la Biennale di Venezia

57. Esposizione Internazionale d'Arte

Partecipazioni Nazionali

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

ISBN: 978-607-605-468-0
9 786076 054680

Jane Doe

Graphic Designer

Carlos Amorales

La vida en los pliegues

Life in the Folds

Chapter 1

The Beginning

Once upon a time, in a land far away, there lived a brave knight named Sir Reginald. He was known throughout the kingdom for his courage and his love of adventure.

One day, a dragon appeared on the horizon, breathing fire and causing great destruction. Sir Reginald knew he had to act.

ᐊᓂᒍᓐᓇᓕᓐᓂᖅ

ᐊᓂᒍᓐᓇᓕᓐᓂᖅ ᓄᓇᕗᑦ ᐊᓂᒍᓐᓇᓕᓐᓂᖅ

Foreword

The organizers of the 57th International Art Exhibition of the Biennale di Venezia have decided to entitle this festival of the arts *Viva Arte Viva*. More than a simple statement, this is a thesis that celebrates the creative and artistic process as one of humanity's most valued and defiant acts. With this celebratory clamor, Christine Macel, the artistic director of the Biennale, invites us to see this event as an indispensable contribution by artists into contemporary debates, their deep capacity for reflection, their individual expression, their freedom and ability to confront us with the fundamental issues of our time.

The Ministry of Culture presents the project *Life in the Folds*, by Carlos Amorales, for the Mexican Pavilion of the Biennale di Venezia 2017. This work, curated by Pablo León de la Barra, reflects the conceptual and multidisciplinary character of Amorales, whose project encompasses the graphic arts with the construction of musical instruments, film, and texts.

In addition to its visual aspects, *Life in the Folds* —a title taken by Amorales from a book by Henri Michaux— is the result of research into questions of writing, language, and its codification. In this project the Mexican artist offers a poetic invitation that will incite visitors of the Arsenale to experience life through the concept of abstraction and to reflect on the power of art to generate something more than a purely sensorial experience.

For the Ministry of Culture, it is an honor to present in the Mexican Pavilion of the 57th International Art Exhibition of the Biennale di Venezia, a project that fosters contemporary art of our country. On its tenth anniversary, the Mexican Pavilion has become an indispensable reference at the Biennale, an important platform that encourages artistic creation and shares the most important expressions of contemporary Mexican practice with people from abroad.

Once more, the Biennale di Venezia is a forum in which the Ministry of Culture can support contemporary art, demonstrating the quality of Mexican artists and the multiplicity of languages in their work: a reflection and embodiment of the spirit and diversity of art in Mexico.

María Cristina García Cepeda
Minister of Culture

Presentaciones

Los organizadores de la 57ª edición de la Bienal de Venecia han decidido titular a esta fiesta de las artes *Viva Arte Viva*. Más que un enunciado adecuado, es una tesis para celebrar el proceso creativo y artístico como uno de los actos más valiosos y desafiantes de la humanidad. Con este clamor celebratorio, Christine Macel, curadora de la Bienal de Venecia, nos invita a observar en la bienal la indispensable contribución de los artistas a los debates contemporáneos, su profunda capacidad de reflexión, su expresión individual, su libertad y capacidad para confrontarnos con las preguntas fundamentales de nuestro tiempo.

La Secretaría de Cultura presenta el proyecto *La vida en los pliegues*, una propuesta de Carlos Amorales para el Pabellón de México en la Bienal de Venecia 2017. Este trabajo, curado por Pablo León de la Barra, articula el carácter conceptual y multidisciplinario de Amorales para integrar una muestra que comprende tanto obra gráfica como la construcción de instrumentos musicales, video y textos.

Tan amplia como su propuesta visual, *La vida en los pliegues* —un título que Amorales toma de una novela de Henri Michaux— es resultado de una investigación sobre el lenguaje, la escritura y su codificación. En este proyecto, el artista mexicano hace una invitación poética que incita a los visitantes del Arsenal a experimentar la vida a través del concepto de abstracción, y a reflexionar sobre el poder del arte para generar en el público algo más allá de la experiencia sensorial.

Para la Secretaría de Cultura es un orgullo presentar, en el Pabellón de México en la 57ª Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia, un proyecto que impulsa el arte contemporáneo de nuestro país. En su décimo aniversario, el Pabellón Mexicano es un referente imprescindible en este foro, una importante plataforma que alienta la creación artística y promueve las más relevantes muestras artísticas actuales del país en otras naciones.

Una vez más, la Bienal de Venecia es el foro que la Secretaría de Cultura tiene para impulsar el arte contemporáneo, para mostrar la calidad de los artistas nacionales y la multiplicidad de lenguajes con los que construyen sus obras: reflejo y núcleo de la diversidad y el aliento del arte de México.

María Cristina García Cepeda
Secretaria de Cultura

Nuevo Orden Mundial

Carlos Amorales

Nuevo Orden Mundial

Carlos Amorales

Foreword

In 2017 Mexico celebrates the tenth anniversary with its own pavilion at the Biennale di Venezia. It was in 2007 that Rafael Lozano-Hemmer opened the doors of this venue to the arts community from Mexico, which gave him an opportunity to represent our country, through his outstanding artistic projects to a broad international audience.

The Biennale di Venezia has become an indispensable event on the global contemporary art scene, receiving more than half a million visitors during the exhibition period, including many art critics and specialists.

For this tenth edition the Mexican Pavilion presents *Life in the Folds*, by Carlos Amorales, one of Mexico's foremost artists.

Curated by Pablo León de la Barra, *Life in the Folds* introduces us to a world created by the artist, where sculpture, music, and cinema are combined in an installation which, apart from giving a new shape to language, reconfigures the universe itself. With this work, produced especially for the pavilion, Carlos Amorales draws on abstraction as an axial element in interpreting our present circumstances, in formulating and enunciating critical thought about current issues in contemporary art.

It is an honor for the National Institute of Fine Arts, to participate in the 57th International Art Exhibition of the Biennale di Venezia and to join its voice to the cry of *Viva Arte Viva*, declared by Christine Macel, curator of the Biennale, as a celebration of artistic creation and of the humanistic role of art and artists.

Dr. Lidia Camacho Camacho
General director
National Institute of Fine Arts

Presentaciones

En el 2017, México celebra diez años de participar con un pabellón propio en la Biennale di Venezia. Fue en 2007 cuando Rafael Lozano–Hemmer abrió las puertas de este foro a la comunidad artística de México, lo que le dio la oportunidad de representar a nuestro país, a través de sus proyectos artísticos destacados ante una amplia audiencia internacional.

Actualmente, la bienal de arte de Venecia es un acontecimiento imprescindible de la escena artística contemporánea global, ya que recibe más de medio millón de visitantes durante su exhibición, entre ellos especialistas y críticos de arte.

En este décimo aniversario del Pabellón de México nuestro país presenta *La vida en los pliegues* de Carlos Amorales, un reconocido artista mexicano de nuestro tiempo.

