

## *Creativismo “glocal” y antropófago: la poética expresiva de César Martínez*

*Aurora Alcaide Ramírez*

La diversidad cultural, étnica, racial, política, económica y religiosa constituye el rasgo principal de las ciudades del primer mundo en la actualidad. Esta pluralidad ha sido motivada, principalmente, por la globalización, que es definida por Néstor García Canclini como “la etapa superior e inevitable” del capitalismo, “el único modelo posible para la interacción entre los hombres”<sup>1</sup> hoy en día. Según este autor, la globalización es leída por algunos de sus detractores en un sentido negativo, como la causante de las disputas sociales contemporáneas (a niveles regional, nacional o internacional), ya que favorece la homogeneización así como el crecimiento de las migraciones, consecuencia directa del aumento del desempleo en los países periféricos, debido a la quiebra de la mayoría de las pequeñas empresas que no soportan los precios competitivos de las grandes multinacionales. Sin embargo, sus defensores (los grandes empresarios y políticos) la interpretan de una manera positiva, como la vía que activará las relaciones sociales al propiciar actitudes de solidaridad y cooperación, que intensificará los intercambios entre diferentes comunidades, aunque se encuentren físicamente alejadas entre sí. La globalización permite la expansión de los mercados y, por tanto, el auge de las economías de los países involucrados en la misma, sin embargo, también favorece que se diluyan las identidades nacionales y que se reduzca el

---

<sup>1</sup> Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, México, Paidós, 2005, p. 10.

protagonismo de los principales actores políticos de estos estados. Como escribe Canclini, “produce mayor intercambio transnacional y deja tambaleando las certezas que daba pertenecer a una nación”.<sup>2</sup>

La idea de una lucha en defensa de una identidad nacional frente al gigante global encuentra su eco en las esferas artísticas, a través de proyectos creativos como el de César Martínez Silva<sup>3</sup> (México, D.F., 1962). Con sus *perforMANcenas*, montajes fotográficos, intervenciones urbanas, esculturas, etcétera, este artista mexicano (*creActivista e Indisciplinario*, como él se define) pretende denunciar el espíritu expansionista todavía presente en la mayoría de los países colonizadores de antaño, como Francia, España, Portugal o Gran Bretaña, y en las naciones imperialistas y capitalistas que después se les sumaron, como los Estados Unidos, Canadá o Japón. Como el artista nos deja entender, simplemente ha cambiado la estrategia utilizada por éstos para proyectar su hegemonía o, si se prefiere, la terminología para definir sus procesos expansivos y “caníbales”; de manera que lo que entonces fue calificado como “colonización” y después pasó a ser “imperialismo capitalista”, hoy es llamado “globalización”.

No obstante, Martínez no está en contra de la globalización per se, sino de la forma impersonal e inhumana que ésta adopta en manos de las grandes multinacionales transnacionales y de los políticos de los países del Occidente hegemónico, que sólo persiguen el enriquecimiento económico. Lo que implica la globalización en cuanto a intercambio cultural y de información (facilidad de acceso al conocimiento producido fuera de las fronteras nacionales y promoción de lo autóctono fuera del propio país,

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>3</sup> César Martínez se licenció en diseño de la comunicación gráfica en la Universidad Autónoma Metropolitana de México y realizó estudios de Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda. Actualmente compagina la labor docente en la Universidad Autónoma Metropolitana de México con los estudios de doctorado en la Universidad de Castilla-La Mancha, España. Por otra parte, desde noviembre de 2001 es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, reconocimiento otorgado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

movilidad de personas, de bienes culturales y de consumo), es considerado por el artista como una consecuencia positiva de la misma y de la cual no duda en beneficiarse, ya que desde el año 2003 vive a caballo entre México y España, donde ha cursado sus estudios de doctorado en la Universidad de Castilla-La Mancha. Pero además, desde finales de la década de los noventa, se aprecia en su trayectoria expositiva y preformativa un incremento de las actuaciones internacionales, contribuyendo así a la promoción del arte mexicano fuera de los márgenes territoriales de México y, en consecuencia, a la deconstrucción de los falsos estereotipos y de los prejuicios que sobre el arte latinoamericano, en general, han ido formulando durante décadas los países del primer mundo,<sup>4</sup> que hasta no hace

<sup>4</sup> En su artículo titulado “Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras”, perteneciente al ensayo *Horizontes del arte latinoamericano* (1999) y que recoge las conferencias presentadas en el IX Encuentros Internacionales en el Arte Contemporáneo (Arco 97), David Pérez señala que con la conmemoración “triumfalista” del 5º Centenario del Descubrimiento en 1992, España vuelve a mirar a Latinoamérica, pero con la nostalgia del colonizador, no porque realmente le reconozca su lugar en el mundo como territorio independiente y autónomo: “Como *compensación ideológica* al resabio colonialista, asistimos en estos momentos al descubrimiento de una nueva moda: la producida por la recuperación de una cultura latinoamericana que se desea reflejo de una periferia multicultural repleta de vigor y autenticidad. Esta visión, como puede sospecharse, no hace más que repetir y/o rehabilitar el mito del buen salvaje o, si se prefiere, el fetiche del primitivismo redentor y la fascinación por esa pureza inicial que la civilización se encarga de prostituir. Una vez más, observamos al *otro* bajo el deformante espejo de la superioridad que nos es otorgada en razón de esa historia que hemos impuesto, una superioridad en la que el *otro* queda inventado para así poder ocultar el fatídico terror que provocaría la intuición de la propia inexistencia del *uno*, es decir, de esa permanente trampa en la que se apoya el sistema de dominación y consumo de las tecnodemocracias” (p. 27). Esta posición crítica encuentra su equivalente en el arte, véase por ejemplo la *performance* itinerante de Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña, *Undiscovered Amerindians*, que desde 1992 a 1995 desarrollaron en diferentes museos, festivales y bienales de arte de Madrid, Londres, Washington, Sydney, Chicago y Nueva York, y que consistía en presentarse en estos lugares dentro de una jaula y disfrazados de indígenas, pero rodeados de objetos actuales, como con gafas de sol y teléfonos móviles.

mucho<sup>5</sup> no han dejado de ver más allá de su mirada monocentrista, falocéntrica, elitista y racista (algunos todavía se mantienen en esta línea).

En el mismo ensayo, en el artículo titulado “Transterritorial. En torno a los espacios de la identidad y de la diáspora”, Octavio Zaya apunta que si bien en Berlín, Londres, Milán o Nueva York el arte latinoamericano ha estado relativamente presente desde la década de los ochenta, “en el discurso artístico de la España democrática se ha ignorado completamente” (pp. 33-34). No obstante, se debe matizar que en los últimos años esta actitud del Estado español hacia el arte de América Latina está cambiando sustancialmente, ya que han aumentado las exposiciones dedicadas a los artistas de estas latitudes, como las realizadas en Madrid: *Versiones del Sur* (MNCARS, 2000), *Pintores de Aztlán* (La Casa Encendida, 2007), *Lo[s]cinético[s]* (MNCARS, 2007), *Arte, Sátira... ¡Subversión!* (Casa de América, 2007) o las ediciones de Arco 1997 (en la que se aumentó considerablemente la presencia de galerías latinoamericanas), Arco 05 (dedicado a México) o 2008 (que tuvo como país invitado a Brasil). Debido a que estas exposiciones tienen lugar en la capital española, se puede interpretar su desarrollo como un intento del gobierno consistorial por acercar la cultura y el arte latinoamericanos a la población autóctona madrileña, y así fomentar la interacción e integración con las comunidades inmigrantes latinoamericanas que se han asentado en Madrid en los últimos tiempos.

<sup>5</sup> Coco Fusco apunta, en el artículo “El performance latino: la reconquista del espacio civil” (en José Jiménez y Fernando Castro Flórez (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999, pp. 93-106), que en la década de los ochenta el mercado del arte internacional abre sus puertas a los países del tercer mundo (vedados hasta entonces), debido a que necesitaban una nueva inyección de creatividad y originalidad que los reactivase y sacase del agotamiento en el que se encontraban inmersos en aquellos tiempos. Por este motivo, “en los Estados Unidos, Canadá, Australia y Gran Bretaña, primero, y, después, en algunos países europeos, se establecen distintas versiones de la política multicultural que promueve una apreciación por la diversidad étnica y las distintas orientaciones sexuales”. No obstante, “la mayoría de las instituciones de la cultura dominante se sirven de esta política para absorber elementos de una ‘subalteridad auténtica’ con apoyo gubernamental o para mejorar las técnicas de comercialización. En pocos casos se favorece una discusión abierta acerca de las desigualdades drásticas entre y dentro de los distintos grupos” (pp. 99-100).

El arte latinoamericano [escriben José Jiménez y Fernando Castro Flórez] está “más allá de lo fantástico”, el tópico hermenéutico acuñado durante todo el siglo, particularmente a partir del Surrealismo. Y afrontando cuestiones comunes al arte de hoy como las del postminimalismo, los recursos críticos del arte conceptual o el retorno de la abstracción, sin renunciar por ello a referencias ancladas en las tradiciones locales<sup>6</sup> [y dentro de este espacio es donde podemos situar la obra de Cesar Martínez].

Aunque García Canclini apuesta por la idea de que hoy en día la opción central no es “defender la identidad o globalizarnos”, sino “entender las oportunidades de saber qué podemos hacer y ser con los otros, cómo encarar la heterogeneidad, la diferencia y la desigualdad”,<sup>7</sup> Martínez opta, en la mayoría de sus propuestas, por moverse en intersticios de la subversión, desarrollando una ardua crítica (con un lenguaje irónico, humorístico y ambiguo) hacia las políticas globales de naturaleza invasiva y conquistadora, a la par que reivindica las particularidades identitarias locales de su México natal. No obstante, entiende esta línea de acción como un paso previo y necesario para poder aspirar en un futuro a los ideales propuestos por García Canclini, es decir, para conseguir que el intercambio entre los países se desarrolle de una manera justa, equilibrada y en igualdad de condiciones para todas las partes implicadas, sin abusos de poder, imposiciones o actitudes de supremacía. Para que las ciudades multiculturales actuales se conviertan en lugares híbridos y de interculturalidad, espacios de integración, donde ninguna comunidad pierda su cultura a favor de otra dominante, y que tampoco haya miedo a la apertura, de manera que “el otro” se convierta en “Nos-Otros”,<sup>8</sup> hay que difuminar los límites entre lo local y lo global, buscando posturas

<sup>6</sup> José Jiménez y Fernando Castro, “Introducción: El arte de las Américas”, *Horizontes...*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>7</sup> Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>8</sup> Término utilizado por Martínez en varias de sus *perforMANcenas*, como en *América G-Latina* (Casa de América, Madrid, 1999).

intermedias que permitan la continuidad de la identidad nacional a la par que las ventajas que ofrece el intercambio cultural y la proyección internacional de lo autóctono.

A lo largo de este artículo se analizará la poética expresiva del artista visual César Martínez, tanto a nivel conceptual como formal, y se profundizará en el tratamiento que hace de la problemática asociada a la dicotomía local/global antes descrita. Pero también se abordarán otras cuestiones derivadas de su discurso artístico, como la reflexión sobre lo efímero de la vida y la actitud abierta y jocosa que manifiestan los mexicanos ante la muerte, la utilización del lenguaje de una manera creativa, reivindicativa y, como complemento imprescindible de sus obras, la experimentación técnica y con diversidad de materiales (dinamita, látex, gelatina, chocolate, etcétera), la relación entre el arte y la comida, así como la metáfora del canibalismo o las referencias al cineasta Peter Greenaway.

