un modelo de organización colectiva para la subjetivación política

el manual del editor con huaraches y los seminarios de labor editorial en escuelas normales rurales en méxico

nicolás pradilla

taller de ediciones económicas, 2019

A la memoria de Felipe Ehrenberg
(1943–2017)

Contenido

9 Introducción

15 El editor con huaraches

42 Marcos de inscripción: las escuelas normales y la guerra sucia en México

58 Redes de cooperación translocal, descentralización y grietas en el sistema

98 Hacia una socialización del arte

113 Nuevos montajes de la experiencia y la subjetividad

Aunque digamos que estamos rodeados de bienes comunes [...], tan solo podemos crearlos mediante la cooperación en la producción de nuestra vida. Esto es así porque los bienes comunes no son necesariamente objetos materiales, sino relaciones sociales, prácticas sociales constitutivas.

George Caffentzis y Silvia Federici[1]

La cara oculta del poder y del capital es la sujeción de la capacidad de pensar y la imposición de que, en la abstracción, todo sea igual al propio valor que se valoriza. La recuperación y recreación cotidiana de esas capacidades para nosotros mismos es, entonces, la medida del debilitamiento y disolución del otro poder. Y ahí hay un mar de tareas y cuestiones pendientes.

Raquel Gutiérrez Aguilar[2]

1 George Caffentzis y Silvia Federici, "Comunes contra y más allá del capitalismo", en *El Apantle* 1 (octubre de 2015), 67.

2 Raquel Gutiérrez Aguilar, "Los ritmos del *Pachakuti*. Breves reflexiones en torno a cómo conocemos las luchas emancipativas y a su relación con la política de la autonomía", en *Horizonte comunitario-popular. Antagonismo y producción de lo común en América Latina* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015), 57.

Felipe Ehrenberg impulsó con entusiasmo militante el auge de la producción editorial con mimeógrafo y otros recursos de bajo costo utilizados por artistas durante las décadas de 1970 y 1980 en México. El manual *El libro: cómo hacerlo y cómo usarlo usando el mimeógrafo* es una pieza clave de esos procesos que sirve también para repensar ciertas nociones vinculadas a la producción artística colectiva de ese periodo (como el cuestionamiento de la autoría y el *copyright*, la desmaterialización del objeto artístico y sus desbordes hacia la producción medial,[3] la autoeducación y los proyectos pedagógicos alrededor de la práctica artística), pero también para reflexionar en torno a la organización para la producción, el cooperativismo y la solidaridad puestos al centro de la producción cultural entendida como una vía de transformación social. El manual sintetiza el programa y las herramientas que Ehrenberg compartió con diversos agentes desde su regreso de Inglaterra en 1974 en los distintos seminarios de labor editorial, así como en los Talleres de Comunicación Haltos 2 Ornos (H2O). Éste da cuenta de estrategias que juegan un papel fundamental en el desplazamiento en la producción, distribución y consumo de prácticas artísticas locales

3 Con producción medial me refiero a la construcción de herramientas de comunicación.

durante el periodo y sus desbordes hacia un campo más amplio de intervención en la vida cotidiana por parte de aquellos trabajadores culturales que buscan construir otros paisajes sociales a través de la educación.

En esta publicación, que más que apuntar a ser un registro académico riguroso y concluyente tiene la intención de traer al presente otras tramas narrativas, busco enmarcar conceptualmente la elección del mimeógrafo y otros rudimentos accesibles de impresión y encuadernación como modelo editorial por parte del grupo de colaboradores que participó en los seminarios de labor editorial que Ehrenberg impulsó. Me interesa establecer líneas para pensar en cómo se relacionan estas estrategias con la fuga de los marcos ortodoxos de participación política y de producción artística, y qué roles pueden jugar estos desplazamientos en su inserción en procesos comunitarios como herramientas pedagógicas críticas, cuya apuesta organizativa considero vigente como parte de un repertorio de herramientas de confrontación enmarcado en la búsqueda de otros horizontes de experiencia en el hacer de la vida cotidiana.

Con este propósito en mente, hablaré acerca de cómo se desarrolla el proyecto de los seminarios de labor editorial y el manual que les sirve de guía, así como del programa piloto que se echa a andar en 16 escuelas normales rurales del país. Haré una breve

descripción del contexto sociopolítico de México durante la década de 1970 para enmarcar la potencia de estas estrategias de producción y circulación descentralizadas en el violento contexto local de principios de la década en general y en las escuelas normales rurales en particular, sujetas a persecución política desde mediados de los sesenta. Revisaré brevemente el contexto sociopolítico en el cual surge *El Corno Emplumado*, publicación bilingüe con la que Ehrenberg colaboró durante la década de 1960, cuya amplia red de circulación aportó las bases para el modelo de distribución y colaboración que permitió operar fuera de los canales hegemónicos de la industria editorial y el mercado del arte a Beau Geste Press/Libro Acción Libre, la cooperativa editorial que fundó en Inglaterra junto a Martha Hellion y David Mayor durante los primeros años de la década de 1970. La atención a este grupo editorial tiene que ver con su papel en la operación del desplazamiento de la producción artística hacia la diseminación medial que efectúa la red de libros de artista durante esa década y que permitirá pensar en estructuras de producción y circulación de contenido descentralizadas basadas en la organización colectiva, estructuras que predominan sobre las individualidades y que se articulan bajo modelos cooperativos que apuestan por procesos horizontales autogestionados.

Recurriré a la noción de construcción de espacios dialógicos en relación a la función política del arte como un debate abierto alrededor de la disolución del arte en la cotidianidad a partir de su inscripción como herramienta de subjetivación política. Con esta discusión busco establecer un puente temporal que permita pensar en la intervención de los seminarios de labor editorial en los que se enfoca este texto, al contemplar el rol organizativo de la producción medial y artística en la conformación de espacios de coproducción de sentido. Sugiero, a partir de ahí, que en estos seminarios, la potencia política de la labor del artista-impresor está en cómo la práctica permite la producción de dispositivos contextuales de imaginación política en el ámbito comunitario, es decir, en la potencia de la conformación de una voz capaz de producir otras narrativas fuera del dominio de los canales y discursos hegemónicos, pero en discusión con estos. Es decir, en la reflexión dialógica como inserción crítica y como acción sobre el mundo para transformarlo que, siguiendo lo planteado por Paulo Freire, forman parte de una misma práctica.[4]

Abordaré algunos de los argumentos sostenidos por Ehrenberg en distintos textos de las décadas de 1970 y 1980 que defienden el revertir la condición de marginalidad

4 Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido* (México: Siglo XXI, 1970), 43-44.

a partir del aprovechamiento de los recursos tecnológicos disponibles para producir *grietas* en los sistemas hegemónicos. Así mismo, me ocuparé de las herramientas físicas y conceptuales desarrolladas a lo largo de varios años en distintos seminarios de gestión cultural, de autoadministración para artistas y de producción editorial que definen los contenidos de los seminarios de labor editorial en escuelas normales y del manual que los acompaña tomando los objetivos de estas experiencias pedagógicas como herramientas de organización para la producción, la conformación de cooperativas editoriales y la potencia contenida en esta apuesta.

Detenernos en el uso estratégico de la labor editorial que hacen algunos artistas que organizaron su práctica colectivamente durante la década de 1970 y los primeros años ochenta en México, así como su propagación mediante la forma seminario, puede contribuir a repensar y desbordar la construcción historiográfica de "los grupos" para entenderlos no sólo desde la producción artística, sino también desde su vocación pedagógica que, en los diversos esfuerzos recientes por singularizarlos, ha tendido a mostrarse como nota al pie.[5] Este texto tiene

5 En este texto, me refiero a *práctica colectiva* y no a *grupos* con el propósito de alejarme de la construcción historiográfica alrededor de su producción objetual inscrita en marcos expositivos y de tratar de navegar con una mirada más fresca a través de una serie de acciones que parecen escapar del →

el propósito de profundizar en las particularidades de las articulaciones de la producción y distribución empleadas en la práctica colectiva en México durante esos años, pero también de reconocer los dispositivos de autoformación y compartición de conocimientos como rasgos distintivos y potencialmente determinantes que escapan a la noción epocal de arte y descentran sus mecanismos.

---

campo artístico, como las que aquí refiero que, si bien reconfiguran un imaginario del arte socialmente comprometido en décadas posteriores, en su momento articulan una fuga. Entre los principales esfuerzos por profundizar en las peculiaridades de la práctica colectiva en México durante las décadas de 1970 y 1980, vale reconocer las publicaciones de Sol Henaro, *No-Grupo: un zangoloteo al corsé artístico* (México: Museo de Arte Moderno/INBA, 2011), Pilar García y Julio García Murillo, *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015* (México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2015), la exposición *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México*, curada por Annabela Tournon (Museo Amparo, 2017) o la investigación de Rocío Cárdenas Pacheco sobre el grupo Caligrama de Monterrey. Ver Rocío Cárdenas Pacheco, "Frente a la narrativa oficial. El arte como una práctica política en Monterrey", en Ileana Diéguez (comp.), *Cartografías críticas II* (Los Ángeles: Ediciones Karpa, 2018), calstatela.edu/al/karpa/cartograf%C3%ADas-cr%C3%ADticas-volumen-ii

> Quizá de entre los centenares que hoy aprenden a trabajar en grupo para publicar surjan quienes logren igualar la balanza entre los que dicen y los que acatan.
>
> Felipe Ehrenberg[6]

A mediados de 1979, cuando las tres divisiones del Frente Sandinista de Liberación Nacional derrocaron al régimen de Anastasio Somoza en Nicaragua, el artista mexicano Felipe Ehrenberg se enteró de que el poeta Ernesto Cardenal había sido designado por la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional como Ministro de Cultura. Ehrenberg, quien conocía a Cardenal desde los años sesenta por su participación en la revista *El Corno Emplumado*, preparó un proyecto de editoriales mimeográficas municipales con el propósito de establecer redes de comunicación locales que atendieran las urgencias más inmediatas con un mínimo de recursos. El proyecto, más que relacionarse con la producción artística, estaba enfocado en construir redes de información que permitieran localizar a personas desplazadas por el conflicto bélico y fomentar el trueque en me-

6 Felipe Ehrenberg, notas mecanografiadas sobre el *Manual del editor con huaraches*, 16. Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC UNAM.

dio de una economía devastada por la guerra al facilitar el intercambio de bienes básicos de consumo como frijol, ropa o medicinas.[7]

Ehrenberg no consiguió llegar a acuerdos con Cardenal para llevar a cabo sus planes,[8] sin embargo, el proyecto de establecer una red de editoriales en Nicaragua sentó las bases para desarrollar un manual y un taller de autopublicación que condensaban algunos planteamientos que el artista había trabajado desde finales de la década de los sesenta: por un lado, que otros paisajes sociales se hacen posibles[9] al desplazar herramientas de la práctica artística hacia estrategias de comunicación que permiten

7 Entrevista del autor con Felipe Ehrenberg (Ciudad de México, 18 de abril de 2016).

8 Algunos otros artistas mexicanos cercanos formaron parte activa en la reconstrucción sandinista. Fue el caso de los miembros del Grupo Germinal, quienes habían establecido un puente entre pedagogía y práctica artística a partir del desarrollo de una metodología entre 1978 y 1979. Ellos viajaron invitados por el Ministerio de Cultura nicaragüense, recomendados por Alberto Híjar, que también había estado ahí, para impartir talleres de producción de propaganda gráfica con mantas y apoyar a la retaguardia de la campaña de alfabetización al impartir clases de educación artística para niños entre 1980 y 1981. Entrevista del autor con Yolanda Hernández y Carlos Oceguera (Aguascalientes, 25 de abril de 2018).

9 Ehrenberg, "Siete acotaciones al margen", copia mecanografiada y anotada por Ehrenberg. Texto para *La Semana de Bellas Artes* (enero de 1982), 7–8. Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC UNAM.

diálogos desde la descentralización y la ruptura de la dependencia cultural como marcos de aprendizaje; por otro lado, el reconocimiento de que desde la labor editorial se podían establecer modelos organizativos que potencialmente coadyuvan en la construcción de espacios de articulación de una voz propia y autónoma así como en sentar las bases para otro tipo de proyectos productivos basados en la organización cooperativa y el tendido de redes de colaboración.

En 1979, la oficina de Manuel de la Cera en la Dirección General de Promoción Cultural de la Secretaría de Educación Pública (SEP) invitó a Ehrenberg a facilitar treinta pinturas suyas para exponerlas en escuelas normales del país y acudir a algunas de éstas para presentarlas. Ehrenberg rechazó la oferta, pero propuso un proyecto sobre labor editorial que derivó de la propuesta recientemente enviada a Cardenal.[10] Tras sostener un encuentro, De la Cera decidió respaldar un programa piloto en 16 Escuelas Normales Rurales que inició en 1980. Para llevarlo a cabo, se formó un equipo de trabajo con Marcos Límenes, Ernesto Molina y Santiago Rebolledo, artistas que habían participado en

10 Felipe Ehrenberg, Intervención en la *Reunión de promoción cultural y educación artística*. Museo de Arte Carrillo Gil (10 de julio de 1981). Versión mecanografiada de la versión taquigráfica, turno 3, hoja 2. Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC UNAM.

seminarios coordinados por Ehrenberg en la Academia de San Carlos. Molina y Rebolledo formaban parte de Grupo Suma.

En 1981 se publicó por primera vez el *Manual del arquitecto descalzo*, una guía de autoconstrucción escrita y dibujada por Johan Van Lengen a partir de consideraciones económicas, técnicas y climáticas de diversos ecosistemas de América Latina. Para Van Lengen, el arquitecto descalzo es quien "diseña y construye edificaciones pequeñas en una comunidad, o quien dirige a un grupo de personas que han decidido construir juntas una obra más grande para beneficio del pueblo".[11] El artista mexicano Felipe Ehrenberg utilizó el manual ilustrado de Van Lengen como referencia para nombrar *Manual del editor con huaraches* a la que sería la segunda edición de la guía de labor editorial con mimeógrafo que hasta entonces se conocía como *El libro: cómo hacerlo y cómo usarlo usando el mimeógrafo*, un folleto de 16 páginas que explicaba brevemente los rudimentos de la edición con mimeógrafo que el equipo de H2O desarrolló para los seminarios de labor editorial en escuelas normales al inicio del programa piloto.

Debido a la crisis económica de 1982 en México, los recortes presupuestales en la

11 Van Lengen es un arquitecto holandés y fundador de TIBÁ, Tecnología Intuitiva y Bioarquitectura (1987) en la selva brasileña. Johan Van Lengen, *Manual del arquitecto descalzo: cómo construir casas y otros edificios* (México: Editorial Pax, 2002), 7.

SEP truncaron la publicación de esta segunda versión de la guía enmarcada en el programa de la Dirección General de Promoción Cultural de dicha institución, proyecto del cual quedaron los borradores mecanografiados, los diagramas en carpetas y la experiencia de años de intenso trabajo colectivo. A pesar de que el *Manual del editor con huaraches* nunca se publicó, me interesa recurrir a este título de trabajo porque los argumentos que llevan al desarrollo de los manuales y seminarios de labor editorial tienen el objetivo de aportar herramientas de organización productiva para la autogestión en el mismo sentido en que el libro de Van Lengen apunta a la autoconstrucción: un proceso mediante el cual comunidades o grupos, de manera independiente o coordinada, construyen su propia vivienda de acuerdo a sus necesidades y posibilidades, ya sea por falta de recursos económicos o como parte de un proceso de experimentación. Estas herramientas de organización de la vida de una comunidad potencialmente permiten procesos de agencia como espacios críticos de enunciación.

Las prácticas que llevaron al diseño y desarrollo de la guía de autopublicación y los seminarios en los cuales se utilizó están enmarcadas por la persecución política en México y en todo el sur del continente y tienen como referente inmediato a la revolución sandinista en Nicaragua, la cual estimuló de nueva cuenta el pensamiento emancipatorio

en la región, que, desde distintas estrategias de organización de comunidades específicas, se echó a andar como un ejercicio de "construcción de la vivienda propia", es decir, como ejercicios de imaginación política para los cuales la descentralización y la autonomía discursiva y productiva localizadas eran centrales.

Subvertir las relaciones

Con *subjetivación política*, me refiero al proceso de construcción del sujeto —de producción de subjetividad— frente a relaciones externas, es decir, al establecimiento de un lugar de enunciación, de una voz en pugna con la predeterminación de los discursos sociales, culturales e históricos normativos de los centros hegemónicos. O como lo plantea Jacques Rancière, una *recomposición* "de las relaciones entre los modos de hacer, los modos del ser y los modos del decir que definen la organización sensible de la comunidad, las relaciones entre los espacios donde se hace tal cosa y aquellos donde se hace tal otra, las capacidades vinculadas a ese hacer y las que son exigidas por otro".[12] Utilizo esta noción de recomposición de las relaciones entre los modos de hacer, ser y decir como una forma de enfatizar una operación que, considero, describe en muchos sentidos el

12 Jacques Rancière, *El desacuerdo: política y filosofía* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1996), 58.

motor de los esfuerzos por conformar una pedagogía crítica y compartir herramientas de gestión cultural comprendidos en la organización de los seminarios de labor editorial en Escuelas Normales Rurales a los que aquí nos abocamos.

Me interesa el discurso que marca el desplazamiento de la práctica artística hacia la organización para la producción medial en el caso específico de los seminarios mencionados, pues considero que rebasa las valoraciones cualitativas de la obra artística y la producción editorial e incide en la forma en que se entienden las prácticas culturales en un sentido amplio; por ello, me enfoco en los argumentos de Ehrenberg y sus herramientas alrededor de la labor editorial (más que en contrastarlos con los resultados concretos de los mismos seminarios y talleres, o con la obra personal o colectiva que produjo durante el mismo periodo), pues considero que trascienden el campo del arte, su temporalidad y la lógica productiva basada en resultados concretos en su carácter de ejercicios de distanciamiento disruptivo en marcos de crisis.

