

caiana

Regina Tattersfield

(UNAM, México)

La era de la discrepancia. Un relato
premonitorio en *Un banquete en
Tetlapyac*

La era de la discrepancia. Un relato premonitorio en *Un banquete en Tetlapyac*

Regina Tattersfield
(UNAM, México)

Una mañana, cuando nos dirigíamos a la Hacienda, Lutz Becker manifestó que las películas son el único lugar en el que podemos ser testigos del destino. Uno se pone a ver una película y, sin importar lo que esté haciendo, inevitablemente se produce una sucesión de acontecimientos ante nuestros ojos.

Pensé entonces que lo grandioso de una película que queda en estado fragmentario e inconcluso –como en el caso de la cinta mexicana de Eisenstein– es que continúa eludiendo el destino. Por lo tanto, lo que nosotros hicimos, o más bien, lo que Olivier Debrouse se sintió obligado a hacer, fue intervenir en ese vacío de manera de añadir otro retroceso a una temporalidad que está siempre en expansión.

En otras palabras, esta fue una película hecha para permitir que otra película continúe siendo sobre todo una película del porvenir.¹

El presente ensayo concentra su atención en la revisión de la historia reciente del arte en México: el proyecto universitario y curatorial *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*² de Olivier Debrouse (1952-2008) y Cuauhtémoc Medina (1965). La realización de *La era* en el 2007 se localiza en buena medida en la reactivación y consolidación de la Colección de la Universidad Nacional Autónoma de México y la formalización en el 2004 de su programa de adquisiciones. La distancia que procuró distinguir a esta

exposición de los cánones nacionalistas, heredados del “régimen de Fernando Gamboa”, es uno de nuestros puntos de partida para problematizar su proceso globalizador o bien, su impulso por insertar a México en el tejido de discursos transnacionales sobre lo contemporáneo. Su ruta ensaya la operación curatorial de concebir a la historia del arte mexicano como una (neo)configuración de procesos históricos “que involucraría una renegociación de las genealogías periféricas, y una revisión de nuestra historia”³ a partir de la reunión de sujetos y procesos en núcleos o grupos sociales cercanos a los conceptos de tribu y familia vinculados a través de relaciones de afinidad, denominaciones propias de las ciencias sociales como la antropología y la etnografía. La intención de poner en evidencia lazos naturales de parentesco entre los artistas y las obras como agentes de una cultura visual compartida, distinguen la articulación del complejo tejido histórico hasta entonces escindido por narrativas anteriores, dándole a *La era* un carácter emancipatorio hacia la construcción genealógica de la familia del arte contemporáneo mexicano. Establecer un nuevo orden histórico que diera lugar a la urgente enunciación de los nuevos actores del *arte* implicó, siguiendo el argumento curatorial, la recomposición de la escena artística local desde posturas de independencia y oposición, cuya estrategia siguió la evidencia de explicaciones y construcciones de mitologías en torno a movimientos que parecían haber surgido de la nada.⁴ Existen en este sentido, una serie de confrontaciones inherentes al argumento estratégico que interpelaban a todo vacío de información sobre las historias del arte en países periféricos, sus consecuentes distorsiones a favor de la inserción de artistas locales en la escena internacional⁵ y la amnesia que rebasaba una consciencia histórica del arte moderno y las vanguardias en México en la formulación de historiografías planteadas desde la oposición dicotómica de nacionalismo y cosmopolitismo, figuración y abstracción. En una entrevista reciente, Medina alude a esta disidencia del discurso señalando que:

...es probablemente responsabilidad de [Jorge Alberto] Manrique el haber fortificado la suposición de que la narrativa del arte moderno en México es un movimiento pendular entre nacionalismo y cosmopolitismo. En ese momento, convierte

lo que pasó en 1966 y 1968 en la marca de toda la historia del arte nacional. El problema que tienes entonces es que estás hablando con artistas e historiadores del arte que están formados con esa visión del mundo. Hacerse a un lado de esa narrativa requería no tratar el año 66 y 67 en el mismo paquete de años posteriores. No hubiera sido factible incorporarla.⁶