### *La respuesta de César Martínez a los procesos locales y globales*

La relación entre los fenómenos globales y los locales es abordada por diversos autores, como Ascensión Barañano, José L. García, María Cátedra, Marie J. Devillard o el ya citado García Canclini, en el *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización* (2007). Estos estudiosos<sup>9</sup> proponen tres tipos de enfoques para describir la conexión entre ambos procesos: la visión “hiperglobalista”, la “dicotómica” y la de la “glocalización”. La primera de ellas presenta los fenómenos de la globalización como “los más estratégicos en la dirección de la dinámica social”, y resalta su eficacia frente a los locales, los cuales quedan supeditados a los primeros. Defienden el “universalismo cultural, al que entienden en clave de homogeneización progresiva. El ocaso, el anclaje territorial y el

---

<sup>9</sup> Ascensión Barañano *et al.* (eds.), *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, Madrid, Complutense, 2007, p. 163.

declive de las identidades territoriales serían otros de sus principales supuestos”. La visión “dicotómica” concibe lo global y lo local con igualdad de importancia en los últimos cambios “espacio-temporales”, pero los entiende como “pares antagónicos”. La “glocal”, en cambio, entiende ambos procesos como parte de un todo unificado y estrechamente interrelacionado. Implica, por tanto,

una nueva manera de entender la reconfiguración espacio-temporal actual que se considera desde el principio como glocal, y que parte de una idea básica: la imposibilidad de hacer una distinción entre lo local —nuestro hogar, allí donde uno es su propio jefe— y lo global, el mundo cambiante en el que mandan fuerzas externas.<sup>10</sup>

Indirectamente, la adopción de este enfoque también supone la “disolución de otras dicotomías paralelas, como la oposición entre las tendencias hacia la homogeneización y la heterogeneización, la estandarización mercantilizada y la indigenización, universalismo y particularismo, o los procesos des/re-concentración, centralización o territorialización”.<sup>11</sup> En resumen, la visión “hiperglobalista” inclina la balanza hacia lo global, absorbiendo lo local y sometándolo a su hegemonía; la “dicotómica” los presenta como fuerzas equilibradas pero opuestas, y la “glocal” busca el equilibrio entre ambas opciones pero desde el encuentro y la integración.

Con base en estas definiciones se podría afirmar que César Martínez es un artista “glocal”,<sup>12</sup> ya que con su obra aspira a estrechar distancias entre los diferentes pueblos, comunidades y naciones que configuran la geografía terrestre, y busca la igualdad y el equilibrio entre ellos, en lo

<sup>10</sup> Cucó Giner, Josepa, “Global y local”, *Diccionario de relaciones interculturales*, en Ascensión Barañano et al. (eds.), *Diccionario de relaciones...*, op. cit., p. 163.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> Néstor García Canclini define como “glocales” a aquellos “artistas, críticos, galerías y museógrafos que combinan lo local con lo global”, que integran “rasgos de diversas culturas”, y fomentan las “relaciones fronterizas” frente a las nacionales y “las alianzas multiculturales” frente a la “identificación con una cultura particular” (*La globalización imaginada*, op. cit., p. 147).

referente al ejercicio del poder y al reparto de los beneficios derivados de tales alianzas. Con sus propuestas, que se mueven en la dirección de la crítica<sup>13</sup> políticosocial y que persiguen despertar las conciencias de los espectadores, apelar a sus sentidos e invitarlos a participar en el propio desarrollo performativo de las mismas, recupera símbolos y elementos de las culturas y tradiciones locales, tanto de México como de los lugares donde exhibe o proyecta sus obras; contribuye así a su difusión y universalidad, a la par que denuncia toda actuación encaminada a inclinar la balanza a favor de un determinado país o colectivo social, empresarial o político en perjuicio de otro.

“Hibridación”, “alta politización”, “interés por lo social” e “interactividad” son características inherentes al proyecto creativo de Martínez, rasgos que, según Haydee Venegas, están presentes en la mayoría de las manifestaciones artísticas latinoamericanas, y que han supuesto durante años su crítica e infravaloración por parte de los mercados internacionales del arte (principalmente europeos y norteamericanos), cuando se comprueba que en la actualidad gran parte del arte occidental responde a las mismas premisas. “Lo que ha sido por siglos el canon latinoamericano”, escribe Venegas, “se ha convertido en este siglo en paradigma del arte contemporáneo”,<sup>14</sup> lo que demuestra que el arte latinoamericano (arte de la periferia), no sólo ha tenido la originalidad y calidad suficientes como para equipararse a cualquier manifestación artística procedente de los países centrales, sino que incluso ha sido el precursor de las mismas.

Si se revisa la trayectoria artística de Martínez, se encuentran numerosos ejemplos que confirman su “glocalidad”, por ejemplo, su proyecto *La Vuelta al Mundo en Trajinera y Otras Sorpresas* (Instituto de

<sup>13</sup> La conciencia crítica es, en opinión de Irma Arestizábal, una de las características principales del arte latinoamericano contemporáneo, al igual que su multiplicidad y su integración en el arte internacional (“Latinoamérica Siglo XXI”, *100 artistas latinoamericanos*, Rosa Olivares (ed.), Madrid, Exit Publicaciones, 2006, p. 27).

<sup>14</sup> Haydee Venegas, “Comprender el arte latinoamericano NO es fácil”, en *Art. es, Internacional-contemporary-art*, núm. 22, 2007, p. 40.





Fig. 1. La “invasión” de Europa por Xochimilcas, serie *Vene-chilco*. Crónica de una *performance* no realizada. Bocetos fotográficos de una realidad prevista. Lambda print., 50 × 66 cm, 2004-2005. Colección Fundación Arte y Naturaleza. Integrada al proyecto *La vuelta al mundo en trajinera y otras sorpresas*. Cortesía del artista.

México en España, Madrid, España, 2007), que consiste en una serie de fotomontajes realizados entre 2004 y 2006, en los que aparecen unas típicas trajineras mexicanas, de las que navegan por los canales de Xochimilco, descontextualizadas, insertadas en entornos ajenos como los canales de Venecia, el río Támesis de Londres, el Manzanares de Madrid, el Moldava de Praga, el Danubio de Viena y Budapest o el río Sena de París. Son manejadas por familias que realmente se dedican a esta labor en Xochimilco, y en ellas los pasajeros amenizan su paseo mientras degustan comida típica mexicana o escuchan en directo música tradicional de este país (figura 1).

Esta obra parte de una frase del barón Alejandro von Humboldt (Berlín 1769-1859), quien conmovido por la belleza de Xochimilco, la compara con Venecia, llamándola “Venecia americana”. Este hecho, sumado al nombramiento de las ciudades de Venecia y Xochimilco “Pa-

rimonio Cultural de la Humanidad” por la UNESCO en 1987, motivan a Martínez a desarrollar este proyecto donde se denuncia la visión eurocentrista, imperialista y colonizadora difundida en Europa desde el siglo XV, y que se mantiene aún con vigor en la actualidad. Para ello articula un contraataque utilizando la misma estrategia ofensiva que los europeos, es decir, conquistando e invadiendo sus tierras mediante la imposición de productos, símbolos, servicios y bienes culturales propios de México. De esta manera consigue fracturar “la trayectoria del viaje ya histórico” y “alterar temporalmente el código visual de un escenario occidental mediante la *intrusión* de objetos fetiches y exóticos, provenientes del espacio de producción simbólica del otro antropológico y cultural”.<sup>15</sup> Es significativo, en este sentido, el hecho de que una de las trajineras utilizadas en este proyecto tenga inscrito el nombre de “Guadalupe”, haciendo referencia a la Virgen de Guadalupe, símbolo por excelencia de la cristiandad en México y que, en cierto modo, aquí puede interpretarse como una respuesta inversa a la evangelización europea; esta vez ella parte de América hacia Europa.

Debido a que el proyecto comienza con la intervención ficticia en la ciudad de Venecia con la acción titulada *Vene-chilco*,<sup>16</sup> el artista logra, en opinión de Andrés Isaac,<sup>17</sup> que el espectador se plantee lo injustas que son las comparaciones entre países y zonas geográficas con realidades totalmente diferentes (recuérdense las palabras del barón Von Humboldt), cuando se formulan desde la concepción de una división en centro y periferia del mapa terrestre, y desde la defensa de una jerarquía de poder en cuya cúspide estarían los países primermundistas imponiendo su hegemonía y su visión unidireccional. Por otra parte, el hecho de que

<sup>15</sup> Andrés Isaac Santana, “En el reverso de la escritura: historia e invención”, en *Art.es*, International-contemporary-art, núms. 18 y 19, p. 60.

<sup>16</sup> Serie compuesta de siete fotografías digitales impresas en papel RC Fuji Brillo montado en metacrilato de 3 mm, siliconado transparente más chapa de aluminio con adhesivo PH neutro, más bastidor, con unas medidas generales de 50 × 70 cm y realizadas entre 2004 y 2005.

<sup>17</sup> Andrés Isaac Santana, “En el reverso...”, *op. cit.*

las trajineras sirvan para transportar turistas por los canales de Venecia, así como que una de las consecuencias directas de la declaración de una ciudad “Patrimonio Cultural de la Humanidad” sea el incremento del turismo en ella, induce a Martínez a preocuparse sobre el futuro de Xochimilco, ya que sus parajes naturales pueden ser destruidos, sus particularidades locales anuladas y sus ciudadanos explotados, si el turismo occidental (de naturaleza colonizadora) elige este lugar como uno de sus destinos favoritos (no olvidemos que uno de los efectos de la globalización es el incremento de los desplazamientos humanos en un doble sentido: del primer mundo hacia los países del tercer mundo por razones de ocio, y en dirección opuesta por cuestiones económicas, para prosperar). Cuando “los habitantes de la antigua metrópoli”, expresa César Martínez, “se desplazan a la antigua colonia para poder disfrutar de las formas de vida socioeconómica más primitivas (...), el otro, considerado desde una posición de poder y diferencia se convierte en mercancía”.<sup>18</sup> Por otra parte, debido a que el proyecto estaba pensado para materializarse y no para reducirse a un montaje fotográfico, el artista fijó como una de las metas específicas del mismo el que las familias invitadas y los mariachis recibiesen las retribuciones económicas generadas por el proyecto, con el fin de que fueran conscientes de “los graves efectos y omisiones que el neoliberalismo económico genera”.<sup>19</sup>

En relación con esta propuesta falta señalar que la manera de presentarla, mediante la utilización de la manipulación fotográfica y audiovisual, apelando al simulacro y mostrando como verdadero un acontecimiento que en realidad no ha sucedido, plantea interrogantes acerca de la veracidad de los modelos, paradigmas y directrices impulsadas desde Occidente, y que se han asumido como ciertos por el simple hecho de proceder de los

<sup>18</sup> César Martínez Silva, proyecto *Vene-chilco*, PDF incluido en el CD-Master del artista, p. 3. Véase al respecto el documental *Can't do it in Europe* (2005), dirigido por Anna Klara Åhrén, Anna Weitz y Charlotta Copcutt que recoge una nueva forma de turismo de europeos o americanos los cuales, aburridos de visitar los típicos lugares, optan ahora por recorrer las minas de Bolivia para “experimentar” las condiciones de vida de los pobres mineros.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 4.

centros neurálgicos de poder del hemisferio norte. Según Andrés Isaac, estas construcciones fotográficas de una realidad imaginada inducen a reflexionar “sobre la falacia del ‘descubrimiento’, la permanencia pese al inclusionismo posmoderno de una lógica colonial y el cuestionamiento de la globalización cultural como nueva y sofisticada forma de neocolonialismo”.<sup>20</sup>

Otra obra relacionada con la posición de César Martínez ante lo local y lo global es la serie titulada *La globalización de la neuroeconomía*, compuesta por un conjunto de billetes pertenecientes a diferentes países del mundo, que son intervenidos e impresos a un tamaño de 100 × 50 cm en sistema Lambda print. Uno de ellos, *Un mil Chichen Itzá* (2005), corresponde a un billete de 1000 pesos en el que aparece la pirámide maya de Kukulcán, perteneciente al asentamiento arqueológico de Chichén Itzá, recientemente incluido entre las “siete maravillas del mundo”. Sobre los escalones de la pirámide, y repartidos por toda la composición, se encuentran diferentes grupos de turistas que transforman el espacio autóctono con su presencia y actividad: posar, hacer fotos, hurtar fragmentos de pirámide, comprar *souvenirs*, hacer colas... Igual que en la obra anterior, en esta propuesta el mexicano realiza una crítica al turismo occidental que prolonga “la lógica colonial”,<sup>21</sup> además como el formato elegido para materializarla es el de un billete hace sospechar un campo crítico mucho más amplio y relacionado con las imágenes de los otros billetes que componen la serie.

