

LA CONFIANZA MISMA EN LAS HUELLAS.

SOFÍA VILLENA ARAYA.

Hay un mito nicaragüense que cuenta la historia de un ave de hermoso plumaje y radiantes colores. De manera juguetona y elegante, el pájaro se desliza por las nubes, dibujando infinitas formas en el cielo. Por medio de esta danza, el pájaro seduce a la gente, la cual corre tras él para atraparlo. Una vez capturado, sin embargo, este se esfuma en cuestión de segundos y deja, tan sólo, una masa de excremento en los brazos de quienes brevemente lo contuvieron. El escritor Sergio Ramírez lee esta historia como una “parábola de la frustración y el desengaño repetidos, la forma en que la sabiduría popular se previene a sí misma de no dar crédito a las quimeras que toda la vida acabarán convertidas en *detritus*.”¹

Sofía Villena Araya es artista, curadora y escritora. Actualmente forma parte del colectivo curatorial *Topsoil* y es miembro fundadora del proyecto *A place that foster us*.

La historia, no obstante, continúa...

“Quizás lo que nos ha ocurrido... es que hasta ahora ha revoloteado sobre nuestras cabezas el pájaro falso.

Hermoso, pero falso.” Ramírez prosigue,

“El otro, el verdadero, hay que hacerlo entre todos, pluma por pluma.

El que realmente nos merecemos.

Y no me cabe la duda que un día lo tendremos.”²

Similar a la lectura que Walter Benjamin hace de la pintura *Angelus Novus*, de Paul Klee, el mito del ave del dulce encanto ilustra la ironía y el agotamiento de perseguir una ficción llamada *progreso*. La hermosa ave planea sobre las brisas del progreso, quizás el ave encarna el progreso mismo. Estupefactos por tanta belleza, nuestra mirada ya no cae sobre la pila de excremento que deja el progreso, como interpreta Benjamin. En el mito del ave, pasamos a ser parte indistinguible de los desechos acumulándose ante los pies del *Angelus Novus*.³ En este mito, somos parte de lo que el movimiento del progreso seduce, usa, abusa, defeca y deja atrás.

Al referirnos a Benjamín, podríamos repensar el final del mito del ave. Considerando que para Benjamin la pila de escombros se acumula a medida que los vientos del progreso, soplos desde el Paraíso, alejan al ángel del pasado:

¿Qué sucede con esta acumulación que adquiere proporciones monumentales? ¿Pueden los desechos resultantes de la defecación del progreso desarrollar su propia agencia dentro de un proceso de cambio sociopolítico? ¿Qué pasa cuando su acumulación es pensada de acuerdo

OBRAS CITADAS.

- Benjamin, Walter. "El carácter destructivo." En *Discursos interrumpidos I*. Editorial Taurus, 1973.
- "La Tarea Del Traductor." En *Angelus Novus*, Primera ed. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Cardenal, Ernesto. *El estrecho dudoso*. 4ta edicion. Madrid: Visor Libros, 2012.
- Derrida, Jacques. "Mal de archivo. Una impresión freudiana." Traducido por Paco Vidarte. Derrida en castellano. <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/>
- Fedorov, Nikolai. "The Art of Resemblances (of False Artistic Regeneration) and the Art of Reality (of Real Resurrection): Ptolemaic and Copernican Art (c. 1890s)." En *Avant-Garde Museology*, editado por Arseny Zhilyaev, 143-148. E-Flux Classics en colaboración con V-A-C Foundation, 2015.
- Groys, Boris. "Entrar al flujo." En *Arte en flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente*, traducido por Paola Cortes Rocca, 17-31. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Ramírez, Sergio. "El pájaro del dulce encanto." Opinión, *La Jornada*. Ciudad de México, Jul 2015. <http://www.jornada.unam.mx/2015/07/23/opinion/017a1pol>.
- Rodchenko, Aleksandr. "On the Museum Bureau." En *Avant-Garde Museology*, editado por Arseny Zhilyaev, 299-306. E-Flux Classics en colaboración con V-A-C Foundation, 2015.
- Williams, Raymond. "Dominant, Residual, and Emergent." En *Marxism and Literature*, 121-127. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Zhilyaev, Arseny. Introduction to *Avant-Garde Museology*, editado por Arseny Zhilyaev, 21-59. E-Flux Classics en colaboración con V-A-C Foundation, 2015.

con procesos de descomposición, presión y transformación? ¿Cómo puede una atención específica a metáforas sobre residuos aportar a una reflexión sobre las temporalidades y formas de cambios revolucionarios?

En este ensayo,* revisito el final del mito del ave con el propósito de reflexionar sobre la relación entre los *detrit*us y los ritmos de cambio sociopolítico. Estoy particularmente interesada en el papel de los museos en la visualización, implementación, propulsión, retraso, regulación y mantenimiento de temporalidades y nociones contrastantes de progreso. Utilizando una escritura permisiva, he buscado diversas manifestaciones metafóricas sobre las posibilidades de los *detrit*us durante procesos revolucionarios.

El Museo de la Revolución en León, Nicaragua motivó este ensayo.⁴ Cuando tuve la oportunidad de visitar esa ciudad hace tres años, el museo se encontraba en una situación precaria. Pese a las limitaciones materiales, me parece importante pensar en cómo la forma de exponer y narrar la historia por parte de los trabajadores de este museo puede enriquecer una reflexión museológica, sobre todo en términos de las funciones de los museos en los procesos de cambio extensos de orden sociopolítico, tales como los periodos de revolución.