Se tomó entonces como punto de partida la emergencia del Salón Independiente circunscrita a la crisis cultural del movimiento de estudiantes y de la sociedad civil en 1968. La coordenada que cerró el cronotopo y que fue en algún momento del proceso creativo representada por un signo de interrogación “?”, se registró en 1997. En esta inscripción no se buscaba aparentemente señalar o sellar el relato; al contrario, 1997 pretendió funcionar como un dispositivo abierto y ambiguo que proyectaría más bien una posibilidad de apertura y expansión de producción artística. Dejaba abierto el camino a su último capítulo histórico formulado bajo el título de “Intemperie”, mismo que sugería la presencia de una nueva generación “post-mexicana”.⁸

De igual manera, resultó necesario desmarcarse de la visión plástica de la tradición museográfica con la que Fernando Gamboa (1909-1990) había promovido y difundido el mundo prehispánico y las artes visuales de la vanguardia y neovanguardia de México en el mundo, cuyo vigor en agonía persistió en el proyecto expositivo del estado mexicano *México. Esplendores de treinta siglos*.⁹

La era, también desde su condición universitaria, cargó consigo el carácter del progreso académico y la coalescencia de un paradigma de investigación creando la posibilidad de una acumulación de conocimiento. Su consolidación dependió, como en las ciencias sociales y las humanidades, de excluir, relegar e inscribir a los elementos inestables bajo partes por el todo, diluyendo materialidades y subjetividades que no hallaron lugar por su naturaleza cambiante y divergente, impropia en el paradigma mismo que se construía. Las repercusiones de estas acciones y sus dilemas quedan fuera de este ensayo, sin embargo, se hace la mención como un gesto para continuar la discusión desde su condición nítida y espectral aún manifiesta en relatos sobre la contemporaneidad.

Discrepar a modo de intervenir un horizonte cargado de discurso y olvido, requirió una expedición meticulosa hacia el vacío, una exigencia de transformación radical de la historia y la oportunidad de regresar a la historia misma con la esperanza de corregir y rescatar lo implicado en la tragedia. Como una especie de síntoma, en la curaduría de Debrouse y Medina subyace la fórmula precisa de visitar estos sitios al margen y accionarlos de nueva cuenta desde las condiciones de posibilidad echando mano de lo no hablado, no discutido, no analizado y no expuesto. Al explorar este síntoma de repetición de la historia, de regresar precisamente al sitio y su pasado para convertirlo en una historia diferente nos encontramos con una recreación similar en el proyecto filmico realizado unos años atrás por Olivier Debrouse, *Un banquete en Tetlapayac* (2000).¹⁰ Nuestra intención es, en este sentido, situar a este filme como un ensayo premonitorio de *La era*, como un montaje de subjetividades, documentos, sitios, agencias e historias escindidas que descubre el índice convulso en el que se registra esta urgente necesidad de producir una escena del arte contemporáneo en México. ¿Cómo es que la advertencia de un episodio intermedio acontecido durante el rodaje de una película inconclusa ajusta la historia del arte moderno hacia la construcción de lo contemporáneo?

En el Fondo Olivier Debrouse¹¹ –a resguardo del Centro de Documentación Arkehia– se encuentra reunido un conjunto de documentos reveladores de la investigación que éste realizó con un disciplinado y afectivo rigor sobre el cineasta Sergei Eisenstein¹² y su paso por México –1930 a 1932– durante la filmación de *¡Qué Viva México!*, película inconclusa que dejó abiertos episodios en la historia del sitio de la Hacienda de Tetlapayac así como en la historiografía misma del arte mexicano. Entre fotografías, correspondencia personal, dibujos y un amplísimo corpus original y facsímil, se encuentra lo que Debrouse identifica como una serie de intersticios que se mantuvieron ocultos de la interpretación historiográfica del acontecimiento y que son indiciales del fracaso del filme soviético revelándose en *Un banquete* como un símil de los vacíos en la narrativa del arte mexicano. Desde la apropiación de lo invisible, de lo indecible, Debrouse convoca a una tribu de amigos a reunirse por unos días en

Tetlapayac –la Hacienda que había funcionado como set y casa del equipo soviético– a discutir sobre cine, arte, historia, cultura nacional, identidad mexicana, ideología a partir de *Sergei Eisenstein en México* como figura central. Cuauhtémoc Medina explica:

Al artista francocanadiense Serge Guilbaut le correspondió el papel de Elie Faure, a la crítica californiana Sally Stein el de la escritora norteamericana Katherine Anne Porter, la artista norteamericana Andrea Fraser actuó como la promotora de arte Frances Flynn Paine, al documentalista germano británico Lutz Becker se le encargó asumir el rol del propio Eisenstein, la artista mexicana Silvia Gruner asumió el personaje de Frida Kahlo, la cantante mexicana Astrid Hadad fue la pintora y actriz Isabel Villaseñor, el archivista de películas colombiano Enrique Ortega tomó el personaje del primer aficionado al cine mexicano Agustín Aragón Leyva, el pintor Javier de la Garza dio vida al malhumorado Adolfo Best, el historiador James Oles tomó el papel del cuñado de Sinclair y gringo desagradable Hunter Kimbrough, entre otros. A mí me correspondió encarnar a una especie de Diego Rivera.¹³

Entre las formulaciones que despliega la intervención de Diego Rivera/Cuauhtémoc Medina se menciona la especificidad de la conexión del pintor con Eisenstein al llegar éste a París y enunciar que asistiría a las reuniones del café Les Deux Magots; señala también que Georges Bataille estuvo presente en una de las lecturas que realizó Eisenstein y retoma los argumentos de montaje ahí expuestos en su texto sobre monstruosidad publicado en *Documents 2*, revista que aparece como una de las imágenes del filme. Con ello se advierte el hecho de que Eisenstein establece un vínculo con el ala batalliana del surrealismo, con Diego Rivera y con Latinoamérica, habiendo

una suerte de historia secreta del asunto de la brutalidad mexicana, violencia, imaginario religioso que no nos ha sido posible seguir, (y que) es de hecho cierto que la parte importante de este momento repentinamente es Bataille y Eisenstein al mismo tiempo que notan el potencial estético de la crueldad en la cultura indígena de México.¹⁴

El grupo de Bataille ha sido llamado “surrealismo etnográfico” o “surrealismo disidente” para referirse a los artistas que se

desmarcaron y se opusieron al surrealismo de André Breton.¹⁵ Esta ruta escogida por Eisenstein como punto de partida para entrar a México indica el primer vínculo del cineasta con este país y asimila al surrealismo disidente tanto a Eisenstein como al lugar que Debrouse marca para enunciar la vanguardia artística y política en asociación con las tensiones expuestas entre la modernidad y la etnografía. La evocación de este “simposio intelectual” a manera de banquete y celebración de un grupo de amigos y agentes del campo artístico es atravesada por la recreación del goce, el deseo y la muerte inscritos en los sucesos dentro y fuera de la filmación de los años treinta. El film es considerado, en estricto sentido, etnográfico por su condición de registro de la realidad local de un sitio específico de un pueblo en el estado de Hidalgo, atravesado por la potencia erótica que Eisenstein lleva al abismo con sus personajes que, al igual que en *Un banquete*, no son actores ni actrices profesionales.

La puesta en escena de la documentación y la investigación de Debrouse en diálogo con las intervenciones de sus personajes y la reconstrucción de hechos dentro y fuera del filme articulan una noción de ambigüedad que ajusta su potencia cuando notamos de nueva cuenta que *¡Qué viva México!* no consigue terminarse.¹⁶ Una de las claves de esta condición inconclusa va revelándose en el guión a través de la lectura de la correspondencia entre Upton Sinclair, el escritor mecenas de Eisenstein, Mary Craig Sinclair, su esposa, y Hunter Kimbrough, el detective secreto contratado para vigilar el rodaje –tareas que consistieron también en sustraer fotografías, dibujos y escritor del director soviético–. En una de las escenas estas cartas aparecen como documento, uno de los sobres específicamente es el que llama nuestra atención cuya leyenda escribe *Eisenstein’s mexican pictures of mexicans have no negatives of any of this*. En la escena el historiador del arte James Oles lo sujeta entre sus manos mientras describe el contenido a sus colegas:

Most of the photographs are variants of photographs that are known, them posing with this cactus, Diego Rivera, Frida Kahlo, Martha Gilborne in Mexico City. But one of them is completely unlike any other photograph that’s known of this Eisenstein’s photographic archive and is this one as this sort of *bacchanalian* scene taken under a still

existing staircase here with a table that in fact still exists and then there are these men, none of them are identified. There are no women present here. Is this just strip poker or is this something else? *It's a sort of floating image.* What is interesting to me is that extreme nervousness about sexuality that Upton Sinclair has, Mary Craig Sinclair has, Hunter Kimbrough has in very states of tolerance or intolerance, but because of the possible links that are gonna be made between Eisenstein's sexual confusion, sexual role playings, whatever we wanna call it and politics, because of the danger that this stuff is gonna fall into the wrong hands to prove that communists are decadent, perverted, evil, homos.¹⁷



