribución y vigilancia individual, más tarde aplicada en instituciones psiquiátricas, penitenciarías, hospitales y otros espacios. De esta manera se permitía la división binaria para clasificar y distinguir entre loco y no loco, peligroso o inofensivo, instaurando la separación individual y de vigilancia controlada. Pronto estas exigencias formarían parte del concepto panóptico dentro de la arquitectura penitenciaria y el sistema evolucionaría como una política de vigilancia permanente. Este dispositivo permitía vigilar, sin la posibilidad de que al observado se le concediera regresar la mirada, con la misma certeza con la que era mirado. La visibilidad se convertía en una trampa y el observado nunca dejaba de sentirse observado. Inmersos en esta dinámica y acorralados por una arquitectura excluyente físicamente, el preso siempre podría ser visto aunque él nunca viera. Se vería siempre como objeto de información pero nunca como un sujeto de comunicación. El objetivo del panóptico se ejercía en la medida en que el detenido se mostraba en un estado consciente y de entera vigilancia, permitiendo la función del poder de manera automática. Producir el efecto de una vigilancia permanente en la conciencia de los detenidos permite su inclusión como una máquina de crear y sostener la relación de poder.

“El que está sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento”. (Foucault, 2002: 206).

En alusión a este pasado arquitectónico, aún con la inexistente torre panóptica de Lecumberri, la instalación de Arizpe utiliza medios audiovisuales digitales como mecanismo de vigilancia, circuito cerrado, en una metáfora eficiente para remontar la vigilancia permanente que representó, en su momento, la arquitectura original del recinto penitenciario. Medios tecnológicos audiovisuales a favor del control.

4.- *Uncle Bill*, como obra gráfica de Bernardo Fernández “Bef”, se incluye como fragmento de una novela gráfica que alude a la figura del escritor norteamericano William S. Burroughs, uno de los tantos personajes famosos recluidos en el Palacio negro. El comic impreso se centra en la corta estadía carcelaria del escritor norteamericano en 1951, acusado de asesinato en primer grado por el homicidio de su esposa, resaltando, de manera gráfica, aspectos personales del escritor y la corrupción

jurídica en la cultura mexicana. La escritura como discurso teórico funda, con el consentimiento de la institución, la manera como se inscribe la historia en sus archivos. Citando a De Certeau; “no hay historicidad sin novela”. La escritura sirve como discurso para elaborar las teorías con base a las estrategias elaboradas por las ciencias exactas. Lo que nos lleva a la formación de las llamadas ficciones teóricas sobre la historia como eje central del discurso historiográfico. “Antes de ser un objeto de discursos, la historia engloba y sitúa el análisis. Éste es el presupuesto insuperable del análisis historiográfico. Toda teoría de la historia está en relación directa con un laberinto de coyunturas y de relaciones que no domina. Es una “literatura” dominada por el tema que trata”. (De Certeau, 2003: 43).

5.- *S.T.* de Edgar Orlaineta se compone de una serie de tres esculturas/sillas aludiendo a la idea de historia como materia en su condición finita de conservación. En busca de un soporte biográfico a partir de la escultura, el artista se sumergió entre los fondos del AGN para buscar antecedentes referidos a la figura de su bisabuelo Salvador Tarazona (1876 Valencia, España); intentando revelar una historia parcial de su vida y quehaceres profesionales. La obra de Orlaineta funge como un comentario a la relación-confrontación del individuo con la historia, el pasado y la información que de ellos se recaba. Haciendo uso de la documentación encontrada en el AGN y fascinado por el afán de reconstruir una historia de identidad familiar, el artista comprobó que a partir de esta labor archivística la historia siempre yace incompleta y reinterpretada en la ausencia de su propia integridad, y que en el mejor de los casos la “historia en cuestión” se vuelve mito o leyenda, mientras la realidad sobre la figura de su bisabuelo se deconstruye a partir de imágenes inexistentes. El interés por los archivos de Salvador Tarazona nace de las afinidades y oficio compartido con su bisnieto y por las leyendas contadas en su familia por la vida bohemia y nómada del que fuera considerado el primer escenógrafo en México, destacado muralista, pintor de caballete, tallador y diseñador en general.