De esta manera, y, reconociendo lo problemático de mi aproximación y el peligro latente de estetizar una carencia sistemática, me pregunto: ¿qué lecturas se pueden generar cuando se parte de una intencionalidad detrás del estado del museo, como parte de una lógica mayor de exhibición de los archivos?

Como sugiere Irit Rogoff, partir de un “*as if*”, de un “como si”, como una manera de desarrollar una lectura que asume un principio ficticio, reconocido como tal y tomado como una oportunidad para especular y proponer reflexiones *alternativas*.⁵ Teniendo la metodología propuesta por Rogoff en cuenta, esta reflexión fluctuó entre una narrativa semi-ficticia de mi experiencia del museo de León y un repaso teórico de los pensamientos de Walter Benjamin, Jacques Derrida, Boris Groys, Nikolai Fedorov, entre otros. Así, pese a que el detonante de este ensayo es mi experiencia de un museo histórico-comunitario, desarrollo una lectura por medio de teorías sobre historia y memoria (Walter Benjamin y Jacques Derrida), teorías sobre la curaduría desde el arte contemporáneo (Boris Groys) y metodologías provenientes de los estudios de la memoria transcultural (tejiendo relaciones con pensadores del cosmismo ruso como Nikolai Fedorov).⁶

Este ensayo lo escribí un par de meses antes de que la crisis política actual en Nicaragua estallara, cobrando gran cantidad de muertes y desapariciones. Una aproximación a la instalación reciente de Marcos Agudelo, “Lxs muertxs que nunca mueren”, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), San José, Costa Rica y el trabajo de Rolando Castellón, podrían posibilitar un cuestionamiento de mi reflexión sobre los residuos en relación con los sucesos más recientes en Nicaragua. Sin extenderme demasiado, me gustaría ofrecer una breve descripción del trabajo de Marcos Agudelo y Rolando Castellón con el fin de atraer atención a los elementos de su práctica que considero podrían, en otro momento, enriquecer mi reflexión sobre

25 Boris Groys, “Introducción: La reología del arte,” en *Arte en Flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente*, trad. Paola Cortes Rocca (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2016), 12.

26 Groys, “Entrar al flujo,” en *Arte en Flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente*, trad. Paola Cortes Rocca (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2016), 26.

27 *Ibid.* 27.

28 El campo curatorial parece convertirse así en un lugar de ruptura con el pasado inmediato erigida sobre unos cimientos tan frágiles como los de sus predecesores (y de sus posibles sucesores). [N. del E.]

29 Groys, “Entrar al flujo.”

30 Derrida. 7.

31 Un tipo de dinámica similar al que Groys describe entre el proyecto curatorial y la colección permanente o tradicional del museo de arte.

32 Raymond Williams, “Dominant, Residual, and Emergent,” en *Marxism and Literature*. (Oxford: Oxford University Press, 1977). 124. [T. de la A.]

de los Estados Unidos. Se cree que fue utilizado durante la Revolución nicaragüense. En la narrativa *Washington's War on Nicaragua* de Holly Sklar, en la página 210, se puede encontrar una descripción del impacto del sonido de este avión en los ciudadanos nicaragüenses. Sklar dice: “En la mañana del 3 de noviembre, un día antes de que los nicaragüenses acudieran a las urnas, un avión espía de EE. UU. SR-71 voló sobre el país, creando deliberadamente un auge sónico para hacer estallar los nervios”.

16 Ernesto Cardenal, *El estrecho dudoso*. 4ta edición, (Madrid: Visor Libros, 2012), 19.

17 Zhilyaev, 23.

18 Nikolai Fedorov, “The Art of Resemblance,” en *Avant-Garde Museology*, ed. Arseny Zhilyaev (E-Flux Classics en colaboración con V-A-C Foundation, 2015), 146.

19 Cardenal. 130-31.

20 Zhilyaev, 25.

21 El despertar a los muertos apunta aquí a la posibilidad de darle un nuevo significado al presente por medio de un repensar de la historia, una historia narrada no desde lo hegemónico, sino desde aquello que no hemos podido reconocer. La posibilidad de construir un presente distinto a partir de un pasado negado.

22 Giorgio Agamben, “What is the Contemporary?” en *What is an Apparatus?* ed. Werner Hamacher, trad. David Kishik y Stefan Pedatella (Stanford: Stanford University Press, 2009), 42. [T. de la A.]

23 *Ibid.* 40.

24 Con flujo de vida, en el contexto museológico tradicional, me refiero a la desconexión que se crea entre un ritmo de vida externa al museo, y el avance del tiempo dentro del museo, el deseo del museo a la permanencia y la resistencia de la transformación material y de significado de los objetos que acoge.

residuos, museología sobre narrativas históricas y para la transformación sociopolítica.

Lxs muertxs que nunca mueren de Marcos Agudelo (del 9 al 27 de abril del 2019 –a un año de la represión violenta a las protestas estudiantiles-) fue una instalación/acción en la estructura histórica de la pila de la melaza, MADC. La pila de la melaza, al estar en desnivel con el suelo de la entrada principal al museo, se presenta como cripta. Desde el subsuelo, los vientos del progreso se forman como una brisa, una suave corriente que despierta un “bosque de alambres.”⁷ De este bosque, se suspenden 535 velas oscilantes (el número de asesinatos y desapariciones durante la represión del 2018, según datos de la ANPDH). De manera horizontal, las velas conforman la silueta acostada de Augusto César Sandino. De manera vertical, éstas se alzan, ya no a formar la pila de escombros –desechados de la *Historia*- sino que los espíritus y despojos vienen a conformar un volcán. La “calma trepidante” de las brisas advierten una erupción.⁸ El Momtombo ruge. Esta es la resonancia de una posible Hora o para el pueblo nicaragüense.