Fig. 1. Still del filme *Un banquete en Tetlapayac*, 2000, Olivier Debroise, 1:07:00. Fotografías sostenidas por el historiador del arte James Oles, guardadas en el sobre de Upton Sinclair.



Fig. 2. Still del filme *Un banquete en Tetlapayac*, 2000, Olivier Debroise, 1:07:06. Acercamiento de la fotografía que registra la acción descrita en el filme como una “escena bacanal” enmarcada y colgada en el muro debajo de la escalera en la Hacienda de Tetlapayac.

La indicación de *imagen flotante* en la lectura de Oles sitúa a esta escena en un lugar inadvertido del archivo del filme mientras desencadena una tensión profunda al

permanecer en el mismo sitio en donde aconteció. Se trata de un relato disonante que despliega en sí mismo la posibilidad de lo que pudo haber sido una pausa en el rodaje, sea cual fuere el motivo de esta interrupción, y una figuración de la sexualidad masculina que es inherente a la construcción de *¡Qué viva México!* Se otorga así a este espacio bacanal un lugar en la perspectiva histórica de la interpretación de esta modernidad inadvertida en los juicios posteriores sobre el relato de las vanguardias. Además, la localización de este documento, dentro del sobre y sobre el muro plantea el análisis de una sociedad que escinde un enclave ideológico por su posibilidad homoerótica. Al mismo tiempo da paso a la asimilación de las discusiones de Debroyse y sus colegas en las que se rebasa esta moral, se escamotea en el discurso y se dispone de nueva cuenta un lenguaje estético, su consecuente cadena semántica, un nuevo pasado, un pasado re-encontrado y re-creado.



Fig. 3. Still del filme *Un banquete en Tetlapayac*, 2000, Olivier Debroise, 1:07:21. Fotografía enmarcada colgada en el muro retratado en la imagen en la que se desarrolla la acción de la “escena bacanal”, misma que fue tomada en este sitio específico durante la pausa del rodaje de *¡Qué viva México!* en la Hacienda de Tetlapayac.

En el artículo “Diseño curatorial en la poética y política de la Etnografía actual: Una Conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus”,¹⁸ Elhaik habla sobre su encuentro con *Un banquete...* dentro de una charla en la que se discuten los paradigmas iniciados a partir de la publicación de *Writing Culture*,¹⁹ los cambios en las prácticas investigativas y la consecuente expansión de la práctica curatorial profesional a través de la figura emblemática del trabajo de campo, es decir, la producción del curador como etnógrafo:

Entre los numerosos proyectos que surgieron de estos laboratorios de curadores que llamaron mi atención de inmediato figura el intento de Olivier Debroise de hacer un remontaje de la legendaria e inconclusa película de vanguardia de Sergei Eisenstein *iQué viva México!* (1931-32). [...] Su proyecto de hacer un re-montaje de *iQué viva México!* no fue por supuesto el primero de este tipo. Otros lo habían hecho antes. Pero yo estaba específicamente intrigado por su método basado en la investigación y el riguroso compromiso con las intersecciones entre la antropología del nacionalismo mexicano, el modernismo cosmopolita y la vanguardia histórica presente en la película inconclusa de Eisenstein. [...] Debroise marcó el comienzo de una ruptura radical con el tropo del mexicanismo y la práctica curatorial redefinida en el México de los 90, al hacer un llamamiento tanto por el método sensorial como el conceptual para poder ‘cantar el canto del cisne’ de la alianza extraña que constituyó la estética nacionalista del México post-revolucionaria: la alianza entre la vanguardia mexicana, la intelectualidad nacionalista y la antropología nacionalista/indigenista de Manuel Gamio de los años 20. Hacer el remontaje de *iQué viva México!* a fines de los 90 fue una acción inteligente y oportuna. La película de Eisenstein no solamente se había basado en la iconografía de Gamio y en su uso político de la antropología como una herramienta de ingeniería social sino que también había contribuido a establecer la estética nacionalista que tendrá una vocación duradera en el cine y en las artes visuales de México (la usual iconografía de estilo sublime representando paisajes acentuados por volcanes, magueyes, indios, un Tehuantepec tropical y erotizado, etc.). La metodología de Debroise me resultaba también interesante por su afinidad con las instalaciones de arte contemporáneo en un sitio específico. Fue a Tetlapayac, la hacienda en la que Eisenstein filmó *iQué viva México!* en 1931-32 para investigar el episodio mexicano del director. El resultado fue la fascinante película experimental y proyecto de arte, *Un banquete en Tetlapayac*.²⁰