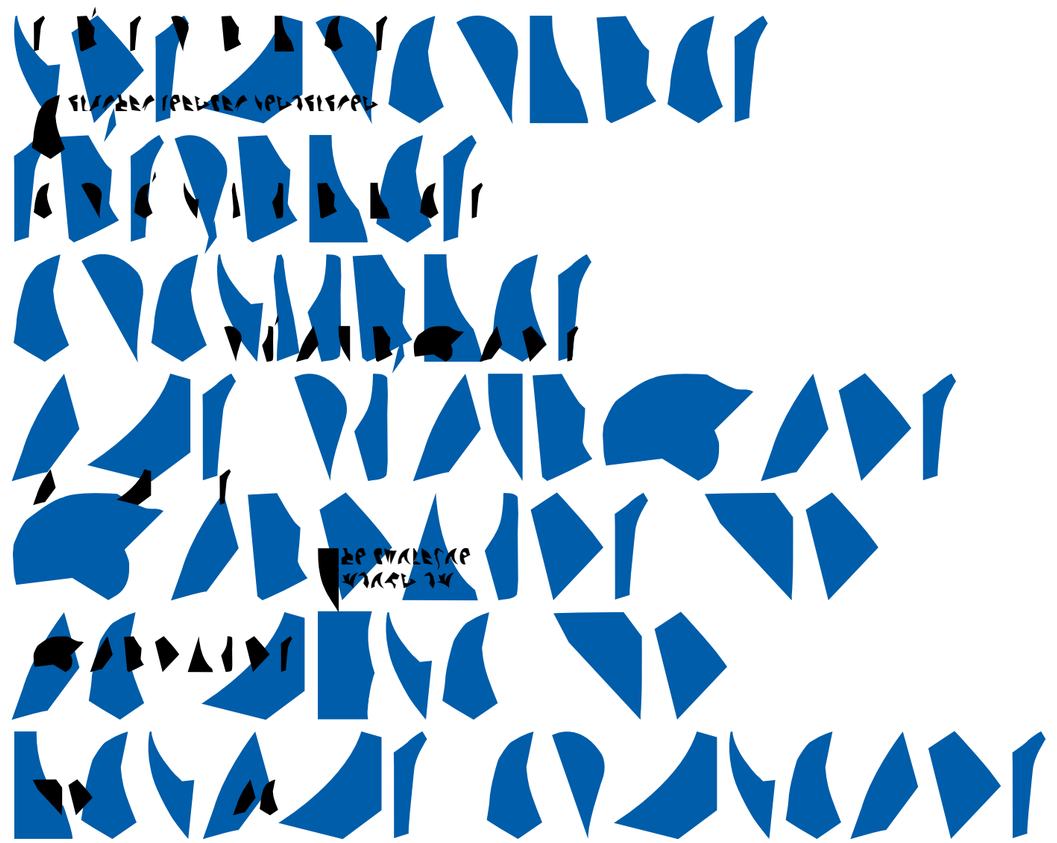
Con la curaduría de Pablo León de la Barra, *La vida en los pliegues* nos introduce a un mundo creado por el artista, donde la escultura, la música y el cine conforman una instalación en la que, más allá de dar forma nueva al lenguaje, reconfigura el universo mismo. Con esta obra producida especialmente para el pabellón nacional, Carlos Amorales plantea la abstracción como un eje para interpretar nuestro acontecer, para enunciar y materializar el pensamiento crítico en torno a las problemáticas actuales del arte contemporáneo.

Es un honor para el Instituto Nacional de Bellas Artes, participar en la 57ª Muestra Internacional de Arte de la Bienal de Venecia, y sumarse al enunciado *Viva Arte Viva* declarado por la curadora de la Bienal, Christine Macel, como una celebración a la creación artística y al papel humanista del arte y los artistas.

Dra. Lidia Camacho Camacho
Directora general
Instituto Nacional de Bellas Artes

Resonancias Sísmicas Anárquicas:

Los múltiples pliegues de la obra de Carlos Amorales



Anarchical Seismic Resonances:

Multiple Folds in the Work of Carlos Amorales

Pablo León de la Barra

NON-NATIONALISMS

We are witnesses to how the world in which we exist advances toward self–destruction, toward an existential crisis in which a new far–right–wing fascism —characterized by its ignorance, racism, xenophobia, violence against difference, machoism, misogyny, homophobia, and transphobia, as well as the violation of the rights of individuals and of society— seems to be becoming the norm. A reversal which is taking us back to a new dark age. It is at times like this, when reality outdoes any kind of fiction or nightmare, surpasses any artistic endeavor to represent it, that one wonders about the function of art. Can we influence reality or are we condemned to live within the bubble of art, in the hope that, through it, we can change the world for the better? The events in our northern neighbor have distracted us from the violence and corruption of Mexico and at the same time exacerbated, on one side and the other, the neo–nationalisms that seek to see in the notion of difference an enemy, rather than a dimension from which to establish dialogue. In this context of new radical neo–nationalisms all around the world, what does it mean to represent a nation? The artists of the Venice Biennale represent their countries in pavilions, in something similar to Miss Universe or the Olympics. What is the sense of continuing the idea of national representation in the post–global world in which we live? From the vantage point of the art world, where we have struggled for twenty years to create international networks of horizontal collaboration in order to remedy the asymmetries and myopias perpetuated by western centers of power, the idea of insisting on representing a nation seems rather anachronistic.

Flames Maquiladora
2003
Ceramic shoes, shelves, tables, sewing machine, leather, several tools;
ca. 400 x 800 x 800 cm

Photo: Franziska Bodmer and Bruno Mancia

In the exhibition catalogue for *Information*, held at the Museum of Modern Art in New York, Hélio Oiticica once wrote: "I am not here representing Brazil; or representing anything else," thereby disassociating himself from the military dictatorship that controlled his country from 1964 to 1985.[1] Curiously enough, Carlos Amorales, an artist of Mexican origin, has already represented a nation at the Venice Biennale in 2003, when he was invited to participate in the pavilion of the country where he was living at the time: Holland. That pavilion which, under the title *We Are the World*, questioned notions of nationality and multiculturalism, also included an artist born in Catalonia and another born in Benin (both living in Holland at the time), as well as two "native" artists. On that occasion, Amorales inverted the roles of the people visiting the Biennale, mainly from the "first world," by inviting them to work for free in a manufacturing operation inspired by those existing in the "third world" —*Flames Maquiladora*—, cutting, gluing, and sewing materials to create countless pairs of boots for a diabolic character that offered public dance performances: *Devil Dance*. Around the same time, Amorales began to explore the construction of himself as a masked character in the art world —and the significance of *lucha libre*, Mexican wresting—, which motivated his return to Mexico.