Ahora me dirijo a la práctica artística, archivística y curatorial contemporánea de Rolando Castellón. Como audiencia, nos encontramos dentro de un espacio donde habita una sensible acumulación, mezcla de restos orgánicos y otros materiales usados, abandonados o considerados inútiles por la sociedad. Estos han sido trabajados en esculturas, dibujos y herramientas. La forma en que dichos objetos habitan el espacio enfatiza, como primera medida, la acción de acumulación: la sensación de que el número de componentes que estamos presenciando en la sala hace

una pequeña referencia a una práctica que se extiende más allá, hacia un futuro infinito de recolección. Sin embargo, aún más importante que la acción de acumulación, es la de transformación: una metamorfosis que se hace posible por medio de una reinención de una práctica curatorial lúdica como el constante reacomodo, combinación y establecimiento de relaciones entre elementos, conjuntos que abarcan gran parte del espacio disponible, desde el suelo hasta lo más alto de las paredes. Esta práctica curatorial llama la atención a las particularidades de los desechos, posibilitando que, lo que para el viento del progreso es tan solo una montaña de cúmulos se reconozca como un universo de componentes: cada elemento con sus especificidades, agencia y con potencial para la construcción de significados.

§

El edificio, con fachada maciza, tenía aura de palacete (probablemente, habría sido uno de los tantos edificios expropiados a las élites somocistas que fueron derrotadas por la Revolución). Carteles de color rosa encendido cubrían parte del exterior (“#En buena esperanza, en victorias”). Burlando la imagen de impenetrabilidad, cuitas de pájaros marcaban expresivamente las paredes y suelos del adentro. Nos encontramos con unas escaleras con barandas de madera, pesadas y gruesas. Pensaba en aquellas escenas de bailes de salones finos en películas, las parejas exhibiendo sus trajes de luces al bajar. Las aves no hacían de las cuitas una excepción. Particularmente aquí era donde las cuitas se asentaban como cúmulos. Numerosas fotografías, noticias y otros documentos estaban colocadas de forma impredecible: en el suelo, sobre los marcos de las ventanas

cultra hacia la instalación no fue más allá de la DECORACIÓN de las paredes con obras, es decir, las pinturas sirvieron para llenar las paredes de acuerdo con la decoración general del espacio.” Aleksandr Ródchenko, “On the Museum Bureau (1920-21),” en *Avant-Garde Museology*, ed. Arseny Zhilyaev (E-Flux Classics in collaboration with V-A-C Foundation, 2015), 303. [T. de la A.]

14/1 A propósito del lugar que ocupa la obra de arte en la pared, el espacio de montaje tomó un viraje crítico cuando se entrelazaron dos prácticas sobre esta superficie y, de forma paralela, cuando surgió otra figura que reclamó como campo de trabajo a la exposición en sí. La primera de estas corresponde al acto de pintar la superficie de un color específico (posteriormente el blanco se institucionalizará como el color insignia de los espacios expositivos de la segunda mitad del Siglo XX). La segunda corresponde a la aparición de un componente arquitectónico en extremo común hoy en día, pero que en su momento correspondió a uno de los gestos más radicales jamás concebidos en lo que a espacios de exposición se refiere: la introducción de una bodega para almacenar obras de arte. La figura que –para bien o para mal– comanda estas prácticas tomó por nombre el de “curador”. Para un breve estudio que aborda al espacio de la pared de la exposición como un lugar crítico en lo que a prácticas expositivas se refiere ver Abigail Cain, “How the White Cube Came to Dominate the Art World,” *Artsy*, 2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-white-cube-dominate-art>; Carlos Aguilar Salazar, “Blanca Pintura: Interceptar, Orientar, Controlar.,” en *El Detalle: Curaduría y mediación*, ed. Carlos Alberto Segura Jiménez, Primera ed. (San José: Operaciones, 2018), 3, <https://www.talleroperaciones.org/blanca-pintura>. [N. del E.]

15 El Pájaro Negro, también conocido como SR-71, es un avión espía introducido en 1966 y operado por la Fuerza Aérea

- 06 El cosmismo ruso fue una escuela controversial de pensadores rusos que emergió a finales del Siglo XIX, principios del veinte, liderada por el filósofo Nikolai Fedorov. Estos proclamaban una relación entre el derecho a existir y la libertad de movimiento en el espacio cósmico, entendiendo la inmortalidad, la resurrección de los muertos y el control sobre la naturaleza como herramientas revolucionarias por excelencia.
- 07 Sergio Villena, “Lxs muertxs que nunca mueren,” texto curatorial (2019).
- 08 Villena, “Lxs muertxs que nunca mueren.”
- 09 Walter Benjamin, “El carácter destructivo,” en *Discursos interrumpidos I* (Editorial Taurus, 1973).
- 10 Arseny Zhilyaev, introducción al *Avant-Garde Museology*, ed. Arseny Zhilyaev (E-Flux Classics en colaboración con V-A-C Foundation, 2015), 23. [T. de la A.]
- 11 Jacques Derrida, “Mal de archivo. Una impresión freudiana,” trad. Paco Vidarte (Derrida en castellano: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/>), 7.
- 12 Arseny Zhilyaev, introduction to *Avant-Garde Museology*, ed. Arseny Zhilyaev (E-Flux Classics in collaboration with V-A-C Foundation, 2015), 40.
- 13 En relación con esto, en un archivo, el olvido equivale a la muerte. Tomando como referencia otro texto de Benjamin, la capacidad de poder escapar a la condición intrínseca de entrar en el olvido –que potencialmente tiene cada cosa y ser de este mundo– constituye en sí mismo, un acto de trascendencia. Esta resistencia al olvido que todo lo consume es lo que Benjamin plantea como la prueba de la existencia del pensamiento divino. Para ver en detalle la obra de Benjamin mencionada, revisar Walter Benjamin, “La Tarea Del Traductor,” en *Angelus Novus*, Primera ed (Barcelona: Edhasa, 1971), 129. [N. del E.]
- 14 Aleksander Ródchenko, en su crítica de la economización del espacio en los museos históricos, además afirma: “La actitud más