Escribir acerca de estas estrategias organizativas implementadas por artistas como modelos pedagógicos conlleva la necesidad de aclarar que la revisión, más que pretender circunscribirlas como prácticas artísticas, las asume como intervenciones que en su momento buscaron urgentemente crear es-

tructuras de comunicación paralela que operaran estratégicamente en los márgenes.[13] Para Ehrenberg, la herramienta fundamental de los seminarios de labor editorial era el esténcil como elemento mínimo necesario, y no la máquina (el mimeógrafo) como eje "ideológico",[14] es decir, la reproductibilidad como una forma de provocar resonancias en ámbitos locales y regionales a partir de los rudimentos mínimos necesarios y no una tecnología de reproducción específica, que establece dependencias técnicas asociadas a corporaciones o fabricantes. La importancia que subyace a los modelos pedagógicos que propone no sólo se encuentra en que enuncian un distanciamiento crítico de la hegemonía cultural centroeuropea, sino también en las implicaciones de este distanciamiento en relación a la descentralización: desde la construcción de los propios medios hasta la producción cultural con el objetivo de establecer una puesta en valor de las tradiciones y discusiones locales a partir de herramientas propias a la mano. En ese sentido, a la propuesta pedagógica también subyace un distanciamiento crítico de las operaciones de exclusión discursiva e imposición de conteni-

13 César H. Espinosa Vera, "La comunicación paralela: muerte del copyright" (entrevista a Felipe Ehrenberg), *Mañana*, 1670 (agosto de 1975), 39.

14 Martha Aurora Espinosa, "Imprimir 500 ejemplares de un libro de 80 páginas, en mimeógrafo, cuesta mil 500 pesos: Felipe Ehrenberg", *Uno más uno* (24 de julio de 1982), 20.

dos y agendas desde los centros políticos de la cultura nacional.

El énfasis en la pauta cooperativa al cuestionar, debatir y practicar lo impreso como parte de la labor educativa que se enuncia en el proyecto está en sintonía con el entendimiento de la educación como una praxis intersubjetiva que se elabora en conjunto con el grupo como un poder político en el ejercicio mismo de su organización.[15]

15 Véase Freire, *Pedagogía del oprimido*, 47.

tos y de su enorme capacidad de trabajo de boca de sus colaboradores. Pero en este país de locos, el trecho del dicho al hecho es, con demasiada frecuencia, infranqueable. El tiempo se encargó de desmentir el dicho. Que durante su gestión se han logrado avances que rebasan por mucho lo esperado es un hecho y merece mención aparte. Como nos caímos bien y logré convencerlo de la viabilidad de mi proyecto, De La Cera decidió ponerlo a prueba en 16 normales rurales.

El proyecto que le pasente Ilevaba la siguiente introducción:

EL LIBRO: COMO HACERLO Y COMO USARLO A TRAVES DEL MIMEOGRAFO
SEMINARIO DE LABOR EDITORIAL PARA ESCUELAS NORMALES

1.- La palabra impresa se impone como irrefutable: lo impreso es considerado como verdad absoluta. Cuestionar lo impreso, debatir lo impreso, mejorar lo impreso, rebasar lo impreso son obligaciones del pedagogo en su labor diaria.
Desmitificar lo impreso para dinamizar sus contenidos es posible cuando se conocen los mecanismos de selección y las técnicas de producción mediante las cuales el pensamiento y el conocimiento se multiplican y se difunden.

2.- La expresión literaria, la poética, la gráfica son necesidades comunes a los futuros pedagogos tanto a nivel personal como en su labor profesional.
En la medida en que puedan los futuros maestros expresarse podrán enseñar a otros a expresarse.

La expresión se vuelve comunicación al ser difundida; y el libro es an el difusor ideal.

3.- Los medios de producción son fáciles de comprender. La minimalización tecnológoca pone a nuestro alcance la posibilidad de producir nosotros mismos.

El proyecto presentado a la Dirección General de Promoción Cultural contenía la descripción que Ehrenberg transcribió en “Siete acotaciones al margen”. Copia mecanografiada y anotada por Ehrenberg. Texto para *La Semana de Bellas Artes* (enero 1982).

El mimeógrafo resume, en su simplicidad y accesibilidad, todos los pasos necesarios para darle forma a una idea: su uso sintetiza todos los medios de reproducción e incluye la posibilidad de familiarizar al alumno con nociones de diseño, tipografia, impresión, compaginación, empastado y hasta distribución.

El Seminario propuesto resalta la labor grupal y ofrece diversas pautas organizativas, sobre todo la cooperativa.

NECESIDADES

Para la realización del Seminario, la institución facilitará lo siguiente:

-Un mimeograto y una máguina de escribir
-Una resma (500 hojas) de papel carta u oficio
-30 esténciles mimeograficos
-Un tubo de tinta mimeográfica
-Engrapadora y grapas

(Los asistentes al curso aportarán por cuenta propia algunos materiales de bajo costo: navajas, plumines, regla, papel para bocetar, etc.)

El Seminario está diseñado para ser impartido a grupos de no más de 20 personas. Su duración es de cinco días con un mínimo de dos y media horas diarias de trabajo.

------- V ----------

Impartir sólo estos talleres en 16 normales era imposible. Ademas,

siempre lo concebí como una tarea colectiva, Invité pues, a varias personas que habían sido mis alumnos en algunos de los cursos que impartí en San Carlos y la UAM/X. Aceptaron colaborar conmigo Ernesto Molina y Santiago Rebolledo, ambos pintores y ex-miembros del Grupo SUMA, Y Abraham Chávez, diseñador recién egresado de la UAM. Después se nos

Ehrenberg, Límenes, Molina y Rebolledo iniciaron el programa piloto de producción editorial con mimeógrafo a principios de 1980 en 16 Escuelas Normales Rurales alrededor del país. Entre 1981 y 1983 el grupo se amplió hasta contar con 26 instructores que llevaron dicho seminario a escuelas normales, bachilleratos técnicos, centros culturales y centros de readaptación social a diversas regiones del país.

El programa del seminario que se implementó constaba de tres módulos semanales divididos en tres visitas distintas con intervalos de entre tres y cinco semanas.[16] Durante la primera visita se producía una publicación colectiva de alrededor de 30 páginas y no más de 50 ejemplares con el propósito de enseñar a utilizar las herramientas y sensibilizar a los estudiantes en la labor editorial. Estas publicaciones consistían usualmente en colecciones de poemas, canciones, textos, dibujos o manuales. En esta primera visita, también se definían las bases conceptuales y organizativas para la fundación de una editorial.

Durante la segunda visita establecían las condiciones para formalizar una editorial escolar en algún espacio adecuado para tal

16 Ehrenberg, notas mecanografiadas sobre el *Manual del editor con huaraches*, 4, 7.

propósito mediante la negociación con las autoridades del plantel; se evaluaba el desempeño del grupo y se impulsaba a conformar una estructura cooperativa mediante un acta constitutiva y un evento público festivo para hacerla oficial tanto a nivel interno, como frente a las autoridades escolares, lo cual pretendía fincar una relación de corresponsabilidad y reconocimiento entre alumnos y autoridades. Antes de finalizar la visita, se procuraba trazar un plan de trabajo con el grupo y organizar la edición de una publicación periódica con el objetivo de fungir como órgano de información de la editorial y mantener el trabajo constante de la cooperativa mediante la recurrencia de esta publicación. La tercera y última visita tenía el propósito de hacer una evaluación técnica y organizativa, así como revisar estrategias de autofinanciamiento y distribución.[17]

Durante las visitas, el instructor incitaba a compartir las herramientas y conocimientos con aquellos estudiantes que desearan incorporarse a la editorial para asegurar que ésta siguiera funcionando a lo largo de generaciones sucesivas. Con el mismo propósito, procuraban integrar a maestros de las mismas escuelas, quienes podrían dar continuidad al proyecto. Se les invitaba a distribuir funciones entre participantes y elegir una estructura horizontal donde hubiera un

17 *Op. cit.*, 7-8.

reparto equitativo de funciones y corresponsabilidad, o como planteaba Ehrenberg en las reuniones de evaluación internas: "todos se distribuyen por igual y ninguno puede vivir sin el otro".[18]

Los acuerdos con las autoridades de los planteles, la constitución legal y el evento protocolario tenían también el propósito de generar visibilidad al interior de la escuela, establecer un compromiso público y así facilitar las condiciones de operación al brindar un espacio físico y el acceso a materiales, que en muchos casos se encontraban embodegados, pero que podían ser de utilidad para el establecimiento de la editorial. En muchas escuelas existían mimeógrafos arrumbados o en desuso, bodegas, o mobiliario que era susceptible de ser empleado por la editorial, incluso guillotinas. Como parte del seminario se procuraba ocupar espacios subutilizados, reunir las herramientas disponibles y reparar las que tenían algún desperfecto para reutilizarlas.[19]

Las herramientas conceptuales de los seminarios de labor editorial en escuelas normales rurales que describo provienen de experiencias que, en diversos espacios durante la segunda mitad de la década de 1970, fueron centrales para articular discusiones

18 Ehrenberg, Intervención en la *Reunión de promoción cultural y educación artística*, turno 3, hoja 4.

19 *Op. cit.*, turno 4, hoja 1.

y prácticas acerca de la labor editorial entre artistas cuyo trabajo colectivo estableció fugas de la academia, el campo hegemónico del arte y la militancia política partidista. Más adelante hablaré acerca de algunas de las estrategias propuestas en los seminarios y talleres para publicar con los recursos disponibles en contextos precarios que conforman esta reconfiguración de imaginarios.

En algunas notas, Ehrenberg plantea que lo que consideraban esencial de la experiencia de los seminarios de labor editorial es el sistema de organización para la comunicación, que era susceptible de aplicarse en cualquier circunstancia por adversa que ésta fuese:[20]

> En países como México, la falta de conocimientos de tipo organizativo a nivel comunitario es endémica, y esta incapacidad organizativa no es exclusiva del campesinado ni del obrero, ni siquiera de sectores de la clase en ascendencia. Hemos podido comprobar —a través de cursos y talleres— que militantes sindicales, de partido, universitarios y trabajadores de la cultura también desconocen las formas más elementales necesarias para organizar grupos capaces de hacer pública su voz.

20 Ehrenberg, notas mecanografiadas sobre el *Manual del editor con huaraches*, 16.

> Nuestra falta de capacidad para darnos a conocer, para difundir nuestra cultura y promover su renovación a través del diálogo, nuestra incapacidad para competir con las naciones que tanto publican y transmiten y que nos penetran tan eficazmente nos relega una y otra vez a posiciones de desventaja conceptual y material. Reconocer esta deficiencia nos permitirá, no se dude, comprender en gran medida nuestra tragedia cultural. Comprender y combatir.[21]

Uno de los objetivos que persiguió el programa fue el de formar una coordinación de editoriales normalistas al interior de la SEP que fungiera como red de distribución y banco de consulta. La idea era llevar posteriormente el modelo a casas de cultura alrededor del país, con la intención de establecer vínculos y flujos de información entre promotores culturales mediante órganos de difusión, así como generar una biblioteca, archivos de consulta de literatura y memorias fotográficas a nivel local. De este modo, se esperaba establecer flujos de comunicación

21 Como es evidente en varios de sus textos, Ehrenberg no está exento de contradicciones al asumir que no existen conocimientos y capacidad organizativa previos en los marcos en los cuales interviene. Por ejemplo, en el caso de las formas de organización tradicional de las diversas naciones que componen el país. *Ibid.*

descentralizados en donde el Instituto Nacional de Bellas Artes pudiera participar como un nodo más de las redes regionales, mas no como generador de todo el contenido desde el centro:[22] "En la medida en que nosotros como promotores regionales [generemos] nuestras propias informaciones, tendremos mayor posibilidad de ser autónomos."[23] Este objetivo, alimentado por los años previos de trabajo en las redes de *El Corno Emplumado*, Beau Geste Press/Libro Acción Libre y la red internacional de arte correo, de los cuales hablaré más adelante, quedó en ciernes debido a los recortes presupuestales tras la crisis.

El programa piloto de los seminarios de labor editorial para escuelas normales se consolidó paulatinamente y H2O extendió los cursos a la producción de cartel, pintura mural comunitaria y promoción cultural en distintas sedes de escuelas normales rurales, urbanas, federales y experimentales, Colegios Nacionales de Educación Profesional y Técnica (CONALEP), Centros Regionales de Educación Normal (CREN), Centros de Educación Tecnológica Agropecuaria (CETA), que posteriormente se convirtieron en Centros de Bachillerato Tecnológico Agropecuario (CBTA), Centros de Bachillerato

22 Ehrenberg, Intervención en la *Reunión de promoción cultural y educación artística*, turno 5, hojas 1 y 2.

23 *Op. cit.*, turno 5, hoja 3.

Tecnológico Industrial y de Servicios (CBTIS), el Sistema de Enseñanza a Distancia de la Universidad Pedagógica Nacional (SEAD/UPN) y, a través de convenios entre la Dirección General de Promoción Cultural y el INBA,[24] en casas de cultura estatales, centros regionales y Centros de Educación Artística (CEDART), así como centros de cultura del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE); Centros de Readaptación Social (CERESO) e incluso algunas sedes del Ejército y la Marina.[25] En H2O, cada promotor tenía a su cargo uno de los seminarios, que coordinaban escalonadamente en intervalos de una semana; de este modo, podían llevar a cabo reuniones para comparar notas e intercambiar resultados. Alrededor de una vez por mes sostenían reuniones informales en casa de Ehrenberg para discutir ideas nuevas, planear acciones a futuro y emborracharse, alejados del ambiente institucional de una oficina con el cual no se sentían identificados, pero del que dependían por asignación presupuestaria.[26]

24 Ehrenberg, notas mecanografiadas sobre el *Manual del editor con huaraches*, 6.

25 Entrevista del autor con Felipe Ehrenberg (Ciudad de México, 18 de abril de 2016).

26 Ehrenberg asegura que la participación gubernamental en los seminarios se limitaba al financiamiento del proyecto. Depender económicamente de instancias gubernamentales resultaba particularmente incómodo para quienes integraban H2O, sobre todo cuando se enfrentaban, por ejemplo, a los cuestionamientos de la SEP en relación →

Los seminarios de labor editorial buscaban cumplir con la función de una incubadora, pues al concluir sus estudios, las personas podrían salir de las escuelas con el conocimiento para organizar un grupo editorial.[27] Al mismo tiempo, Ehrenberg subraya la idea de que los seminarios proveían herramientas que posteriormente otros desarrollarían, planteando que una de las particularidades de estos seminarios teórico-prácticos "era poner un huevo de cuco. Los cucos siempre ponen en nidos ajenos; los empollan otras gentes."[28] Al llegar a cualquiera de las normales rurales, casas de cultura o lugares donde establecían contacto, seleccionaban a dos o tres de los participantes para que se convirtiesen en instructores.

---

con escuelas en proceso de huelga. Más allá de que al estar financiadas por las escuelas normales, las imprentas dependían naturalmente de las autoridades del plantel, era difícil para un aparato burocrático centralizado del gobierno ejercer cualquier tipo de control sobre éstas y lo que los estudiantes producían en ellas. El gobierno podría reprimir a estos grupos y dispersarlos, mas difícilmente lograrían imponerse sobre los contenidos —como de hecho sucedió con un par de editoriales surgidas a partir de los seminarios, las cuales utilizaron sus herramientas para producir propaganda durante huelgas en las cuales hubo represión gubernamental violenta—. Véase Martha Gever, "Art is an excuse: an Interview with Felipe Ehrenberg", *Afterimage* (abril de 1983), 16.

27 *Ibid.*

28 Entrevista del autor con Felipe Ehrenberg (Ciudad de México, 18 de abril de 2016).

Ehrenberg consideró en su momento que tuvieron que ajustar el programa de los seminarios a las condiciones reales del país,[29] en donde la única posibilidad de echar a andar tal empresa parecía ser la gestión de presupuesto gubernamental y la licencia para impartir los seminarios en escuelas y centros culturales dependientes del estado. Estas condiciones tendieron a ser menos favorables con los recortes derivados del colapso económico de 1982 en México, que fueron limitando poco a poco las actividades del amplio grupo de instructores que comenzó a disolverse hacia 1984. A pesar de esto, durante el resto de la década continuaron con algunos talleres esporádicos de manera autónoma en casas de cultura y algunas universidades como la UAM-Xochimilco.

El grupo conformado para coordinar los seminarios de labor editorial en escuelas normales se autodenominó Talleres de Comunicación Haltos 2 Ornos. Vale recordar que el término "comunicación" proviene del latín *communicare*: 'intercambiar, compartir, poner en común' o hacer público, que en este caso se articula como el proceso de compartir herramientas para la puesta en común.[30]

29 Gever, "Art is an excuse", 16.

30 Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 179.

Herramientas no prescriptivas

Al igual que ocurrió con distintas prácticas posteriores al movimiento estudiantil de 1968 en México, el *Manual del editor con huaraches* toma distancia de una tradición editorial vinculada a organizaciones de izquierda en el país. No sólo no prescribe contenidos o líneas ideológicas, sino que su propósito central es compartir las herramientas para que cada quien decida qué hacer con ellas.