*La expulsión del paraíso* (1999-2004) (figura 2) corresponde un billete de un dólar en el que se lee “one dollor”, en lugar de “one dollar”, y en donde en una esquina aparecen dos mujeres indígenas, con la cabeza agachada, en actitud de obediencia y sumisión, mientras que en la otra se aprecia la popular imagen del Dios de Miguel Ángel, perteneciente al fresco *La creación de Adán* de la Capilla Sixtina, que en lugar de otorgar la vida con su dedo, parece expulsar o amenazar a las indígenas. Primero llegaron los españoles, con su imposición del catolicismo a los indígenas

<sup>20</sup> Andrés Isaac Santana, “En el reverso...”, *op. cit.*, p. 62.

<sup>21</sup> César Martínez Silva, proyecto *Vene-chilco*, *op. cit.*, p. 3.



Fig. 2. *La expulsión del paraíso*. Collage digital, Lambda print., 100 × 50 cm, primer tiraje de prueba, 1994; segundo tiraje, 2002. Colección particular. Cortesía del artista.

de América Latina; a éstos les siguieron los franceses, portugueses e ingleses, con sus diferentes variaciones del cristianismo, y después vinieron los americanos, que sometieron a los nativos con otro tipo de religión, si acaso, mucho más temible que las anteriores si deriva en fanatismo: la del dinero. En una entrevista César Martínez declara que si bien en el medievo “Dios era la medida de todas las cosas” y en el Renacimiento “la medida de todas las cosas era el hombre”, en la actualidad, citando a Abraham Moles, “el dinero es la medida de todas las cosas”. Y continúa diciendo que

todos esos discursos religiosos de aquellas épocas más que fines existenciales de explicación de la realidad, eran obras con un alto contenido político de denominación: A través de la fe (y de sus imágenes) se manipula a un pueblo. Ahora el “Time is Money”, hoy el dinero es el único valor en que se cree, el dinero es lo que permite considerar la creación de comunidades continentales [...]”<sup>22</sup>

En los años noventa, las políticas neoliberales impulsadas por el presidente Carlos Salinas de Gortari dividieron al pueblo mexicano e incre-

<sup>22</sup> Lila Insúa Lintridis, “César Martínez, la idea y la Odisea”, en *Acento*, núm. 3, Murcia, Asociación Murciana de Alumnos de Bellas Artes, 2003, p. 11.

mentaron las diferencias económicas y sociales entre los ciudadanos. Salinas aspiraba a modernizar México mediante la ampliación internacional de sus mercados y la captación de capital extranjero que invirtiera en el país. Sin embargo, esto conllevó una disminución de la participación del Estado en la economía, así como un aumento de los impuestos, el alza de los precios y la reducción de los subsidios. Con la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC),<sup>23</sup> en 1993, entre México, los Estados Unidos y Canadá, la situación empeoró, ya que la intención de Salinas de “modernizar el aparato productivo y comercial para alcanzar niveles superiores de crecimiento, competitividad, presencia y bienestar, trajo consigo profundas omisiones en los terrenos de los derechos humanos, la ecología, la educación, la ética laboral y los derechos de los trabajadores”.<sup>24</sup>

Toda esta situación de malestar tocó fondo en 1994, con el levantamiento armado de Chiapas, que mostró al mundo entero las fisuras de la política progresista de Salinas, la cual aspiraba a la apertura económica internacional mientras ignoraba muchas de las zonas rurales y marginales de México que experimentaban una pobreza absoluta. A los acontecimientos de Chiapas le sucedieron otros muchos que sumieron a la sociedad mexicana en una profunda crisis, como la devaluación del peso a finales de 1994, de lo que se derivó la retirada de la mayoría de las inversiones extranjeras.

En la *perforMANcena* que Martínez<sup>25</sup> realiza para la Sexta Bienal de La Habana en 1996: *América Ge-Latina y el Tratado de Libre Comer-se*, el artista denuncia este aspecto negativo de la globalización. En el texto que

---

<sup>23</sup> César Martínez lo llama Tratado de “Libre Comer-se” para denunciar su verdadera finalidad, la “canibal”, en la que el pueblo mexicano obrero sale perdiendo.

<sup>24</sup> Claudia Marcela Álvarez Arozqueta, “‘PRimitivismo’”, “El canibalismo como metáfora: Análisis de las perforMANcenas del artista César Martínez Silva”, tesina para obtener el título de licenciada en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 15 (incluida en el CD-Master de César Martínez).

<sup>25</sup> Martínez declara en la entrevista que le realiza Lila Insúa que a él “no le interesa hacer política, pero sí politizar los contenidos” de su obra: “abrir una ventana para que la gente tenga un entendimiento diferente de la situación”, Lila Insúa Lintridis, “César Martínez...”, *op. cit.*, p. 11.

facilita a los espectadores de la misma para la comprensión necesaria del evento, se podía leer:

“El a-PRI<sup>26</sup>-calipsis”.

La historia del futuro de México queda en manos de la Casa Blanca: \$ 50 000 millones de dólares lo sentencian. Emergencia condicionada por el virtual embargo de su riqueza petrolera [...] las presiones a privatizar los bienes de la nación [...] y una serie de “garantías” en materia de inmigración [...] procuración de justicia y combate al narcotráfico [...]

Y mientras tanto, en el sur, el conflicto en Chiapas complicaba las cosas aún más y dividió al país en dos. La “Postmodernidad TLC” no consideró que en nuestro territorio conviven distintas razas y lenguas [...] y que de alguna forma han sido la carne de cañón de esta neuroeconomía política [...] Grave amnesia histórica de la Postmodernidad, canibalismo avasallador que devora a la memoria, al derecho de cada pueblo a imaginar y diseñar su propio futuro. Parece increíble, pero en pleno umbral del 3er. milenio, el “canibalismo” resurge como una práctica notoria que no ha concluido, y así [...] México enfrenta su propio racismo y sus abominables contradicciones [...] La nueva Ley de Destabilidad Económica generada por este acuerdo de Libre Comercio resulta ser un problema gastroeconómico.<sup>27</sup>

Otra obra del artista mexicano en la que acude a los billetes para expresar la crítica al gobierno de Salinas y al PRI en general (a sus líderes los llama “PRImitivos” y “PRItecanthropus incorrectus”) es la instalación titulada *¡Está cobrón!*, perteneciente a la serie *Devaluación, detén tu camino, ya no marques*

<sup>26</sup> Las siglas PRI significan Partido Revolucionario Institucional, partido político que gobernó México por más de 70 años.

<sup>27</sup> César Martínez Silva, “El a-PRI-calipsis”, *Catálogo de la Sexta Bienal de La Habana*, 1996, incluido en CD-Master del artista.



Fig. 3. *¡Euros para todos! Gastroeconomía del nuevo milenio. Metabolismo del Libre Comer-se, perforMANcena*, que consiste en que el público devore 100 pastelitos con el billete de 500 euros, impreso como cobertura dulce sobre bizcocho con trufa o nata de una capa —para estimular nuestros *neurotransmisores*. Celebrada en el Jardín Botánico de Madrid, el 28 de enero de 2006. Foto de Mario Aguirre. Cortesía del artista.

*las horas que mi vida se acaba*,<sup>28</sup> realizada en 1995 y que estaba compuesta por una serie de billetes de diez pesos, dispuestos sobre la pared, con la imagen de Emiliano Zapata, cabecilla de la Revolución mexicana de 1910, en un costado, y la de unas manos sosteniendo unas mazorcas, en el centro, de las cuales surgían unas manecillas de reloj en cuyo extremo ondeaba un billete de *one dollar* americano, recortado en forma de bandera. La serie surgió con motivo del primer ajuste del horario de verano en México, lo que propició que los vendedores ambulantes vendieran relojes

<sup>28</sup> En numerosas ocasiones el artista se apropia de algunos fragmentos de letras de boleros o de canciones populares mexicanas para construir los discursos de sus *perforMANcenas* o como títulos de sus creaciones, como en esta ocasión.



con el nuevo horario (“el hambre también genera creActividad”). Este acontecimiento, según Martínez, le llevó a realizar “una gran cantidad de relojes que no daban la hora pero marcaban un entorno político con sus manecillas”.<sup>29</sup>

En la *perforMANcena ¡Euros para todos! Gastroeconomía del nuevo milenio. Metabolismo del Libre Comer-se* (figura 3), celebrada en el Jardín Botánico de Madrid, el 28 de enero de 2006, Martínez vuelve a utilizar el billete como elemento de crítica política, en este caso contra los gobiernos europeos, que con el establecimiento del euro como moneda única europea han perjudicado a los ciudadanos que tienen una situación económica más precaria (entre los que se encuentran los inmigrantes, como el artista, que desde 2006 permanece en condición de ilegalidad en España), ya que con su entrada en vigor los precios de los productos han aumentado, al igual que los impuestos y los intereses bancarios, mientras que los sueldos y pensiones prácticamente se han mantenido. El euro, al instaurarse como moneda más fuerte y valiosa que el dólar, lo ha sustituido en muchas de las transacciones mercantiles internacionales, y ha adoptado por defecto todas sus cualidades negativas, en lo referente a ser el emblema de las economías capitalistas/canibalistas europeas.