y de las puertas, a veces equilibrándose sobre otros cuadros con fotografías o pinturas colocadas en el suelo, sobre adoquines también. Paredes, una vez con brillo, pintadas de colores fucsia, amarillo, rojo oscuro, celeste, superficies barnizadas, ahora cubiertas por pátinas de polvo que podían datar de años. Los tonos sepías del envejecimiento del material en exhibición se camuflaban con el marrón de los marcos de madera sin vidrios.

Hombres – exguerrilleros – estaban reunidos en el patio, sentados en sillas de plástico, otros en el piso de cemento. Ellos charlaban. Los murales del patio trasero retrataban escenas de luchas armadas y personajes importantes para la revolución y una identidad de resistencia desde América Latina (Sandino, el Ché, Idania Fernández...). Dichos murales fueron pintados por visitantes, personas que habían ido y venido. Los hombres, no obstante, permanecían allí.

Uno de estos hombres, de unos cincuenta años, nos guió por el espacio. El señor agarraba cómodamente los objetos, señalaba las caras en las fotografías, su dedo tocaba el papel, invitándonos a acercarnos, a sentir, a oler. Mientras introducía personajes y narraba eventos, recitó, con sentimiento, un poema pintado en la pared. Habló sobre sus compañeros, sus batallas compartidas, sacrificios, decepciones y, a pesar de lo contrario, las aspiraciones persistentes sobre lo que aún no llegaba. En algún momento del recorrido, el guía nos invitó a poner al hombro y apuntar con los desvenajados restos de la bazuca que fue utilizada para acabar con Anastasio Somoza Debayle, que se había refugiado en Paraguay.

Finalizando su visita guiada: una salida accidentada a través de un agujero en el segundo piso, de pie sobre el techo rechinante de zinc que protegía el peculiar espacio. Este era usado como una especie de balcón con una vista panorámica de León.

Aunque la arquitectura del lugar era elegante, con pretensión de grandiosidad, su contenido parecía vivir según una lógica distinta.

§

“El carácter destructivo trabaja siempre fresco. Es la naturaleza la que –al menos indirectamente– le prescribe el ritmo: porque tiene que tomarle la delantera. De lo contrario será ella la que emprenda la destrucción.”⁹

El carácter destructivo del que habla Walter Benjamin es joven, impulsivo e inevitable. Su posición de pereza frente al suicidio hace que, mientras se tenga vida, este oriente sus fuerzas en función de una única necesidad: el hacer espacio. Este es la advertencia de un fin que se aproxima, así como la confianza misma de que los finales son siempre comienzos, nada menos. Esta doble función coloca a dicho carácter en el núcleo de un ser histórico.

En un principio, sentí una calma en el museo de León. Recorriendo sus pasillos, esta supuesta calma tomó otra forma; los ritmos que se vuelven inexistentes por aceleramiento se hacían perceptibles. El lugar aparentaba no querer dejar ningún elemento atrás. No digo esto refiriéndome a una ambición totalizante, tal como la

NOTAS.

- * Los apuntes de la autora que han servido como base para este ensayo fueron escritos en enero de 2018. [N- del E.]
- 01 Sergio Ramírez, “El pájaro del dulce encanto,” Opinión, *La Jornada* (Ciudad de México), Jul 2015. <http://www.jornada.unam.mx/2015/07/23/opinion/017a1pol>.
- 02 *Ibid.*
- 03 Walter Benjamin y Bolívar Echevarría, *Tesis Sobre La Historia y Otros Fragmentos*. (Ediciones Desde Abajo, 2010).
- 04 El Museo de la Revolución en León, Nicaragua es un museo histórico comunitario que recuenta el triunfo de la revolución contra el régimen Somocista (1979). Los encargados del museo, el material archivístico y de recibir a los visitantes fueron participes como guerrilleros de este proceso revolucionario. Es importante mencionar que, más recientemente, la narrativa histórica que acoge el museo ha sido objeto de crítica debido a su poca mención sobre el rol de las mujeres (como por ejemplo Dora María Téllez, quien dirigió la toma de León en 1979) durante la revolución. Ver: Jenny Murray, directora. *¡Las Sandinistas!* 2018.
- 05 Irit Rogoff, “Performative Writing,” (MA Workshop, Goldsmiths, University of London, 23 May, 2018). Ver también: Irit Rogoff y Florian Schneider, “Productive Anticipation,” en *Cultural Politics in a Global Age. Uncertainty, Solidarity and Innovation*, ed. Held, David, and Henrietta L. Moore, (Oxford: Oneworld, 2008). Aquí, Irit Rogoff menciona: “La ficción social nos permite el experimentar con lo posible, y, al mismo tiempo, produce narraciones que resuenan en el presente. Es la anticipación en su sentido más creativo o productivo y necesita ser discernida de su anticipación reproductiva como una prevención pura que trabaja sobre la base de una repetitividad predecible y proyectada.”

típica de un museo histórico –el museo tradicional- pero tampoco lo leería como el proyecto curatorial elaborado por Groys.