1 Hélio Oiticica, in Kynaston L. McShine ed./ curator, *Information*, catalogue of the exhibition held from July 2nd to September 20th, 1970 at the Museum of Modern Art, New York (p. 103).

NO-NACIONALISMOS

Atestiguamos cómo el mundo en el que existimos avanza hacia su autodestrucción, hacia una crisis existencial donde un nuevo fascismo de ultra derecha —caracterizado por su ignorancia, racismo, xenofobia, violencia hacia la diferencia, machismo, misoginia, homofobia y transfobia, así como por la violación de los derechos de los individuos y de la sociedad— parece querer volverse la norma. Retroceso que nos acerca a una nueva era de oscuridad. En momentos como éste, cuando la realidad supera cualquier ficción y pesadilla, así como cualquier intento artístico por representarla, es cuando uno se pregunta por la función del arte. ¿Podemos incidir en la realidad, o estamos condenados a vivir dentro de la burbuja del arte, con la esperanza que desde esta última cambiemos para bien el mundo? Los eventos en el vecino del norte distraen de la violencia y la corrupción en los contextos nacionales y, a su vez, hacen que los neonacionalismos se exacerben unos contra otros, buscando en la diferencia al enemigo en vez de dialogar desde ella. En este contexto de aparición de nuevos neonacionalismos radicales alrededor del mundo, ¿qué significa representar a una nación? Los artistas en la Bienal de Venecia protagonizan a los países dentro de pabellones, en algo parecido a Miss Universo o las Olimpiadas. ¿Cuál es el sentido de continuar la idea de representación nacional, en el mundo postglobal en el que vivimos? Desde el mundo del arte, en el que se ha luchado las dos últimas décadas por crear redes internacionales de colaboración horizontal, para remediar las asimetrías y miopías que eran perpetuadas por los centros de poder occidentales, la idea de insistir en representar a una nación resulta un tanto anacrónica.

Devil Dance
2000–2003
Performance

Photo: Philippe Boel

Ya alguna vez Hélio Oiticica, para el catálogo de la exposición *Information* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York escribió: "No estoy aquí representando a Brasil ni representando ninguna cosa",[1] deslindándose así de cualquier asociación con la dictadura militar que controló a su país de 1964 a 1985. Curiosamente, Carlos Amorales, artista de origen mexicano, ya representó a una nación en la Bienal de Venecia de 2003, siendo uno de los invitados a formar parte del pabellón del país donde el artista vivía, estudió y tuvo sus inicios profesionales: Holanda. Aquel pabellón, bajo el nombre *We Are the World*, cuestionaba ideas acerca de la nacionalidad y multiculturalidad, incluyendo además a una artista nacida en Cataluña y a otro nacido en Benín, ambos viviendo también en Holanda, así como a dos artistas "originarios" de ese país. En aquella ocasión Amorales invirtió los roles entre el público visitante de la bienal, primordialmente del "primer mundo", invitándolo a trabajar gratis en una "maquiladora" —*Flames Maquiladora*— inspirada en aquellas del "tercer mundo", cortando, pegando y cosiendo materiales para crear innumerables pares de botas que aludían a un personaje diabólico que hacía presentaciones públicas bailando: *Devil Dance*. Alrededor de esos años, Amorales realizaba la investigación sobre la construcción de sí mismo como personaje enmascarado en el mundo del arte —y al significado de la lucha libre—, lo que motivó su traslado a México.

1 **Hélio Oiticica, en Kynaston L. McShine ed./ curador, *Information*, catálogo de exhibición en el Museum of Modern Art, Nueva York, 2 de julio al 20 de septiembre de 1970, (p. 103).**

LIQUID MEMOSYNE

From 2000 to 2010 Carlos Amorales devoted himself to compiling what he called his *Liquid Archive*, an almost encyclopedic atlas of thousands of vector images, some of them drawn by the artist himself, others taken from everyday life, the internet, or video-games. Amorales created a graphic archive that included human figures, masks, skeletons, insects, birds, dogs, monkeys, wolves, buildings, airplanes, explosions, spider's webs, and many other figures that he used as a visual alphabet to create dark animated films that functioned unlike those of Walt Disney, with no princes, fairy god-mothers, or happy endings. Films such as *Dark Mirror* (2005) functioned as apocalyptic fables that foreshadowed catastrophes for humanity and human environment. These animations put the viewer into subconscious states similar to dreams or *theta* states, where the visions created by the artist allowed fears and waking traumas to be renegotiated. In the world in which we live, constantly bombarded by images and connected to the transmission of information, where we have outsourced many of our brain functions to external memories and clouds, there is ever less space for the personal production of images and recollections. It is in this post-internet reality that *Liquid Archive* becomes a tool-box for producing images that allow us to renegotiate reality.

Dark Mirror
2005
Animation and video
Two–channel projection on floating screen, colour, sound;
6:14 min
Animation by André Pahl, score and piano performance by José María Serralde.

Photo: Fernando Maquieira

CODE LANGUAGE

The images of *Liquid Archive* also function as movable types: seals and graphic tools to create drawings, publications, and posters. Amorales began to add layers to the graphic elements in the archive. In an artistic strategy in dialogue with the *découpages* of Jean Arp or the cutouts of Henri Matisse, the silhouettes in the archive that represented real elements were transformed into abstract shapes, which continued to be further modified through scanning and photocopying. The various forms of the archive thus generated a new Gestalt. In the course of time, many of these forms were transformed into a new codified alphabet that Amorales used to translate texts that were becoming illegible. This graphic alphabet was used for the first time as a key to replace the text of a project exhibited by the artist in a private institution in 2010, and it was censored. This was the origin, years later of the photonovel *La Langue des Morts* (2012), which used images taken from the sensationalist Mexican crime magazines that display the violence of the ongoing drug war. In this photonovel, the dialogue bubbles of the victims are written in an illegible alphabet that suggests the language they would speak to recount the terror of their experi-ences. Its illegibility represents our own inability to rationalize this violence. The illegible texts used to subvert censorship recall the strategies used by many artists in Latin America during the dicta-torships of the 1960s and 1970s, including the text–works of León Ferrari, Mira Schendel, and Mirtha Dermisache, but also those of other artists like Henri Michaux, Brion Gysin, or Guy de Cointet. In most of these cases, however, the "writing" was generated almost automatically, whereas in the case of Amorales it is the result of a digital process. More recently, the artist used a new abstract alphabet in his contribution to a collective exhibition at Casa del Lago in Mexico City (2016), where he replaced the typography of the institution —for internal and external use, in press releases and exhibition hall texts—, producing not only an illegibility of the discourse of the museum, but also a criticism of the institutional cacophonies of art. Being unable to read what is written produces a certain anarchy, which requires us to understand/decipher the world through other visual codes, thereby generating other readings and understandings of reality.

