



# La transmutación de la memoria: *Pulpo/Octopus* de Yoshua Okón

Héctor Antonio Sánchez



UNA BUENA PARTE DEL ARTE PRODUCIDO en décadas recientes, al que hemos asignado el vago mote de contemporáneo, parece recelar de la noción de permanencia. De allí quizá su profusión, su aparente inmediatez y aun su difícil resguardo. Pues, en la abundancia de medios y expresiones que lo animan, ¿cómo preservar una obra que lleva en sí los signos de lo temporal o lo presente? ¿Puede en verdad darse cuenta de lo ocurrido en el performance o la instalación mediante el registro en video, en fotografía, en el documento impreso?

Cómo distinguir, además, la obra en verdad perecedera y aun insulsa de aquella que tendrá algo que decirnos a la postre —lo cual tendría que ser la razón de su resguardo en medio de esta plétora de actos—. El tiempo hará lo suyo, ciertamente, pero también la fama, el mercado y hasta el entretenimiento. De allí que la aparición de un texto consagrado a una obra específica de nuestro tiempo deba toparse casi inexorablemente contra cierta dosis de escepticismo.

El catálogo bilingüe *Pulpo/Octopus* documenta la video-instalación homónima concebida por el artista mexicano Yoshua Okón durante una estancia en el Hammer Museum de Los Ángeles, y exhibida en la Casa Rafael Galván de la Universidad Autónoma Metropolitana entre el 22



Fotografías y cuadros de video de *Pulpo/Octopus* (2011) de YOSHUA OKÓN

de septiembre de 2011 y el 14 de enero de este año; instalación que ha encontrado también techo en otros espacios, como el Kaufmann Repetto de Milán y la Galerie Mor Charpentier de París. Dos ensayos introducen la memoria gráfica de la pieza: “Los ensayos del sentido”, preparado por Raúl Hernández Valdés para la exhibición en Casa Galván, y “La guerra y la paz (Volumen II)” de John C. Welchman, que acompañó la exhibición en el Hammer Museum.

El nombre de Okón se halla asociado a una obra profusa que ha hallado su mejor vertiente en el video, la instalación y la fotografía, si bien no se agota en estos registros; también, desde luego, a ese singular proyecto que fue La Panadería, un espacio capitalino que entre 1994 y 2002 diera cabida a proyectos de arte independientes y estimulara el conocimiento de corrientes artísticas venidas de otras latitudes; como Temístocles 44 o La Quiñonera, ocupó un sitio esencial en una década marcada por el ascenso y la fascinación por lo “alternativo”. “La intención primordial —ha dicho Okón de esta experiencia— fue utilizar el arte como

medio para transformar nuestra forma de vida... La Panadería cuestionó la integridad y la autonomía de la disciplina estética al crear una relación directa con su entorno y lograr despertar un sentido de comunidad como requisito y finalidad para la creación”. Ya veremos hasta qué punto ese ideal ha de marcar la instalación que ahora nos ocupa.

La idea de *Pulpo* nació en la lectura de *El arte del asesinato político*, de Francisco Goldman, texto que refiere el homicidio del obispo católico Juan José Gerardi en 1998, cuyas páginas resienten la prolongada guerra civil en Guatemala que remonta su cauce al golpe de Estado de 1954: es ese trasfondo cuanto primordialmente somete Okón a examen en la pieza.

La instalación toma así su nombre del mote dado por los guatemaltecos a la poderosa United Fruit Company, que se halla en la génesis del conflicto: la empresa disfrutaba desde 1901 de exportaciones exentas de impuestos, controlaba el diez por ciento de la economía del país mediante derechos exclusivos sobre sus sistemas ferroviario, telegráfico y portuario y era, en suma,



su mayor terrateniente. Justamente las esperanzadas reformas del presidente Jacobo Árbenz toparon con los intereses del agresivo monopolio, y en uno de los episodios más patéticos para ese traspaso de la Guerra Fría que fueron tantos enclaves de nuestra América, la CIA entrenó y financió al mal llamado Movimiento de Liberación que derrocó a Árbenz.