La extraña mezcla de lentitud con exposición a la erosión; un sentimiento de coexistencia al tratar de acomodar todo. Su insistencia en los restos, las marcas de lo que era y lo que se va, como lo que es el museo. Su resistencia para preservar en cualquier sentido tradicional. El asombroso despliegue de la presión misma de la vida, de la historia de los seres humanos, pero también de un sentido más largo y profundo de la historia, de la naturaleza. La evidencia de la ambición de la vida para poblar, para ocupar espacio, pero también para sobrecargarla y sobrepasar esfuerzos consientes.

Este museo podría ser una confianza misma en las huellas que ejercen presión. Una necesidad de ir más allá, de extender nuestros sentidos hacia lo inasible.

del carácter destructivo, sino refiriéndome a un intento por lograr una coexistencia entre sus componentes heterogéneos. Al tratar de mantener todo en conexión, el museo no se apresuraba. Al calibrar pacientemente su interior, era anómalo con su exterior: una especie de cápsula del tiempo. No es que este lugar careciera de un sentido de urgencia, pero preguntaría ¿Puede este darnos un sentido de confianza diferente al carácter destructivo del que habla Benjamín? ¿Puede este estarnos mostrando un ser histórico distinto?

LA EXPOSICIÓN Y EL ARCHIVO.

Nikolai Fedorov, un cosmista ruso ortodoxo cristiano, dio origen, según la lectura de Arseny Zhilyaev, a la “idea del museo como un escenario para trascender las limitaciones sociales y físicas impuestas a la humanidad.”¹⁰

¿Qué capacita al museo para operar como espacio de transcendencia?

Entre aspectos tales como un lugar de consignación y una forma de exterioridad, Jacques Derrida también resalta una técnica de repetición como clave para la constitución de un archivo. Dicha repetición se plantea como inseparable de lo que el filósofo llama “pulsión de muerte”. La pulsión de muerte, sinónimo de destrucción y agresión, marca tanto el principio como el final del archivo. Esa pulsión es absoluta –una “pérdida pura”- y confiable, pero impredecible – que, aunque sabemos que se avecina, logra sorprendernos cada vez que lo hace.

La pulsión de muerte, Derrida elabora:

Destruye su propio archivo por adelantado, como si fuera esta en verdad la motivación misma de su movimiento más propio. Trabaja para destruir el archivo: con la condición de borrar, mas también con el fin de borrar sus “propias” huellas –que, por tanto, no pueden ser propiamente llamadas “propias-.”¹¹

De manera similar al carácter destructivo de Benjamin, la pulsión de la muerte es una inercia que se mueve sin una conciencia rastreable, anticipando incluso sus propios vestigios. Al reconocer el archivo como parte del establecimiento de la ley, un sistema en el que la heterogeneidad no tiene lugar, la pulsión de muerte abre continuamente espacio para nuevos órdenes.

Zhilyaev define el museo como “una colección conveniente de elementos, extraídos de la realidad y organizados de una manera particular, que presupone la exposición de dichas colecciones para un público en general”.¹² Si se siguen las ideas de Derrida, la exposición como el elemento capaz de seleccionar, espacializar, separar, reorganizar, recontextualizar y diferenciar el archivo podría leerse como fundamental para el funcionamiento del museo como sitio de trascendencia de los límites humanos. Por medio de la exposición, se puede intervenir el archivo; ejercer un cierto control sobre el ritmo que impone la pulsión de la muerte.¹³

El Museo de la Revolución acogía una serie de elementos inusuales. Inusuales al menos para un museo. Polvo, humedad, el sudor de los visitantes. La brisa circulaba

no hemos podido lidiar; sin embargo, siguen siendo parte integral de nuestra forma de proceder y apuntan a nuestras experiencias más vulnerables. Además, la manera en que las huellas acumulan potencial y penetran en la conciencia – el archivo dominante de nuestras mentes- es a través de la adquisición de una nueva forma.

Al proponer una entrada en el flujo a través de un proceso de descomposición, estoy tratando de cambiar el énfasis del *impulso de la muerte* a lo que queda y al proceso de desenterrar su lógica incomprensible. Cuando hablo con el lenguaje de la acumulación y descomposición en lugar de la muerte o la destrucción, busco desarrollar una forma de poner en primer plano cómo algo convertido en desperdicio, también sufre una ruptura y una transformación, que es mucho más lenta que un ritmo de destrucción compulsiva. Algo más donde la vida nueva brota de los restos y la sustancia de las existencias previas.

El museo, al entrar en el flujo a través de un proceso de descomposición, puede sintonizarse con cómo los elementos reúnen fuerza y logran romper los flujos dominantes.

El museo logra entrar en un estado de permanente revolución, no necesariamente al sostener firmemente su mirada en la pila de escombros que dejan los vientos del progreso, sino al abrir el resto de los sentidos para experimentar cómo algo se forma, se descompone, se transforma y presiona.

El museo inusual del que habla este ensayo, el Museo de la Revolución en León, Nicaragua, no es una encarnación

La propuesta de Raymond Williams en su ensayo *Dominante, residual y emergente* hace hincapié en la “dinámica interna” entre lo hegemónico y lo que lo sobrepasa.³¹ Sin embargo, a diferencia de Groys, la reflexión de Williams nos motiva a prestar atención a lo que va más allá del proyecto curatorial totalmente articulado: los estados de pre-emergencia; aquello que la “cultura dominante descuida, subestima, opone, reprime”, lo que es más importante para los propósitos de este ensayo, lo que lo dominante “ni siquiera puede reconocer”.³²

La pila de escombros que se acumula a los pies del *Angelus Novus* no se considera útil o digna de atención por los vientos del progreso; no obstante, esas ruinas tienen agencia.