Los laboratorios a los que hace referencia Elhaik son los de los proyectos CURARE y Teratoma,²¹ ambos fundados por Oliver Debroise en colaboración el primero con un grupo extenso de historiadores y el segundo con Cuauhtémoc Medina como cofundador. Teratoma fue también la cuna del proyecto de *La era de la discrepancia*.

Revisar la producción de Debroise en *Tetlapayac* desde las tesis de la compilación de James Clifford y George E. Marcus, *Writing culture*, y su vínculo con los procesos etnográficos que activaron la expansión del campo curatorial es un vehículo clave para examinar la figura del curador como un espacio de intersección de estas disciplinas –y a este material filmico como un antecedente de *La era*. Analizar el discurso curatorial desde esta perspectiva agudiza la discrepancia frente a una construcción historicista, permite aproximarnos a un relato que no tiene divisiones temáticas o cronológicas y que se articula de acuerdo a unidades afectivas, tribales, familiares que pueden ser o no naturales, pero que mantienen vínculos que por diversos motivos están ausentes en la memoria artística local.

Al hacer de *Un banquete en Tetlapayac* una pieza de sitio específico llevada al cine y al campo curatorial, se depuran casi instantáneamente estas imprecisiones históricas. Se intercambian aquí por una relato polifónico y radical que interviene en el campo de lo real como un suceso incorporado en la vida afectiva de las prácticas artísticas y sus orígenes en México.

Notas

¹ Cuauhtémoc Medina, “Una película en tiempo futuro. Tetlapayac después de Eisenstein”, en *Bridges & Borders*, Sigismund de Vajay (director) vol. 1, Zürich, Toit du Monde. KBB, Kùltur Büro y Editoriale Bortolazzi, 2009, pp. 374-375.

² El título de la exposición es una referencia directa, de acuerdo con Carlos Monsiváis, a la proclamación enunciada por el rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, Javier Barros Sierra en 1968: “Atacan a la Universidad porque discrepamos. Viva la discrepancia que es el espíritu de la universidad. Viva la discrepancia que es lo mejor para servir” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* [catálogo], México, Museo Universitario de Ciencias y Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p.17.

³ “Genealogía de una exposición”, en *La era de la discrepancia ...*, op. cit., p.19.

⁴ Ídem.

⁵ El caso de los Grupos como único referente del arte neo-conceptual y especialmente la inscripción distorsionada de la atribución en el artículo “Refuse and refuge” de Benjamin Buchloh en el que se afirma un linaje directo entre la alegoría de la muerte del grabador José Guadalupe Posada y obra de Gabriel Orozco, un criterio historiográfico de poco alcance por la oclusión de 80 años de arte mexicano y “en el que, entre otras cosas, atribuía significados políticos a la obra de José Guadalupe Posada, con el argumento de que sus calaveras eran una crítica ante el régimen de Victoriano Huerta, cuando el grabador había muerto antes del golpe de Huerta”, en “Genealogía de una exposición”, *op. cit.* p. 19.

⁶ Regina Tattersfield, entrevista a Cuauhtémoc Medina, (inédita), 19 de mayo del 2014, archivo personal. Durante la entrevista, Medina enfatizó ésta como una de las discusiones fundamentales iniciadas en 1995. Al mismo tiempo, se hacía un llamado de atención a la subversión de modos de representación que se habían internacionalizado especialmente desde la plataforma mediática y global del movimiento zapatista en 1994 con la fotógrafa indígena tsotsil Maruch Sántiz y otros artistas que abordaron esta crisis en el corpus de su producción. Según Medina, había esencialmente tres textos que para ese entonces conformaban discusiones en el campo: *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States* (1994) de Shifra Goldman, que relata la intervención de Estados Unidos hacia el desvanecimiento del arte social mexicano con el Salón ESSO; el catálogo de la exposición de *La Ruptura 1952-1965*, llevada a cabo en el Museo Carrillo Gil (1988) y el libro de Raquel Tibol *Confrontaciones* (1987). En cierto modo, la presencia de las tesis conformaba un relato sustancial contra el que se había iniciado una batalla.