En el México posrevolucionario se cultivó una larga tradición de prácticas editoriales vinculadas a militancias socialistas, comunistas o anarquistas, que venía desde finales del siglo XIX, y que se entreteje con la historia fragmentaria de la organización política de las izquierdas nacionales que tuvieron que lidiar con la ambigüedad de interpelar a un estado que, como plantea Barry Carr, había reclamado la retórica revolucionaria para sí,[31] lo cual delineó marcos de relación difusos que se establecían a veces desde la confrontación directa, la clandestinidad o el usufructo mutuo.[32]

31 Barry Carr, "Temas del comunismo mexicano," en *Nexos* (junio de 1982), nexos.com.mx/?p=4066.

32 En la urdimbre de esta senda discontinua podemos señalar publicaciones como *El Hijo del Ahuizote* (1885-1903) o *Regeneración* (1900-1918), que tuvieron como editores a Enrique y Ricardo Flores Magón, fundadores del Partido Liberal Mexicano y promotores del pensamiento libertario que →

Esta irradiación vertical de contenidos y agendas, coincidente con la estructura jerárquica y paternalista de los partidos de izquierda de la época, generó una reacción significativa que en algunos sectores se reorientó como una fuga hacia relaciones dialógicas horizontales basadas en la experiencia de muchos artistas jóvenes tras formar parte del movimiento estudiantil de la década de 1960 y que tiene espejos en el alejamiento del partido comunista soviético por parte de diversos grupos en todo el mundo. Dicha experiencia, trastocada por la urgencia del trabajo colectivo y anónimo de

contribuyeron a generar el clima que condujo al inicio de la revolución mexicana. Más próximos al campo del arte se encuentran el órgano estridentista *Irradiador* (1923); *El Machete* (1924-1925), que inicialmente estuvo asociado al Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México y que, debido a pugnas internas, pasó a manos del Partido Comunista Mexicano al año de su fundación; *¡30-30! Órgano de los pintores de México* (1928); la revista *Llamada* (1931), de la agrupación Lucha Intelectual Proletaria; o el periódico *Frente a Frente* de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934). Estos órganos impresos de circulación periódica formaron parte de las actividades de organización política y productiva de grupos de artistas e intelectuales durante la primera mitad del siglo XX y establecieron espacios de articulación con la actividad militante dentro de movimientos que buscaban acercarse a la organización obrera y campesina, así como a grupos estudiantiles y a la población en general. Ésta y otras formas de intervención política buscaron capitalizar la visibilidad de sus agentes con el propósito de irradiar militancias a partir de la difusión, por la vía impresa, de un ideario vinculado a agendas partidistas o estadocéntricas que, en muchos de los casos, definieron sus contenidos y circulación.

las brigadas de información durante 1968 en México, potenció, a lo largo de las décadas de 1970 y 1980, una práctica colectiva imbricada con procesos de autoformación y compromiso social, así como una profusa actividad editorial llevada a cabo por artistas-impresores.

En el caso del grupo conformado por Ehrenberg, Límenes, Molina y Rebolledo, las preguntas y estrategias se orientaron a establecer redes descentralizadas de editoriales bajo esquemas organizativos que trascienden el ámbito meramente editorial y apuntan a constituir espacios autónomos de subjetivación política de frente al mercado y el control del estado. En ese sentido y caso particulares, se produce un desplazamiento desde la lógica instrumental determinada por agendas políticas partidistas hacia una de compartir herramientas abiertas para la articulación de narrativas propias. Al mismo tiempo, el hacer artístico parece entenderse como una herramienta de aprendizaje o una forma otra de conocimiento que toma distancia de la producción individual de objetos para ponderar el trabajo colectivo como una forma de coproducción de sentido.

Este distanciamiento voluntario y estratégico del campo artístico hegemónico está enmarcado, en primer lugar, por un periodo de violenta intervención norteamericana en la política interna de gran parte de los países de América Latina y el Caribe, que

si bien es constante desde finales del siglo XIX, se avivó tras el triunfo de la revolución cubana y la popularización del marxismo-leninismo entre círculos obreros, campesinos y estudiantiles del continente durante las décadas de 1960 y 1970. La injerencia de los Estados Unidos facilitó —cuando no apoyó directamente— la institución de dictaduras militares en países como Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Guatemala, Nicaragua, Paraguay, República Dominicana, Surinam y Uruguay, lo cual propició la formación de movimientos clandestinos de liberación nacional ante los cuales la respuesta gubernamental se materializó en forma de grupos paramilitares y de contrainsurgencia con la intención de sofocarlos.

El distanciamiento se enmarca, en segundo lugar, dentro de un contexto en el cual los artistas en el continente se enfrentan a la consolidación del mercado del arte estructurado a partir de la triada formada por galerías, museos y crítica tanto académica como de prensa escrita. Así, en México, durante la década de 1960, a la par de la escalada de tensiones políticas entre el estado y los grupos sindicales y estudiantiles, en el campo del arte la pugna principal se da entre el nacionalismo posrevolucionario de la escuela mexicana de pintura —para entonces desgastada discursivamente y poco propositiva— y la abstracción y el expresionismo de exaltación individual y carácter

internacionalista mucho más adecuados al mercado que se impulsó tanto desde galerías comerciales como desde instituciones públicas especializadas de reciente creación como el Museo Universitario de Ciencias y Artes, inaugurado en 1960, la galería Aristos de la UNAM, inaugurada en 1963, el Museo de Arte Moderno, fundado en 1964, o el Salón Esso (Museo de Arte Moderno, 1965), financiado por la Organización de Estados Americanos y la empresa petrolera norteamericana Standard Oil of New Jersey.

Frente a este panorama, diversos artistas y organizaciones de artistas manifestaron sus sospechas y señalaron operaciones de colonización cultural alineadas a los discursos despolitizados de la posguerra norteamericana durante la década posterior al movimiento estudiantil de 1968.[33] Ante

33 Por citar un ejemplo, en 1978 el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC), del cual Ehrenberg, Rebolledo y Molina formaron parte, denunció la instrumentalización de políticas de reproducción de la dependencia cultural en relación con los planes de intercambio de exposiciones entre Latinoamérica y los Estados Unidos que consideraban parte de una "etapa decisiva dentro de la política de coloniaje cultural yanqui" en que se incorporaba arte latinoamericano afín a las formas y discursos hegemónicos para establecerlos como cánones del "arte latinoamericano". Ver Eduardo Camacho S., "Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura: funcionarios de museos que asisten a la Reunión Continental en Oaxaca, traicionan a su patria al vender servilmente la cultura latinoamericana", *Excélsior* (10 de marzo de 1978), 14-C. La declaración del FMGTC se da en el contexto de la Reunión Continental →

este escenario, las estrategias de práctica colectiva de la época apuntan a construir otras voces y otras formas de valoración cultural que están en el centro de la discusión que da pie al desarrollo de los seminarios de labor editorial de H2O.

Indagar en las prácticas editoriales de algunos artistas mexicanos durante los primeros años de la década de 1980 exige atender al contexto sociopolítico que las enmarca y al surgimiento de estrategias de lo que Zanna Gilbert ha denominado *colaboración translocal*,[34] adoptadas durante los años sesenta y setenta. Así mismo, es pertinente considerar los desplazamientos de estas estrategias de organización en red hacia contextos locales no especializados como aquellos en donde se coordinaron los seminarios de pequeña imprenta fuera del campo artístico y localizar aquellas herramientas conceptuales y operativas que se trasladan del campo de la experimentación artística al de la enseñanza de estrategias de organización cooperativa y colaboración productiva.[35] Estas herramientas fueron compartidas, sobre todo, en contextos en los que podían emplearse para establecer

de Museos en Oaxaca en 1978.

34 Zanna Gilbert "Something Unnameable in Common: Translocal Collaboration at the Beau Geste Press" en *Art margins* 1:2-3, (junio-octubre de 2012), 45-72.

35 Felipe Ehrenberg, notas mecanografiadas sobre el *Manual del editor con huaraches*, 5-6.

contrapesos frente a las hegemonías culturales y frente a procesos de imposición cultural y de explotación económica.

Marcos de inscripción: las escuelas normales y la guerra sucia en México

> Y no seremos visibles sin lucha armada. Y donde no hay guerrilla, hay una forma secreta de la violencia: nos imponen la ignorancia, nos arrancan nuestras riquezas y distorsionan nuestra realidad. Los medios masivos son una continuación de la guerra por medios pacíficos. Y tanto las viceburguesías como el imperialismo saben que la guerra también se libra en la conciencia de los hombres: conciencia susceptible a los bombardeos de la prensa, el radio, la televisión...
>
> Edmundo Desnoes[36]

Algunos de los primeros seminarios de labor editorial en escuelas normales, como parte del programa piloto aprobado por la Dirección General de Promoción Cultural, se llevaron a cabo en la Escuela Normal Rural Vasco de Quiroga, en Tiripetío, Michoacán; la Escuela Normal Rural Mactumactzá, en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos, en Ayotzinapa, Guerrero; la Escuela Normal Urbana Federal Fronteriza de Mexicali, Baja California y la Escuela Normal Rural Benito Juárez, en Panotla, Tlaxcala.

36 Edmundo Desnoes, "Las armas secretas", en *El Corno Emplumado* 31 (julio de 1969), 156.

Las Escuelas Normales Rurales —de las cuales 16 fueron aprobadas para el programa piloto de labor editorial— se fundaron en 1926 durante el gobierno de Plutarco Elías Calles. Éstas tienen su origen en dos instituciones: las Escuelas Normales Regionales, que cumplían con la tarea de formar maestros para la enseñanza de la lectoescritura, y las escuelas centrales agrícolas, que tenían una organización cooperativa y el objetivo de preparar técnicos con las habilidades para contribuir a mejorar las condiciones materiales del campo. Durante la década de 1930 ambos programas se fusionaron para convertirse en las regionales campesinas, que estaban dedicadas a formar maestros rurales y técnicos agrícolas.[37] A partir de su fundación, las normales rurales, que estaban destinadas a estudiantes de origen campesino, adoptaron un modelo de internado con una estructura cooperativa. El curso duraba cuatro años. Se buscó que esta estructura fuese autosuficiente y contribuyera con las comunidades cercanas, por lo que, entre otras cosas, integraban huertos comunitarios que satisfacían las necesidades alimentarias de los estudiantes y permitían ofrecer los excedentes a los vecinos.[38] En 1939, durante el

37 Tanalís Padilla, "Las normales rurales: historia y proyecto de nación", en *El cotidiano* 154 (marzo-abril de 2009), 88.

38 Alicia Civera Cerecedo, "La legitimación de las escuelas normales rurales", en *Documentos* →

gobierno de Lázaro Cárdenas, la SEP había abierto 36 normales rurales,[39] sin embargo, cuando Manuel Ávila Camacho llega a la presidencia de la república, se estableció un plan único para todas las escuelas normales y en 1941 se cerraron las regionales campesinas. A partir de entonces, han estado sujetas a amenazas de cierre permanentemente. La presión gubernamental, sobre todo durante 1968 y a partir de entonces, aumentó, al igual que los esfuerzos por desaparecer estos centros de estudio. Tan sólo durante el gobierno de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), 15 normales rurales fueron cerradas,[40] y la estigmatización mediática que sufrieron al ser señaladas como focos de radicalismo y semilleros de guerrilleros creció conforme escaló la guerra sucia —que entre las décadas de 1960 y 1980 se caracterizó por la conformación de grupos paramilitares y la persecución, desaparición forzada o asesinato de hombres y mujeres presuntamente ligadas a movimientos sociales u organizaciones guerrilleras en México—. La larga historia de marginación por la acción estatal, el incumplimiento de las condiciones mínimas para su operación, el hostigamiento policial y

de Investigación 86, (2004), 6. Citado en Padilla, "Las normales rurales", 88.

39 Alicia Civera Cerecedo, "Normales rurales: Historia mínima del olvido", en *Nexos* (1 de marzo de 2015), nexos.com.mx/?p=24304

40 *Ibid.*

militar y, sobre todo, las precarias condiciones de existencia en el medio rural nacional en las cuales están inscritas contribuyeron a la radicalización de las normales que históricamente se han asociado con líderes sociales y guerrilleros como Othón Salazar, Genaro Vázquez o Lucio Cabañas, los tres egresados de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos, en Ayotzinapa, municipio de Tixtla, Guerrero.

Cultura y comunicación, crisis política y guerra sucia

La segunda mitad del siglo XX en México está atravesada por el triunfo de la revolución cubana en 1959, el movimiento estudiantil de 1968 y la respuesta contradictoria y violenta que tuvo en ese momento el estado mexicano, sobre todo durante el gobierno de Luis Echeverría Álvarez en los setenta. Mientras se endurecieron las políticas de represión selectiva contra movimientos sociales, organizaciones campesinas y presuntos miembros de grupos guerrilleros, también se implementaron programas de beneficio social y hubo un acercamiento con algunos sectores de la intelectualidad de la época en busca de conciliación y legitimidad, desdibujada durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, en el periodo anterior.

El 68 en México tuvo un origen muy distinto al de los movimientos sociales de

aquel año en otras ciudades del mundo, pues reclamaba la satisfacción de demandas elementales de una democracia que se venían gestando desde algunos años atrás pero que mantenía la intervención desmesurada de las fuerzas represoras del estado frente a organizaciones gremiales, sindicatos y estudiantes. A nivel nacional, el movimiento estudiantil se extendió en primer lugar a centros de educación superior organizados en comités de lucha y brigadas que lograron comunicar con eficacia sus demandas a grupos sindicales y la sociedad civil en general, que poco a poco se fueron sumando. Dentro de los sectores obrero y público, aparecieron comités de lucha internos y se ampliaron las demandas a los conflictos laborales montados en una paulatina politización que había ido consolidándose conforme avanzaba la década entre sectores obreros y estudiantiles.[41] El pliego petitorio del movimiento antiautoritario de las organizaciones de estudiantes exigía, entre otras cosas, la derogación de los artículos 145 y 145 bis de la Constitución, que tipificaban como delito la disolución social, que se castigaba con cárcel y multa a mexicanos o extranjeros que realizaran propaganda hablada, escrita o por cualquier otro medio difundiendo planes de acción, programas o ideas que perturben el orden público o

41 Gilberto Guevara Niebla, *La democracia en la calle. Crónica del movimiento estudiantil mexicano* (México: Siglo XXI, 1988), 39-41.

afecten la soberanía nacional.[42] Esto, evidentemente, era una afrenta a la libertad de expresión y de prensa que ponía en el centro de la discusión la producción y circulación de material impreso en forma de volantes, carteles, folletos o libros, así como la libre asociación de personas, que quedaban sujetas al escrutinio de agentes del estado.

En la introducción a *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales*, César Espinosa asegura que el largo periodo de crisis en México, que se agudizó durante 1968, dejó una marca profunda en una generación que a la postre radicalizaría su práctica.[43] Esta generación estaría marcada por una crisis política, en primer lugar, y por una profunda y reiterada crisis económica tras 1976.[44] Por un lado, la influencia del marxismo-leninis-

42 Olga Leticia Aguayo González, "Disolución social", en *Enciclopedia Jurídica Online*, mexico.leyderecho.org. (06, 2015), mexico.leyderecho.org/disolucion-social/

43 César Espinosa y Araceli Zúñiga, *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales* (México: UNAM/STUNAM, 2002), 27.

44 El sexenio de Echeverría comenzó en 1970 con cierto auge económico. En contraste, para 1976, año en que abandonó el cargo, el país enfrentaba una moneda devaluada e inestable, el aumento de la deuda externa y de la inflación que redujo considerablemente el crecimiento del producto interno bruto y congeló la inversión privada. Esto generó una amplia desconfianza en la capacidad del estado. Véase Ricardo Peña Alfaro, "La política económica mexicana 1970-1976. Ensayo de interpretación bibliográfica", en *Nexos* (abril de 1979), nexos.com.mx/?p=3321.

mo, del maoísmo y del trotskismo llevaría a grupos de estudiantes a considerar la vía armada, mientras que las políticas soviéticas alejarían a otros de la militancia partidista explícita para buscar vías alternas fuera de la ortodoxia. Los pliegues entre la teoría y la práctica llevaron a muchos estudiantes de arte a privilegiar esta segunda vía desde una perspectiva pedagógica y de vinculación comunitaria.

A lo largo de la década de 1960 se gestaron cambios culturales de gran importancia en el país: la influencia de la revolución cubana abrió el interés por el marxismo-leninismo entre universitarios y organizaciones sindicales independientes y al mismo tiempo, durante la década de 1970, se incrementaron los públicos con el cambio paulatino en la percepción vinculado a la mediatización de los bienes culturales, la movilidad social y ciertos avances de la enseñanza media y superior, que se materializaron en la fundación de nuevas instituciones y centros de estudio como la Universidad Autónoma Metropolitana, el Centro de Investigación Científica y de Educación Superior de Ensenada, o el Consejo Nacional de Fomento Educativo, así como instancias de promoción cultural como las Compañías Nacionales de Teatro, Ópera y Danza, por nombrar algunos.[45] La influencia de la revolución cubana en las organizacio-

45 Espinosa, *op. cit.*, 23.

nes estudiantiles representaba una amenaza para los gobiernos de América Latina azuzados por la agencia de inteligencia de los Estados Unidos, por lo que los medios de comunicación visibles, así como los portavoces de organizaciones sindicales corporativistas y partidos políticos de diversas tendencias, hicieron considerables esfuerzos por desacreditar a dichas organizaciones, reforzando la mordaza impuesta por el estado para impedir que las imprentas les prestaran sus servicios.[46]

A la par del endurecimiento de las acciones policiales y del ejército, la prensa, la radio y la televisión se mostraron abiertamente hostiles frente al movimiento estudiantil en 1968 y contribuyeron a establecer un cerco sanitario que buscaba impedir que circulara información con el propósito de aislar lo que consideraban un contagio ideológico. Esto estableció rápidamente la necesidad de hacerse de medios de comunicación propios. Desde el Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM, la Academia de San Carlos y otras escuelas, se comenzó a documentar el movimiento y su articulación con la sociedad civil mediante material fílmico e impreso distribuido por brigadas anónimas. La producción de material gráfico cobró

46 Felipe Ehrenberg, 1998, "Treinta años después. Breve recuento de lo que empezó como una minúscula editorial en las nalgas del mundo", issuu.com/librodeartista/docs/98_bgp30mas-_con_fotos

gran peso y, de forma proporcional, aumentó la persecución de las fuerzas policiales y paramilitares. El entonces regente del Distrito Federal, el general Alfonso Corona del Rosal, llegó a declarar ante los medios de comunicación que existía un plan subversivo y de agitación perfectamente orquestado que atribuía a células del partido comunista.[47] Cabe recordar que el Partido Comunista Mexicano (PCM) no contó con registro legal y se mantuvo en la clandestinidad entre 1940 y 1977, año en el que Jesús Reyes Heroles, entonces secretario de gobernación, implementó la reforma política con la que éste, al igual que otros partidos políticos de izquierda, obtendría el registro para participar por primera vez en las elecciones en 1979. Durante las décadas de 1950 y 1960, el partido había sido objeto de ataques constantes por parte del gobierno mexicano. La Dirección Federal de Seguridad, presuntamente apoyada por la CIA, tuvo un papel central

47 El Departamento del Distrito Federal era un órgano público que se encargaba hasta 1997 del gobierno del Distrito Federal. El regente de la ciudad era un funcionario nombrado directamente por el presidente de la república, que en 1968 era Gustavo Díaz Ordaz. Corona del Rosal, antes de su nombramiento como regente, fue presidente del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y, como tal, le correspondió dirigir la campaña electoral de Díaz Ordaz. Redacción, "Documentos de la CIA y el Pentágono desmienten a Corona del Rosal", en *Proceso* (17 septiembre de 1995), proceso.com.mx/170180/documentos-de-la-cia-y-el-pentagono-desmienten-a-corona-del-rosal.

en el hostigamiento y la persecución política durante los años setenta.[48]

La conformación de grupos de choque y paramilitares forma parte de las contradictorias políticas de la administración de Echeverría Álvarez, quien por un lado mostró una imagen antiimperialista de crítica abierta al desarrollismo y al intervencionismo de los Estados Unidos y las corporaciones transnacionales[49] y, por otro lado, atacó con violen-

48 Según investigaciones de la historiadora María de los Ángeles Magdaleno Cárdenas, Corona del Rosal junto con Alfonso Martínez Domínguez creó en 1960 el grupo de choque *De la lux* cuando el primero dirigía la Confederación Nacional de Organizaciones Populares. Dicho grupo, que después se identificaría como *Halcones*, se dedicó a reprimir movimientos sociales sistemáticamente y a atacar a movimientos de liberación nacional entre 1960 y 1971. Según documentación desclasificada encontrada por Magdaleno Cárdenas, sus integrantes actuaron como francotiradores el 2 de octubre en Tlatelolco. Tres años más tarde, el 10 de junio de 1971, este grupo paramilitar, presuntamente entrenado por la Dirección Federal de Seguridad y la CIA, irrumpió violentamente en otra manifestación estudiantil en la Ciudad de México, dejando un saldo de decenas de muertos. Véase Gustavo Castillo García, "Probada la colusión de militares y líderes priístas en matanza del 68", en *La Jornada* (4 de octubre de 2009), 3, jornada.unam.mx/2009/10/04/politica/003n1pol.