MEMORIA LÍQUIDA

A partir del año 2000 y hasta el 2010, Carlos Amorales se dedicó a desarrollar lo que nombró *Archivo Líquido*, un atlas casi enciclo-pédico constituido por miles de imágenes vecto-riales, algunas de éstas dibujadas por el artista, otras tomadas de la vida diaria, del internet o de videojuegos, creando un archivo gráfico que incluía desde figuras humanas, máscaras, cala-veras, insectos, pájaros, perros, monos, lobos, edificios, aviones, explosiones, telarañas y otras muchas figuras que el artista usaba como un alfa-beto visual para crear animaciones oscuras que funcionaban a manera contraria de las de Walt Disney, y en donde no había ni hadas madrinas, ni príncipes, ni finales felices. Filmes como *Dark Mirror* (2005), funcionaban como fábulas apoca-lípticas que anticipaban catástrofes sobre la relación del hombre y su entorno. Para el observador, estas animaciones lo adentran a estados subconscientes, similares a estar en un sueño o en estado *theta*, don-de las visiones creadas por Amorales permitían reconocer los miedos y renegociar los traumas experimentados en la realidad. En el mundo en el que hoy vivimos, constantemente bombardeados por imágenes y conectados a la transmisión de información, y donde de la misma manera hemos *outsourced* muchas de nuestras funciones cerebrales a memorias externas y nubes fuera de nuestra mente, existe cada vez menos espacio para la producción propia de imágenes y recuerdos. Es en esta realidad postinternet donde el *Archivo Líquido* se convier-te en una caja de herramientas, para producir imágenes que nos per-miten renegociar la realidad.

Liquid Archive
2000–10
Vector drawings, paper cutouts;
variable display and dimensions.

Photo: Zoé Tempest

LENGUAJE CÓDIGO

Las imágenes del *Archivo Líquido* funcionan también como tipos móviles: sellos y herramientas gráficas para crear dibujos, publicaciones y pósteres. De manera manual, Amorales comenzó a sobreponer los elementos gráficos del *Archivo Líquido*. En una es-trategia artística en diálogo con los *decoupages* de Jean Arp o los *cut–outs* de Henri Matisse, las siluetas del archivo que representaban elementos reales se transformaron en formas abstractas, que aun continúan modificándose a través de la reproducción en fotocopias y *scans*. Las diferentes formas del archivo generaron así una nueva Gestalt. Con el tiempo muchas de estas formas se transformaron en un nuevo alfabeto codificado que Amorales utilizó para traducir textos que se volvían ilegibles. Este alfabeto gráfico fue utilizado en clave, por primera vez, para sustituir el texto de un proyecto ex-positivo realizado por el artista en una institución privada en 2010, y que fue censurado. Lo que algunos años más tarde dio origen a la fotonovela *La Langue des Morts* (2012) utilizando imágenes tomadas de los diarios rojos mexicanos que retratan la violencia por la gue-rra contra el narcotráfico. En esta obra, las burbujas de los diálogos entre las víctimas son escritas con el alfabeto ilegible, sugiriendo el lenguaje que hablarían para relatar el terror. Su ilegibilidad repre-senta nuestra propia incapacidad para racionalizar esta violencia. Los textos ilegibles usados para subvertir la censura recuerdan las estrategias de muchos artistas en América Latina durante las dicta-duras de los sesenta y setenta, incluyendo las obras–textos de León Ferrari, Mira Schendel y Mirtha Dermisache, pero también las de otros artistas como Henri Michaux, Brion Gysin o Guy de Cointet. Aunque en la mayoría de estos casos las "escrituras" eran genera-das de manera casi automática, mientras en el caso de Amorales éstas son producidas por un proceso digital. En años recientes, un nuevo alfabeto abstracto fue utilizado por el artista como parte de una exposición grupal en la Casa del Lago (Ciudad de México, 2016), donde reemplazó la tipografía de la institución –para el uso interno y externo, en comunicados y textos de sala– produciendo no sólo una ilegibilidad del discurso del museo, sino también una crítica en contra de las cacofonías institucionales del arte. El no poder leer lo escrito produce una cierta anarquía, que nos obliga a tener que entender/descifrar el mundo a través de otros códigos visua-les, originando así otras lecturas y entendimientos de la realidad.

La Langue des Morts
2012
Photo roman
Silkscreen on paper;
37.5 x 57 cm

Photo: Diego Pérez

THE NEW POOR

Alongside this exploration through graphic works, Amorales has devoted a large part of his artistic research to the world of music. In 2003 he established, in collaboration with musician Julián Lede (also known as Silverio), the independent record label Nuevos Ricos, in the aim of generating free creative spaces for a postpunk music scene in Mexico. Owing to the censorship that prevailed in Mexico during his adolescent years, Amorales was only able to experience the original scene through magazines and cassettes. Nuevos Ricos has produced, recorded, and distributed more than twenty vinyl records and compact discs, many of them operating at the intersection of music and art. Some of the images from *Liquid Archive* were used on the record covers, thereby disseminating Amorales's explorations in the graphic arts beyond the usual limits of the field. Through music, Amorales has achieved two kinds of insertion of the artistic product: first, in pirated music circles, where the recordings produced by Nuevos Ricos were reproduced illegally; and second, on radio and commercial music circuits, where some of the songs produced by the label, such as "Miedo" (Fear) by María Daniela and "La cumbia del stereo" by Lasser Moderna became hits.

Nuevos Ricos
2003–2009
Record label, in collaboration with Julián Lede and André Pahl. Music publishing, website, visual products and performances.

Photo: Daren Sánchez

SYMPHONIES FOR THIRD WORLD

The collaboration with Lede continued through various projects, including the soundtracks for some of Amorales's video animations and performances, such as *Manimal* (2005), *Useless Wonder* (2006), *Spider Galaxy* (2006-2007), *Faces* (2007), and *Psicofonías* (2008). In 2012 the two artists met the musician Joaquín Orellana in Guatemala. Born in 1930, with studies in music at the Conservatorio Nacional de Música in Guatemala City and later at the Universidad Torcuato Di Tella in Argentina, Orellana, working in almost complete isolation, developed a series of "machine–musical instruments" that allowed him to invent a system to reproduce electro–acoustical sounds similar to those made by instruments to which he had no access. The result was a range of new sounds, some of them influenced by traditional instruments such as the marimba, which is typical of Guatemala. Although Orellana's creations do not involve the search for any visual esthetic, they could easily pass for sculptures that produce sounds. In 2013 Amorales invited Orellana to collaborate on two projects. The first was an animated film using torn photocopies of stills from the "Sorcerer's Apprentice" sequence of Walt Disney's *Fantasia* (1940). The second, *Orellana´s Fantasia* (2013) consisted of a film of the shadows cast by Orellana while he was playing his instruments, in which the musician appears as a sort of man–god–artist, the creator of his own fantastic world.