6.- *Mi voz irá contigo* de Artemio reunió la memoria popular de canciones penitenciarias, con letras de dominio público y archivos de presos políticos reclusos en el Palacio negro. La selección de canciones antiguamente coreadas por internos de Lecumberri, serían interpretadas, en esta ocasión, por integrantes del Coro Cuarta Pared; agrupación perteneciente a la población del Reclusorio Preventivo Varonil Oriente de la Ciudad de México. La pieza sonora es el resultado de una labor de investigación y reinterpretación de la memoria del lugar, desde las melodías que rinden testimonio de las experiencias e idiosincrasia de los presos en aquella época. El disco grabado como resultado de este recital se ubicó dentro de la única torre restaurada en los patios del AGN. El torreón del ala izquierda conserva su arquitectura original como torre de vigilancia, en el centro de un perímetro reducido entre muros en ruinas. Las bocinas de la pieza sonora fueron ubicadas en el interior de la torre, con la finalidad de que el sonido tuviera salida perimetral. El proyecto se completó con la impresión de un cancionero ilustrado por el Taller de Pintura y grabado del mismo reclusorio.

7.- *Mural* podría considerarse como una novena intervención artística, aunque no por alguno de los artistas invitados sino por los que residieron en la década de los 50. En el interior del recinto existe un cuarto pintado por antiguos internos en 1959, es el único cuarto que existe intacto y sin restauración. A petición personal y para volver accesible la vista completa de la obra mural, se acordó con el AGN que el cuarto fuera limpiado y abierto al público por lo menos durante el tiempo que duró la exposición.

Mi voz irá contigo y *Murals* sugieren una reflexión en torno a la naturaleza del lugar como marcas exteriores y espacios hoy intervenidos bajo las premisas de su pasado, pero desde un contexto actual que altera su discurso y donde ambas intervenciones pueden leerse como una metáfora de seguimiento a lo mismo, pero, sin descartar la distancia evidente entre el pasado y el presente. La fuerza que la pieza sonora adquirió al ubicarse en el Torreón, no habría sido la misma de haberse instalado en una sala de exhibición o cualquier otro espacio. El Torreón recontextualiza el discurso historiográfico pretendido por la pieza, producida ahora por internos de un centro penitenciario que corea los sonidos del ayer en dicha cárcel y que, sin embargo, nunca lo habitaron como presos. Mismo efecto el que provoca la apertura de la bodega de materiales, donde yace un mural en ruinas cerrado habitualmente al público, ahora abierto para contemplarlo y reinterpretarlo.

El AGN no sólo cumple con su labor de resguardo contando con un espacio topográfico, aún sin haber sido construido para esta labor, también cuenta con una historia particular que pesa desde su arquitectura, conservando los rastros de su oficio anterior. La impronta de éste se ubica en el lugar del asentamiento archivístico como cárcel. “No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera”. (Derrida, 1997: 19).

8.- *Transcripción a mano de un texto oficial* del colectivo regional montano Tercer quinto consistió en localizar a un interno que hubiera iniciado su condena en la antigua penitenciaría y que siguiera preso en la actualidad, para solicitarle la transcripción a mano del Código Penal Mexicano del año en que fue sentenciado, -en este caso, 1967-. Fuera de los alcances de la clasificación y de los archivos propios del AGN, nos encontramos con el nacimiento de un nuevo documento que se exhibe como único en su especie, incorporando la importancia de la acción documental sugerida por la escritura en puño y letra de un individuo para quien el recinto, en su época carcelaria, resulta determinante en su vida, porque parte de la historia personal de Raymundo Moreno Reyes “El Burrero” se inscribe a partir de ese lugar como memoria y de su testimonio como escritura; instalando el lenguaje como experiencia anecdótica y testificando su propia autoría. El documento se realizó como proyecto procesual gracias al trabajo de transcripción del interno y las visitas realizadas semanalmente al reclusorio para recoger los avances escritos. Concluida la transcripción del documento, se pasó a encuadernar en formato de libro para su posterior exhibición.