49 Según describe Sergio Tamayo, en 1972, México restablece relaciones diplomáticas con China y Echeverría visita a Salvador Allende en Chile, donde afirmaría que "ese país era un ejemplo de las luchas emancipadoras de América Latina". En 1974, México participaría en la IV Conferencia de los países no alineados y abogaría por la inclusión de Cuba en la Organización de Estados Americanos y el fin del bloqueo contra la isla. Sergio Tamayo, "La interpretación populista de la ciudadanía" →

cia selectiva —y bajo el amparo de la prensa oficialista— a todo movimiento discrepante de la posición del estado, utilizando la tortura y la desaparición forzada como las armas de grupos paramilitares organizados desde los cuarteles del ejército y la policía judicial.

Echeverría, quien durante el sexenio anterior había fungido como secretario de gobernación, se esforzó por acercar a ciertos intelectuales a su proyecto político en un momento en el que la generación del 68 había roto categóricamente la posibilidad de alianza con el estado. La guerra sucia de esos años en México está enmarcada por el contexto de las acciones clandestinas de terrorismo de estado que durante la época tenían lugar en gran parte de los países de América Latina que estaban sometidos a dictaduras militares, así como el plan de apoyo mutuo contra las disidencias, establecido entre éstos con la anuencia de Henry Kissinger y la CIA, conocido como Operación Cóndor.[50]

César Espinosa relata que "los grupos más radicales consideraban que la represión del movimiento estudiantil no dejaba más alternativa que la construcción de una organización político-militar con capacidad de

---

en *Los veinte octubres mexicanos: ciudadanía e identidades colectivas* (México: UAM Azcapotzalco, 1999), 119.

50 Ver Baltasar Garzón Real, *Operación Cóndor. 40 años después* (Buenos Aires: Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos, 2016)

encabezar el cambio revolucionario socialista."[51] En este contexto de radicalización de la lucha social, surgieron organizaciones clandestinas como el Partido de los Pobres (1967–1974), las Fuerzas de Liberación Nacional (1969–1974), el Movimiento de Acción Revolucionaria (1969–1979) o la Liga Comunista 23 de septiembre (1970–1990), que en 1974 comenzó a publicar el periódico clandestino *Madera*. Estos son sólo algunos de los grupos perseguidos más visibles y contra los cuales se volcó con más violencia la fuerza estatal.

Durante la primera mitad de la década de 1970 el país se encontraba en uno de los momentos de crisis política más profunda e imbuido en un ambiente oscuro y desalentador. En Chile, el 11 de septiembre de 1973 tuvo lugar el golpe de estado militar que truncó el primer gobierno de tendencia marxista del mundo en acceder al poder por la vía electoral y acabó con la vida de Salvador Allende, lo cual resonó con fuerza en el clima político mexicano. Durante 1974, año en que Ehrenberg vuelve a México, grupos paramilitares desaparecieron y asesinaron a una cantidad considerable de miembros de las Fuerzas de Liberación Nacional, el Partido de los Pobres y la Liga Comunista 23 de septiembre.[52]

51 Espinosa y Zúñiga, *La perra brava*, 27.

52 Ese año, las Fuerzas Revolucionarias Armadas del Pueblo secuestraron al suegro de Luis Echeverría, el exgobernador de Jalisco, José Guadalupe →

El desplazamiento de las lógicas de producción y distribución post 68

Durante el movimiento estudiantil de 1968, los artistas jóvenes que en ese momento asistían a la Academia de San Carlos o a la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda llevaron parte de su propia producción a una circulación no mercantil y anónima que ponderaba la reproductibilidad como cualidad esencial para su circulación. Este desplazamiento en las lógicas de producción y distribución del quehacer de los estudiantes de arte ante la urgencia de comunicación se manifestó en mantas, boletines, circulares, volantes y periódicos impresos en mimeógrafo que estimularon el auge posterior de la

Zuno. En diciembre, Lucio Cabañas murió en una emboscada orquestada como parte de las represalias tras el secuestro del candidato a gobernador de Guerrero, Rubén Figueroa. También durante 1974, el grupo paramilitar conocido como la Brigada Blanca atacó varias casas de seguridad de las Fuerzas de Liberación Nacional y de otros grupos clandestinos privando ilegalmente de la libertad y torturando a cientos de jóvenes en cárceles clandestinas, sin mediar proceso legal. La Brigada Blanca seguía órdenes de Miguel Nazar Haro, por ese entonces titular de la Dirección Federal de Seguridad, agencia de inteligencia dependiente de la Secretaría de Gobernación. Véase, por ejemplo, Alberto Híjar, "Febrero de 1974: notas" en *Tema y variaciones de literatura* 26 (enero–junio de 2006), 333–342.

llamada prensa marginal,[53] los otros libros[54] y ciertas formas del arte correo de los años setenta. Así mismo, permitió reorganizar los imaginarios en torno a la función social del arte y a la figura del artista, los cuales, a la larga, serían los marcos que posibilitarían la práctica colectiva de la segunda mitad de la década de 1970 y su traslado hacia la producción medial y la educación.

En *Los otros libros*, Raúl Renán señala la importancia de la prensa rápida del movimiento estudiantil, que circuló principalmente en hojas mimeografiadas. Plantea que fue tal la producción de material impreso en los centros de prensa del movimiento que las autoridades comenzaron a controlar la venta de mimeógrafos, al mismo tiempo que intentaban ubicar los espacios de producción de propaganda para desaparecerlos.[55] Años

53 La prensa activista, cuyo propósito es establecer comunicación con el sector obrero y otros agentes civiles, se conocía como *prensa marginal* durante aquellos años.

54 Según relata Martha Hellion, la censura y las limitaciones económicas provocaron "la reunión, cada vez más común, de grupos interdisciplinarios que generaban pequeñas editoriales e imprentas portátiles...", así como el surgimiento de redes de afinidad y circulación alrededor de éstas. Martha Hellion, *Libros de artista* (Madrid: Turner/Conaculta, 2003), 40. Renán y otros autores utilizaron el término *otros libros* para referirse a ellos. Raúl Renán, *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial* (México: Coordinación de Humanidades/Dirección General de Fomento Editorial, UNAM, 1988).

55 Renán, *op. cit.*, 34.

más tarde, uno de los elementos constitutivos de los seminarios de labor editorial en las escuelas normales rurales sería la fabricación de un mimeógrafo manual propio, detalle que no debe desestimarse, tanto porque los equipos de impresión habían sido perseguidos durante años, como porque este acto constituía parte importante de las estrategias de descentralización en la conformación de las redes de comunicación paralela a las que alude César Espinosa cuando se refiere a la autoedición y otras estrategias de producción y circulación organizada por artistas y militantes de izquierda durante la época.[56] Entre las tácticas de descentralización, que no sólo operaban a nivel territorial sino también conceptual, estaba la de encontrar *fisuras* en el uso de máquinas producidas por corporaciones transnacionales como mimeógrafos, fotocopiadoras e imprentas offset, así como la elaboración de herramientas propias. Ésta y otras estrategias utilizadas por los artistas-impresores (que referiré más adelante) forman parte de un desplazamiento de la práctica artística hacia la construcción de herramientas educativas y de producción medial o de puesta en común.

La noción de desplazamiento que utilizo tiene un carácter performativo en tanto fuga política de un centro dado que, a su vez, redefine a este centro sobre la marcha. Un

56 Espinosa, "La comunicación paralela: muerte del copyright".

desplazamiento que ocurre en la medida en que se empiezan a desarrollar los espacios, relaciones e identidades alternativas[57] y que paulatinamente redefinen los marcos de intervención del artista. En este sentido, el desplazamiento de las lógicas de producción, distribución y consumo hacia una medialidad contextualizada que constituye herramientas pedagógicas críticas y de comunicación no se considera parte de una práctica artística (pues es la urgencia lo que dicta los marcos de operación), pero dicho desplazamiento tiende a redefinir o descentrar los bordes de la práctica artística en la medida en que se desarrolla y a su vez relocaliza sus marcos de recepción. Esta redefinición del centro se hará visible a lo largo de la década de 1970, por ejemplo, en Beau Geste Press/Libro Acción Libre y la elaboración teórica de Ulises Carrión alrededor del arte correo, de quienes hablaré a continuación.

57 Parto del concepto de *dimensión performativa de lo político* utilizada por Benjamín Arditi, quien lo engarza con la noción de *utopía escenificada* de Žižek o la *fuga* en Deleuze y Guattari. Véase Benjamín Arditi, "El giro a la izquierda en América Latina: ¿una política post-liberal?", en *Ciências Sociais Unisinos* 43 (3) (septiembre de 2009), 239.

Redes de cooperación translocal, descentralización y grietas en el sistema

La revista *El Corno Emplumado*, así como el movimiento internacional de poesía concreta, incidieron significativamente en los modelos de cooperación translocal que surgieron durante los setenta con el movimiento de arte correo, la editorial Beau Geste Press/Libro Acción Libre de los artistas mexicanos Martha Hellion y Felipe Ehrenberg, y el espacio Other Books and So, fundado por Ulises Carrión en Ámsterdam en 1975.[58] Las redes creadas a partir de la práctica de estos artistas se extendieron rápidamente, estableciendo un gran número de vínculos entre artistas en Argentina, Brasil, Chile, México, Puerto Rico, El Salvador, Uruguay, Venezuela y otros países de América Latina y Europa del Este. Las redes translocales de colaboración de *El Corno Emplumado* establecieron diálogos mediante canales de comunicación que no pasaban por los centros hegemónicos y establecían voces y estrategias críticas propias en un tiempo en el que gran parte de América Latina se enfrentaba a tensiones políticas, dictaduras militares e injerencia de la política exterior

58 Carrión y Ehrenberg mantuvieron un diálogo constante durante la estancia del segundo en Europa. Beau Geste Press publicó *Arguments*, uno de los primeros libros obra de Carrión, en 1973.

de los Estados Unidos en el contexto de la Guerra Fría.

Jennifer Josten asegura que la introducción de la poesía concreta en México contribuyó a develar la posibilidad de establecer redes internacionales de artistas como una potencia creativa y política mediante el diálogo a través del correo postal.[59] El intercambio de correspondencia, tarjetas postales, folletos, revistas o libros ofrecía nuevas formas de circulación de la obra y la posibilidad de establecer relaciones entre artistas de lugares remotos. Según Josten, las cualidades formales elegidas por una gran mayoría de los poetas concretos en la década de 1960, que consistían principalmente en composiciones tipográficas en blanco y negro, favorecían la legibilidad y reproductibilidad de la obra, lo que permitió que rápidamente se propagaran dentro de la red internacional de artistas y en diversas publicaciones de la época.[60]

Margaret Randall, Sergio Mondragón y Harvey Wolin editaron y publicaron *El Corno Emplumado* en la Ciudad de México a partir de enero de 1962 como una revista trimestral bilingüe que incluía poesía, prosa y correspondencia. El nacimiento de esta publicación está marcado por un complejo escenario

59 Jennifer Josten, "Goeritz y la poesía concreta", en Mauricio Marcín (ed.), *Arte correo* (México: RM, 2011), 1.

60 *Op. cit.*, 4.

geopolítico en donde era palpable la incidencia del macarthismo, la guerra de Vietnam, la revolución cubana, las dictaduras militares en varios países del continente y la estrecha relación de éstas con el intervencionismo estadounidense que tendió a diversificar sus estrategias durante la Guerra Fría y se tornó más enérgico con el acercamiento de Cuba a la Unión Soviética en la década de 1960. El puente que establece *El Corno Emplumado* entre poetas y artistas del norte y el sur tiene como contexto la disputa por el territorio físico e ideológico de la segunda mitad del siglo XX. "Al sur de la frontera de los Estados Unidos aprendí rápidamente sobre la relación entre el dominio estadounidense y las naciones dependientes de su órbita", dice Randall,[61] quien al igual que cientos de intelectuales y artistas que pasaron por México o lo adoptaron como hogar, contribuyeron a fundar instituciones educativas y culturales, así como a establecer un marco diverso de apertura para la discusión y el intercambio en un contexto enrarecido por las políticas discordantes del gobierno mexicano.

Durante el movimiento estudiantil que cobró fuerza en la antesala de los juegos olímpicos, Felipe Ehrenberg se unió a un grupo dedicado a recolectar las "verdaderas noticias" invisibilizadas por la prensa oficia-

61 Margaret Randall, "Recordando El Corno Emplumado", en *Casa de las Américas*, 280 (julio/septiembre de 2015), 106.

lista alrededor del país con el propósito de traducirlas a otros idiomas y enviar boletines a distintos medios en el extranjero a través de las oficinas de prensa internacional instaladas en la ciudad con motivo del evento deportivo.[62] Durante esa época, Ehrenberg colaboraba con dibujos para ilustrar *El Corno Emplumado*, que entre 1968 y 1969 sufrió de coacción y del retiro paulatino del respaldo económico estatal que hasta el momento recibían. Al mismo tiempo que otros patrocinadores también fueron obligados a retirar el apoyo económico a la revista, el estado continuó con la intimidación hasta forzar a Margaret Randall a cerrarla tras la publicación de su edición 31, en julio de 1969, entrar en la clandestinidad y posteriormente salir del país de manera abrupta rumbo a Cuba. La radicalización de Randall y *El Corno Emplumado*, sus redes de cooperación internacional y contrainformación, junto con la persecución política de las herramientas de impresión produjeron un imaginario que estimuló a Ehrenberg y Martha Hellion en la conformación de una cooperativa editorial en el exilio autoimpuesto tras la escalada de la represión en México de finales de los sesenta.

Beau Geste Press/Libro Acción Libre comenzó a publicar materiales impresos con un mimeógrafo que Ehrenberg compró poco tiempo después de instalarse en Londres con

62 Gever, "Art is an Excuse...", 13.

Hellion y sus dos hijos en 1969 tras huir del país por temor a la persecución política. El mimeógrafo representaba en ese momento una herramienta ubicua de agitación que en México se confiscaba y perseguía. En este sentido, fundar una editorial con esta máquina rudimentaria cargaba con la potencia política de la pequeña imprenta, pero sobre todo, establecía otras vías de producción artística sin intermediarios ni valoraciones externas y activaba un desplazamiento de los marcos de recepción de la obra y las características de ésta. Las publicaciones hechas con ayuda del mimeógrafo, así como las diversas estrategias de producción y puesta en circulación que se exploraban en ese momento, integraban la organización y la distribución como elementos intrínsecos de la obra —como plantearía Ulises Carrión años más tarde en relación con el arte correo.[63]

En México, el uso del mimeógrafo vinculado a ciertos procesos de organización y producción artística está entretejido con su lugar en el acompañamiento e irradiación de la confrontación política. Esta relación se puede rastrear a partir de la resignificación de su uso como herramienta de lucha durante

63 Ulises Carrión, "¿Mundos personales o estrategias culturales?", en *El arte correo y el gran monstruo* (México: Tumbona/Conaculta, 2013), 130. El texto de Carrión se publicó en 1979 como introducción al catálogo del proyecto *Artist Postage Stamps and Cancellation Stamps* que se exhibió en Stempelplaats, Ámsterdam, ese mismo año.

el movimiento estudiantil de 1968, cuando la prensa y la posesión de medios de impresión o difusión de información no regulados por el aparato estatal fueron duramente perseguidos. Un caso que resulta relevante para esta historia, pues en gran medida alienta la adquisición del mimeógrafo Gestetner con el cual se fundaría Beau Geste Press/ Libro Acción Libre, es el de Bertha Navarro, una amiga de Ehrenberg que fue detenida y condenada a 14 años de prisión por el simple hecho de transportar un mimeógrafo en la cajuela de su automóvil en 1968. Irónicamente, Navarro logró escapar a la absurda condena gracias a la corrupción imperante en México desde entonces.[64] Ésta no fue la suerte de muchos activistas y militantes políticos que fueron desaparecidos, torturados y asesinados durante la guerra sucia en nuestro país a lo largo de la década de 1970.