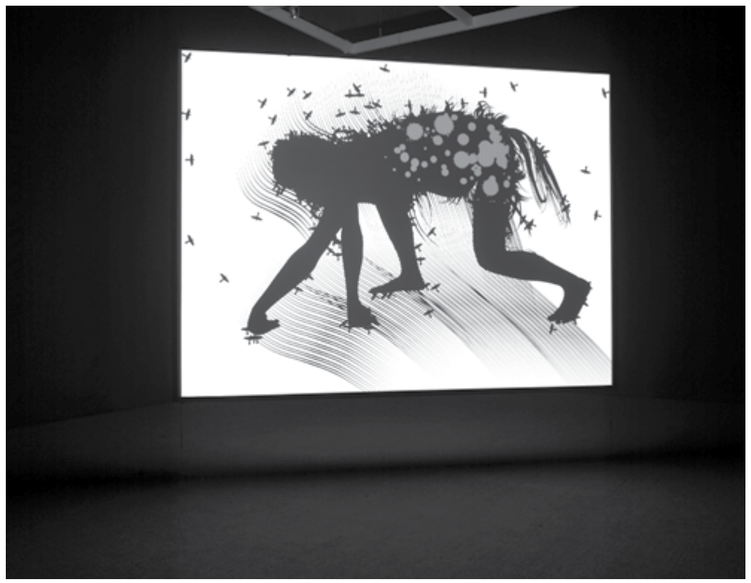
Manimal
2005
Animation
One–channel video projected on wall, b/w, sound;
5:30 min
Music by Julián Lede.

NUEVOS POBRES

Paralelo a la exploración gráfica, Amorales ha dedicado gran parte de su investigación artística al mundo de la música. A partir de 2003 comenzó a desarrollar junto con el músico Julián Lede, también conocido como Silverio, la casa de discos independiente Nuevos Ricos, bajo el deseo por generar espacios de libertad desde una propia escena musical postpunk en México. Escena que, por la censura existente en el país durante su adolescencia, Amorales sólo pudo vivir a través de revistas y casetes. Nuevos Ricos produjo, grabó y distribuyó discos en vinil y discos compactos de al menos veinte propuestas musicales, muchas de ellas operando en la intersección de la música y el arte. Algunas de las imágenes del *Archivo Líquido* fueron usadas para las carátulas de los discos, diseminando de esa manera la exploración gráfica de Amorales más allá de los límites del arte. A través de la música, Amorales logró dos tipos de inserciones del producto artístico; la primera, en los circuitos de música pirata, donde los discos producidos por Nuevos Ricos fueron reproducidos ilegalmente; la segunda, en los circuitos de radio y música comercial, donde algunas de las canciones producidas como "Miedo" de María Daniela y "La cumbia del stereo" de Lasser Moderna se volvieron hits.

SINFONÍAS PARA EL TERCER MUNDO

La colaboración con Lede continuó en diferentes proyectos, mediante la musicalización de algunas de las videoanimaciones y *performances* de Amorales, como *Manimal* (2005), *Useless Wonder* (2006), *Spider Galaxy* (2006–2007), *Faces* (2007), *Psicofonías* (2008), entre otras. En 2012 ambos creadores conocieron en Guatemala al músico local Joaquín Orellana. Nacido en 1930, con estudios por parte del Conservatorio Nacional de Música en Guatemala y más tarde en Di Tella en Argentina, Orellana desarrolló casi de manera aislada una serie de "máquinas–instrumentos musicales", que le permitieron inventar un sistema para reproducir sonidos electroacústicos, similares a los de instrumentos a los que no tenía acceso, lo que resultó en una gama de nuevos sonidos, algunos de ellos influenciados por instrumentos tradicionales como la marimba, típica de Guatemala. Aunque los artefactos de Orellana no parten de una búsqueda visual estética, éstos podrían bien pasar por esculturas que producen sonidos. En 2013 Amorales invitó al músico a participar en dos proyectos: el primero, una animación con fotocopias rotas de *stills* de "El aprendiz de brujo" —una de las secuencias de la película *Fantasía* (1940), de Walt Disney—. El segundo proyecto, *Fantasía de Orellana* (2013), consistió en filmar las sombras de Orellana mientras toca sus instrumentos. En ella, el músico aparece como una especie de hombre–dios–artista, creador de su propio mundo fantástico.



Useless Wonder
2006
Animation
Two–channel video projection on floating screen, colour, sound;
front 8:36 min, back 7:51 min
Animation by André Pahl,
score by Julián Lede.

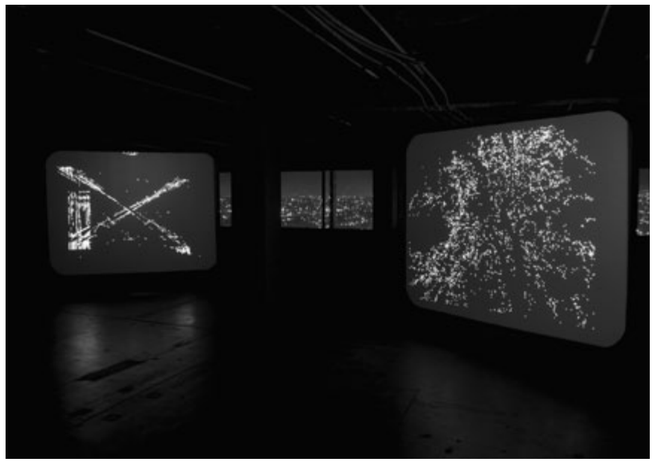
Photo: Rafael Goldchain

SYMPHONIES FOR THE THIRD WORLD

Faces
2007
Animation
One–channel projection on wall, b/w, sound;
23:10 min
Animation by Iván Martínez López, score by Julián Lede.

Spider Galaxy
2006–2007
Performance;
30 min
Dance by Galia Eibenschutz, choreography by Eri Eibenschutz, music by Julián Lede, costume by Paul Alarcón, sound by Akira Honda, architectonic design by Benedeta Monteverde, wood work by Anuar Marcos Pacheco.