*Pulpo* recupera la memoria de ese episodio mediante un gran acto de apropiación; sus cuatro canales televisivos presentan una singular recreación del conflicto: dos facciones de hombres —unos vestidos de negro, los otros de blanco— se enfrentan en el estacionamiento anónimo de un Home Depot. Espacio simbólico: se trata de un Home Depot situado en un suburbio de Los Ángeles, de manera que el campo de batalla ha sido trasladado a suelo estadounidense. Espacio paradójico: quienes en él combaten no son

actores, sino guatemaltecos participantes en el conflicto durante los noventa, que acuden normalmente a ese sitio por ver si consiguen un ilegal trabajo de albañilería. Paradoja: la empresa transnacional —pulpo también— que mejora la apariencia del hogar es el sitio de reunión de quienes han sido desplazados del hogar, la tierra de origen, y así reunidos aun en la enemistad por causa de la penuria. Símbolo: los desplazados por la violencia acaban por representarse a sí mismos en el acto de violencia que rehúyen.

Ese acto, sin embargo, ha sido convertido en un juego de niños. Los elementos de la ofensiva son elementos del consumo: las bodegas de jardín en forma de casa son trincheras; los carritos de supermercado, vehículos de guerra. Las armas son imaginarias. La historia ha sido aquí sometida a una radical transposición, y en ese proceso su inmediato dramatismo y furia revisados por el tamiz del humor y aun del absurdo.

Un elemento da peso a estos seres: hablan entre sí en lengua maya. Así la lengua ancestral, de una temprana edad del continente, susurra entre el paisaje urbano, carente de sesgos propios, de su nación más joven. Hay un Home Depot en este suburbio de Los Ángeles, como lo hay ahora en la ciudad veracruzana donde crecí: la misma arquitectura, la misma sensación de asepsia; la homologación de espacios que promueven las compañías transnacionales: el gran espacio sin referentes que va desnudando nuestro mundo.

El sentimiento último es acaso la derrota: la memoria del evento se actualiza, los hombres tienen voz y esencia, pero el paisaje urbano a su alrededor —sólo en apariencia inocuo— permanece inmovible. Y así la historia resulta frágil: ha triunfado la preciosa indiferencia y sólo queda el gris hipnótico, uniforme, del pavimento.

Desde luego, la glosa de un evento histórico, como la que aquí realiza Okón, y su reactuación en la esfera del arte, poseen numerosas raíces: Welchman nos recuerda “la centralidad táctica de las estrategias de apropiación posmodernas en los años ochenta”, que ilustra con la obra de artistas estadounidenses como Warren Neidich (“American history reinvented”). Hernández Valdés atribuye por su parte una “reinterpretación crítica por medio del humor y la ironía articulados” a este proceso.

Para un lector o espectador como yo, cuya infancia transcurrió ya en las postrimerías de la Guerra Fría y el conflicto guatemalteco —y más bien indiferente a

ellos—, la obra de Okón guarda un doble interés. Por un lado, presenta el examen de un momento histórico tremendo a la luz y a la sombra de los signos de nuestros días: ese examen es necesario, vista la fragilidad de los hechos frente a la reciedumbre de las ideologías, la propaganda y sus desvirtuaciones. Por otro lado —y sobre todo—, la obra de Okón trasciende la temporalidad de su referente y nos mantiene alerta a la guerra que, callada, casi imperceptible, dictan la comodidad y el consumo modernos contra nuestros espacios reconocibles.

El *Pulpo/Octopus* de Yoshua Okón abre así interrogantes que lo salvan de nuestro fácil escepticismo. ¿Es una obra perdurable, digna de resguardo? La pregunta sería un desacierto. Sé que es una pieza inteligente y meditada, sugerente y sensible, cuya aparición hay que saludar, como la del catálogo de pequeño formato que de ella da fe, y aun la complementa y enriquece en su diseño esmerado, en su bella factura. **AAA**