Las estrategias de distribución de Beau Geste Press/Libro Acción Libre estaban vinculadas a la experiencia de *El Corno Emplumado* y sus redes translocales. Sin embargo, esta cooperativa editorial, además, tenía en Inglaterra un gran aliado con el que *El Corno Emplumado* no había contado en México: el eficiente servicio postal británico, que permitió una amplia y ágil circulación internacional.

Las décadas de 1960 y 1970 vieron surgir un auge inusual de obra poética y

64 Entrevista del autor con Felipe Ehrenberg (Ciudad de México, 18 de abril de 2016).

gráfica que podía circular con relativa facilidad a través del sistema postal internacional. Es en primer lugar la poesía la que encuentra posibilidades en el correo como red de circulación de la obra y de contacto entre artistas alrededor de un mundo polarizado por la Guerra Fría. Una poesía que se desplaza en la búsqueda de nuevas formas y toca a los artistas visuales que están explorando, a su vez, otras formas de distribución. El correo se convierte en el objeto mismo del arte. La circulación postal de una gran diversidad de obras se vuelve un medio de distribución del arte que fue utilizado estratégicamente pues no estaba sometido al mercado.[65] Esta voluntad de escabullirse es uno de los argumentos detrás de la fundación en 1972 de Beau Geste Press/Libro Acción Libre. En una entrevista sostenida ese mismo año entre Paul Brown y Ehrenberg para la revista *Transgravity*, éste último asegura que la editorial y el acto de autopublicarse permitían evadir el penoso proceso de someter la obra a evaluación y aprobación de terceros y así alejarse de las lógicas imperantes del mercado del arte; una estrategia cuyo objetivo era "descartar los filtros económicos, institucionales y de gusto impuestos a la producción de los artistas".[66]

65 Felipe Ehrenberg, "¿Arte Correo?: 21 años de obras postales", en Marcín (ed.), *Arte Correo*, 66.

66 Cuauhtémoc Medina, "Publicando circuitos", en Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina (eds.), *La era de la discrepancia, arte y cultura visual* →

Ulises Carrión planteaba que integrar la organización y distribución como elementos constituyentes del arte correo, transita del campo del arte al campo amplio de la cultura, entendida ésta como "un complejo sistema de actividades que ocurren en una realidad social y que incluyen, asimismo, factores no artísticos: personas, lugares, objetos, tiempo, etc."[67] En el texto para el catálogo *Artist Postage Stamps and Cancellation Stamps* de 1979, Carrión propone que es ese énfasis en las estrategias culturales lo que hace contemporáneo al arte correo al cuestionar las fronteras entre la obra, su organización y su puesta en circulación, que se convierten en elementos formales de la obra.[68]

Esta misma operación está presente en el movimiento internacional de poesía concreta, que se revela de manera más clara en su potencia con el arte correo y la circulación de libros de artista durante la década de 1970. La *organización* y la *distribución*, los elementos que Ulises Carrión pone en el centro de esta reterritorialización —que por un lado escapa a la regimentación del siste-

en México, 1968-1997 (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 153.

67 Carrión, "¿Mundos personales o estrategias culturales?", 130.

68 *Ibid.*

ma artístico de la época al ampliar su campo de operaciones y, por otro, en el proceso, incorpora su propia circulación como elemento constitutivo—, son portadoras de la politicidad de la práctica. Esta operación se cruza en un momento dado con el desplazamiento de la producción artística que ocurre después de 1968 en México, donde ante la urgencia, la disputa se sitúa, a su vez, en la *desmaterialización*, entendida, como lo planteaba Oscar Masotta en 1968, como la circulación masiva de la obra mediante su diseminación medial;[69] pero también como un escape del sistema mercantil a partir de su reducción formal rumbo a la posible obsolescencia del objeto, que es como Lucy Lippard entendía la operación del arte conceptual de los países del norte a finales de la década de 1960.[70] Sin embargo, como plantea Luis Camnitzer, aunque la noción de desmaterialización fue significativa en América Latina

69 Oscar Masotta, "Después del Pop: nosotros desmaterializamos", en *Conciencia y estructura* (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968). Véase también Marshall McLuhan, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre* (México: Diana, 1969).

70 Evidentemente, el planteamiento de la obsolescencia del objeto ha sido puesto en crisis por la museificación e ingreso al mercado de documentación, archivos y otras formas mediales, sin embargo, a principios de la década de 1970, ésta era una de las discusiones que activaban a los artistas en los países del norte, e inevitablemente se trasladaba a América Latina. Lucy Lippard y John Chandler, "The dematerialization of art", en *Art International*, 12:2 (febrero de 1968), 31.

y su diáspora, es la *contextualización* de las prácticas en los marcos de inscripción ideológicos y de problemáticas sociales concretas lo que define en primer término la forma de aparición de estas prácticas[71] y la emergencia de la figura del artista como *agitador* o *constructor cultural*, a la cual volveré más adelante.[72]

La desmaterialización de la producción artística entendida en este sentido y la capacidad de intervención de su forma medial son elementos que constituyen la práctica de circulación de un dispositivo como Beau Geste Press/Libro Acción Libre que, de manera transitoria, libera a la producción artística del régimen expositivo de galerías y museos, adopta otros canales de distribución y abraza a otros públicos mediante soportes baratos que pueden circular con mayor facilidad.[73]

71 Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista en América Latina* (Montevideo: Casa Editorial HUM, 2008), 18.

72 *Op. cit.*, 33.

73 Lucy Lippard (1968), Ulises Carrión (1979) y Stewart Cauley (1998) cuestionaron la capacidad de las publicaciones de subvertir los mecanismos del mercado del arte y el culto a las individualidades. Consideraban, desde distintas perspectivas, que más allá de establecer otras formas de operación, las estructuras resultantes de la experimentación con publicaciones tendían a volver a los mecanismos de las mismas instituciones de las cuales trataban de distanciarse críticamente. Para una revisión de esta discusión, ver Janneke Adema y Gary Hall, "La naturaleza política del libro: sobre libros de artista y acceso abierto radical" en *Circulación y resonancia I*, traducción de Sol Aréchiga →

El aislamiento de estos artistas-impresores en Clyst Hydon, al sur de Inglaterra, volvió fundamentales las redes de cooperación. Gracias al eficiente servicio postal británico sus publicaciones pudieron circular por gran parte del mundo y fue posible vincularse y publicar el trabajo de artistas de al menos cuatro continentes. Martha Gever señala que estos sistemas alternativos de producción y distribución nunca tuvieron como propósito la acumulación de capital o el ejercicio de poder, sino que consistían en estrategias de descentralización.[74] Aunque la editorial tiene su punto de irradiación en Inglaterra, uno de los centros hegemónicos de la cultura occidental, por su estructura operativa funge como un nodo más de una red que reconfigura las nociones binarias de centro y periferia.

Para entender al arte correo y el libro de artista durante los años setenta vale insistir en señalar que la descentralización de los medios de comunicación es parte de una búsqueda por establecer prácticas no dependientes de los centros hegemónicos de inscripción de la cultura y el mercado editorial y artístico. Cuando Felipe Ehrenberg comienza a coordinar seminarios y talleres de autopublicación en México a partir de 1974,

Mantilla (México: Taller de Ediciones Económicas, 2016), 35–95.

74 Gever, "Art is an Excuse", 12.

la descentralización, junto con la apropiación de medios y el establecimiento de redes se vuelven fundamentales para, a partir de estos elementos, poner en práctica la construcción de herramientas de potencialización de una voz propia.

Dispositivos de relocalización

A inicios de 1974, Felipe Ehrenberg se mudó a Xico, una pequeña ciudad cercana a Xalapa, en la zona cafetalera de Veracruz, desde donde sostuvo el interés por establecer una práctica descentrada y crítica de los espacios hegemónicos de producción cultural y económica. El regreso a México lo forzó a situarse en el contexto desde un nacionalismo exacerbado, lo cual lo llevó a hacerse una limpia, culturalmente hablando, y dejar atrás Europa en todos los sentidos. A pesar de haber estrechado lazos con mucha gente, decidió romper la comunicación, dejar de escribir a sus amigos europeos y deshacerse de todos los libros y revistas que había traído consigo de Inglaterra.[75]

Ehrenberg era consciente del peso que las metrópolis habían ejercido (y siguen ejerciendo) históricamente sobre las antiguas colonias. Al referirse a América Latina, reconoce la complejidad de la producción cultural

75 *Ibid.*

de sus diversas regiones como espacios cruzados por múltiples temporalidades en pugna permanente:

> debemos recordar que nuestras artes responden no sólo a las energías de nuestro propios contextos particulares; responden también al arte occidental, es decir, al arte producido por artistas que viven en países desarrollados. En el proceso de reconciliar visiones culturales tan divergentes, las artes de las muchas Américas han desarrollado algunas variaciones fascinantes.[76]

Reiteraba la necesidad de deshacerse de las circunstancias generadas por Europa y definir un *contexto diferente* que, según sugería, requería iniciar con ejemplos prácticos para conseguirlo.[77] Una vez instalado en Xico, la necesidad de establecer estos ejemplos prácticos fue animada por una razón de índole personal: en la pequeña ciudad veracruzana, la profesión de artista —al menos en el sentido occidental del término— estaba

76 Felipe Ehrenberg, "East and West — The Twain do Meet: A Tale of More than Two Worlds" en Carol Becker (ed.), *The Subversive Imagination: Artists, Society & Social Responsibility* (Nueva York: Routledge, 1994), 131. La traducción es mía. Es importante señalar que en 1994, año en que Ehrenberg escribe esto para la recopilación hecha por Becker, la operación global del llamado multiculturalismo ya se ha diseminado y encontrado voces críticas.

77 *Op. cit.*, 135.

desconectada del devenir de la vida cotidiana local: "¿Cómo le explica uno el 'ser un artista', un artista contemporáneo, a alguien que nunca ha visto arte, al menos el tipo de arte que se hace en el occidente desarrollado?"[78] Optó por presentarse como maestro, cosa que Ehrenberg hizo tanto para justificar sus actividades y sostenerse económicamente, como para establecer el marco de relocalización de su práctica.

El desplazamiento no fue sólo nominal, estaba revestido del reconocimiento de una actitud autocrítica hacia el individualismo del artista viajero que se esfuerza por "hacerla" en los centros hegemónicos de la cultura occidental. En Xico, alejado de estos espacios, la lógica del arte occidental no funcionaba, y esto ponía en crisis la idea de universalidad. En el texto "East and West — The Twain do Meet", Ehrenberg plantea que a partir de este choque comenzó a pensar en el etnocentrismo como un problema de falso universalismo relacionado con *quién* escribe la historia. En ese sentido busca, a partir del *contexto*, cómo establecer estrategias de reescritura.[79] Al estar también en pugna con los centralismos regionales del arte y la cultura,

78 *Ibid.*

79 Ehrenberg, "East and West — The Twain do Meet...", 136. En el texto habla directamente del etnocentrismo como una forma de referirse a la interpretación del mundo a partir de la propia realidad, que en este caso apunta al eurocentrismo, término menos problemático y tal vez más preciso.

se declaró en guerra con el discurso preponderante de la Ciudad de México,[80] y señala al contexto como determinante de este desplazamiento de la práctica y la concepción misma de cómo es que el arte adquiere forma. Para comprender esta operación en el entorno específico veracruzano, recurre a dos elementos constitutivos de su práctica como anclajes de los *ejemplos prácticos* que estaba buscando: la labor editorial y la memoria. Por una parte, al aceptar una plaza como profesor en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana (EAPUV) en Xalapa —que en ese momento se encontraba en un proceso de renovación del programa académico y de su planta docente tras un conflicto estudiantil a finales de 1973—,[81] decidió traducir la experiencia de Beau Geste Press/Libro Acción Libre al contexto local y sus condiciones particulares como un medio

80 "'Estoy en guerra contra el DF [Distrito Federal], contra el centralismo del arte y la cultura' nos dice en su casa de Xico, Veracruz, donde proyecta realizar experiencias de comunicación artística directamente con la unidad campesina. Se ha dedicado durante los últimos años a la edición de libros no comerciales —en mimeógrafo o en offset miniaturizada—, con objeto de crear las tan urgentes estructuras de comunicación paralela, marginales a la comunicación manipulada". Espinosa, "La comunicación paralela", 39.

81 Felipe Ehrenberg, "Situación crítica en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana". Documento mecanografiado y manuscrito. (*c.* 1975). Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

para abrir posibilidades creativas entre los estudiantes a través de la práctica editorial. Con este propósito, diseñó un curso de producción editorial y autoedición que desarrolló bajo el modelo de taller durante poco más de un año. Por otro lado, en un afán por "hacer algo útil como artista", en Xico trabajó en la fundación de un centro cultural que permitiera desarrollar el potencial creativo de la ciudad desde sus propias condiciones, más que establecer comparaciones con el arte metropolitano frente al cual, consideraba, estaba en franca desventaja.[82]

Así, la labor editorial y la constitución de un centro cultural desde Xico aportaron un enfoque pedagógico a la práctica de Ehrenberg que lo ubicó como trabajador cultural o constructor de cultura, en un desborde que trataba de afectar o agitar a través de un hacer que rebasaba el marco de la práctica de estudio y que lo llevó a compartir en espacios dialógicos como una forma de subvertir relaciones en el sentido de "crear una distancia perceptual del *statu quo*, una distancia que ayuda a reevaluar y que genera una voluntad de cambio."[83]

82 Ehrenberg, "East and West – The Twain Do Meet...", 139.

83 Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 33-35.

La primera experiencia de esta serie de estrategias culturales y organización descentrada que Ehrenberg propuso en Xico consistió en preparar una exposición de fotografías históricas de la localidad. Invitó a los pobladores, mediante volantes mimeografiados, a hurgar entre sus pertenencias para encontrar la fotografía más antigua de la ciudad, a la cual se le otorgó un premio. La exposición inaugural de lo que se convertiría poco después en el Centro Regional de Ejercicios Culturales (CREC) se llamó *Xico a través de los años*, coincidió con la celebración anual de Santa María Magdalena, patrona religiosa del lugar, y se llevó a cabo en una escuela local en julio de 1975.

Ehrenberg ha insistido en que, al enfrentarse al contexto veracruzano, comenzó a concebir su práctica artística como un servicio, una noción que, para él, formaba parte del marco conceptual del modelo de Beau Geste Press/Libro Acción Libre como cooperativa editorial, donde ofrecían las herramientas y el conocimiento técnico para la autopublicación en lugar de solventar los gastos de la edición y encargarse de todo el proceso como suele hacerlo una editorial convencional.[84] El CREC, que como casa de la cultura

84 Gever, "Art is an Excuse", 13.

ocupó un edificio facilitado por el gobierno municipal de Xico, tenía una coordinación horizontal y buscaba aportar conocimientos y herramientas para la producción, así como circuitos autónomos de distribución, circulación y retroalimentación que potencialmente permitirían escapar de las estructuras mediadas de la cultura hegemónica.[85] El centro cultural tenía la vocación de fungir como espacio de puesta en valor de las tradiciones locales. El CREC trabajó, en primer lugar, por proteger y alentar los tocotines, los payasos o los moros y cristianos, danzas de Xico que, en opinión de Ehrenberg, estaban cayendo en desuso. Las actividades que se llevaron a cabo buscaban difundir y fomentar estas danzas y otras festividades tradicionales *desde* Xico. Insiste en que no había un discurso articulado a partir de la idea del rescate, la cual, considera, resulta problemática al establecer una relación vertical de exterioridad.[86] En ese sentido podemos pensar en estos dispositivos como la práctica de un contextualismo radical, un ejercicio metodológico de pensar desde las herramientas propias, antes que nada, en discusión con los discursos hegemónicos desde un espacio específico, o como lo plantean los estudios culturales, como un trabajo a partir del

85 *Ibid.*

86 "No era un rescate, porque se rescata a alguien ahogado." Entrevista del autor con Felipe Ehrenberg (Ciudad de México, 18 de abril de 2016).

ensamblaje específico de articulaciones que produce condiciones específicas, es decir, pensar en el contexto no como el escenario donde ocurren cosas, sino como aquello que constituye las condiciones para que algo ocurra, las relaciones o articulaciones que definen algo como tal.[87]

Ehrenberg evaluó la posibilidad de continuar con el proyecto de Beau Geste Press/Libro Acción Libre, sin embargo las condiciones materiales con las que se encontró en México resultaban adversas para ello, pues la maquinaria de impresión y encuadernación era muy costosa en el país y el servicio postal, ineficiente. Las ventajas que permitían la ágil circulación de las publicaciones de la editorial en Inglaterra eran inexistentes en su nuevo espacio de operación,[88] por lo que cambió la dirección de su práctica hacia herramientas basadas en el diálogo y el trabajo colectivo a nivel local. La construcción de redes, elemento central en su experiencia editorial británica, sería un aprendizaje que incorporaría posteriormente al proyecto de las editoriales comunitarias que se desprendió de los seminarios de labor editorial de H2O.

87 Véase Eduardo Restrepo, "Clase 4. Articulación y contextualismo radical", Seminario Stuart Hall: estilo de labor intelectual e insumos conceptuales (septiembre 2015), video en youtu.be/allNDrvmbM4

88 Gever, "Art is an Excuse", 15.

Desde el CREC, se dio a la tarea, junto con colaboradores locales, de buscar otras condiciones propicias de producción y circulación mediante estrategias activas de vinculación al interior de la comunidad, como el *Boletín Informativo del CREC*, que se comenzó a publicar en 1977 con la intención de servir como un órgano informativo que alimentara la cotidianidad xiqueña y propiciara diálogos cercanos.[89] El *Boletín* tuvo la vocación de ser incluyente al recoger una gran diversidad de actividades culturales de la ciudad, sin sesgos: "El apoyo a la cultura representa no una inversión económica sino un acto de fe, no un gesto político sino un involucro [sic] que requiere nuestra individualidad cultural, que apoye nuestra identidad nacional y cultural".[90]

El centro social y cultural es un espacio significativo en las discusiones de la conformación de espacios de producción de sentido desde el ocio y la integración del arte a la vida. El modelo de casa de cultura o centro social también tuvo un lugar preponderante en los debates alrededor de la función social

89 *Boletín Informativo del CREC* (enero de 1977). Tomado de Marta Ramos-Yzquierdo, "Felipe Ehrenberg. Las partituras visuales: nuevas propuestas colectivas de creación artística" (Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2015), museoreinasofia.es/sites/default/files/banner/descargas/felipe_ehrenberg_las_partituras_visuales-_nuevas_propuestas_colectivas_de_creacioun_artiustica.pdf

90 *Boletín Informativo del CREC* (enero de 1977), 15.

del arte en las vanguardias de la (entonces) recién creada Unión Soviética durante la década de 1920. De esto da cuenta la documentación de proyectos como el club obrero de Aleksandr Ródchenko (1925) y los textos productivistas del teórico del frente artístico de izquierda (LEF), Boris Arvatov y Alexei Gan. Considero pertinente recapitular brevemente esta discusión para sopesar la atribución histórica de estos espacios y la inflexión de la práctica del CREC y sus repercusiones en la forma en que se valora el taller de producción editorial como centro social de coproducción de sentido, así como al artista como trabajador cultural o, como planteó Ehrenberg en Xico, la práctica artística como un servicio: el de maestro e impresor, o en términos de Camnitzer, un constructor de cultura y un agitador.