Photo: Alfredo de Stéfano

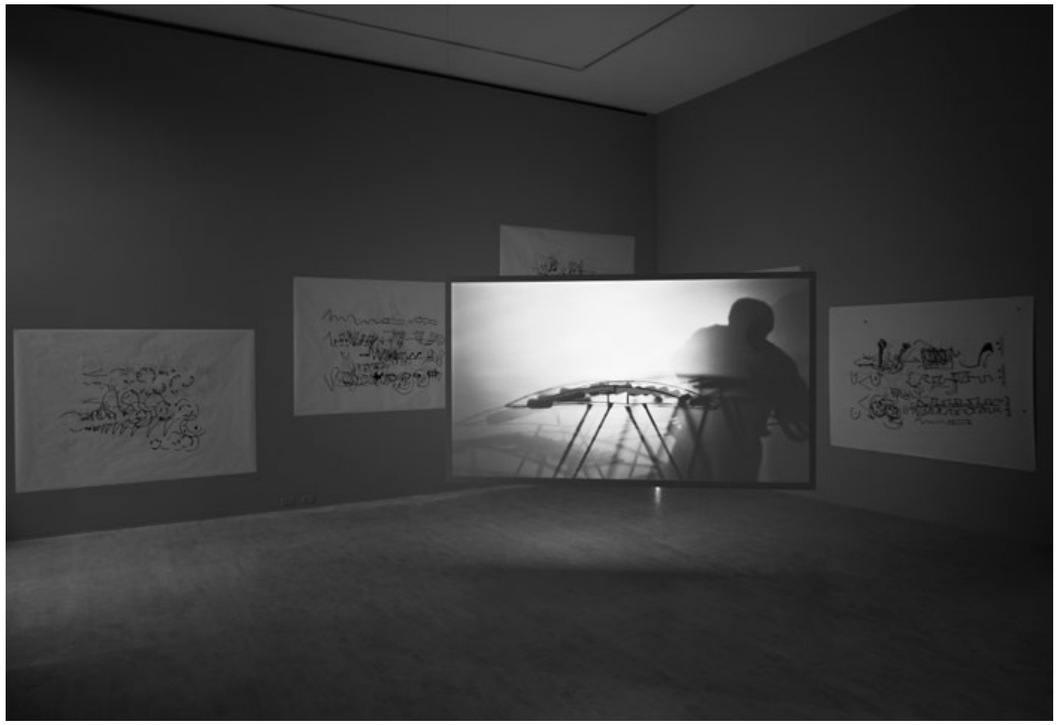


Psicofonías
2008
Two–channel video connected to a MIDI system and projected in two floating screens, b/w, sound;
dimensions variable.
Programming by André Pahl, music concept by Julián Lede.

Photo: Hugo Martínez

SINFONIAS PARA EL TERCER MUNDO

The Sorcerer's Apprentice
2013
Sinchronized double screen video projection on wall, b/w;
16 min



Orellana's Fantasia
2013
Digital film projected on screen, b/w, sound;
25 min., screen 170 x 300 cm
In collaboration with Julián Lede.

Photo: Diego Pérez

REVERBERATIONS

Later projects by Amorales continued to explore images and sound from a sculptural perspective. For example, in *We'll See How Everything Reverberates*, produced in 2012 during a residence at the Atelier Calder in Saché, France, and inspired by the mobiles of the American sculptor Alexander Calder —specifically, the sculpture *Chef d'orchestre* (1963), which Amorales later saw in person—, the sculptural element of the mobile is replaced by cymbals hanging from curved steel bars, transforming the piece into a musical instrument. The relation of viewers to the sculpture tends to vary: there are some who take out their frustrations or relieve their stress by striking it violently, while others touch it gently, appreciating the sounds it emits. The work functions as a metaphor of the powers of harmony and chaos in the world, where different ways approaching things provoke very different reactions. Even so, in response to either of the two ways, the mobile reverberates in the exhibition space, creating resonances that activate the space and echoes that vibrate with the public and the other works.

TROPICAL GÜIROS

At the 12th Havana Biennial (2015), Amorales used güiros to create a series of *frottages* and pencil drawings. The güiro is a musical instrument typical of the Caribbean region, generally made of a dried gourd shell with grooves carved into the surface, so that when a stick is moved —or scraped— across it a distinctive rattling sound is produced. These drawings made from güiros, entitled *Havana Suite*, were translated into musical scores by the Cuban composer Luis Alberto Mariño Fernández to be performed in a güiro concert that was part of the biennial. The artist's exploration with the instrument continued that same year with the individual exhibition *Anti Tropicalia* at the Museo de Arte y Diseño Contemporáneo in San José, Costa Rica, for which Amorales created some graphite güiros that he used to draw on the walls of the exhibition space, on which drawings made with the same instrument were also hung, in dialogue with maestro Orellana's music machines, which had been left forgotten in Costa Rica before Amorales recovered them for the exhibition. The güiro drawings, along with the graphite güiros exhibited in the space, next to Orellana's music machines, transformed the exhibition into a field of resonances that generated a series of echoes in the visitor.

We'll See How Everything Reverberates
2012
Installation of three hanging mobiles with cymbals.
Steel, cooper and epoxy paint;
ca. 700 x 1550 x 280 cm

Photo: Diego Pérez

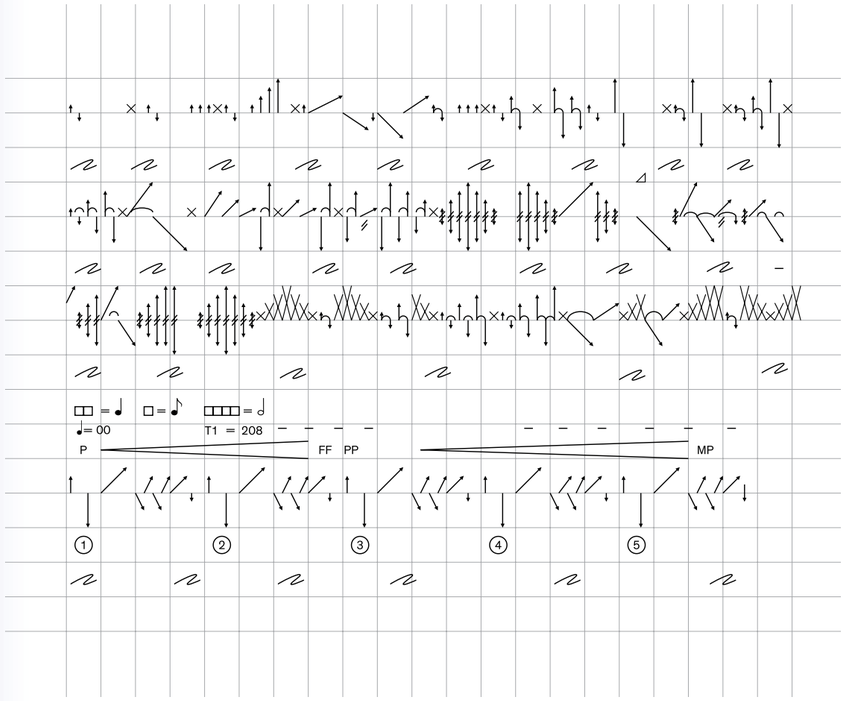
Anti Tropicalia
2015
Installation
Graphite sculptures, exhibition tables and drawings on the wall with graphite;
variable dimensions.

In this picture we can see the "machine–musical instruments" by Joaquín Orellana in front.