9.- *107 min.* de Teresa Margolles se compone de una película con el listado que registró los asesinatos en el estado de Sinaloa desde el primero de enero al treinta y uno de diciembre del 2011. La película hace mención de la fecha, nombre completo de la víctima, lugar donde se encontró el cuerpo y razón aparente de la muerte de cada una de estas personas registradas en diferentes medios de comunicación. El tiempo que duró la película en pasar la totalidad de muertes fue el nombre de la pieza. La obra nos habla sobre las circunstancias de inseguridad y violencia en ese estado particular de la república bajo el periodo presidencial de Felipe Calderón y su guerra contra el narcotráfico, pero también nos habla sobre la importancia del duelo al personalizar a las víctimas con nombre y apellido más allá de cantidades y estadísticas generales, sobre el dolor y el silencio que se guarda por miedo e indignación que cada persona asesinada genera en una sociedad. La pieza de Margolles se integra a la generación de nuevos archivos producto de la investigación para esta muestra como anti-archivo; un archivo vivo de muertos. El video silente y de proyección en blanco y negro con definición HD fue proyectado en el Auditorio Principal del AGN.

V

*...para dar al tiempo de la historia un oponente
espacial digno de la ciencia humana, hay que elevarse
un peldaño más en la escala de la racionalización del lugar.
Hay que partir del espacio construido de la arquitectura
a la tierra habitada de la geografía.*

Paul Ricoeur

En el 2014 una nueva investigación me permitió llegar a espacios de institucionalidad y legitimación desde su arquitectura, historia y vocación. Ese año fui invitado por el curador en jefe del Museo Universitario del Chopo para realizar una exposición, por lo que me resultó muy conveniente invitar a la artista Mariana Magdaleno por sus intereses personales en las ciencias naturales y la solidez de su obra gráfica. Mi interés en trabajar con ella ya tenía intereses específicos al respecto. El museo como espacio de exposición nos brindaba muchas opciones debido a que nos habían proporcionado una sala lo suficientemente grande para experimentar y proponer una museografía específica.

El Museo Universitario del Chopo es una institución pública dedicada a exponer arte contemporáneo como dependencia de la UNAM, y si bien cumple a la perfección con su función dentro de una colonia de importante tradición como Santa María la Rivera, lo cierto es que también su edificio cuenta con una historia muy particular y su vocación original en nada se relaciona con su actual vocación museística. El edificio que caracteriza al museo cuenta con una larga historia llena de mitos urbanos y anécdotas que van desde la adquisición de su estructura arquitectónica hasta su traslado y actual ubicación. Sus orígenes más primario provienen de mediados del siglo XIX, cuando en 1851 se presenta la llamada: "Gran Exposición", como símbolo de progreso y modernidad en el Crystal Palace de Londres con diseño original de Joseph Paxton, combinando materiales como el hierro y el cristal característicos del estilo Jugendstil, evolucionado y conocido más tarde como Art Nouveau. A comienzos del siglo XX este tipo de obras arquitectónicas ya eran famosas por ser utilizadas para albergar importantes proyectos como la "Exposición de Arte e Industria Textil", realizada en Düsseldorf, Alemania en 1902, con diseño original de Bruno Möhring. Para entonces la Compañía Mexicana de Exposición Permanente, S. A., interesada en realizar exposiciones comerciales de productos industriales y artísticos, compra tres de las cuatro salas del edificio de Möhring y una vez desmontada, es trasladada a la Ciudad de México. Su instalación culminaría en 1903, contando con un par de torres de hierro semejantes a campanarios, ventanales color violeta y un majestuoso pórtico. Desde entonces y a la fecha, su apariencia recuerda más a una catedral que a un centro de exhibiciones, sin embargo la industria mexicana no se había desarrollado del todo y el edificio no pudo cumplir con los fines de su adquisición. Sería hasta 1909 que el edificio sería rentado por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes para montar el Museo de Historia Natural. Considerando que el antiguo Museo Nacional de México acogía entonces colecciones de todo tipo, su acervo sería dividido entre las colecciones de antropología y etnología en la sede original y las de ciencias naturales conformarían el nuevo museo inaugurado en diciembre de 1913. Esta institución se convertiría en la punta de la museística mexicana, gracias a la realización de actividades de investigación, recolección y divulgación científica; contando también con