LO RESIDUAL.

Al traer a la mesa una lectura permisiva sobre el método de análisis de Williams, para ingresar al flujo, el museo no sólo se mueve por sus componentes evidentes e incorporados conscientemente (la puesta de muerte en escena por parte de quienes hacen curaduría, el público, la colección permanente y la exposición temporal), sino que habrá elementos que, no obstante, escapan esta lógica y eso le agrega tensiones al flujo buscado.

El reconocimiento de los residuos apunta a la desigualdad del orden dominante. Entonces, los residuos, quizás más que el impulso de muerte, apuntan a la precariedad de las narrativas históricas normativas. Para reformularlo desde una perspectiva freudiana, los rastros son algo con lo que

a través de las ventanas completamente abiertas, refrescando el espacio que los rayos del sol calentaban con intenso ardor. Estas condiciones atmosféricas, que los museos con tecnología de punta se esmeran por cancelar, dejaban tranquilamente sus huellas. Sin ningún apuro por ser removidos, los rastros se presentaban como parte de la colección.

Para el artista Aleksander Ródchenko, la economización del espacio de la pared en los museos históricos fue un obstáculo para la propia reformulación de estos como sitios de trascendencia: “La pared no tiene un papel autónomo y el trabajo [los objetos] no se ajusta a la pared; el trabajo se convierte en un agente activo”.^{14/1}

En contraste con el museo histórico, pero también yendo más allá de la noción de Ródchenko, en el museo en León, las paredes respiraban. Agrietadas, desgastadas, revelando las capas de materia que las componían, el edificio macizo se mostraba poroso, algo que había sido y continuaba siendo afectado. Sus contornos físicos y de los numerosos archivos se difuminaban; la diferencia marcada entre los elementos se esfumaba.

Los documentos exhibidos, si colgados en la pared, el nivel de los ojos no era una preocupación. Estos estaban colocados por encima la altura de una persona promedio o muy por debajo de las caderas, unos estaban en extrema cercanía, otros con un espacio lejano pero inconsistente, poco geométrico entre ellos. Algunas de las fotografías eran exhibidas en un viejo estante de madera, a la altura del omblijo. Este estante funcionaba simultáneamente

como soporte, estilo pedestales, para la exhibición de otros materiales. Una pila de adoquines en el suelo, una pintura de tamaño mediano encima, un retrato pequeño sobre el marco de tamaño mediano. De lo contrario, las fotografías estaban apoyadas en la pared, facilitando su interacción con el tacto de los guías y los visitantes.

Más que una ambición por controlar el archivo, la intervención curatorial de este parecía insistir en el poder de los movimientos micro, silenciosos y aparentemente efímeros; se enfatizaba la capacidad de estos movimientos para adquirir presencia y cuerpo a través de la acumulación, el tiempo. La organización inconsistente del material, invitando a la mirada a moverse en toda dirección, a curiosear rincones, aligeraba el espacio y acentuaba un dinamismo.

LA TORRE.

En el techo rechinante, un tipo de mirador se escuchaba, se sentía la presencia lejana del Pájaro Negro.¹⁵ Un ruido tan fuerte capaz de viajar a través del tiempo y el espacio. Su ruido reverberaba de Este a Oeste, de Sur a Norte, y más al Norte, “así como en el polo ártico como en el antártico, en la una y en la otra parte de la línea de los equinoccios, dentro o fuera de los trópicos de Cáncer o Capricornio ágora en todo tiempo en tanto que el mundo durare hasta el universal final juicio de los mortales ...”¹⁶

[Un ruido salvaje!]

un entendimiento distinto para poder acceder a ellos. Esta información impregna nuestra conciencia, según Freud, sólo a través de una forma simbólica erótica.

Para entender el tiempo más allá de lo que nos impulsa, paraliza, devora de manera consciente, necesitamos descifrar un lenguaje en el que nuestras heridas están inscritas en un inconsciente; una disposición para desenterrar una lógica aparentemente desconocida y escurridiza que sobrevive a la destrucción total. Esta es una forma de conectar elementos que nuestro cuerpo individual y colectivo realiza pero que, en un nivel superficial, no podemos leer, algo que ni siquiera parece una lógica con sentido alguno.

Recordemos que, en el mito del ave del dulce encanto, somos seducidos por la belleza de un pájaro, que, cuando atrapado, inmediatamente desaparece, dejando una pila de excremento. Atraídos por su belleza, nos aventuramos a corretear tras él, no pudiendo ver que el pájaro del progreso resulta ser nada menos que las huellas de un pasado que no hemos podido confrontar. Al perseguir su sentido erótico, este nos recuerda rápidamente que su belleza no es más que un tinte que colorea los residuos de un pasado que hemos estado negando.

Aquí podemos visualizar imaginariamente las formas en que la ironía de un museo que es atento a los residuos literales se muestra como una forma diferente de desafiar el estancamiento de la Historia, recordándole a Groys que hay algo que aún permanece y continúa ejerciendo presión.

Para Groys, la exposición temporal, entendida aquí como el proyecto curatorial, tiene la capacidad de reafirmar y enfatizar su impulso mortal. Esto permite la activación del ritmo del museo en un flujo, una temporalidad de precariedad. Contrastando estas dos narrativas museológicas:

¿Podría el Museo de la Revolución en León y su composición errática (el archivo, la exposición y la narración, pero también el moho, la luz solar, las cuitas, el balcón inestable) leerse como una temporalidad de descomposición?