En "El constructivismo", documento de 1922, Gan planteaba que, en la construcción cultural de la recién creada Unión Soviética, era un deber del trabajador cultural abandonar la especulación del arte autónomo para encontrar caminos que llevaran a un trabajo real, vivo y funcional que no partiera de la representación o la interpretación de la realidad, sino de su construcción.[91] Apostaba, al igual que Aleksandr Bogdánov desde el Proletkult, por un proceso educativo de

91 Alexei Gan, "El constructivismo", en *Constructivismo*, traducción de F. Fernández Buey, (Madrid: Alberto Corazón, 1973), 137–138.

largo aliento integrado a la acción práctica —aludiendo a las "Tesis sobre Feuerbach" de Marx—.[92] Para Boris Arvatov, la práctica artística proletaria debía estar fincada en la destrucción de las fronteras históricas que dividen la técnica artística de la técnica social,[93] es decir, en la práctica utilitaria relacionada estrechamente con la vida cotidiana. Para Arvatov, esta construcción de la vida diaria entendida como la participación en la producción social, es decir, en la producción de medios de consumo,[94] depende, como forma de socialización del arte, de procesos de colaboración con las colectividades para la "organización formal, funcional y objetiva de la vida" a partir de la educación y la producción no dependientes de los "artistas profesionales", sino fundidos en la sociedad.[95]

La apuesta por la disolución del arte en la vida durante el periodo posrevolucionario en México no estuvo ligada a la industria como planeaba el programa productivista de Arvatov. Sin embargo, coincide con la defensa de la posición prioritaria de la educación artística y la búsqueda de un arte integrado a la sociedad que defendía Anatoli

92 *Op. cit.*, 122.

93 Boris Arvatov, *Arte y producción. El programa del productivismo*, traducción de José Fernández Sánchez, (Madrid: Alberto Corazón, 1973), 84.

94 *Op. cit.*, 101.

95 *Op. cit.*, 96-98.

Lunacharsky desde el Narkomprós. Vale recordar que el primer Comisariado Popular de Educación soviético influyó en el programa educativo vasconcelista y su determinación por traducir y hacer accesibles textos clásicos de la literatura universal durante la fundación de la SEP.[96]

En su manifiesto de 1923, el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México criticaba las formas de producción y consumo del arte en el capitalismo y sostenía una idea que Proudhon y Courbet habían planteado durante el siglo XIX: que el arte podía servir como un "instrumento de educación y de combate".[97] Este manifiesto planteaba la noción de los artistas como trabajadores y la relación del arte con la industria, centrales en las discusiones tras la revolución de octubre en los grupos del LEF. Resulta notable el hecho de que en la década de 1920 los artistas en México se organizaran en un sindicato con las implicaciones de su caracterización como trabajadores manuales, eco del proceso revolucionario soviético que dio pie a la construcción de esta figura a lo largo del siglo XX en diversas organizaciones de artistas en nuestro país.

96 William Howard Pugh, *José Vasconcelos y el despertar del México moderno* (México: Jus, 1958), 41.

97 Esther Cimet Shoijet, *Movimiento muralista mexicano. Ideología y producción* (México: UAM-X, 1992), 28-29.

En años recientes, Dmitry Vilensky, del colectivo de San Petersburgo, Chto Delat? tomó como ejemplo el Club obrero de Ródchenko para plantear que el concepto de centro social sigue siendo significativo si se entiende "como un lugar en el que el arte puede revelar su verdadero valor de uso, dejando al margen su valor de cambio",[98] es decir, como un espacio de encuentro y producción de subjetividad basado en "una metodología educativa, en la creatividad y la participación",[99] un espacio de construcción y reformulación de la cultura. Marcelo Expósito, en la lectura benjaminiana que hace del productivismo ruso, sugiere que "la función política del arte no consiste en la agitación y la inducción a la toma de conciencia, sino más bien en la producción de *mecanismos y dispositivos de subjetivación política*."[100] Para él, estas operaciones no coinciden forzosamente con la figura clásica de obra, y es la transformación de las formas de producción, circulación y recepción —es decir, el desplazamiento hacia formas poco reconocibles desde la tradición burguesa—, lo que alienta la fantasía de una *transformación*

98 Dmitry Vilensky, "El 'Club activista' o sobre los conceptos de casa de cultura", en Expósito *et al.*, *Los nuevos productivismos* (Barcelona: MACBA/UAB, 2010), 89.

99 *Op. cit.*, 86.

100 *Op. cit.*, 17.

final del arte.[101] Si traemos esta discusión a un diálogo con Camnitzer, éste diría que lo que sucede con el desarrollo del conceptualismo latinoamericano, o en este caso, de la función política de un arte socialmente comprometido durante la década de 1970, es que conforma una estrategia contextual unificadora que articula la agitación y la construcción.[102]

Es en relación con esta noción de la intervención del arte como potencia de subjetivación política en donde me resulta importante hacer hincapié en el desplazamiento de la práctica hacia los modelos pedagógicos que, en el caso de Ehrenberg y H2O, eligieron la labor editorial como uno de los espacios primordiales de intervención estratégica, como potencia de construcción de lugares de enunciación, entendidos en un sentido amplio como espacios de encuentro, diálogo, disenso y resonancia. Es en este sentido que la casa de cultura y la autoedición, como la entendían estos agentes, tienen coincidencias que no se pueden desestimar y que, considero, Ehrenberg sopesó al momento de establecer estrategias alrededor del CREC y las pedagogías basadas en la práctica editorial. Asumió que el arte podría tener el poder para efectuar cambios siempre y cuando los medios de comunicación y espacios

101 *Op. cit.*, 14.

102 Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 36.

de reunión fungieran como parte integral del evento artístico. Esto tiene que ver con la resonancia que la intervención activa del artista establece a partir de un desplazamiento de la técnica en el sentido en el que Carrión lo planteó respecto al arte correo y a la noción de desmaterialización del arte a través de su cuestionamiento como producción objetual de circulación mercantil. Del mismo modo, se relaciona con la diseminación a través de la reproducción, pero enmarcada en un contexto dado, es decir, en las relaciones particulares que permiten que esto ocurra. La producción medial entendida como la construcción de herramientas de comunicación, aparece en el discurso de Ehrenberg como una estrategia de conformación de espacios de inscripción de narrativas y formas expresivas autónomas en comunidades alejadas de los centros hegemónicos de producción cultural, una construcción que está estrechamente ligada a la educación y a procesos de autoformación.

> Agrietar: *marginalidad*, apropiación de medios y redistribución de contenidos
>
> La dudosa descripción de marginalidad podría asumirse [...] únicamente si implica un divorcio radical y declarado de todos los mecanismos ortodoxos y autoritarios que tradicionalmente han condicionado la práctica artística en nuestros

> países. Tal toma de posición —casi impracticable, es verdad— es posible sólo con la sistematización y ampliación continua de conocimientos teóricos y prácticos, sólo trazando una estrategia profesional y aplicando medidas tácticas en la práctica; vertebrado todo con el compromiso de servir al desposeído... De otra manera no sería posible desligarse de la estructura que absorbe y reprime todo destello de creatividad independiente o popular.
>
> Felipe Ehrenberg[103]

En *El libro: cómo hacerlo y cómo usarlo usando el mimeógrafo*, el pequeño manual de autoedición desarrollado por Ehrenberg junto con Marcos Límenes, Ernesto Molina y Santiago Rebolledo a principios de la década de 1980, hay una apuesta por la potencia emancipadora de las herramientas como marcos conceptuales que pueden provocar cambios epidémicos. En el modelo que el manual plantea, la tecnología no se toma como un fin en sí mismo, sino sólo como un vehículo alrededor del cual se organizan procesos más amplios. Da lo mismo si el sistema técnico de reproducción es muy sofisticado o si se trata de un rodillo de entintado y un bastidor austero de madera como el *pinocho*, el sencillo sistema de impresión que proponen construir

103 Ehrenberg, "Siete acotaciones al margen", 13–14.

y utilizar. El modelo subraya la posibilidad de editar, reproducir, copiar o piratear, es decir, poner en circulación contenido propio y ajeno sin impedimentos y con base en necesidades propias y específicas —donde es la imaginación la que posibilita estos procesos—. Los principios, que se sugieren en la discusión alrededor de la fundación de Beau Geste Press/Libro Acción Libre, adquieren otra fuerza en el contexto mexicano de la época dentro de los seminarios, donde apelan a una lógica de revertimiento de la noción de *marginalidad*, un concepto que durante la época estaba cargado de connotaciones negativas en el marco de las políticas desarrollistas instrumentalizadas en el sur del continente mediante el impulso de la industrialización desde el estado como única vía de mejora de las condiciones materiales de la población, según los planes propuestos por organizaciones como la Comisión Económica para América Latina y el Caribe, dependiente de las Naciones Unidas.

Al mismo tiempo que las tecnologías industriales parecían facilitar la multiplicación de la creatividad y de la información, aumentaba el endurecimiento de las políticas de protección de derechos que no son otra cosa que instrumentos legales para el cercamiento de la propiedad intelectual, y, sin embargo, estas tecnologías también presentaban una amenaza a los monopolios que controlan los medios de producción y de

difusión.[104] Ehrenberg destaca que al autopublicarse se reivindica el derecho a publicar sin censura y se modifican los conceptos que tradicionalmente rodean la idea de obra.[105] La autopublicación produce pequeñas grietas en sistemas que reproducen esquemas de dependencia cultural y económica basados en relaciones jerárquicas de prestigio, especialización y visibilidad propios de regímenes capitalistas. La vía que de manera intuitiva parece tomar su argumento es la de aquello que John Holloway ha denominado en décadas recientes como un "organizar social autodeterminante"[106] que desmantela la noción de marginalidad como dependencia para trasladarla a un lugar de potencia. Holloway ha apostado por la idea de comunización como una *revuelta del hacer*, concepto que, considero, se encuentra en una órbita cercana a la apuesta por la construcción de herramientas de subjetivación política que subyace en los argumentos explícitos de Ehrenberg. Holloway se refiere a esta rebelión del hacer, por ejemplo, en relación con el teatro zapatista, como una "erupción del trabajo útil o digno, es decir, del hacer que se determina según nuestros deseos y necesidades colectivos —es decir, de la creatividad

104 Ehrenberg, notas mecanografiadas sobre el *Manual del editor con huaraches*, 3.

105 Ehrenberg, "Siete acotaciones al margen", 3-4.

106 John Holloway, *¡Comunicemos!* (Guadalajara: Grietas Editores, 2013), 13.

entendida no solamente como arte (en el sentido estrecho), sino como hacer creador y autodeterminante—."[107] Ehrenberg señala que, tras haber sido tachado de marginal durante mucho tiempo, asumió el adjetivo y la responsabilidad de revertir la noción jerárquica de dependencia atribuida a la marginalidad. De este modo, carga al término de un hacer autodeterminante que subraya una práctica útil y digna que no necesariamente cruza por los centros hegemónicos, los canales de prestigio o la producción industrial, sino que interviene desde herramientas propias y subvierte la técnica y los discursos emitidos desde el centro. O como plantea Verónica Gago recientemente a partir de la llamada economía informal en Latinoamérica, se establece una *pragmática vitalista* que articula de manera no lineal formas comunitarias urdidas contextualmente.[108]

La apropiación de medios que Ehrenberg plantea se muestra como estrategia concreta en la propuesta que lleva a la producción de *El libro de las 24 horas*, un libro de artista colectivo realizado en agosto de 1976 durante un seminario informal en la Academia de San Carlos, que coordinó por

107 John Holloway, "La Otra Campaña en las ciudades ¿Por qué amamos a los zapatistas?" en *Bajo el Volcán* 6:10, (2006), 89–90.

108 Verónica Gago, *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2014), 12, 17.

invitación de Ricardo Rocha, en el cual participaron Gabriel Macotela, Ernesto Molina, Jesús Reyes y otros alumnos del taller de pintura mural que dirigía Rocha. Las reglas para la producción del libro establecían que éste debía realizarse en un solo día sin alejarse más de seis cuadras de la Academia de San Carlos. *El libro de las 24 horas* recurrió a una estrategia que se utilizó ampliamente con el auge del intercambio postal entre artistas durante las décadas de 1970 y 1980: cada artista haría una página de la cual entregaría el número de copias equivalente al total del tiraje. Una vez reunido todo el material, se encuadernó para obtener los ejemplares de la publicación.[109]

Limitar el espacio geográfico de operación como parte de las reglas del juego para la producción de la publicación obligaba a indagar en los servicios de fotocopiado y de producción de sellos de goma de los alrededores o realizar copias mimeografiadas al interior de la escuela. Era una invitación a descubrir el potencial creativo y editorial en estas herramientas usualmente destinadas

109 Existen diversos casos del uso de esta estrategia. En Estados Unidos, por citar un ejemplo, Richard Kostelanetz fundó Assembling Press en 1970, cuyo método de trabajo consistía en solicitar 1000 copias de la sección que le correspondía a cada participante para después ensamblar las participaciones de todos. Manuel Marín utilizó una estrategia similar en 1979 para ensamblar el libro *Aquí* con colaboraciones basadas en sellos de goma enviados desde distintas latitudes.

al apabullante proceso burocrático de copiar documentos para las oficinas cercanas. De cierta forma, no sólo se trataba de encontrar otros usos de estas herramientas secuestradas por la burocracia, sino de liberarlas de la rutina y el tiempo administrativo del capitalismo.

El libro de las 24 horas se realizó casi en su totalidad al interior de la Academia de San Carlos, incluso los sellos de goma se hicieron ahí mismo.[110] El grupo sólo acudió a una papelería cercana para realizar fotocopias del documento completo una vez terminado. Ehrenberg se refiere a la fotocopiadora, los sellos de goma y el mimeógrafo desde su relación con la noción de *copyright*, como una posibilidad para evadir sus candados y agrietarla:

> por la necesidad que existe de difundir ampliamente todo nuevo avance —sobre todo los de significación histórica— en la comunicación visual, es menester encontrar las debilidades del sistema o abrir brechas en sus muros y tomar sus espacios. Una de las formas de lograrlo es reconociendo que el sistema mismo, al crecer tan acelerada y desmedidamente, crea las situaciones para su propia erosión: las grandes transnacionales que fabrican máquinas

110 Ehrenberg, "East and West – The Twain Do Meet...", 141.

> fotocopiadoras han hecho obsoleto el registro de propiedad autoral y la protección de sus derechos imposible: cualquiera puede fotocopiar cualquier invento, cualquier plano, cualquier libro y, por extensión, cualquier foto u obra gráfica... la foto de un periódico ya no es propiedad de la empresa editorial... es propiedad de todos.[111]

El pinocho, la herramienta que se privilegió durante los seminarios de labor editorial, es un mimeógrafo manual muy parecido al primer antecedente de este utensilio de bajo costo que patentó Thomas Alva Edison en los Estados Unidos alrededor de 1875. El dispositivo de impresión, que a la vez permite almacenar las herramientas, es un cajón de madera con un marco de malla fina de organza (similar a los bastidores de serigrafía actuales) sobre el que se montan los estén-ciles para bloquear secciones de la malla a través de la cual se aplica tinta con ayuda de un rodillo.[112]

111 Felipe Ehrenberg, "La desobediencia como método de trabajo", en Rogelio Villarreal (ed.), *Aspectos de la fotografía en México 1.* (México: Federación Editorial Mexicana, 1981), 96.

112 El sistema patentado por Edison, cuya licencia pasó a manos de Albert Blake Dick en 1887, tenía el propósito de abaratar la reproducción de documentos para pequeños negocios, oficinas, escuelas o iglesias, labor que hasta entonces requería de equipo de impresión costoso y mano de obra especializada. Ver Bill Burns, "Edison's Electric Pen. 1875: →

Según relata Santiago Rebolledo, cuando se llevó a cabo el seminario de labor editorial en la Academia de San Carlos, cada quien mandó a hacer uno de estos sencillos mimeógrafos de madera con un carpintero. Poco después, una pequeña compañía llamada Alpo los comenzó a fabricar para distribuirlos comercialmente.[113]

A pesar de que a finales de la década de 1970 se disponía de duplicadores de esténcil sofisticados fabricados por distintas compañías, los artistas que coordinaron talleres de pequeña imprenta durante los primeros años de la década de 1980 decidieron recurrir a este modelo, similar al diseño de Edison, que tenía la inmejorable ventaja de poder fabricarse con materiales sencillos y a la mano como tablas, clavos, vidrio y tela. Esta herramienta, dentro de una lógica de relocalización de la práctica editorial autónoma hacia los márgenes, permitía establecer centros de producción de medios de comunicación independientes con escasos recursos, que a su vez podrían eventualmente conformar redes autogestionadas de circulación de contenido.

El desplazamiento de la práctica artística del campo específico de la comunicación visual hacia un hacer colectivo auto-

The beginning of office copying technology", en *FTL Design* (24 de julio de 2018), electricpen.org/ep.htm.