departamentos de taxidermia, imprenta y carpintería para mantener y acrecentar su acervo. En 1922 el museo se posicionaba como el mejor de México con alrededor de mil doscientos visitantes al día, conocido para entonces como el Museo del Chopo.

Una vez consumada la autonomía en la universidad en 1929, el museo pasaría a formar parte de su patrimonio, contando con una larga vida dedicada a la investigación y exhibición, desafortunadamente, debido a las malas condiciones del edificio por su mal mantenimiento y el descuido de sus acervos, el museo cierra definitivamente en 1964, distribuyendo su colección entre el Museo de Historia Natural de Chapultepec, el Museo de Geología e institutos, escuelas y facultades de la UNAM. El abandono del edificio continuaría durante los años consecuentes pero afortunadamente el surgimiento de la Ley de Monumentos Artísticos e Históricos obligaría al Instituto Nacional de Antropología e Historia a catalogarlo como tal, logrando así que la UNAM lo protegiera. En 1975 se reabre como lo conocemos en la actualidad; Museo Universitario del Chopo. A partir de entonces el recinto ha contado con la cercanía de la comunidad local e interesados en arte contemporáneo, las artes escénicas, la música y el cine.

Para mí resultaba fundamental acercarme al edificio desde los conceptos que rememoraban sus inicios institucionales científicos, buscando la manera de rememorarlos en la actualidad. Fue así que la artista Mariana Magdaleno y un servidor nos dispusimos a investigar dónde habían ido a parar la mayor parte de estos acervos distribuidos entre sedes de la máxima casa de estudios y en qué condiciones se encontraban, si es que aún existían bajo su resguardo y conservación. Con esta iniciativa curatorial surgió la exposición: *Liminal animal*.

La intervención gráfica resultado de nuestra investigación, se remonta al pasado del Museo del Chopo como Museo de Historia Natural desde la corporeidad animal como símbolo de temporalidad, vestigio y ritual. Donde el dibujo se vislumbraba como signo de relevancia histórica por científicos y naturalistas en las primeras décadas del siglo XX, inscribiendo así nuevas formas de apreciación conceptual e histórica del recinto, frente al interés e impulso que se le dio a las ciencias naturales en México en la dictadura porfirista. En este proyecto no hablaríamos de archivos propiamente como documentos históricos, pero sí haríamos la búsqueda exhaustiva de sus fondos históricos como objetos, animales y/o ejemplares científicos que pudieran darnos información de lo que pudo haber sido el antiguo museo e interactuar con estos fondos patrimoniales para hablar desde su propia legitimación y resguardo; generando nuevas narrativas que aborden el problema de la historia, la memoria y el olvido, ya sea por abandono o desmantelamiento de fondos históricos por la falta de recursos en las instituciones museísticas del país.