Photo: Adriana Artavia

REVERBERACIONES

Proyectos posteriores de Amorales continuaron la exploración entre imágenes y sonido, desde la escultura. Como por ejemplo en *Ya veremos cómo todo reverbera*, realizado en 2012 durante una residencia en el Atelier Calder en Saché, Francia; obra inspirada por los móviles del escultor estadounidense Alexander Calder —en específico por la escultura *Chef d'orchestre* de 1963, que Carlos conoció posteriormente—, donde el elemento escultórico del móvil es sustituido por platillos de batería que cuelgan de barras curvas de acero, transformándolo en instrumento musical. La relación de los espectadores con la escultura es diversa, hay quienes desahogan su estrés o frustraciones golpeándola de manera violenta, mientras que otros la tocan suavemente, reconociendo los sonidos que emite. La obra funciona como una metáfora de los potenciales de armonía o caos existentes en el mundo, donde las diferentes maneras de aproximarse detonan situaciones extremas distintas. Aun así, en cualquiera de las dos maneras, el móvil reverbera dentro del espacio de exhibición, creando resonancias que activan el espacio y ecos que vibran con el público y otras obras.



Composition for
Small Graphite Güiro (detail)
2015
Photocopy;
21.6 x 27.9 cm
Commissioned by the artist
to Luis Alberto Mariño Fernández

TROPICAL GÜIROS

En la XII Bienal de La Habana (2015), el artista empleó güiros para crear una serie de *frottages* y dibujos a lápiz. El güiro es un instrumento musical típico del Caribe, generalmente hecho de huajes o calabazos secos con ranuras talladas en la superficie y que al pasar –raspar– un palito sobre estas ranuras produce un sonido particular, similar al de un cascabeleo. Estos dibujos a partir de güiros, llamados *Habana Suite*, fueron traducidos a partituras musicales por el compositor cubano Luis Alberto Mariño Fernández, para ser tocadas en un gran concierto de güiros que formó parte de la bienal. La experimentación con aquel instrumento continuó ese mismo año en la exposición individual *Anti Tropicalia*, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José, Costa Rica, para la cual Amorales creó güiros de grafito que utilizó para rayar las paredes de la sala de exposición, sobre las cuales colocó también dibujos hechos con la misma herramienta, en diálogo con las máquinas de música del maestro Orellana, que se encontraban olvidadas en Costa Rica y que el artista recuperó para la exposición. Los dibujos de güiros, así como los mismos güiros de grafito exhibidos en la sala junto a las máquinas de música de Orellana, transformaron nuevamente la exposición en un campo de resonancias.

TECTONIC PLATES

From the projects just described we can observe two types of vibrations: on the one hand, those generated by the exhibition space through the works of art and musical instruments, and on the other, the resonances generated within the spectators' bodies. These vibratory experiences recall a very different seismic event that marked Amorales during his teenage years: the earthquake with a magnitude of 8.1 on the Richter scale that struck Mexico City on 19 September 1985. The earthquake brought down around five hundred buildings –including hospitals, schools, and apartment houses– and caused irreversible damage to three thousand more. There were an estimated 20,000 deaths and 250,000 people directly affected by the catastrophe. The weeks immediately following the earthquake were marked by the spontaneous civilian organization of rescue and reconstruction efforts, in contrast to the slow response of the authorities, who were unprepared for a disaster of this magnitude. Some have seen in the social movements that emerged in the wake of the earthquake the catalyst of the developments which, fifteen years later, would end the rule of the PRI, the official government party, after more than seventy years in power. The fall of the "perfect dictatorship," as the Peruvian writer Mario Vargas Llosa called it, culminated in the year 2000 with the supposed arrival of genuine democracy in Mexico. Amorales has reflected on the effects of the earthquake in two works: *Vertical Earthquake* and *Germinal y el Peor Día* (2010). The first is composed of zigzagging metal rulers in the shape of cracks in the walls of buildings, used as instruments to make circular drawings on the walls. The second is a newspaper in which images of collapsed buildings are combined with various twentieth–century anarchist texts. Amorales's explorations of the effects of seismic vibrations become a reflection (without denying the devastating reality of the tragedy) on anarchy and moments of fissure as generators of a new order.

RESONANT BODIES AND FIELDS

The notions of the body and the vibrating field recall the political concepts developed some years ago by psychoanalyst Suely Rolnik. As a result of her research, Rolnik argued that totalitarian regimes try to suppress the resonant capacity of bodies, "obstinately seek[ing] to disqualify and humiliate them, to the point where the force of creation, of which such expressions are the product, is so marked by the trauma of this vital terrorism that it finally blocks itself off, and is thereby reduced to silence."[2] Advanced capitalism has the same effect, "transforming the planet into a gigantic marketplace, expanding at an exponential rate, either by including its inhabitants as hyperactive zombies or by excluding them as human trash."[3] Rolnik proposes the concept of the resonant body as the "capacity of our sense organs to be affected by otherness. It indicates that the whole body has this power to resonate to the forces of the world."[4] The recovery of the body's capacity to resonate and the union of resonating bodies will allow the creation of areas of oscillation capable of creating macro–revolutions —organized into political and social movements— or rather micro–revolutions that allow new forms of subjectivity to be created.

Vertical Earthquake
2010
Steel rulers, graphite on wall;
ca. 300 x 300 cm

Photo: Ilya Rabinovich

2 Suely Rolnik, "Geopolitics of Pimping", *Transversal Texts* (EIPCP, European Institute for Progressive Cultural Policies, October 2006), available online at http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/en.

3 Ibíd.

4 Suely Rolnik, "The Body's Contagious Memory: Lygia Clark's Return to the Museum", *Transversal Texts* (EIPCP, European Institute for Progressive Cultural Policies, January 2007), available online at http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/en.

PLACAS TECTÓNICAS

A partir de los proyectos anteriormente descritos observamos dos tipos de vibraciones: las generadas por el espacio de exhibición a través de las obras de arte e instrumentos musicales, y las resonancias que éstas generan dentro del cuerpo del espectador. Estas experiencias vibrátiles nos remiten a otra de carácter sísmica, totalmente diferente y que marcó a Amorales durante su juventud: el terremoto con magnitud de 8.1 grados en la escala de Richter que azotó a la Ciudad de México el 19 de septiembre 1985, en el que se estima alrededor de 500 edificios —incluyendo hospitales, escuelas y viviendas— colapsados, tres mil edificaciones con daños irreversibles, 250 mil personas damnificadas y alrededor de 20 mil muertos. Las semanas inmediatas al sismo se caracterizaron por una auto–organización civil en las labores de rescate y reconstrucción, debida a la poca respuesta de las autoridades, quienes no estaban preparadas para enfrentar un siniestro de tal magnitud. Hay también quien ve en los movimientos sociales surgidos a partir de este temblor, los detonadores que quince años más tarde derrocaron al partido político oficial en el poder durante más de setenta años, la caída de la "dictadura perfecta", así llamada por el escritor peruano Mario Vargas Llosa, que culminó en el año 2000 con la supuesta llegada de la democracia en el país. Amorales reflexiona sobre los efectos de aquel sismo en dos obras, *Vertical Earthquake* y *Germinal y el Peor Día* (2010). La primera se compone por reglas de metal en zigzag con la forma de las grietas que aparecieron en los edificios, usadas como herramientas para trazar dibujos circulares en el muro. La segunda se trata de un periódico, donde imágenes de los edificios colapsados coexisten con diversos textos anarquistas del siglo XX. Las investigaciones de Amorales en torno a los efectos de las vibraciones sísmicas, sin negar la devastadora realidad de la tragedia, se convertían en una reflexión acerca de la anarquía y los momentos de fisura como generadores de un nuevo orden.