113 Entrevista del autor con Santiago Rebolledo (Ciudad de México, 22 de julio de 2016).

determinante que tiene su lugar en el espacio comunitario se nutre de estas estrategias de apropiación de medios y contenido. Así mismo, echa mano de la construcción de mecanismos propios para poner en práctica las "negociaciones políticas con el sistema"[114] que permiten establecer relaciones no binarias más complejas con las nociones de centro y periferia, así como revertir, como un esencialismo estratégico y, por ende, transitorio, el concepto de marginalidad.

Un modelo para la vida

Ehrenberg define la estructura organizativa de Beau Geste Press/Libro Acción Libre, como "una comunidad para producir libros sin capital".[115] Esta aseveración, ajena a la economía política y su discusión epocal, se refiere a que el modelo de trabajo estaba basado en facilitar los medios de producción a los artistas que quisieran publicar sin que la editorial aporte dinero, sino sólo herramientas físicas y conceptuales. Los artistas pagaban sus insumos y dividían las ganancias con la editorial, que daba mantenimiento al equipo y gestionaba económicamente el espacio. En el taller, los artistas participaban de todo el proceso de producción con la

114 Vilensky, "El 'Club activista' o sobre los conceptos de casa de cultura", 84.

115 Espinosa, "La comunicación paralela", 39.

asistencia de los miembros de la editorial, así como de las labores domésticas. El hospedaje y la alimentación en su sede en Clyst Hydon durante la producción de la publicación estaban integrados a los costos globales de la edición. Del total del tiraje, la cooperativa editorial conservaba el cincuenta por ciento de los ejemplares para distribuirlo a través de su catálogo. Los artistas podían consignar un porcentaje adicional para distribución, por el cual la cooperativa cobraba treinta por ciento del precio de venta más los costos de embalaje y envíos.[116] David Mayor, uno de los socios, se encargaba de la distribución. Cuando tuvieron quince o veinte títulos publicados, comenzaron a editar un catálogo que imprimían en hojas dobladas por la mitad y pedazos de merma de papel. En poco más de un año, Mayor logró reunir una base de datos de más de seis mil personas a quienes enviaban una copia del catálogo por correo. Estos envíos, que prorrateaban entre los gastos de producción de las publicaciones, facilitaron mucho la venta de ejemplares a través del servicio postal. Así lograban agotar los tirajes rápidamente.[117] La estructura de esta pequeña comunidad editorial era sencilla, pero eficiente.

116 *Ibid.*

117 Entrevista del autor con Felipe Ehrenberg (Ciudad de México, 18 de abril de 2016).

Ehrenberg compartió esta experiencia en los distintos seminarios de labor editorial que coordinó, primero en la EAPUV y posteriormente en la Academia de San Carlos, la UAM-Xochimilco y durante los viajes como parte de los talleres de H2O en normales rurales y otros espacios educativos. Tanto el manual *El libro, cómo hacerlo y cómo usarlo usando el mimeógrafo*, como otros textos del periodo dan cuenta del énfasis en los procesos de organización para la colectivización del trabajo artístico en los talleres de impresión, en manuales y talleres para la creación de murales colectivos comunitarios o de gestión cultural. Dichos manuales constituían herramientas para compartir estrategias de producción colectiva que formaban parte de las discusiones y la práctica de algunos grupos de artistas durante la segunda mitad de la década de 1970:

> A la vez que nuestros hallazgos erosionaban conceptos profundamente inculcados desde la infancia (la fuerza de la visión individualista, hábitos de trabajo solitario, el culto a la enajenación, restricciones de tipo formal, y demás) se nos iban abriendo posibilidades de otros paisajes sociales, en los que la emulación reemplazaría la competencia, donde la faena artística —resultado del esfuerzo conjunto— pudiera sumarse con congruencia al esfuerzo de

> las mayorías como un arma más para la liberación de nuestros pueblos. Desde el terreno del arte, pues, quizá sin reconocerlo conscientemente, lo que se buscó a través de la colectivización del arte fue *un modelo para la vida*.[118]

Ehrenberg participó activamente en el trabajo artístico colectivo como cofundador del Grupo Proceso Pentágono (1976–1983) y de organizaciones como el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (1978–1982) o la efímera iniciativa de La Coalición (1976). Algunos de los alumnos de Ricardo Rocha con quienes desarrolló *El libro de las 24 horas* formaron parte del Grupo Suma (1976–1982) y años más tarde fundaron editoriales mimeográficas a partir de los modelos compartidos en los seminarios, como Mesa de Madera, de Santiago Rebolledo o La Cocina y la revista *Paso de peatones* de Gabriel Macotela y Yani Pecanins, quienes junto con Armando Sáenz abrieron El Archivero en 1984, un centro de operaciones del libro de artista en México que se mantuvo activo en tres distintas sedes en la colonia Roma de la capital del país hasta 1992 como nodo de una amplia red de colaboración e intercambio de publicaciones, arte correo y no objetualismos.

118 Felipe Ehrenberg, *En busca de un modelo para la vida*. Ensayo publicado como folleto para la exposición *De los grupos los individuos: artistas plásticos de los grupos metropolitanos* (México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1985), 3.

En los borradores del *Manual del editor con huaraches* y en otros textos sobre el mismo, se distingue la idea de que la práctica editorial tiene un potencial de agencia a través de la comunicación como campo de intervención: "Publicar es privilegio y derecho de todo ciudadano en un país donde rige la libertad, y si bien en México nuestras libertades aún están sujetas a vaivenes ajenos a nuestro control, está en nuestras manos pugnar porque se puedan ejercer con creciente madurez. Fundar una editorial puede ayudar en mucho a lograr esta loable meta."[119] Aunado a la posibilidad de comunicar y de ese modo ejercer una voz dentro de una comunidad, los seminarios de labor editorial apuestan por establecer un modelo de organización: "En esencia, el seminario aquí impartido, más que enseñar la utilización de una herramienta como el mimeógrafo, propone sugerencias para la organización productiva y para sistemas de trabajo colectivo cuya meta sea funcionar como voz de la comunidad."[120] En ese sentido, propone una estructura para formalizar la fundación de

119 Felipe Ehrenberg, Ernesto Molina, Santiago Rebolledo y Marcos Límenes, "Manual de apoyo al seminario de labor editorial a través del mimeógrafo". Borrador mecanografiado de la edición de 1983 rubricado el 25 de abril de ese año. Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC UNAM, 13.

120 Ehrenberg, Molina, Rebolledo y Límenes, "Manual de apoyo…", 14.

las editoriales derivadas de los seminarios mediante actas constitutivas firmadas por todos los integrantes, así como la elaboración de un directorio de las mismas alrededor del país con el propósito de fortalecer las redes de editoriales autónomas.

En agosto de 1976, tras ser despedido de la EAPUV en Xalapa por la Junta Académica al participar en la organización del sindicato de trabajadores universitarios[121] y a raíz de conflictos con el entonces director, Carlos Jurado,[122] Ehrenberg coordinó en los patios de la Academia de San Carlos el seminario informal de labor editorial en el cual se publicó *El libro de las 24 horas*. Como hemos planteado anteriormente, una de las principales razones para compartir las herramientas de labor editorial era que la producción de la obra en publicaciones permitía deshacerse de los intermediarios del campo del arte y establecer las condiciones para una práctica artística autogestiva. Como resultado de esta experiencia informal dentro del taller de Ricardo Rocha, en 1978 Ehrenberg organizó, bajo un acuerdo con la dirección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en San Carlos, una serie de seminarios titulados *Pasos hacia la socialización del arte*, orientados a compartir herramientas con los estudiantes para que experimentaran con publicar y autoadministrarse.

121 Gever, "Art is an Excuse", 13.

122 Felipe Ehrenberg, "Situación crítica en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana". Documento mecanografiado y manuscrito. (*c.* 1975). Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC UNAM.

El seminario, que enmarca el desplazamiento político de la práctica artística hacia compartir herramientas para la autonomía de los trabajadores culturales, estaba dividido en tres módulos: 1) *Experimentación editorial y dialéctica de la distribución*, 2) *Exhibición extramuros* y 3) *Indicaciones para la autoadministración del productor plástico*. El primer módulo, *Experimentación editorial y dialéctica de la distribución* se enfocaba en el aprendizaje del uso del mimeógrafo, la producción de un libro de forma colectiva y la revisión de estrategias de distribución del producto terminado; *Exhibición extramuros* consistía en la aplicación práctica de los conocimientos adquiridos en el primer módulo y se dividía en cinco pasos que reunían la producción de carpetas de múltiples y su distribución, así como el montaje y la difusión de una exposición de veinte de estas carpetas en veinte sedes distintas alrededor de la ciudad.[123] Los resultados de este seminario se expusieron finalmente en cuarenta estaciones del sistema de transporte colectivo Metro con el título *En esta esquina*. En el seminario y la muestra, que después tuvo una edición en Inglaterra, participaron Claudio Cevallos, René Freire,

123 "Exhibición extramural", programa de la segunda parte del seminario *Dialéctica de la distribución y experimentación editorial*, impartido en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Proyecto mecanografiado (17 de enero de 1978). Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC UNAM.

Oliverio Hinojosa, Jesús Mayagoitia, Ernesto Molina, Santiago Rebolledo, Paul Rolfe, Alma Valtierra y Ehrenberg.

Indicaciones para la autoadministración del productor plástico pretendía ofrecer elementos para administrar el espacio de trabajo, la adquisición de equipo y materiales, el manejo del archivo y la publicidad.[124] Este último módulo anticipaba las herramientas para la autoadministración del artista que, bajo el nombre *El arte de vivir del arte*, elaboró y compartió en talleres, cursos y seminarios durante más de veinte años. Posteriormente las reunió en un libro homónimo.[125]

Aquí, la noción de socialización del arte está vinculada con cortar la intermediación institucional, comercial y crítica de la labor del artista a través del uso de estrategias de fuga de los marcos expositivos y de inscripción para salir a la calle al contacto directo con públicos potenciales. Para esto, se hace énfasis en la apropiación de la organización y la distribución de la obra mediante una producción de bajo costo con la capacidad de circular de manera más amplia, como las

124 "Indicaciones hacia la autoadministración del productor plástico", programa del tercer módulo del seminario Pasos hacia la socialización del arte. Proyecto mecanografiado (24 de enero de 1978). Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC UNAM.

125 Felipe Ehrenberg, *El arte de vivir del arte: manual para la autoadministración de artistas plastic@s* (México: Biombo Negro Editores, 2000).

publicaciones o los múltiples autoeditados. Así mismo, se asume que es necesario articular esta fuga o desplazamiento con la construcción de herramientas de autogestión.

Incidir en el campo de la vida cotidiana como acción política

En el contexto de las relaciones desiguales de la posguerra en América Latina, Ehrenberg hablaba de construir las condiciones para romper con la dependencia cultural desde la enseñanza. En ese sentido, planteaba que ser artista en México a inicios de 1980 exigía también ser maestro como responsabilidad histórica. El desplazamiento de su práctica y la de otros agentes, como los miembros del Grupo Germinal —quienes desarrollaron un método de enseñanza de las artes plásticas basado en la pedagogía de Paulo Freire durante la misma época—, da cuenta de esto. En "Siete acotaciones al margen", Ehrenberg dice que "si realmente anhelamos una sociedad en la que podamos crear en libertad y con sentido, tendremos primero que preparar el terreno propicio para hacerlo, un campo en el cual se hayan erradicado la dependencia cultural y el coloniaje y donde toda influencia de fuera pueda ser sanamente absorbida y aprovechada. Esto se logra a través de la enseñanza."[126] Es ahí en

126 Ehrenberg, "Siete acotaciones al margen", 7.

donde el traslado de la idea de los talleres de arte hacia talleres de comunicación se vuelve relevante: en la urgencia de la intervención en el campo de la vida cotidiana desde las herramientas que como artistas-impresores podían compartir para incidir en la construcción cultural como forma de imaginar otros horizontes de experiencia.

La acción política que subyace al pensamiento de Ehrenberg está fincada en la práctica. Es pertinente señalar que, a pesar de haber participado como candidato a diputado federal por el Partido Socialista Unificado de México en 1982, su quehacer distó mucho de adherirse a militancias o discursos teóricos de la izquierda ortodoxa. En ese sentido se acerca más a un pensamiento libertario basado en el hacer, o como él mismo lo planteó en algunas ocasiones, al anarcosindicalismo.[127] Ehrenberg asegura que se formó políticamente en el trabajo de taller. En su juventud fue aprendiz de tipógrafo con Ramón Baqué, un obrero anarcosindicalista catalán que llegó a México con el exilio español. Baqué, quien había participado en la columna de Durruti en Cataluña, no sabía leer ni escribir; le pedía a los trabajadores de su taller que llegaran a las seis y media de la mañana para leer algunos pasajes de tradición anarquista antes de iniciar la jornada de trabajo. Según cuenta Ehrenberg, Baqué

127 Gever, "Art is an Excuse...", 17.

103 “traía siempre una alforjita de libros todos ojeados que tenían marquitas, entonces nos ponía a cada uno a leer párrafos para luego discutirlos y comenzar a trabajar a las ocho. Todo hablado. [Y subraya su incomodidad en el ambiente de discusión política y militancias de los años setenta y ochenta en México, pues nunca se adhirió a facciones específicas:] Yo fui paria para todos los que en aquel entonces eran comunistas, trotskistas o socialistas.”[128]

128 Entrevista del autor con Felipe Ehrenberg (Ciudad de México, 18 de abril de 2016).

La primera versión de *El libro: cómo hacerlo y cómo usarlo usando el mimeógrafo* (1980), un pequeño folleto de 16 páginas mecanografiado y reproducido con las técnicas que se explican en su interior, contenía una descripción del procedimiento de impresión, sus costos y accesibilidad, así como las distintas formas de llevarlo a cabo, desde los procesos desarrollados por compañías transnacionales, hasta la forma de reproducirlos con herramientas rudimentarias al alcance de la mano. En él se describen someramente lo que es una línea editorial, los tipos de publicaciones más comunes y la importancia de hacerlas autofinanciables: "Lo ideal es poder responder a 1) la comunidad de alumnos y maestros; 2) la comunidad que rodea la escuela (para incluso captar anuncios de comerciantes locales); 3) la gran comunidad de escuelas normales del país",[129] así como algunas estrategias para hacerlo posible. La sencilla publicación está ilustrada con diagramas para la construcción de un mimeógrafo de madera o pinocho, así como instrucciones para compaginar, realizar el alzado y encuadernar las

129 Felipe Ehrenberg, Ernesto Molina, Santiago Rebolledo y Marcos Límenes, *El libro, cómo hacerlo y cómo usarlo usando el mimeógrafo* (México: Dirección General de Promoción Cultural/SEP, 1981), 5.

publicaciones una vez impresas. También incluye instrucciones para picar esténciles con distintas herramientas, así como las variantes de impresión según el tipo de mimeógrafo con el que se cuente.

En el manual, se elabora también alrededor de la estructura de organización del taller al tiempo que se describe el proceso técnico de impresión, el tipo de tintas susceptibles de ser empleadas, así como los papeles más adecuados, el cuidado de la malla de impresión y los demás componentes del sistema. Páginas más adelante se hace un repaso de las consideraciones para una buena distribución de las publicaciones: "Una vez que se logra producir una edición decorosa, empieza lo bueno, porque lo más difícil de la tarea editorial es ¡la distribución!: una distribución efectiva depende de dos cosas: la eficiencia con que se hacen las entregas (sean éstas a mano entre el alumnado, regaladas o por correo a pedido); y del precio de la publicación".[130] El manual aporta claves para el cálculo de insumos y costos por ejemplar, así como recomendaciones sobre cómo establecer una lista de correo efectiva para la puesta en circulación, además de la administración de los ingresos y la recuperación de la inversión inicial. Para fortalecer el compromiso y llevar la administración de la producción y los gastos, el do-

130 *Op. cit.*, 13.

cumento recomienda estructurar la editorial normalista por medio de una cooperativa.

Los principios operativos de la organización bajo el modelo de cooperativa, definidos por la Alianza Cooperativa Internacional, organización que promueve el movimiento cooperativo desde 1895, son siete: 1) La organización de cooperativas se basa en la membresía abierta y voluntaria, es decir que está disponible para todas aquellas personas dispuestas a beneficiarse de ellas y a aceptar las responsabilidades que esto implica. 2) Las cooperativas son organizaciones democráticas en donde todas las personas involucradas participan activamente en la definición de políticas y la toma de decisiones de manera abierta. 3) Todos los miembros participan económicamente de forma equitativa, la distribución de excedentes se hace de igual manera entre todos los miembros y se puede utilizar el fondo común para el desarrollo de la cooperativa y el apoyo a actividades acordadas por la asamblea. 4) Las cooperativas son organizaciones autónomas controladas por sus miembros, el acuerdo con otras organizaciones y fuentes externas deberá llevarse a cabo asegurando el control democrático por parte de los miembros. 5) Las cooperativas brindan educación y herramientas formativas a sus miembros con el propósito de contribuir a desarrollarlas. 6) Las cooperativas trabajan de manera conjunta con otras organizaciones similares

por medio de estructuras y redes locales, translocales, regionales e internacionales. 7) La cooperativa trabaja para el desarrollo sostenible de su comunidad. Los valores que rigen una sociedad cooperativa son: ayuda mutua, responsabilidad, democracia, igualdad, equidad y solidaridad.[131]

Estos principios y valores, si bien no son enunciados de manera directa en el manual o los textos de Ehrenberg al respecto, subyacen en la forma en que está organizado el seminario y en el lenguaje que emplean, donde es evidente el énfasis en los componentes del grupo editorial y la importancia de sus procesos organizativos:

> Una edición consiste en producir un número determinado de copias de algún texto, de una colección de dibujos o de cualquier tema que se tenga que distribuir entre muchos. Esto, claro, incluye también carteles. El éxito de toda edición reside en la preparación previa a su impresión. El editor encargado de la misma puede ser una sola persona o un grupo de gentes, lo que es preferible ya que las responsabilidades son compartidas.

131 Basado en el folleto *Notas de orientación para los principios cooperativos* (Bruselas: International Co-Operative Alliance, 2017), ica.coop.