En la exposición, la artista reflexionó, a partir de la naturaleza de lo animal, sobre la relevancia científica y antigua vocación del museo como elemento ritualizado. La exposición incluyó una serie de obra gráfica realizada para la muestra, esqueletos de diferentes animales, ejemplares de taxidermia y teratología (rama de la zoología especializada en el estudio de animales con anomalías congénitas), que formaron parte del antiguo museo y ahora pertenecen a diferentes instancias de la UNAM, como el Museo de Geología, el Museo de la Escuela Nacional Preparatoria, el Instituto de Biología y libros de ilustración científica pertenecientes al Palacio de Minería como antecedentes bibliográficos del siglo XIX en Europa. De esta manera, el animal se inscribía como un concepto en proceso de resignificación. La museografía ejemplificaba ya la referencia a la temporalidad, -además de hacerse visible con la obra gráfica de la artista y el material recopilado-, con todo el material exhibido en el mobiliario de la

época de Museo de Historia Natural que aún conserva el Museo del Chopo, pero el acto simbólico de la museografía se hacía visible, sobre todo, con el acomodo de los esqueletos y ejemplares de taxidermia simulando una especie de ofrenda ritualizante, rindiendo culto a la imagen de una mariposa gigante pintada por la artista sobre el muro principal de la sala.

“... en el muro central de la muestra se alzaba de manera majestuosa una *lepidóptera* multicolor con brillos dorados en tornasol, como muestra evidente del tiempo a partir de un animal que recordaba el paso histórico en el lugar anunciado con su presencia. Un ratón viejo o polilla, -como suele conocerse en algunas regiones del país a la *Ascalapha odorata* y que suele identificarse como animal de mal agüero al remitirnos a la muerte desde épocas prehispánicas-, se postraba triunfante en las alturas pulcras de los muros del recinto. La temporalidad como vestigio se revestía con la representación del animal ritualizado y la historia del recinto encausada en lo orgánico de lo que representó en otros tiempos, y ahora se miraba en la institución museística a partir de los ejemplares de taxidermia que habíamos localizados para exhibir a modo de instalación, conviviendo con los dibujos trazados por la artista. Un buitre con una ala de mariposa saliendo de uno de sus extremos, una llama echada invadida por capullos de mariposa o un toro sumergido entre cientos de polillas por el paso del tiempo, serían la prueba de cómo el animal trascendía su propia corporeidad y ahora definía el espacio a partir del dibujo, de los esqueletos del Museo de Geología que habían formado parte de los acervos del recinto y hoy parecían ser irreconocibles por las huellas latentes del deterioro, del descuido y del olor a polvo acumulado”. (Barajas, 2014).

Este proyecto de exhibición que nuevamente tomaba a la institución museística como espacio de experimentación museográfica y lugar de acontecimiento en comunicación con su pasado, convenía en una invención material de su historia por actualización de la anterioridad, como elemento fundacional de un montaje de la historia en doble sentido; como montaje museográfico y material por un lado y montaje historiográfico como narrativa por el otro. En este sentido el museo cumple con su función de aparato legitimador tal como lo describe Jean-Louis Déotte; “puede ser el lugar de la historia del arte, pero, sobre todo, hace entrar a las obras en una comunicación general, en la que la más reciente inventa el pasado como su causa material”. El gesto gráfico e instalatorio que ejerció la artista mexicana con su intervención, recordó el pasado de la institución en una faceta casi extinta de su memoria material en la actualidad, por no decir ausente. Podrán existir muchas causas que expliquen por qué se terminó desmantelando la colección de aquel impactante museo dedicado a las ciencias naturales, pero lo cierto es que el museo como institución legitimadora difícilmente pudo deshacerse de los objetos y materiales, aún excediendo las capacidades espaciales y presupuestales para conservarlos y exhibirlos, y tuvo que hacer uso de otros espacios físicos para hallar la manera de resguardar y conservar, al menos en ruinas, lo poco que el paso del tiempo y el deterioro había dejado de aquel glorioso museo. Si entráramos a la discusión que influye también el coleccionismo público como símbolo patrimonial y material de una nación, muchas razones podríamos encontrar para definir cómo hasta por una cuestión de poder, es imprescindible mantener en las mejores condiciones la historia patrimonial y objetual de un país. La institución cuenta siempre con el poder de pertenencia, conservación y resguardo, pero también adquiere la obligación de mantener en las mejores condiciones posibles la historia material que resguarda como principio de su propia vocación.