La acción se inició con el que es considerado por Martínez el himno del migrante “Si tú me dices ven”, del trío Los Panchos, y después de un largo discurso pronunciado por el artista, el cual iba ataviado con el traje típico de cocinero (a excepción del delantal blanco tradicional que había sido sustituido por la bandera de la Unión Europea, UE), se repartieron 100 pastelitos con cobertura en forma de billete de 500 euros: en total, medio millón de euros para repartir... Las servilletas ofrecidas a los comensales para limpiarse después del “Banketazo”, también estaban grabadas con la bandera de la UE. El discurso estaba lleno de giros lingüísticos y frases con doble sentido mediante las que se aludía, de una

---

<sup>29</sup> César Martínez Silva, en entrevista (Lila Insúa Lintridis, “César Martínez...”, *op. cit.*, p. 11).

manera humorística e irónica,<sup>30</sup> a la ineficacia de la política actual tanto española como europea y mexicana, y a la crisis económica en la que muchos países se ven inmersos por el egoísmo, ambición y mala gestión de sus gobernantes, y que tiene sus efectos más inmediatos y desgarradores sobre las clases sociales más marginales y desprotegidas:

INDIO gestión de los pobres. Canibalismo barato [...] Fraude de monosacáridos lingüísticos. Jugos gástricos de la inflación. Crack intestinal emulsionado por la insulina de los impuestos, azúcares y almidones en una deuda a 40° C [...] Workalcolismo no remunerado [...] ¡Me cago en los intereses! Heces, heces... ¡La expulsión del paraíso fiscal! [...] Popolítica de los siglos. De los siglos por los signos. Los del peso sin peso, del peso que ya no pesa porque ya no vale [...] Para comer se necesita dinero, ahora nos comemos al dinero. Sin mayor recompensa que un trozo de mierda, al que suelen llamar salario dignatario [...]  $E = m \cdot c^2$ , Economía = a metabolismo caníbal al cuadrado. Energía = a mercado más consumo al cuadrado...<sup>31</sup> [Y Martínez finalizaba diciendo:] El evento culmina en sí, cuando el público realice la faena más cotidiana de lo ingerido. *How ever*, algunas glucosas se almacenarán como proteínas en el organismo. Finalmente todos queremos una rebanada del pastel.<sup>32</sup>

Como el lector habrá podido advertir, César Martínez establece analogías entre el metabolismo humano y el socioeconómico a partir del ciclo del consumo (obtención, distribución y desecho), en donde las heces, elementos no digeribles por el organismo, simbolizarían todos aquellos indivi-

<sup>30</sup> Los discursos de César Martínez se asemejan bastante a las letras de las chirigotas del Carnaval de Cádiz (España), en cuanto al uso de la parodia para criticar los asuntos sociales, políticos y económicos más destacables del año.

<sup>31</sup> César Martínez Silva, parte del discurso pronunciado en su *perforMANcena ¡Euros para todos! Gastroeconomía del nuevo milenio. Metabolismo del Libre Comer-se*, celebrada en el Jardín Botánico de Madrid, el 28 de enero de 2006, PDF incluido en su CD-Master, pp. 4-5.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 12.

duos y acciones de resistencia que no han podido ser absorbidos por el gigante global y el capitalismo financiero. Sin embargo, en la *perforMANcena Como, luego existo; existo, luego como*, llevada a cabo el 28 de enero de 2003 en el Palau de la Virreina en Barcelona (España), el artista utiliza la mierda con otro sentido, para aludir a toda la comida basura que ingerimos en la actualidad (costumbre norteamericana importada a través de las grandes cadenas de restaurantes de comida rápida como McDonald's), a la dudosa veracidad de la información recibida a través de los medios de comunicación, que suelen estar manipulados por las empresas y los poderes gobernantes, y a la mala calidad de los bienes culturales consumidos cotidianamente: "Somos lo que comemos". El evento consistió en un banquete en el que se repartieron heces de chocolate a los espectadores, después de que Martínez, vestido de camarero y con una bandera de los Estados Unidos doblada y dejada caer en el antebrazo, a modo de paño, deleitara los oídos de los asistentes con uno de sus irónicos y metafóricos discursos. Parte del mismo decía: "La complejidad del desecho es lo que consumimos, y no sólo en cuanto a alimentos se refiere, sino a la calidad de los nutrientes-informáticos percibida cotidianamente. La absorción de nutrientes conceptuales equivale a ingerir metáforas..."<sup>33</sup>

*La comida como referente sintáctico  
y semántico del arte: las perforMANcenas  
antropofágicas de César Martínez*

La utilización de alimentos en el arte no es nueva, ya en el siglo XVI, Giuseppe Arcimboldo (1530-1593), al que Martínez admira desde niño, los incluía en sus pinturas para construir sus célebres retratos.

<sup>33</sup> César Martínez Silva, fragmento del discurso pronunciado en su *perforMANcena Como, luego existo; existo, luego como*, llevada a cabo el 28 de enero de 2003 en el Palau de la Virreina en Barcelona (España), extraído del montaje audiovisual sobre este evento que el artista incluye en su CD-Master.

A principios de siglo XX, los dadaístas y surrealistas también utilizaron la comida en sus actividades artísticas, bien a la manera de banquete, recital de recetas y como procedimiento de automatismo psíquico. En los años setenta, Joseph Beuys y Daniel Spoerri montaron una serie de restaurantes temporales donde celebraban banquetes, cuyos platos y sobremesas estaban aderezados con grandes dosis de “ironía y humor”, y tenían como objetivo entrelazar el arte con la vida.<sup>34</sup> En el panorama artístico actual, diversos artistas destacan por utilizar la comida como componente esencial de sus creaciones, como Alicia Ríos (Madrid, 1943),<sup>35</sup> Nicanor Araoz (Buenos Aires, 1982),<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Claudia Marcela Álvarez Arozqueta, “PRimitivismo”, *op. cit.*, p. 41.

<sup>35</sup> Alicia Ríos realiza “urbanofagias”, como ella les llama, que consisten en banquetes en lugares públicos donde los alimentos a consumir reconstruyen los monumentos, barrios y lugares simbólicos de la ciudad en la que se desarrollan. Para cocinar estas ciudades comestibles, la artista pide ayuda a los grupos sociales que normalmente cuentan con menos reconocimiento en las urbes elegidas, generalmente comunidades de inmigrantes, que así consiguen, aunque sea fugazmente, “la visibilidad mediática que usualmente se les escamotea” (Carlos Jiménez, “El arte comestible de Alicia Ríos”, en *Art.es, International-contemporary-art*, núm. 20, abril-mayo de 2007, p. 104). Participar en las “urbanofagias” de Ríos también les permite a estos ciudadanos apropiarse de lugares que normalmente les son ajenos, incluso vedados, y reconstruirlos según su particular visión y sus propias vivencias de los mismos. El rasgo que comparten Ríos y Martínez es el interés de ambos por realizar un discurso artístico de gran compromiso social.

<sup>36</sup> Nicanor Araoz es un joven argentino que realiza obras agridulces, donde mezcla galletas con caritas sonrientes, de risa un “tanto perversa si se las contempla fijamente un largo rato” (como el propio artista explica en “1000 caras de galleta sonrientes, suplicio inminente”, en *Art.es, International-contemporary-art*, núm. 21, junio-julio de 2007, p. 105) y que se encuentran configurando estructuras amorfas, en forma de gota gigante o misil que amenaza con caer sobre otros objetos, entre los que destacan peluches, juguetes o animales disecados. En estas obras el artista establece una comparación entre el acto de vomitar galletas y el de expresar ideas que anteriormente han sido reprimidas por alguna autoridad, en su caso su padre, que era militar. Coincide con César Martínez en la utilización del humor y la ironía para transmitir su visión de la realidad, y del desecho humano como metáfora de todo lo que está en contra de lo impuesto por los que sustentan el poder.

Vik Muniz (São Paulo, 1961)<sup>37</sup> o el propio César Martínez. Pero además proliferan actividades relacionadas con la comida y el arte, entre las que destacan la exposición Comer o no Comer o las Relaciones del Arte con la Comida (Centro de Arte de Salamanca (CASA) 2002), curada por Darío Corberia y Carlos Jiménez, así como la creación en 2007 de la galería Art & Food en Gijón (España) que consta de un restaurante donde se sirven platos de cocina creativa y de autor mientras se contemplan obras de artistas que, en la mayoría de los casos, han sido confeccionadas expresamente para el espacio expositivo de esta galería. Un poco más polémica ha sido la invitación del cocinero español Ferrán Adrià a participar en la Documenta 12 de Kassel, y la elección de su restaurante El Bulli, en Gerona, como pabellón G de la misma.

César Martínez cuenta en su texto “Comeos los unos a los otros” que, cuando era pequeño, le impresionaban los rituales teofágicos de “purificación católica de devorar la carne y la sangre de Cristo”, ya que no comprendía muy bien qué parte de su cuerpo se comía y cuáles eran las consecuencias de este acto, y mucho menos qué ocurría cuando se obraba. Éste fue el primer acercamiento del artista a un acto caníbal, aunque en este caso se tratase de la deglución de un cuerpo de manera simbólica. Posteriormente, durante la adolescencia, descubrió que la lengua, órgano que habitualmente empleaba para hablar o comer, también podía ser utilizada para amar, para comerse a la otra persona en el acto

<sup>37</sup> A diferencia de César Martínez y Alicia Ríos, Vik Muniz utiliza la comida en su obra como componente pictórico, no como elemento a devorar. Las propuestas del brasileño son reinterpretaciones de grandes obras maestras de la historia del arte, a las que el artista añade su toque personal al realizarlas con zumo de tomate, café, sirope, macarrones, etcétera. La obra que finalmente Muniz expone es una fotografía de la original, ya que al concebirlas como obras perdurables y para ser contempladas verticalmente, como un cuadro tradicional, su naturaleza orgánica impediría alcanzar tales objetivos. Si el lector quiere ampliar la información sobre este artista puede consultar el sitio web del Museo de Arte Contemporáneo de Montreal, donde se llevó a cabo una retrospectiva de Muniz de octubre de 2007 a enero de 2008, <http://www.macm.org/fr/expositions/34.html>

sexual, experimentando así el erotismo del acto de comer.<sup>38</sup> Unos años más tarde, en la década de los ochenta, entró en contacto con el colectivo mexicano No-Grupo (1978-1985), integrado por Maris Bustamante, Melquíades Herrera, Rubén Valencia y Alfredo Núñez. Estos artistas realizaban eventos teatrales en los que predominaba el componente conceptual y gestual, frente al objetual y material, al igual que el humor, la contradicción y la utilización del lenguaje de una manera lúdica y que, basándose en las teorías de Juan Acha (Perú 1917, México, 1995), apostaban por un arte comprometido socialmente, que incitara a la reflexión y movilizara las conciencias. En 1979, realizaron la *patente del taco* “donde hacían referencia a la imagen del taco como símbolo fálico y nacional, empleándolo como resistencia frente al avance del capitalismo trasnacional y, al mismo tiempo, liberador de una sexualidad reprimida”.<sup>39</sup> Según Claudia Álvarez, esta obra será decisiva en la evolución posterior de la poética expresiva de Martínez, ya que combinaba la comida con la crítica social y política, elementos que después pondrá en práctica el artista en sus *perforMANcenas*, además de todos los anteriormente citados como características del No-Grupo. Sin embargo, no es hasta que participa como encargado de la puesta en escena del *Pornochou*, espectáculo pornográfico con influencias del cabaret montado por el citado colectivo en 1985, cuando realmente se inicia en el lenguaje de la *performance*.<sup>40</sup>

La primera vez que César Martínez realiza una obra comestible es en el Museo de Arte Moderno de México, dentro de los Encuentros de Primavera del año 1993. Se trataba de una mujer de gelatina de fram-buesa, con frutas tropicales en su interior simulando los órganos sexuales. Fue su primera *perforWOMANcena*, y las reacciones del público masculino violentaron a las mujeres presentes, ya que se abalanzaron sobre la escultura de gelatina “cual si fueran bestias salvajes, y agredieron a la mis-

<sup>38</sup> César Martínez Silva, “Comeos los unos a los otros”, PDF incluido en el CD-Master del artista, p. 1.