Derrida señala el reconocimiento de Freud de una excepción a la acción total de la pulsión de la muerte. Cuando esta se disfraza de “bellas impresiones”, cuando la información se tiñe con un “color erótico”, permanece. Derrida menciona:

Dicho de otro modo, la pulsión archivológica nunca está presente en persona, ni en sí misma ni en sus efectos. No deja ningún monumento, no deja ningún documento que le sea propio. No deja en herencia más que su simulacro erótico, su pseudónimo en pintura, sus ídolos sexuales, sus máscaras de seducción: bellas impresiones. Estas impresiones son quizá el origen mismo de lo que tan oscuramente se llama la belleza de lo bello. Como memorias de la muerte.³⁰

La pulsión de la muerte tiene rastros. El proceso selectivo y necesario de olvidar, nuestro propio impulso de muerte interno, no es una pérdida total de información: la impresión del borrado y de los eventos que intenta destruir permanecen en nuestro inconsciente, pero se requiere de

Nicolái Fiódorov promovió “la necesidad de asumir el control directo sobre los mecanismos de la evolución y de conquistar la muerte”.¹⁷ Para lograrlo, Fiódorov enfatizó la necesidad de que los museos tuvieran una torre. La “torre serviría para observar las estrellas fugaces, es decir, para observar la construcción y desintegración continua del mundo”¹⁸

El guía saltó varias veces para demostrar la resistencia del techo, “¿es seguro que salga!” Dijo: “¡No tenga miedo!”

El tejado rojo había sido convertido en un balcón, en su propia especie de torre. Desde aquí, en un primer plano, observamos la catedral de León, también conocida como ‘catedral de la luz’. Sus gruesos muros han permitido a esta catedral colosal soportar los terremotos, las erupciones volcánicas y la guerra. Bajo su tremendo peso, reposa para la eternidad el padre del movimiento literario modernista, Rubén Darío. Extendiendo mi vista, el volcán rugiente ... El Momotombo.

*“Allá lejos junto al lago el Momotombo de cuando en cuando seguía bramando.
El Agua seguía subiendo
Y la ciudad maldita
Con la mano de sangre en el muro todavía pintada
Se iba hundiendo
Y hundiendo
En el agua.”¹⁹*

No se trataba sólo de cómo la curaduría se ocupaba del interior del museo y, quizás, por esto, la necesidad de

prestar tanta atención a las paredes, como membranas, y la colocación de los materiales sobre estas.

¿UN AFUERA Y UN ADENTRO?

El museo de Fiódorov debía servir para la transición del arte ptolemaico (arte mimético) al arte copernicano (arte que “implica una transformación activa y creativa de la realidad, dirigida, en última instancia, a la resurrección física”).²⁰ Interpreto su museo como una incubadora para una nueva forma de vida donde era esencial devolver la vida al pasado con el propósito de servir para la experimentación con una relación diferente con el mundo a su alrededor.

Lejos de formar parte de la pila de escombros acumulados, el museo debía tener, hasta cierto punto, una posición distante desde donde observar los ciclos de un mundo de catástrofe, marcado por el carácter destructivo. A partir de estas observaciones y del creciente conocimiento, el interior del museo evolucionaría de ser un “archivo muerto” a servir para algo más allá de una mera afirmación de la vida. El museo estaba destinado a motivar y albergar un nuevo sistema; un “centro de investigación” para una sociedad emergente.

Si retomamos a Benjamin, el *Angelus Novus* es arrastrado compulsivamente por los vientos del progreso. Al museo, como una extensión de la perspectiva visual del *Ángel de la Historia*, le depara el mismo futuro: la imposibilidad de realizar su deseo de despertar a los muertos.²¹

revelar apego, decepción y cansancio; sentimientos, estados y tempos desatendidos por la narrativa seductora de Groys sobre la puesta en escena total y continua de la muerte.

En León, la majestuosa y pesada arquitectura del museo, que estaba destinada a reflejar un orden fuerte y estable, primeramente, parecía desintegrarse, caer en un estado de ruinas. No obstante, pienso que el flujo aquí permitía un tipo de posición crítica impulsada por los sentidos; la amplificación de las emociones que no se vuelven tangibles a menos que nos sintonicemos de manera diferente. La métrica representada por la narración del guía, la entrada en el flujo navegaba por diferentes experiencias de tiempo e historia. Su métrica no fue la muerte grandiosa, sino la atención cuidadosa de las transformaciones micro materiales, emocionales y energéticas que en este espacio se hicieron capaces de adquirir presencia.

SINTONIZÁNDONOS CON UNA LÓGICA DESCONOCIDA: DE LOS EXCREMENTOS PUROS A LAS “BELLAS IMPRESIONES”.

Recapitulo algunos puntos con respecto a la relación entre el impulso de muerte, el archivo y la exposición. Reflexiono sobre cómo, a partir de la lectura de Zhilyaev sobre los escritos de Fiódorov, la exposición del archivo histórico, con una atención especial en aspectos como la organización del material en las paredes y de la incorporación de una torre en el museo, es fundamental para que el museo opere como un centro de investigación para una sociedad emergente.

LA NARRATIVA ORAL.

Hay un elemento de la experiencia del museo en León que no aparece en las reflexiones previamente mencionadas de Fiódorov, Agamben y Groys: la narrativa oral.

“Hay una condición para visitar el museo”, dijo el veterano, “tienen que entrar con un guía”.