⁷ Por otro lado, en 1997 ocurrió la masacre de 45 mujeres y niños tsotsiles asesinados por fuerzas paramilitares que dispararon hacia el interior de una iglesia en Acteal, del municipio de Chenalhó, ubicado en la región de los altos de Chiapas. Este fue uno de los acontecimientos traumáticos durante el periodo de máxima insurgencia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Desde una perspectiva local que además coincide con la lectura de Medina, este acontecimiento parecía ser “una masacre más”, mientras que en el discurso global circuló la resignificación del contexto político del movimiento.

⁸ En esta sección se presentó el trabajo de algunos de los artistas de la exposición *20 million mexicans cant be wrong*, llevada a cabo a principios del año 2000 en Londres, curada por Cuauhtémoc Medina. El título de esta última sección es una referencia no enunciada al texto de Roger Bartra *La jaula de la melancolía*.

⁹ “La exposición *México: esplendores de treinta siglos* constituye un gran esfuerzo conjunto del gobierno mexicano, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y la Fundación de Amigos de las Artes de México, para presentar la más completa visión panorámica del arte mexicano que jamás se haya reunido. Es necesario recordar que esta exposición se debe igualmente al gran interés y al apoyo personal que brindó en todo momento el presidente de México, Carlos Salinas de Gortari. Tres mil años de cultura, visibles a lo largo de un itinerario que comprende las creaciones de los pueblos que habitaban el territorio mexicano antes de la llegada de los europeos; las obras de la nueva civilización surgida a partir del choque

cultural de la Conquista y las producciones de la nación que surgió independiente en el pasado siglo: todo ello reunido en ambiciosa síntesis en el Metropolitan de Nueva York”, “Preámbulo” de Víctor Flores Olea, Presidente, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en *México. Esplendores de treinta siglos* [catálogo], México, Gävle Konstcentrum, 2011, pp. 157-166.

¹⁰ *Un banquete en Tetlapayac* (2000). Duración: 100 min. Dirección: Olivier Debroyse. Guión: Olivier Debroyse. Producción: Rosalía y Jorge García Murillo. Imágenes: Rafael Ortega. Edición: Olivier Debroyse. Compañías productoras: Incognito Films. Formato: Video.

¹¹ Olivier Debroyse (1952-2008). Crítico, escritor, curador, historiador del arte, novelista y cineasta nacido en Jerusalén, de nacionalidad francesa y radicado en México desde los 17 años hasta su muerte. Sobre el Fondo Olivier Debroyse en el sitio web de *Arkeia* Centro de documentación: Este fondo contiene materiales que Debroyse reunió a lo largo de treinta años de investigación. Su contribución al campo de la crítica de arte, con la fundación de iniciativas como *Curare*, *Espacio crítico para las artes*, así como su participación en la ampliación del circuito del arte contemporáneo en México, patente en su contribución en la concepción del MUAC, hacen de su acervo una fuente relevante para la investigación en historia del arte. El acervo está compuesto por catálogos de exposición, diapositivas, hemerografía, borradores de textos críticos y novelas, correspondencia, entrevistas, videos de artistas, películas, entre otros materiales. La colección fotográfica de Debroyse se encuentra en el MUNAL y su biblioteca en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. A raíz de la exposición documental *Visita al archivo Olivier Debroyse: Entre la ficción y el documento* realizada por Arkheia con este fondo, personajes como Armando Cristeto, Laura Cohen, Sarah Minter, Rafael Ortega y Mónica Mayer donaron materiales adicionales. Véase: <http://muac.unam.mx/fondo-olivier-debroyse>, acceso 10 de mayo del 2017.