<sup>39</sup> Claudia Marcela Álvarez Arozqueta, “El canibalismo como metáfora...”, *op. cit.*, p. 24.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 25.

ma de una manera inusual y obvia. La escultura se convirtió en un termómetro machista, funcionó como un termómetro social”.<sup>41</sup> En aquella ocasión la intención del artista era trabajar con el “amor canibalesco”, idea que le vino tras la lectura del libro de Jûrô Kara, *La carta de Sagawa*, que relataba un hecho verídico<sup>42</sup> de canibalismo amoroso ocurrido en París en 1981. Pero también, su intención era ir más allá de la simple investigación de las relaciones que se pueden establecer entre “el amor, la comida y el erotismo”; quería lograr con esta obra “llevar a cabo [una] transacción con la realidad, lograr un intercambio simbólico e imaginario que ‘nutra’ nuestra conciencia”<sup>43</sup> y en el que es crucial la elección correcta de los materiales.<sup>44</sup>

Tras la inesperada experiencia con su “mujer de frambuesa” y con el objetivo de analizar otras reacciones por parte del público, decide que a partir de ese momento sólo realizaría *perforMANcenas*, en las que el cuerpo a ofrecer sería el de un hombre, y si aparecía una mujer, siempre lo haría acompañada de otro “cada-ver”<sup>45</sup> del sexo opuesto. En los últimos años estas acciones han evolucionado y también se puede degustar en las mismas otros elementos o sustancias, como por ejemplo, billetes de 500 euros o heces, como anteriormente se ha visto al revisar las obras *¡Euros para todos! Gastroeconomía del nuevo milenio. Metabolismo del Libre Comer-se y Como, luego existo; existo, luego como*. También han ido mejorando las recetas para darle un aspecto más real y próximo al cuerpo humano, al igual que variando los ingredientes con los que han sido cocinadas a lo largo de los

<sup>41</sup> César Martínez Silva, en entrevista (Lila Insúa Lintridis, “César Martínez...”, *op. cit.*, p. 8).

<sup>42</sup> El estudiante japonés Issei Sagawa mató en 1981 a una joven artista holandesa con la que mantenía una relación amorosa y se comió parte de su cuerpo.

<sup>43</sup> César Martínez Silva, en entrevista (Lila Insúa Lintridis, “César Martínez...”, *op. cit.*, p. 8).

<sup>44</sup> La lectura del libro de Juan Acha (*El consumo artístico y sus efectos*, México, Trillas, 1988), que analiza los efectos del consumo desde un punto de vista sociológico, psicológico y estético, le ofrecieron las claves necesarias para conseguir estos objetivos.

<sup>45</sup> Terminología utilizada por Martínez en varias de sus *perforMANcenas*.

más de 14 años que Martínez lleva realizándolas: gelatina de diferentes sabores, chocolate, bizcocho, frutas confitadas y exóticas e incluso dulces y productos típicos de los lugares en los que se han elaborado, como en la realizada en la Fundació Pilar i Joan Miró en Mallorca (España) con motivo de la conmemoración de la onomástica de este artista surrealista en 1999, que incluía ensaimada (bollería tradicional mallorquina), dedos de novia, brazos de gitana y mazapanes, y que, haciendo un guiño a los surrealistas, se titulaba *El Cada-Ver Exquisito*.<sup>46</sup>

A lo largo de los años, la temática también ha cambiado respecto a aquella primera experiencia, volviéndose más crítica y comprometida socialmente. Durante la década de los noventa, Martínez mira a su entorno inmediato, centrándose en los problemas sociopolíticos-económicos de México, producto, como se ha visto anteriormente, de la corrupción y mala gestión del gobierno de Salinas y de sus sucesores, y de la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio. Durante esta época destaca su *performANcena The cadaver of the last immigrant*, presentada como clausura (el 3 de noviembre de 1996) de la *performance*-instalación de Guillermo Gómez-Peña y Roberto Sifuentes titulado *The Temple of Confessions*, que se celebró en la Corcoran Gallery of Art, en Washington D.C. Con esta obra Martínez quería denunciar la construcción de un muro en la frontera entre los Estados Unidos y México para controlar y evitar, en lo posible, el libre tránsito de mexicanos hacia tierras estadounidenses, ya que eran un peligro para las ambiciosas políticas expansionistas norteamericanas y del PRI, espías en potencia y los “nuevos salvajes en el imaginario colectivo de los estadounidenses”.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> “El cadáver exquisito” era un juego/acto creativo surrealista, que se practicaba colectivamente y que consistía en escribir una frase, la cual era tapada, menos en su última parte, para que pudiese ser completada por otro compañero y así sucesivamente, hasta que al final se descubría todo lo escrito y se obtenía un discurso irracional y divertido. Este juego podía variar y realizarse con dibujos, procediéndose de la misma manera, aunque en esta ocasión el resultado era mucho más impactante y expresivo.

<sup>47</sup> Claudia Marcela Álvarez Arozqueta, “El canibalismo como metáfora...”, *op. cit.*, p. 22.





Fig. 4. *Amé Rica G-Latina, perforMANcena* realizada dentro de la muestra *A Vueltas con los Sentidos* y celebrada en la Casa de América de Madrid, el 28 de enero de 1999. Escultura humana comestible, sabor melocotón, con relleno de queso crema, nueces de castilla, rompopo, pasas, corazón de melón y trozos de melocotón fresco. El cuerpo representaba a Amé Rica G-Latina, y el español se comió al indio. Foto de Ricardo Egoscabazabal. Cortesía del artista.

A finales de los años noventa Martínez decide experimentar el mundo global desde ángulos diferentes a los de México. Quiere analizar la globalización desde los países que impulsaron su desarrollo para estudiarla y criticarla desde dentro, a la par que se beneficia de sus ventajas. Para ello, aunque durante esta década realiza *perforMANcenas* en diferentes países, como los Estados Unidos, Colombia o Gran Bretaña, decide emigrar a España, donde cursa estudios de doctorado paralelamente a su producción artística. “Si estoy aquí (España)”, explica el artista en la entrevista que le realiza Lila Insúa en 2003, “es por las oportunidades que se brindan desde afuera para mirar desde adentro algo que siempre estuvo afuera, desde mi perspectiva en México. Y porque el ser un artista emigrante facilita el entendimiento del mundo global y sus circunstan-

cias y al mismo tiempo, el discurso y las propueApuestas llegan más lejos”.<sup>48</sup>

La primera *perforMANcena* que realiza en España es la titulada *Amé Rica G-Latina* (figura 4), dentro de la muestra *A Vueltas con los Sentidos*, celebrada en la Casa de América de Madrid, el 28 de enero de 1999. En esta ocasión el artista escultococinó, en el Cuartel General del Ejército Español de Madrid, un cada-ver masculino de gelatina con una tonalidad café, simulando la piel de un indígena americano, contando para ello con la colaboración de varios militares. Completamente desnudo (cuerpo “descubierto”), con la cabeza cubierta con un pasamontañas, como el que habitualmente usan los integrantes del movimiento zapatista de Chiapas (ChiaPAZ), y con un machete en la mano (instrumento agrario tradicional, pero también arma, y en este caso un importante símbolo de resistencia y lucha campesina en México), el artista pronunció uno de sus habituales discursos antes de proceder al reparto del cuerpo “descubierto” de *Amé Rica G-Latina*, el cuerpo del indio mestizo que posteriormente sería engullido por el blanco español. El primer mundo se come al tercer mundo, se reparte sus territorios carnales, se aprovecha de su fragilidad...<sup>49</sup> La historia vergonzosa de la Conquista de América y del periodo colonial se repite en la actualidad (supuestamente época poscolonial) con el capitalismo, la globalización y la explotación de los inmigrantes latinoamericanos que viven ilegalmente en España y trabajan en condiciones precarias por sueldos mínimos. Parte del discurso decía:

Yo amé, Yo América, Yo América-Rica, Yo Amé-Rica Latina, Yo Amé-Rica G-Latina. Fantasía europea, fantasía mestiza [...] Geografía del cuerpo: Norte, Sur, Este, O-Este [se señalaba a él] [...] Amnesia histó-

<sup>48</sup> Lila Insúa Lintridis, “César Martínez...”, *op. cit.*, p. 14.

<sup>49</sup> Al final del discurso Martínez extrae el corazón de melón del cada-ver de gelatina, le da un mordisco y lo reparte entre los comensales, como en los rituales “prehis-PÁNICOS”. Con este gesto alude a la fragilidad e inocencia de los indios americanos y de las generaciones mestizas posteriores, ya que en el argot popular mexicano, tener un corazón de melón significa ser una persona noble y dócil.

rica, amnesia histórica, am-necios [...] Tomad y comed todos de él porque este es el cuerpo, esta es la conquista de Amé-Rica G-Latina, el cuerpo de la sangre, es la sangre del cadáver, es el cada-ver de todos los días, es el cada-ver de los otros, es el cuerpo Rico, es the exquisite body, es el cuerpo Rico de Amé-Rica G-Latina, Amé-Rica Latina.<sup>50</sup>

Uno de los intereses del artista es aprovechar las diferencias faciales y corporales de los individuos para aludir al origen de cada persona, y a su condición social y cultural.<sup>51</sup> Ejemplo de ello es la *perforMANcena El hombre de ébano y sol* (figura 5), llevada a cabo en la IV Bienal del Caribe (Santo Domingo, República Dominicana, 2001). Se trataba de una escultura de chocolARTE, con rasgos africanos, realizada con cacao puro y dientes de chocolate blanco. Según Martínez, al utilizar chocolate en sus cuerpos comestibles se hace “referencia obligada a los países productores de cacao, que en su mayoría son poblaciones negras explotadas por compañías dirigidas por blancos”. Pero también a la cultura tolteca, ya que el cacao, manjar exclusivo de las clases altas, fue un regalo que le hizo el dios Quetzalcóatl.<sup>52</sup> Por otra parte, esta *perforMANcena* tiene el valor añadido de haber sido realizada en el barrio de la Negreta de Santo Domingo, lugar emblemático por ser el primero de América en el que se traficaron esclavos africanos. En palabras del artista, con esta deglución colectiva “nos comimos una porción representativa y simbólica de realidad común, devoramos lo actual y lo pasado”.<sup>53</sup>

Las *perforMANcenas* de César Martínez nos presentan el cuerpo humano como metáfora del cuerpo social, un cuerpo que en situaciones de estabilidad se muestra fuerte, íntegro y ordenado, mientras que cuando sufre un periodo de crisis, cuando lo ataca alguna enfermedad, se torna

<sup>50</sup> César Martínez Silva, discurso pronunciado en la *perforMANcena Amé Rica G-Latina*, video del evento incluido en el CD-Master del artista.

<sup>51</sup> César Martínez Silva, en entrevista (Lila Insúa Lintridis, “César Martínez...”, *op. cit.*, p. 9.