Había un cuidado sensible y una atención generosa del guía hacia los objetos y el espacio. Nos pedía que tocáramos los objetos y que exploráramos el espacio, había una apertura a los desvíos y las distracciones. Había fluctuaciones emocionales: una posición fuerte como un roble que tomó cuando recitaba un poema, expresiones abiertas de esperanza, desilusión, nostalgia, duda y orgullo, esfuerzos, fallidos a veces, por recordar, no olvidar.

En el mismo ensayo mencionado anteriormente, Boris Groys destaca la relevancia de la renuncia autoimpuesta del héroe al fusionarse con el colectivo. En este caso, el héroe entendido como la o el curador-dictador; la figura noble, “temporal y suicida” del dictador como condición necesaria para lo que Groys llama la “entrada en el flujo”.²⁹ Esta condición suicida, que además no deja huellas, funciona como una métrica que mantiene el flujo del museo.

En el caso de León, la actitud de sus curadores –quienes también trabajan como guías, sirvieron como guerrilleros y testigos de la Revolución, se desempeñan como historiadores, museólogos y archivistas no académicos, además de ser personas del vecindario– mostraba una disposición general del museo para operar emocionalmente,

Sin embargo, si pensamos a esta mirada con la noción que tiene Giorgio Agamben acerca de lo contemporáneo, nos encontramos con una posibilidad distinta a la del ángel que describe Benjamin. Es decir, con la capacidad de ver detenidamente más allá de un rol como testigos removidos o sin agencia. Agamben propone que “una desconexión y un anacronismo”²² –la posición desde donde el poeta “debe fijar firmemente su mirada en los ojos de su bestia del siglo”²³– puede ser una condición de contemporaneidad; la posibilidad de confrontar el pasado que la hegemonía de un siglo nos esconde.

La capacidad del museo de observar la catástrofe ante sus pies adquiere otra dimensión con Agamben. Por medio de esta confrontación con un pasado negado –aquello que *La Historia* había abusado y, aunque latente, esta lo mantiene profundamente enterrado y fuera de nuestro alcance– podía Fiódorov, conllevar la ambición de darle un nuevo significado al presente.

Boris Groys elabora una propuesta museológica que permite proseguir este debate sobre la relación entre el interior y el exterior del museo, las condiciones para una posición crítica, su temporalidad y el rol de la mirada.

En lugar de una posición crítica que corresponde a un anacronismo, Boris Groys habla de un “proyecto curatorial” que desafía la desincronización con el flujo de vida²⁴ perpetuada por los museos de arte tradicional. Para el historiador, el arte contemporáneo “escapa del presente no resistiéndose a la corriente del tiempo, sino colaborando con ella.”²⁵ Groys afirma que un proyecto curatorial

instrumentaliza todas las obras exhibidas, haciéndolas servir a un propósito común que es formulado por el curador. Al mismo tiempo, una instalación artística o curatorial es capaz de incluir todo tipo de objetos: obras de arte que cambian con el tiempo, procesos, objetos cotidianos, documentación, textos y demás. Todos estos elementos, así como el espacio arquitectónico, su sonido y su luz, pierden su autonomía y empiezan a servir a la totalidad de la creación en la que los visitantes y los espectadores también están incluidos. Así, finalmente cada proyecto curatorial demuestra su carácter de acontecimiento accidental, contingente, finito; cada proyecto demuestra su propia precariedad.²⁶

Para mantener ese flujo, quienes curan deben poner su muerte en escena constantemente. Esta muerte se entiende como la asignación de una vida temporal a los objetos e historias que exhiben. Pero, sobre todo, como la propia vulnerabilidad y el deseo de quienes hacen curaduría por una experiencia colectiva.

Groys prosigue: “Cada proyecto curatorial debe contradecir al proyecto anterior. Un curador nuevo es un nuevo dictador que borra los trazos de la dictadura pasada.”²⁷ Groys plantea la necesidad de una destrucción total: se debe cortar vínculos con ideas previas, aportando una perspectiva nueva o incluso contradictoria a la mesa.²⁸ A raíz de esto, lo que aún permanece, la colección permanente, se sigue transformando: los eventos que el museo alberga a través de su disposición a transformarse son parte integral de la destrucción progresiva del conjunto de ideologías y

recursos que aseguran la permanencia de las exposiciones y colecciones tradicionales.

El poder de las intervenciones temporales y efímeras en los museos es precisamente su capacidad para corroer lo dominante a través de su insistencia en un ritmo de temporalidad, en fluir con la vida. El museo de Groys ya alberga en su interior una relación crítica realizada por el proyecto curatorial contemporáneo hacia el componente tradicional histórico. Esta postura crítica no es del todo una asincronía entre los dos tipos de exposiciones. La temporalidad del proyecto curatorial se presenta como un agente que desgasta los guiones narrativos con pretensión de permanencia. Además, la capacidad crítica del público no depende de una exterioridad, sino que reside en la manera en cómo interactúan con las intervenciones efímeras.

La narración de Groys del museo contemporáneo involucra diferentes formas y ritmos de destrucción y construcción impulsados por las diversas pero simultáneas relaciones que el museo acoge; por ejemplo, la corrosión de la exposición tradicional realizada por la exposición temporal y el restablecimiento constante y total de la muerte, realizado por la curadora. Es como si una contemporaneidad, dependiera de la capacidad de impulsar tales relaciones rítmicas complejas.

¿Puede este perpetuo estado cíclico de destrucción-construcción agotarnos en lugar de estimular el flujo? ¿Hay algo más, omitido por Groys, que pueda intervenir en este proceso?