El primer paso es escoger el material, y de ser necesario, ordenarlo. Así se podrán decidir otras cosas como, por ejemplo, qué imágenes acompañarán qué texto o qué explicación tendrán las ilustraciones, etc. También se podrán diseñar los títulos y otros detalles.

En un grupo de gentes, las faenas se distribuyen de acuerdo a las capacidades de cada miembro. El que conozca bien la gramática se encargará de corregir los textos, el que sepa escribir a máquina podrá picar esténciles, los que sepan dibujar podrán ilustrar. También se tendrán que distribuir y compartir las tareas de impresión, compaginación, empastado, de distribución y hasta de finanzas (adquisición de materiales, correos...). En el caso de un periódico, alguien tendrá que recopilar y coordinar reportes y avisos. Un aspecto importantísimo de un grupo editorial es su integridad: PUBLICAR ES TENER FUERZA, NO PODER. Por eso una editorial no debe jamás venderse a ningún interés ajeno a su original política editorial. UNA EDITORIAL NORMALISTA DEBE SERVIR ÚNICAMENTE A LA VERDAD.

El secreto de todo grupo editorial es la organización y la formalidad, ya que no aguanta tener las cosas en

desorden y faltarle el respeto a los autores, compañeros y lectores.[132]

En los borradores mecanografiados de la edición de 1983 del manual se plantea que tras la fundación de medio centenar de editoriales autogestivas en el país, se estudien las posibilidades de crear un organismo para vincularlas en una red con el propósito de: "Dar a conocer su labor entre ellas mismas y a la nación; compartir y difundir sus experiencias prácticas; agilizar la distribución de sus publicaciones; abrir canales de mutuo apoyo entre las pequeñas y las grandes editoriales con el propósito de dar a conocer textos y autores publicados en las primeras; [y] crear un acervo bibliotecario para la nación."[133] Con tales propósitos, invitaban a los editores a enviar una relación de las publicaciones producidas desde su fundación, copias de las mismas, un plan anual y un directorio de los colaboradores para poder conformar la base de datos de una red de editoriales autogestivas.[134]

132 Ehrenberg, Molina, Rebolledo y Límenes, *El libro, cómo hacerlo y cómo usarlo...*, 4.

133 Ehrenberg, Molina, Rebolledo y Límenes, "Manual de apoyo al seminario de labor editorial a través del mimeógrafo". Borrador mecanografiado de la edición de 1983 rubricado el 25 de abril. Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC UNAM, 13.

134 *Op. cit.*, 13-14.

Como mencioné antes, el plan de la red de editoriales normalistas no llegó a consolidarse; las adversas condiciones económicas en el país a partir de la crisis de 1982 menguaron el programa con el paso de los años, y poco se conoce acerca del devenir de aquellas que llegaron a sobrevivir después de los seminarios. Sin embargo, de todos los huevos de cuco, alguno habrá activado otros procesos —editoriales o de otra índole—. No es precisamente la visibilidad, sino la agencia, lo que determina el sentido de estos espacios autónomos de coproducción de sentido.

ehrenberg/manual editor/15 agosto 83

----------11----------

Año I, de "La Voz de Belem", publicación semanal tamaño oficio, impresa en ambos lados en un tiraje de 20 ejemplares. El sobre incluía una carta que a continuación transcribo tal cual:

Felipe:

Esta no es ni una carta ni ningún informe es una sencilla nota para hacerles saber que la imprenta que lleva por nombre La Chispa ya empezó a funcionar con su Mimeógrafo El Rebelde te enviamos el primer periodico que se imprimio muy mal por cierto, pero ya empezo hacer Historia esperamos que muy pronto se Edite el primer libro que ya esta empezando a recabar datos para su inicio. La imprenta lleba por nombre La Chispa perdon por la repeticion, pero estamos ahorrando papel el cual fue donado al igual que algún material. Ya contamos con algunos donantes para el funcionamiento de la imprenta. Esperamos que muy pronto tengamos un mimeografo electrico, bahacer lo posible por conseguirlo.

Te envio un saludo muy afectuoso

Rebeca Diaz

Dos meses después, recibo el N°7 de "La Voz de Belem", aún en tamaño oficio pero ya con 4 páginas, conteniendo noticias, cuentos, avisos oportunos, anunicos y horóscopo. El tiraje/ ha a 200 ejemplares. A continuación transcribo algunos párrafos de la carta que envía la editora:

..." el periódico ha sido aceptado por la comunidad y hemos recibido varias felicitaciones entre ellas una de Nuestra Delegación INEA y otra del Presidente Municipal de Teocaltliche. Ahora nuestro periódico se vende también en Teoclatliche, ya que ahí siendo cabecera municipal no cuenta con el suyo, hemos tenido algunos problemas, pero se ha resuelto favorablemente. Seguimos con muy mala ortografía, que la persona que nos ayuda a picar los estenciles no pone el debido cuidado al escribir. Ya contamos con mas colaboradores, esperamos mejorarlo ya que son personas mas capaces.
Le seguimos hechando ganas y estoy tratando de que mis Compañeros Promotores de la zona II tengan su propio mimeografo. Por lo pronto ya organizamos un boletín que sera de la zona II el cual llevara por nombre Inquietua y saldra cada mes esto lo haremos llegar a todo el Edo. de Jalisco y mas tarde a otros Estados he tratado de impartir mis pequeños conocimientos sobre comunicación a todos mis compañeros y cuando menos he sembrado la Inquietud de lo bueno y útil que es contar con un Mimeografo. Ya Te envio el último periodico Editado en el Rebeldes por que así se llama el Mimeografo este y de cariño le decimos Rebe los muchachos del consejo Editorial dicen que nos Parecemos el Mimeografo y Yo, porque yo soy muy terca y el meografo (sic) es muy dificil de entintar estamos pensando comprar

Felipe Ehrenberg, notas mecanografiadas sobre el *Manual del editor con huaraches* (pág. 10), agosto de 1983.

ehrenberg/manual editor/15 agosto 83

----------12----------

un Mimeografo manual, cuando hacemos tirajes grandes nos prestan uno que es el del Cura, pero le tenemos mucho cariño al Rebelde. Nos an ayudado varias personas, bien con papel o estenciles, cosa que nos alegra mucho, porque vemos que fles interesa que siga este pequeño periodico.

(firma Rebeca Díaz)

Estará el lector de acuerdo/que estas cartas no requieren mayores comentarios.

Los conocinientos editoriales son impartidos de dos maneras: yendo directamente al plantel escolar, no importa cuán alejado esté; o bien reuniendo en un lugar céntrico a promotores culturales venidos de alejadas localidades del país. la Indudablemente te necesario visitar los centros escolares para conocer las características que condicionan el funcionamiento de cada futura editorial, características muy distintas entre sí a nivel regionalíque, además, sufren transformaciones de acuerdo a la época del año y hasta el clima político del momento. Por otro lado,

Compartir el conocimiento editorial depende en gran medida de un elemento muy importante y al mismo tiempo, muy difícil de definir. Me refiero al grado de entusiasmo que debe mostrar el instructor, a su involucro personal como alguien totalmente convencido de las bondades del sistema que utiliza para enseñar, al márgen de los conocimientos técnicos que éste encierra. Dicho entusiasmo es eficaz en casi un 100% cuando puede transmitirse a los alumnos in situ Es menos eficaz en congresos. Afortunadamente, la experiencia nos ha demostrado que también es posible contagiar este entusiasmo pedagógico a gentes reunidas de muchos y muy alejados lugares y que muchos de éstos, al regresar a sus lugares de origen, también han sabido transmitir este enusiasmo generativo. Aunque los resultados no han sido tan seguros como a través del contacto directo, el si

Felipe Ehrenberg, notas mecanografiadas sobre el *Manual del editor con huaraches* (pág. 12), agosto de 1983.

La práctica desmaterializada y contextualizada se relaciona con la diseminación medial de la obra —que en este caso se fundamenta en el uso de sistemas de reproducción empleados en la desobediencia—[135] como formas de aproximación a un espacio de repolitización de la vida por medios estéticos. Esta aproximación tiene el carácter de urgente en contextos de crisis social y económica alimentadas por décadas de abandono gubernamental e instrumentalización política de los programas sociales. Esta "política de la estética" implica, como la define Jacques Rancière, que estas prácticas artísticas descentradas juegan un papel en el reparto de lo perceptible y de las atribuciones en la medida en que suspenden la cotidianidad de la experiencia sensible y rearticulan las relaciones entre espacios y tiempos, sujetos y objetos.[136] Así, lo que la estrategia de los seminarios de labor editorial expone es un desplazamiento de la práctica artística hacia la posibilidad de restitución de vínculos interpersonales y su constitución como espacio de subjetivación política. Potencialmente, se trata de un ejercicio de subversión que

135 Ehrenberg, "La desobediencia como método de trabajo", 93–106.

136 Jacques Rancière, "La política de la estética", en *Otra Parte* 9 (primavera de 2006).

se distancia perceptualmente del *statu quo*, y permite reevaluar y recomponer las relaciones entre los modos de hacer, ser y decir bajo un *sensus communis*. Esta restitución como operación autonómica y de descolonización se entreteje con la articulación de narrativas propias y la inscripción de otro léxico localizado.

En el modelo propuesto por el grupo de instructores de los seminarios de labor editorial, la forma de la restitución de la potencia enunciativa y el revertimiento de la condición de marginalidad opera a través de la organización para la producción. En esta lógica, la práctica se desplaza hacia un papel de herramienta pedagógica que carga la potencia de incidir directamente en el campo vital.

Podemos leer una parte considerable de las estrategias radicalizadas del arte tras la crisis del 68 como una fuga hacia la producción colectiva que nos permite comprender cómo no sólo el movimiento estudiantil y la respuesta brutal del estado —que se ha considerado históricamente el punto de inflexión de las prácticas artísticas colectivas en México durante la década de 1970—, sino también el trauma provocado por la constante intervención violenta durante la década siguiente, se relacionan críticamente con estas formas de producción, distribución y consumo, que trasladan las cicatrices históricas hacia la conformación de herra-

mientas e imaginarios "capaces de suscitar nuevos montajes —estéticos, políticos, críticos— de la experiencia y la subjetividad."[137] Lo que los seminarios de labor editorial y sus herramientas pedagógicas implementan no es un sistema de representación —o al menos no están limitados a eso—, sino la posibilidad de producir mecanismos de subjetivación política y una potencia vinculante; es decir, las herramientas para el posible establecimiento de redes descentralizadas y horizontales de producción y circulación de sentido sin mediar regulación desde los centros hegemónicos de la economía y la cultura. Por el contrario, estos dispositivos potencialmente permiten establecer diálogos locales, translocales y con los centros, aunque sin depender de ellos, que es la comunicación paralela o marginal a la que se refiere César Espinosa cuando apela a la urgencia de inscripción desde los márgenes. Una apuesta por poner en común, hacer público desde una contextualidad radical como método y objeto. Son, a su vez, espacios físicos y centros de reproducción de la vida cotidiana en pugna por la construcción de otros horizontes posibles de experiencia.

137 Planteo esto a partir de la lectura de Nelly Richard sobre el quiebre de la representación artística después del golpe militar de 1973 en Chile, Nelly Richard, "Acontecimiento y resignificación" en *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013), 56.

La asimilación urgente de estrategias de producción y circulación a partir de la experiencia traumática del 68 mexicano y el contexto complejo y violento de la guerra sucia abrieron en nuestro país preguntas divergentes con respecto a las prácticas artísticas contemporáneas del centro de Europa, los Estados Unidos y otros países de América Latina. En México, las prácticas durante la década de 1970 estuvieron atravesadas por los rasgos constituyentes de la organización grupal, la producción con recursos precarios y la búsqueda de una circulación masiva como agitación y construcción, para lo cual se hizo uso extensivo de las acciones y ambientaciones en el espacio público, las mantas, los carteles y las publicaciones mimeografiadas. Pero no menos importante, y en muchos casos ignorado, es el desplazamiento que muchas de estas prácticas efectúan hacia la educación y el desarrollo de modelos pedagógicos que en su momento no se plantean necesariamente como práctica artística, sino que echan mano de las herramientas del arte para incidir en la cotidianidad en diálogo con muchas de las discusiones vivas alrededor de la educación y los medios como espacios centrales de la lucha por la emancipación. Como mencioné antes, durante estos años, varios artistas ligados a grupos de producción artística colectiva participaron en la organización política y en proyectos de edu-

cación y formación dedicados a compartir herramientas de comunicación, diseño y producción medial, como la experiencia de la Cruzada de Alfabetización de Nicaragua (1980), el departamento de comunicación gráfica de la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Xochimilco (UAM-X) y su Taller de Gráfica Monumental (1980) o la Escuela de Cultura Popular Revolucionaria "Mártires del 68" (1988), por mencionar sólo algunos.

El mimeógrafo enarboló una potencia de autonomía y diversidad de voces en un momento en el que era urgente abrir la posibilidad de generar espacios de difusión y resonancia como parte fundamental de las estrategias para contrarrestar desde los márgenes al poder mediático que se encontraba (y se encuentra) bajo el control de los grandes capitales y el estado. La apuesta de los artistas-impresores que desplazaron su práctica hacia la formación y acompañamiento de procesos sociales mediante la enseñanza responde a un contexto específico de tensiones divergentes respecto a otros desarrollos artísticos de occidente y del continente. Este caldo de cultivo abrió una forma otra de la contemporaneidad artística local que establecía diálogos críticos con los conceptualismos y artes no objetuales del orbe desde un repertorio de confrontación propio, en el cual publicar deviene una herramienta para compartir habilidades y

saberes[138] para la construcción de otros paisajes sociales.

Estas formas particulares de la desmaterialización y contextualización radical como métodos de la producción artística permiten abrir la discusión para pensar a contrapelo la puesta en común del conocimiento desde la autonomía y frente a relaciones jerárquicas y repensar la existencia de la producción editorial en sus bases económicas y sociales desde la resistencia crítica. Es en la posibilidad de esta práctica colectiva en donde la pequeña imprenta como agencia flexible y replicable conserva intacta su potencia.

Ehrenberg decía en 1983 que lo realmente subversivo de las estrategias de organización implícitas en la conformación de un grupo y el uso de las técnicas específicas elegidas para las prácticas colectivas estaba precisamente en aprender a conformarlo, en aprender a mantenerse juntos y comprender las dinámicas internas, la forma de establecerlo desde la horizontalidad. Es ahí donde compartir herramientas de trabajo bajo un modelo cooperativo tiene su potencia. Como modelo organizativo que se desborda en la vida cotidiana para transformarla.

138 Eva Weinmayr, "One Publishes to Find Comrades", en Oliver Klimpel (ed.), *The Visual Event: An Education in Appearances*, (Leipzig: Spector Books, 2014), 54.

Un modelo de organización colectiva para la subjetivación política

El *Manual del editor con huaraches* y los seminarios de labor editorial en escuelas normales rurales en México.

Nicolás Pradilla

Una primera versión de este texto se publicó en noviembre de 2016 como ensayo académico.

Para su realización, fue invaluable el apoyo de Helena Chávez Mac Gregor, Sol Henaro, Luis Vargas Santiago, Felipe Ehrenberg, Santiago Rebolledo, Ernesto Molina, Lourdes Hernández, Elva Peniche, Clara Bolivar, Alejandra Moreno y todo el equipo del Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM y el Patronato de Arte Contemporáneo. Agradezco mucho la paciencia, la discusión y complicidad a Sol Aréchiga Mantilla, Gabriela Castañeda, Pamela Desjardins, Mônica Hoff, Andrés Villalobos, Rogelio Vázquez y a las integrantes del Taller de Producción Editorial, así como a Annabela Tournon y Julio García Murillo por compartir sus procesos. Agradezco especialmente a Ariadna Ramonetti por el acompañamiento, el cuidado, las largas charlas y el cariño de tantos años sin los cuales esta investigación no habría sido posible.

Imágenes
© los autores

Corrección de estilo
Sol Aréchiga Mantilla

Diseño
Nicolás Pradilla

Maquetación e impresión
Valentina Rodríguez Varela
t-e-e
Ciudad de México

Papel
Snowcream 60 g

Tipografía
RM

ISBN: 978-607-97605-7-1

taller de ediciones económicas, 2019.
2a edición, 2025.

Taller de Ediciones Económicas es una editorial sin fines de lucro.

t-e-e.org

Impreso y hecho en México.
Se tiraron 400 ejemplares.



LICENCIA DE
RECIPROCIDAD
NO CAPITALISTA
PARA EL PROCOMÚN

Usted es libre de compartir, copiar, distribuir, ejecutar y comunicar públicamente la obra, así como hacer obras derivadas bajo las siguientes condiciones:

a. Atribución: debe reconocerse la autoría de la obra en la forma especificada por la autora o la licenciante (pero no de manera que sugiera que apoyan el uso que hace de su obra).

b. Compartir igual: las obras derivadas deben distribuirse únicamente bajo una licencia idéntica a la presente.

c. Uso no capitalista: la explotación comercial de esta obra queda estrictamente limitada a: cooperativas, organizaciones y colectivos sin fines de lucro; empresas autogestionadas por sus trabajadoras, así como entornos donde no existan relaciones de explotación laboral. Todo excedente económico o plusvalía obtenidos mediante el ejercicio de los derechos aquí concedidos deberá ser distribuido equitativamente entre las trabajadoras involucradas, conforme a principios de justicia social y reciprocidad.

d. Reciprocidad: Toda otra forma de explotación comercial incluyendo aquellas llevadas a cabo por entidades públicas o empresas con fines de lucro, requiere autorización previa y expresa de la titular de los derechos y está sujeta a una de las siguientes condiciones: 1. El pago de una regalía o contraprestación económica previamente acordada, o 2. El establecimiento de un acuerdo de publicación recíproca, mediante el cual la parte interesada ceda derechos de reproducción de una obra equivalente de su catálogo, de forma gratuita, para fines no capitalistas. Al hacerlo, acepta lo siguiente:

a. Renuncia de condiciones: las restricciones establecidas en esta licencia podrán ser exceptuadas mediante autorización explícita de la titular de los derechos.

b. Dominio público: cuando la obra o alguno de sus elementos se halle en el dominio público según la ley vigente aplicable, esta situación no quedará afectada por la licencia.