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> *Idem.*



Fig. 5. *El hombre de ébano y sol*, *perforMANcena* inaugural paralela a la apertura de la IV Bienal del Caribe (Santo Domingo, República Dominicana, 2001). Escultura humana de chocolARTE comestible y devorada por los dominicanos. El ritual caníbal fue realizado en el barrio de la Negreta, primer sitio donde se traficaron seres humanos de raza negra como esclavos en América. Foto de Martín Molinaro. Cortesía del artista.

vulnerable, frágil, quebradizo.<sup>54</sup> Los cadáveres escultococinados del artista representan a América Latina, un pueblo que ha sido sacrificado (significado) para saciar las ansias de poder y de riqueza de los gobiernos imperialistas del primer mundo, e incluso de las de algunos pertenecientes a ella misma, como el mexicano. Por lo tanto, los banquetes caníbales

<sup>54</sup> Martínez no es el único artista mexicano que utiliza el cuerpo humano como metáfora del cuerpo social; Ariosto Otero, por ejemplo, también alude en sus creaciones a estas relaciones, acudiendo principalmente al cuerpo de la mujer. En opinión de Patrice Giasson, para este artista el cuerpo femenino actúa como “alegoría del espacio nacional, de la patria. Es por ello que algunas veces la vemos aparecer con la forma de un cuerpo alimentador, materno, otras bajo la forma de cuerpo humillado, descosido, enfermo”. “La cabalgada de los muros. El muralismo mexicano de Ariosto Otero”, en *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, núm. 6, 2006, <http://nuevo-mundo.revues.org/optika/7> [consultado el 5 de febrero de 2008].

que Martínez propone en sus *perforMANcenas* no son sino metáforas del canibalismo económico, en el que el rico se come al pobre, el europeo al africano y al indígena, y el primer mundo al tercer mundo. También nos hablan de situaciones inversas, en las que el Estado en crisis económica (como el mexicano) decide comerse al Estado en prosperidad para alcanzar su misma situación de bienestar monetario (que, aunque parezca increíble, no siempre va asociado a bienestar social, principalmente de las clases menos visibles), al igual que hacían algunos guerreros indígenas que se comían ciertos órganos de sus enemigos para conseguir así sus propiedades. Como escribe Claudia Arozqueta,

en sus acciones, César Martínez ha utilizado la metáfora del canibalismo y la dislocación simbólica para articular un discurso en contra de la identidad fragmentada, el ascenso del neoliberalismo en México, el imperialismo económico norteamericano y como signo de alteridad en la adscripción a Occidente.<sup>55</sup>

Pero además, estas obras reflexionan sobre el canibalismo empleado en otro sentido: como estrategia de resistencia ante las políticas artísticas y culturales impuestas por los países imperialistas “poscoloniales”. Se trata del recurso de supervivencia ya impulsado por Oswaldo de Andrade en 1928 en su *Manifiesto Antropófago*, el cual revelaba, según Marisa García,<sup>56</sup> “la preocupación por resolver el problema de la dependencia cultural a través de la síntesis dialéctica, de la asimilación de las cualidades extranjeras fundidas con las autóctonas, superando así la vieja contradicción nacionalismo / internacionalismo”, polaridad que actualmente sigue inquietando a los analistas latinoamericanos, “preocupados por la cuestión

<sup>55</sup> Claudia Marcela Álvarez Arozqueta, “Dislocación simbólica. Las *perforMANcenas* del artista César Martínez”, en *Umélec*, núm. 2, 2007, <http://www.divus.cz/umelec/en/frame.htm> [consultado el 20 de noviembre de 2007].

<sup>56</sup> Marisa García Vergara, “El movimiento modernista brasileño y la antropofagia. La alegría es la prueba de fuego”, en *Arte y Parte* (España, Portugal e Iberoamérica), núm. 31, Santander, febrero-marzo de 2001, p. 22.

de la identidad ante los procesos de globalización de la cultura”. Esta tipología de canibalismo consiste, por lo tanto, en apropiarse de los códigos centrales de una manera inteligente y crítica, para mezclarlos con los autóctonos en una suerte de discurso expresivo híbrido, o bien, como afirma Ticio Escobar, en tergiversar “sus sentidos para renovar argumentos contestatarios y fundar espacios propios de inscripción”.<sup>57</sup> No obstante, el crítico y comisario de arte Gerardo Mosquera opina que en la actualidad el “paradigma brasileño de la antropofagia” está dejando de tener vigencia, ya que los artistas latinoamericanos contemporáneos, “en lugar de apropiarse y refuncionalizar de modo crítico la cultura internacional impuesta, transformándola en beneficio propio (...) están haciendo activamente esa metacultura en primera estancia, sin complejos, desde sus propios imaginarios y perspectivas”.<sup>58</sup>

Por otra parte, con sus *perforMANcenas* Martínez consigue que el espectador se lleve una parte de la obra de arte dentro de su cuerpo, consiguiendo así que ésta perdure más allá del instante de la contemplación visual, que sea digerida, literal y conceptualmente. Pero también hace un guiño al cineasta Peter Greenaway ya que éste, en la secuencia final de su película *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989), muestra un acto de canibalismo cuando el ladrón se ve obligado a comer el cuerpo del amante de su mujer, que previamente ha sido cocinado por el cocinero, por orden de aquélla. Con esta acción lo que la mujer pretende es que su marido, que se pasa toda la película engullendo sin parar y menospreciándola y humillándola frente al resto de los comensales, demostrando de este modo su superioridad y poder, se dé cuenta de lo tirano y malvado que ha sido tanto con ella como con su amante, al que no duda en mandar matar despiadadamente cuando se entera de la traición de ambos. El acto de comer el cuerpo de su víctima se convierte, de esta manera, en un acto de concienciación de las fechorías cometidas contra ésta y las demás personas con las que se ha comportado como un

<sup>57</sup> Ticio Escobar, “Arte latinoamericano: una discusión de su concepto”, *100 artistas latinoamericanos...*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>58</sup> Gerardo Mosquera, “Caminando con el diablo”, *ibid.*, p. 21.

déspota y, en consecuencia, en la más dulce venganza para su mujer. Como se ha visto, Martínez también desea con sus *perforMANcenas* despertar las conciencias de los espectadores, hacerlos reflexionar sobre el mensaje que ha sido transmitido por el evento que han presenciado, gracias a la digestión del trozo de cuerpo que acaban de tomar. Intenta así que el espectador se dé cuenta de su papel y posición en el mundo y que se plantee si está actuando bien o si, en cambio, con sus acciones egoístas está contribuyendo al incremento de las desigualdades sociales y al enriquecimiento propio sin pensar en el otro. En este sentido, por tanto, la creatividad artística de Martínez y Greenaway coincide, pero también en la estética del banquete antropófago, así como en el interés que ambos manifiestan por las cualidades eróticas de la comida y que el cineasta demuestra a lo largo de toda la película a través de los actos amorosos, entre fogones, de los amantes.

### *A-muerte la Existencia es una Suerte*

Bajo este título, que considera la vida y la muerte como componentes indispensables de un mismo enunciado, César Martínez presentaba sus últimas creaciones en la galería Saro León de Las Palmas de Gran Canaria (del 21 de septiembre al 9 de noviembre de 2007). La muerte siempre ha estado muy presente en la trayectoria del artista, pero desde un enfoque totalmente distinto al habitual, es decir, no como algo negativo a lo que haya que temer, sino como parte inseparable de la vida, como síntoma de haberla aprovechado plenamente. Según Martínez, la idiosincrasia propia de los mexicanos los incita a reírse de la muerte, de ahí que el día de los muertos visiten las tumbas de sus seres queridos y se emborrachen, se rían, bailen y se amen en torno a ellas, o que en esta onomástica cocinen calaveras de azúcar y chocolate, que a menudo llevan en la frente el nombre de la persona que después se las comerá. El esqueleto, símbolo de la muerte, es lo que sustenta el cuerpo, está debajo de él y lo acompaña en su quehacer cotidiano, lo que refuerza la idea de que



Fig. 6. *El Greco Posada*, serie *ARTEfactos*, exposición A-Muerte, la Existencia es una Suerte, Galería Saro León de Las Palmas de Gran Canaria. 21 de septiembre-9 de noviembre de 2007. Foto cortesía del artista.

la vida no pueda ser concebida sin la presencia de la muerte,<sup>59</sup> y que el artista vea en los esqueletos una potente herramienta metafórica y discursiva para incluirla en sus propuestas. No obstante, no es un pionero en la utilización de los mismos como elemento artístico, ya que su contemporáneo y compatriota Nicolás de Jesús (Ameyaltepec, 1960) les otorga un papel protagonista en sus composiciones, a través de los cuales

<sup>59</sup> César Martínez Silva, entrevista realizada por Lila Insúa Lintridis, “César Martínez...”, *op. cit.*, p. 13.



lanza discursos críticos cargados de ironía y humor, al igual que Martínez. Sin embargo, para hallar al verdadero precursor de la presencia del esqueleto o de la calavera en el arte mexicano, hay que remontarse hasta principios del siglo XX, cuando José Guadalupe Posada (1852-1913) comienza a incluirlos en sus grabados para denunciar e ilustrar “las lacras, miserias, errores políticos, catástrofes naturales, crímenes pasionales y hechos insólitos de la sociedad mexicana durante la presidencia de Porfirio Díaz (1876-1880 y 1884-1911)”.<sup>60</sup>

La exposición A-muerte la Existencia es una Suerte, de Martínez, estaba compuesta por diversas propuestas entre las que destacaban una serie de urnas de cristal, dentro de las cuales se reinterpretaban diferentes obras maestras de la historia del arte (figura 6). Así por ejemplo, en una de ellas se encontraba una miniatura del cuadro de El Greco (Creta, 1541, Toledo, 1614), *El entierro del conde de Orgaz*, delante del cual se hallaba un esqueleto vestido con traje típico mexicano, gorro charro y una botella de tequila en las manos; en otra, en cambio, aparecía una de las figuras antropomórficas del tríptico *Las tentaciones de san Antonio* de El Bosco (1450-1516), concretamente el demonio pájaro con patines que lleva en el pico un pergamino enrollado o carta, frente al cual se situaba un esqueleto de mujer, ataviado con el traje autóctono de la indígena mexicana, que portaba una especie de pastel de chocolate.<sup>61</sup> En estas obras el artista critica el abuso que se ha realizado de la imagen de la muerte a lo largo de la historia del arte, primero, y después a través de los medios de comunicación, lo que nos ha insensibilizado ante la misma.

Ahora, [explica el artista] la muerte se ha convertido en un espectáculo mediático y vemos con indiferencia las muertes por televisión, a no ser que se den en nuestro territorio. Y así vivimos en un mundo con-

<sup>60</sup> Teresa del Conde, “México”, *Arte latinoamericano del siglo XX*, Edward Sullivan (ed.), Madrid, Nerea, 1996, p. 21.

<sup>61</sup> Si el espectador desea visualizar estas obras puede hacerlo a través de la página web de la galería Saro León, [http://www.galeriasaroleon.es/esp\\_exposcar martinez.html](http://www.galeriasaroleon.es/esp_exposcar martinez.html) [consultado el 1 de diciembre de 2007].



Fig. 7. *Neuroeconomía Antropófaga*, *perforMANcena* realizada con esculturas humanas de chocolARTE comestible, devoradas por el público asistente, llevada a cabo en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, España, el 11 de noviembre de 2004, como acto inaugural de la muestra del artista titulada *El Imperdurablemente Presente*. Foto de Sofía Menéndez. Cortesía del artista.

trolado por el “Frente Macabro Internacional” o el “Banco Mundial de la Indiferencia” [...] Estas obras ven el mundo como nos han enseñado los políticos a verlo, porque de alguna forma ellos se han convertido en “profetas de la muerte” y los que votan por ellos en masoquistas, porque todavía les creen.<sup>62</sup>

Si el *Bosco*, en el citado tríptico, realiza una crítica a la hipocresía y corrupción de los representantes de la Iglesia durante el Renacimiento,

<sup>62</sup> César Martínez Silva, en “César Martínez: Me considero ante todo un artista indisciplinario y polifacético”, entrevista realizada para el periódico *La provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de septiembre de 2007, [http://www.laprovincia.es/secciones/noticia.jsp?pRef=1552\\_31\\_105071\\_\\_entrevista-CESAR-MARTINEZ-considero-ante-todo-artista-indisciplinario-polifacetico](http://www.laprovincia.es/secciones/noticia.jsp?pRef=1552_31_105071__entrevista-CESAR-MARTINEZ-considero-ante-todo-artista-indisciplinario-polifacetico) [consultado el 30 de noviembre de 2007].

homenajeando a los santos y eremitas que llevaron una vida honrosa dentro del camino de la fe, Martínez actualiza los ideales del artista holandés desplazando la crítica hacia los políticos en cuyas manos está el gobierno del mundo hoy en día, utilizando su mismo lenguaje caricaturesco y humorístico.