¹² Las películas de Sergei Eisenstein, *La Huelga* (1924), *El acorazado Potiemkin* (1925), *Octubre* (1927) y *Lo viejo y lo nuevo* (1929), le dieron un lugar y prestigio en la escena del cine y a finales de 1920 fue llamado por Hollywood para trabajar en Paramount Pictures. Eisenstein nunca llegó directamente a discutir su proyecto con este imperio cinematográfico y la deriva lo llevó al encuentro con el escritor norteamericano Upton Sinclair, quien lo recibió con quien decidió filmar una película sobre México.

¹³ Cuauhtémoc Medina, “Una película en tiempo futuro”, *op. cit.*

¹⁴ *Un banquete en Tetlapayac*, 1.05.20 sec.

¹⁵ Los términos “surrealismo etnográfico”, “surrealistas disidentes” y “el grupo de Bataille” son citados en el texto de Mariana Botey “Hacia una crítica de la razón sacrificial: necropolítica y estética radical en México” para “designar una oposición intelectual e interna al surrealismo de André Breton”. En dicha apelación, dispuesta como una especie de propuesta genealógica crítica o disidente del paradigma de Civilización moderna en Europa a partir de la figura de Bataille en el centro, inserta a la idea de México: “Esta es la manifestación de una figura estética que regresa en fluctuaciones (rotaciones) y que excede y desborda la dicotomía racionalidad-irracionalidad en la que la modernidad se funda y que encontraremos en las

interpretaciones, elaboraciones, lecturas e inscripciones de George Bataille, lo mismo que de autores como Antonin Artaud, Alejandro Jodorowsky, Juan José Gurrola que, sumados con otras instancias, emitieron un fragmento rebelde ante el *romance* de soberanía y autonomía del sujeto”. Mariana Botey, “Hacia una crítica de la razón sacrificial: necropolítica y estética radical en México”, en Teresa Margoles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, México, RM, 2009, p. 66. La configuración histórica cifrada en la expresión “surrealismo etnográfico” fue acuñada y desarrollada por Clifford James en *Dilemas de la cultura*, en su capítulo “Sobre el surrealismo etnográfico”, describe y deriva puntualmente una serie de tensiones y diferencias entre el grupo surrealista presidido por Breton tras el Segundo Manifiesto Surrealista, y los surrealistas disidentes y expulsados cuyas prácticas se orientaban hacia un uso y desarrollo de prácticas etnográficas, entre los que se encontraban Mauss, Bataille y Rivet, entre muchos otros. Cfr. James Clifford, *Dilemas de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 149.

¹⁶ En 1979 Grigorij Aleksandrov realizó un corte final edición de *¡Qué viva México!* y lo estrenó con el mismo nombre tras haber obtenido las latas que habían quedado a resguardo del Museum of Modern Art en Nueva York. A pesar de que Aleksandrov dice haber sido fiel al relato de Eisenstein y haberse inspirado en los dibujos que realizó durante su estancia en México, no se considera éste el filme original bajo ninguna condición de posibilidad. Ficha técnica: *¡Qué viva México!* (1931-1979). Duración: 90 min. Dirección: Sergei Eisenstein (guión original) y Grigori Aleksandrov (material adicional). Producción: Upton y Mary Craig y Upton Sinclair. Fotografía: Eduard Tisse. Edición: Grigori Aleksandrov y Esfir Tobak. Compañías productoras: The Mexican Picture Trust. Formato: Blanco y negro.

¹⁷ *Un banquete en Tetlapayac*, 1.06.26 sec.

¹⁸ Tarek Elhaik y George E. Marcus, “Diseño curatorial en la poética y política de la Etnografía actual: Una Conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus”, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, n° 42, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Académica de Ecuador Quito, enero 2012, pp. 89-104.

¹⁹ James Clifford y George E. Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, California, University of California Press, 1986.

²⁰ Tarek Elhaik y George E. Marcus, *op. cit.*

²¹ Teratoma se destacó, particularmente por su compromiso con el rol que la antropología ha tenido en delinear los contornos de la modernidad (mexicana) al igual que por su esfuerzo en descomponer y recomponer el dispositivo conceptual, estético y afectivo del modernismo cosmopolita como un problema contemporáneo.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Tattersfield, Regina; “La era de la discrepancia. Un relato premonitorio en *Un banquete en Tetlapayac*”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). No 11 | 2do. semestre 2017. Pp 238-244

Recibido: 26 de noviembre de 2017

Aceptado: 6 de diciembre de 2017