VI

En el primer proyecto dedicado al AGN con un pasado carcelario visible en su arquitectura, pudimos ver el problema de contar con una residencia para conservar el archivo general de la nación en un lugar que no ha sido creado para resguardar este tipo de materiales, descubriendo historias que además recontextualizaban la propia historia oficial del archivo como mero lugar, mientras que, en el segundo proyecto, encontramos las carencias en las que puede caer la institución pública con edificios patrimoniales y que pueden llevar a desmontar el discurso oficialista y material de un recinto legitimador por factores, muchas veces, ajenos a la voluntad de quienes lo resguardan. En la Introducción de su texto: “El anti-archivo”, de Ana María Martínez de la Escalera, la filósofa describe al anti-archivo como: “...un conglomerado de prácticas, sobre todo de orden discursivo que se comportan interrogando el mecanismo básico de la archivación, tras poner en evidencia, la autoridad coercitiva de los archivos que privilegia a unos documentos de cultura sobre otros, sin publicar la decisión que sostiene la exclusión”. (De la Escalera, 2018).

Independiente a la rigurosa labor de las instituciones autorizadas para archivar, legitimar, resguardar y conservar la información histórica mediante materiales entre documentos y objetos, la figura del curador en diálogo con el artista trabajan en nuevos procesos de desclasificación para re-archivar y dismantelar la homogeneidad del orden oficial. En esta nueva aventura el curador adquiere nuevas formas de organizar y clasificar la información en acuerdo con el artista. Como acto de subversión, el anti-archivo surge del deseo por manifestarse en contra de la integridad legitimadora. Una serie de heterogeneidades aparecen como material de nuevas consultas y una serie de exclusiones, olvidos u omisiones por censura adquieren una nueva voz y presencia. La nueva interpretación de los sucesos encontrados como hallazgos de la investigación, incorporan narrativas paralelas a la versión oficial para hacerse visible en la práctica artística desde donde, estas prácticas subversivas, exceden las versiones unilaterales a la hora de contar la historia. La historia como montaje posibilita la inserción de información como nuevos elementos narrativos y los integra como nuevas formas de contar el acontecimiento fuera de la oficialidad. El anti-archivo se comporta de la misma manera que el archivo en su búsqueda por gobernar la mejor y más convincente versión del tema que trata e interroga con la misma rigidez que el archivo, invitando a mirar a lados distintos de la oficialidad, diseñando formas distintas de montar la historia mediante un montaje museográfico como evidencia material. Frente al archivo oficial, el anti-archivo no se queda en la mera anécdota, alestimular la exclusión como efecto reconfigurador para contar y entender la historia de una manera distinta con el afán de desoficializarla.

Bibliografía

Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Editorial Trotta S.A. 1997

Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002.

Nietzsche, F. *Genealogía de la moral*. Tratado segundo, fragmento 12. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1996

Nietzsche, F. *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Versión digital

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura económica, 2004.

De Certeau, Michel. *Historia y psicoanálisis*. Entre ciencia y ficción. México UIA-ITESO, 2003

Bergson, Henri. *Memoria y vida*. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 2004.

Barajas Chávez, Roberto. Compilador. *Memoria y olvido*. Reflexiones en torno al archivo. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2018 (en proceso de impresión).

Liminal animal. Catálogo de la exposición. Museo Universitario del Chopo, 2014.

Ana María Martínez de la Escalera y Erika Lindig. *Alteridades y exclusiones*. Vocabulario para el debate social y político. 2013.

Barajas Chávez, Roberto. *Memoria y olvido*. Reflexiones en torno al concepto de archivo en el AGN y su labor de resguardo. Tesis como Informe académico por actividad profesional de la exposición colectiva. UNAM, 2013.

<https://www.gob.mx/agn>

<http://www.chopo.unam.mx/historia.html>