Pero el artista también hace alusión a la muerte en sus *perforMANcenas*, bien a través de la presencia del cada-ver sacrificado, bien mediante su propio cuerpo, ya que en alguno de estos eventos el artista aparece con la piel pintada de blanco y la cara maquillada simulando los rasgos óseos de una calavera. Un ejemplo de ello lo constituye la *perforMANcena Neuroeconomía Antropófaga* (figura 7), realizada en el Centro Cultural Conde Duque en Madrid (España), el 11 de noviembre de 2004 (una semana después del día de muertos), como acto inaugural de la muestra del artista *Entre Irse o Quedarse, el Imperdurable Mente Presente*. En este caso, además, la muerte actúa como metáfora de la anulación de los ideales de los individuos pertenecientes a clases sociales marginales que, debido a su precariedad económica, son los más afectados por las políticas capitalistas y neoliberales, teniendo que renunciar a sus sueños para poder sobrevivir. El artista introduce este mensaje cuando escultococina con chocolARTE el cuerpo de un joven mexicano, licenciado en diseño gráfico, quien debido a la crisis económica de México se ve obligado a emigrar a los Estados Unidos, para terminar trabajando como cosechador de fresas en California. Pero también al realizar el retrato de una joven mexicana que, por los mismos motivos que el joven anterior, debe modelar en diferentes academias de artes plásticas para poder sufragar sus estudios de ciencias de la comunicación. Por otra parte, el hecho de que Martínez aparezca disfrazado de muerte, con gorro charro, calzoncillos con la bandera de los Estados Unidos grabada y cuchillo de carnicero en la mano, refuerza la idea de que la defunción moral, anímica y de los idearios de esos jóvenes mexicanos ha sido provocada por el gobierno mexicano y su caníbal ambición expansionista, y por el estadounidense y su canibalismo imperialista y capitalista.

En la exposición itinerante *El Imperdurable Mente Presente* —(galería Marco Noire Contemporary Art, Turín, Italia, 2002; galería Hen-

gevoss-Dürkop, Hamburgo, Alemania, 2003; Embajada Mexicana en Berlín, Alemania, 2004; Centro Cultural Conde Duque, Madrid, España, 2004, y galería Fortlaan 17, Gante, Bélgica, 2005)— (figura 8), Martínez expresa la idea de movimiento cíclico y de unidad dentro de la bipolaridad entre la vida y la muerte (a la que anteriormente se ha aludido), mediante 30 esculturas procesuales fabricadas con hule látex vulcanizado, que se inflan y desinflan cada 30 segundos gracias a la acción de un temporizador y de diversas mangueras a través de las cuales se les insufla aire con una pistola. El aire, la respiración, hace posible que las esculturas vivan, pero a la vez se convierte en el esqueleto invisible de las mismas, de manera que la muerte también está presente en este proceso.

Sin embargo, en la muestra *El Espesor del Presente o la Duración del Olvido* (galería de la Casa de la Cultura de Guanajuato, XXX Festival Internacional Cervantino, México, 2002), así como en la obra *El espesor del presente*, perteneciente a la exposición colectiva *Actos de Fe e Imágenes Transfiguradas* (Laboratorio Arte Alameda, México, 2000) (figura 9), la cita a la muerte se realiza mediante la utilización de otro material que, por su condición efímera, remite directamente al paso del tiempo como consumo de la vida y acelerador de la llegada de la muerte: la cera. Las piezas que las constituían eran esculturas humanas realizadas mediante cera combinada con copal y diversas esencias aromáticas que, tras ser prendida la mecha que llevaban en su interior, se iban derritiendo progresivamente a lo largo de toda la exposición, desprendiendo olor y calor, convirtiendo así el acto perceptivo en una experiencia sensitiva plena que traspasaba las fronteras de lo meramente visual. Así, se conseguía, en opinión del artista, que el espectador no sólo se llevara a casa una imagen de la obra que había visto, sino una experiencia única e irrepetible, ya que las esculturas iban cambiando segundo a segundo. “El cuerpo”, señala Martínez cuando le preguntan acerca de estas obras, “es un parámetro, es lo único que realmente es nuestro, es lo que somos. El cuerpo es un territorio politizado, es un suspiro, es un respiro es, inclusive, hasta una metáfora misma”;<sup>63</sup> por

---

<sup>63</sup> César Martínez Silva, entrevista realizada al artista para un canal de la televisión mexicana, con motivo de su exposición *El Espesor del Presente o la Dura-*



Fig. 8. *Cuerpo suspiro*. Ciclo *Sucesos escultóricos*, escultura de hule látex vulcanizado, que se infla y desinfla cada 30 segundos y que formó parte de la muestra *El Imperdurable Mente Presente*. Galería Marco Noire Contemporary Art, Turín, Italia, 2002. Galería Hengevoss Dürkop, Hamburgo, Alemania, 2003. Embajada Mexicana en Berlín, Alemania, 2004. Centro Cultural Conde Duque, Madrid, España, 2004; Fortlaan 17 Gallery, Gante, Bélgica, 2005. “W ciele duch”, Muzeum Królikarnia, Varsovia, Polonia, 2006. “A mulandó Jelen”, Ujpest Galéria. Budapest, Hungría, 2006. “Neodmyslitelná Prítmnost”, Hunt Kastner Artworks, Praga, República Checa, 2006. Foto cortesía del artista.



Fig. 9. *El espesor del presente*, obra expuesta en la exposición colectiva *Actos de Fe, Imágenes Transfiguradas*. Laboratorio de Arte Alameda, ciudad de México, 2000. Esculturas humanas de cera combinada con copal y diversas esencias aromáticas que se fueron desvaneciendo al calor de la flama frente al público. Duración de 158 horas seguidas, aproximadamente. Foto cortesía del artista.

ello, en estos cuerpos que progresivamente van desapareciendo, hay que entrever la intención del artista de criticar la situación de derrumbamiento, desilusión y desgaste de la sociedad mexicana debido a las malas

ción del Olvido (galería de la Casa de la Cultura de Guanajuato, XXX Festival Internacional Cervantino, México, 2002). Video incluido en el CD-Master del artista.

gestiones políticas que provocan, entre otras cosas, “la devaluación de la clase media en México”.

La dinamita y sus derivados, así como la nitroglicerina, son materiales que habitualmente se utilizan para destruir, para sembrar la muerte sobre todo lo que encuentran a su paso. Esta cualidad llamó la atención de César Martínez hacia finales de la década de los ochenta, momento en que el artista se encontraba inmerso en la búsqueda de medios inéditos de intervención en el mundo. El artista afirma en una entrevista que “la realidad política del Frente Monetario Internacional [le] mostró que la peor arma del ser humano es la estupidez”, y que después conoció a Silvana Cenci (“la mujer dinamita”) y a partir de ahí ambos consideraron “la posibilidad de crear con lo que destruye”.<sup>64</sup> En su proyecto *El Uso de Explosivos Plásticos con Finalidades Artísticas* (que en el año 1998 daría lugar a la exposición del mismo nombre en el Museo de Arte Hermila Domínguez de Castellanos, Comitán, Chiapas, México), para realizar diseños sobre placas de acero inoxidable, investiga el potencial de la dinamita, material que, por otra parte, está fuertemente arraigado a la cultura mexicana, ya que los cohetes son elementos imprescindibles en todas las fiestas populares de México, pensemos tan sólo en los “judas” (diablitos y personajes de papel maché rellenos de cohetes) o en los “castillos” (estructuras de madera y material inflamable, rellenas de explosivos, y que recuerdan las de las “Fallas” de Valencia, en España).

Se trata de imágenes con una fuerte carga de crítica políticosocial, que son producidas en virtud de una “explosión”, la cual obedece a una doble lectura: la “explotación” de la clase trabajadora por parte de los gobernantes corruptos, así como la “explosión” de los recursos naturales y del medio ambiente y la respuesta en forma de “estallido” de las conciencias de los ciudadanos, que a través del arte son llamados a la acción<sup>65</sup>

<sup>64</sup> César Martínez Silva, entrevista realizada para *RedEscolar*, [http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/arte\\_mexicano/artemex10/cesar\\_martinez.htm#expo](http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/arte_mexicano/artemex10/cesar_martinez.htm#expo) [consultado el 25 de noviembre de 2007].

<sup>65</sup> César Martínez Silva, documental televisivo sobre su proyecto *El Uso de Explosivos Plásticos con Finalidades Artísticas*, incluido en el CD-Master del artista.

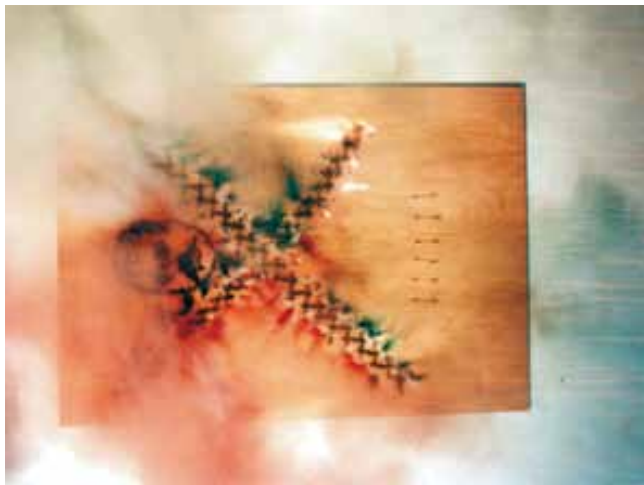
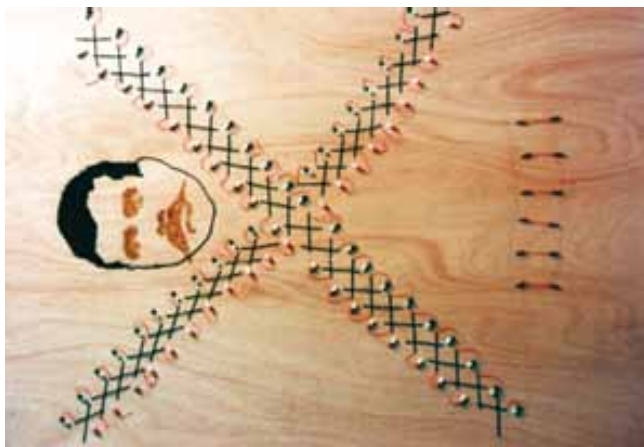
(véase a modo de ejemplo la obra *La historia no termina*<sup>66</sup> [pólvora, fuego y pigmentos sobre madera, 150 × 120 cm], en la que se aprecia el retrato de Emiliano Zapata, entre una serie de balas dispuestas en forma de aspa y que al explotar dotan al héroe mártir del color de la bandera mexicana [figuras 10.I-10.III]).

## *Consideraciones finales*

César Martínez es un artista fuertemente comprometido con el contexto social, político y económico contemporáneo de su México natal. Indignado por las fraudulentas y corruptas acciones de los gobernantes de este país (especialmente de las realizadas a partir de finales de la década de los ochenta, cuando Salinas comenzó a introducir sus ideales neoliberales de alianza con países primermundistas), decidió poner su creatividad al servicio del pueblo, destinando sus obras a remover las conciencias de los espectadores para que se forjasen una visión alternativa de la realidad y no se dejaran someter ni anular por quienes ejercían el poder. El artista, por tanto, politiza los contenidos de su obra, pero en lugar de realizar una crítica abierta y directa al gobierno mexicano y a sus aliados americanos, canadienses o europeos, prefiere hacerlo subliminalmente, utili-

<sup>66</sup> En una entrevista personal con César Martínez, nos comentó que “*La historia no termina* fue detonada el mismo día que asesinaron a Luis Donaldo Colosio, el 23 de marzo de 1994. Donaldo era candidato a la presidencia del partido oficial del PRI (...) Fue ‘ejecutada’ en el Museo Universitario del Chopo, a dos calles de la sede institucional del edificio del PRI (...) El asesinato fue casi a la misma hora de la inauguración. Así que mientras el fuego y la pólvora hacían arte y detonaban emociones, el fuego y la pólvora terminaban con la vida del candidato oficial del partido en el poder, lo cual nos hizo sentir a todos que no éramos nada ni nadie. La directora del Museo, Lourdes Monges, me pidió que detonáramos una obra más y nos fuéramos a casa (...) En la inauguración se detonaron varias obras por el público asistente”. Así se hizo, pero con el apunte de que el “fuego y la pólvora en ese recinto planteaban un mensaje muy distinto a la incertidumbre de la vida del candidato oficial al gobierno Luis Donaldo Colosio”.





Figs. 10.I-10.III *La historia no termina*. Carbón, pólvora, fuego y pigmentos sobre madera, 174 × 122 cm. Obra detonada frente al público en el Museo Universitario del Chopo, ciudad de México, el 23 de marzo de 1994. El mismo día, el fuego y la pólvora acababan con la vida de Luis Donaldo Colosio, candidato del PRI a la presidencia durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari. Se aprecian los momentos de planeación, desarrollo y realización. Fotos cortesía del artista.

zando para ello diferentes estrategias o herramientas discursivas, como la metáfora, la ambigüedad, el doble sentido, la parodia, la ironía, el humor o “el albur”.<sup>67</sup>

En su obra el artista se posiciona en contra de los procesos globales de naturaleza capitalista, los cuales son impulsados por los empresarios de los países centrales que persiguen el enriquecimiento personal a costa del sufrimiento y explotación de las clases marginales de los Estados periféricos. Pero también en contra de los países europeos que, con nostalgia de la época imperialista y colonial, convierten la globalización en un arma para continuar imponiendo su hegemonía sobre América Latina y las otras ex colonias del tercer mundo. Por otra parte, en sus creaciones Martínez introduce símbolos, elementos y mensajes propios de la cultura y de las tradiciones locales mexicanas, contribuyendo con ello a su difusión internacional y a su supervivencia frente a las provenientes de los países “invasores”. Por lo tanto, en sus propuestas el artista critica los efectos negativos de la globalización, sin embargo, valora lo que de positivo hay en ella, como el fomento de las relaciones entre países, la promoción de los bienes de consumo y culturales de una determinada nación fuera de sus fronteras, la facilidad de movilidad humana intercontinentalmente, el intercambio de información, conocimiento y tecnologías entre las naciones o el favorecer la solidaridad y la cooperación mundiales. De lo expuesto se deduce que César Martínez es un artista “glocal”, ya que con su proyecto creativo estrecha lazos entre los procesos locales y globales contemporáneos, aspirando a la futura fusión de los mismos.

En las *perforMANcenas* del artista, el cuerpo “significado”, en un ritual a medio camino entre el mitin político, el acto litúrgico y el sacrificio prehispánico, actúa como símbolo de la sociedad latinoamericana, la cual es consumida por los países del primer mundo y el gobierno mexicano (los espectadores). En estos eventos, por tanto, el canibalismo es utilizado como metáfora de la deglución que realizan los países imperialistas y capitalistas (generalmente dominados por hombres de piel blanca) de los

---

<sup>67</sup> Costumbre mexicana de utilización del lenguaje que consiste en manipular las palabras buscando el doble sentido, casi siempre con un objetivo sexual.

más pobres y menos desarrollados (con población afro-americana e indígena), pero con importantes recursos naturales o con un alto potencial económico; a la vez que de la absorción voluntaria que realizan los países periféricos de las modas, costumbres, productos o normas sociales de los países centrales, para lograr el supuesto “progreso” que los caracteriza, y que generalmente está asociado a intereses monetarios y deriva en la pérdida de la identidad nacional. Pero la antropofagia también es empleada en las *perforMANcenas* de Martínez para aludir a la fusión de la cultura, el arte y las tradiciones de un país con las de otro que ejerce un fuerte control y dominio sobre el primero, para evitar así la pérdida total de lo propio frente a lo impuesto desde fuera. Por otra parte, otra de las aspiraciones del artista con sus banquetes “difestivos” es que el espectador no se limite a contemplar la obra de arte sin profundizar más allá de lo que percibe sensorialmente. En este sentido, el canibalismo actúa como metáfora del proceso de digestión y análisis de la información proporcionada por la obra de arte, cuyo objetivo último es ampliar la visión que el espectador tiene del mundo.

Finalmente, debemos señalar que en la poética de César Martínez, la dualidad vida/muerte configura una unidad indisoluble en donde cada elemento es imprescindible para la existencia del otro. Los mexicanos conciben la muerte como una etapa más de la vida, de ahí que se enfrenten a ella con alegría y humor, el mismo que caracteriza las obras del artista con esta temática; muy al contrario de lo que estamos acostumbrados a ver a través de los medios de comunicación, los cuales no dudan en acudir al registro de lo macabro, morboso y dramático para mostrar este tipo de imágenes, debido a que el espectador está tan insensibilizado a las mismas, por el uso abusivo que se ha hecho de ellas, que se necesitan otros sistemas para captar su atención y así no perder audiencia. Bien como esqueleto o como cuerpo sacrificado, derretido o desinflado, la muerte es una constante en la trayectoria del artista y una metáfora de la pérdida de la individualidad, de los ideales y de las ilusiones de los mexicanos debido a la crisis política en la que han estado y están inmersos todavía.

## Bibliografía

- Acha, Juan, *El consumo artístico y sus efectos*, México, Trillas, 1988.
- Álvarez Arozqueta, Claudia Marcela, “El canibalismo como metáfora: análisis de las *performances* del artista César Martínez Silva”, tesina para obtener el título de licenciada en historia, México, unam, 2006, <http://martinezsilva.com/articulos/ClaudiaArozqueta.pdf> [consultado el 17 de febrero de 2011].
- \_\_\_\_\_, “Dislocación simbólica. Las *performances* del artista César Martínez”, en *Umélec* núm. 2, 2007, <http://www.divus.cz/umelec/en/frame.htm> [consultado el 20 de noviembre de 2007].
- Arestizabal, Irma, “Latinoamérica siglo XXI”, *100 artistas latinoamericanos*, Madrid, Exit Publicaciones, 2006.
- Araoz, Nicanor, “1000 caras de galleta sonrientes, suplicio inminente”, en *Art.es International-contemporary-art*, núm. 21, junio-julio de 2007, pp. 105-106.
- Barañano, Ascensión *et al.* (eds.), *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, Madrid, Complutense, 2007.
- Galería Saro León, *A-muerte la Existencia es una Suerte*, exposición de César Martínez, [http://www.galeriasaroleon.es/esp\\_expocesarmartinez.html](http://www.galeriasaroleon.es/esp_expocesarmartinez.html) [consultado el 1 de diciembre de 2007].
- García Canclini, Néstor, *La globalización imaginada*, México, Paidós, 2005.
- García Vergara, Marisa, “El movimiento modernista brasileño y la antropofagia. La alegría es la prueba de fuego”, en *Arte y Parte* (España, Portugal e Iberoamérica), núm. 31, Santander, febrero-marzo de 2001, pp. 14-26.
- Giasson, Patrice, “La cabalgada de los muros. El muralismo mexicano de Ariosto Otero”, en *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, núm. 6, 2006, <http://nuevomundo.revues.org/optika/7> [consultado el 5 de febrero de 2008].
- Horizontes del arte latinoamericano*, José Jiménez y Fernando Castro Flórez (eds.), Madrid, Tecnos, 1999.
- Insúa Lintridis, Lila, “César Martínez, la idea y la Odisea”, en *Acento*, núm. 3, Murcia, Asociación Murciana de Alumnos de Bellas Artes, 2003, pp. 6-14.
- Jiménez, Carlos, “El arte comestible de Alicia Ríos”, en *Art.es Internacional-contemporary-art*, núm. 20, abril-mayo de 2007, pp. 103-104.
- Kara, Jûrô, *La carta de Sagawa*, Barcelona, Anagrama, 1983.
- La Provincia*, “César Martínez: Me considero ante todo un artista indisciplinario y polifacético”, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de septiembre de 2007, [http://www.laprovincia.es/secciones/noticia.jsp?pRef=1552\\_31\\_105071\\_\\_entrevista-CESAR-MARTINEZ-considero-ante-todo-artista-indisciplinario-polifacético](http://www.laprovincia.es/secciones/noticia.jsp?pRef=1552_31_105071__entrevista-CESAR-MARTINEZ-considero-ante-todo-artista-indisciplinario-polifacético) [consultado el 30 de noviembre de 2007].

Martínez Silva, César, “El a-PRI-calipsis”, *Catálogo de la Sexta Bienal de La Habana*, 1996. Museo de Arte Contemporáneo de Montreal, exposición Vik Muniz: Reflex <http://www.macm.org/fr/expositions/34.html> [consultado el 15 de noviembre de 2007].

Olivares, Rosa (ed.), *100 artistas latinoamericanos*, Madrid, Exit Publicaciones, 2006. *Redescolar*, <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/artemexicano/artemex10/cesarmartinez.htm#expo> [consultado el 25 de noviembre de 2007].

Santana, Andrés Isaac, “En el reverso de la escritura: historia e invención”, en *Art.es, International-contemporary-art*, núms. 18 y 19, pp. 59-62.

Sullivan, Edward (ed.), *Arte latinoamericano del siglo xx*, Madrid, Nerea, 1996.

Venegas, Haydee, “Comprender el arte latinoamericano no es fácil”, en *Art.es International-contemporary-art*, núm. 22, agosto-septiembre de 2007, pp. 40-41.

Artículos sobre César Martínez no utilizados y que pueden ser consultados en la página web del artista: [www.martinezsilva.com](http://www.martinezsilva.com)

Clausberg, Karl, “Sin aliento”.

Díaz, Laura, “Aliento de la vida”.

F.S., “El arte neumático de César Martínez”.

Galindo, Carlos-Blas, “Rebeldía y expresividad”.

Jiménez, José, “Ecoperformer”.

Montiel, Juan Antonio, “Envolturas para (curar) del tedio”.

Santana, Andrés Isaac, “Del antropólogo indiscreto el tequila y la orgía”.

Wicherkiewicz, Magdalena, “Transparency”.