CUERPOS RESONANTES Y CAMPOS VIBRÁTILES

Las ideas del cuerpo y el campo vibrátil nos remiten a conceptos políticos, desarrollados desde hace varios años por la psicoanalista Suely Rolnik. Como parte de sus investigaciones, Rolnik ha argumentado que los regímenes totalitarios intentan suprimir la capacidad vibratoria del cuerpo, "buscando obstinadamente su descalificación y humillación, hasta el punto que la fuerza de creación, de la cual estas expresiones son producto, esté tan marcada por el trauma del terrorismo vital, que termine ella misma por bloquearse, y por tanto reducida al silencio".[2] El capitalismo avanzado tiene los mismos efectos y ha "transformando el planeta en un gigantesco mercado, incluyendo a sus habitantes como zombis hiperactivos o excluyéndolos como trapos humanos".[3] Rolnik propone el concepto de cuerpo vibrátil, como una "segunda capacidad de los órganos sensoriales […] de afectarse por la otredad […] siendo nuestro cuerpo entero capaz de resonar con el mundo".[4] El recuperar la capacidad del cuerpo de volver a vibrar, así como la unión de cuerpos vibrátiles, permite la creación de áreas de oscilación, capaces de crear macro–revoluciones —organizadas en movimientos políticos y sociales— o bien micro–revoluciones que permiten crear nuevas formas de subjetividad.

Germinal y El Peor Día
2010
Silkscreen on paper, graphite;
37 x 56 cm

Photo: Diego Pérez

2 **Suely Rolnik, "Geopolitics of Pimping", en *Transversal Texts* (EIPCP, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, octubre 2006), disponible en línea en http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/en.**

3 **Ibíd.**

4 **Suely Rolnik, "The Body's Contagious Memory: Lygia Clark's Return to the Museum", en *Transversal Texts* (EIPCP, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, enero 2017), disponible en línea en http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/en.**

THE SINKING FOLDS

***Life in the Folds*, Carlos Amorales's contribution to the 57th Biennale di Venezia, takes its name from a book by the Belgium–born French writer, poet, painter, and calligrapher Henri Michaux, published in 1949, in which a narrative voice explores different ways of confronting the suffering that surrounds it.**

In the exhibition space —on a series of tables that resemble sheets of paper— there are some illegible poems written in a new three–dimensional alphabet, inspired by abstract paper cutouts.[5] Unlike previous projects with coded alphabets, there is a transition here from typographical to phonetic elements. The letters are actually ocarinas —pre-Columbian ceramic flutes—, with a particular sound for each form. The sounds, executed by a group of musicians working from a graphic score, also part of the exhibition, function as sound poetry, creating the soundtrack for a new semi–animated film and at the same time the background sounds that will activate the pavilion during the live performances. In the film, a puppeteer controls the characters in the story, while the musicians appear in the background, creating dialogues and soundscapes by means of the ocarinas. The model set used in the film is also included in the exhibition, and it shows that the same forms as those making up the abstract alphabet were used in the construction of the characters and film settings. The semi–animated narrative deals with the lynching of a migrant family that arrives in an inhospitable locality, blurring any clear moral understanding of the practice of justice. In *Life in the Folds*, Amorales explores the dark side of humanity and the coexistence of good and evil, not as moral dogmas but as conditions of vital intensity. The conflict gives shape to what the artist has called "ideological cubism": divergent political positions coexisting in a single entity, a kaleidoscope of ideologies that contains within it all the good and evil and all the political stances, from right to left, but also all the poetic and vital possibilities that allow us to glimpse the world in a different way.[6]

To enter into *Life in the Folds* is to enter into a total work of art, a "Merzbau" where the different disciplines that converge in the artistic practice of Carlos Amorales —the visual arts, graphic design, animation, cinema, music, literature, poetry, and performance— intersect with one another. By generating friction, by creating tensions, they modify their parameters and are activated seismically, vibrating and creating an anarchy from which it is hoped a new understanding of life can emerge. At a Biennale with the title *Viva Arte Viva*, which celebrates the ability of art to embrace life and confront the circumstances of a world full of conflicts, *Life in the Folds* invents new vocabularies, languages, settings, and sounds through which human life can reinvent itself and continue existing in the world.

5 The illegible poems on the tables remind me of Carta a un general (Letter to a General), a drawing–letter written by Argentine artist León Ferrari in 1963, in which, using encrypted writing, he highlighted the human impossibility of communicating rationally with a monster, and through the tangle of deformed letters was able to express the unspeakable. The encrypted letter anticipates and sheds light on the horrors suffered under the military dictatorship.

6 On Ideological Cubism, see Carlos Amorales, *Never Say in Private what You (Won't) Say in Public* (One Star Press, 2014).

LA VIDA EN LOS PLIEGUES

La propuesta de Carlos Amorales, *La vida en los pliegues*, para la 57ª Bienal de Venecia, toma prestada su nombre de la novela del escritor, calígrafo, poeta y pintor belga–francés Henri Michaux, publicada en 1949, en la que trata diversas maneras de enfrentar el sufrimiento del narrador en su entorno.

En el espacio de exhibición —sobre una serie de mesas que nos remiten a hojas de papel— se encuentran poemas ilegibles escritos con un nuevo abecedario tridimensional, inspirado por recortes abstractos en papel.[5] A diferencia de proyectos anteriores con alfabetos en código, aquí se da una transición de lo tipográfico hacia lo fonético. Las letras son en realidad ocarinas —flautas de cerámica utilizadas en el continente americano desde antes de la colonización europea— con un sonido particular para cada forma. Los sonidos, ejecutados por un grupo de músicos a partir de una partitura gráfica también en exhibición, funcionan como poesía sonora, creando el fondo musical de una nueva película semianimada y a la vez un campo de sonidos que activarán el pabellón durante sus presentaciones en vivo. En la película, un titiritero controla los personajes de la historia, mientras los músicos aparecen al fondo, creando diálogos y paisajes sonoros mediante las ocarinas. La maqueta que se utilizó en la filmación también se incluye en la sala de exposición, y en ella podemos observar el uso de las mismas formas que constituyen el alfabeto abstracto para construir personajes y escenografías. La historia semianimada trata sobre el linchamiento de una familia migrante que llega a un poblado hostil, desdibujando nuestro entendimiento moral sobre la puesta en práctica de la justicia. A través de *La vida en los pliegues*, Amorales explora el lado oscuro de la humanidad, en un intento por comprender la complejidad del ser humano y la coexistencia del bien y el mal, no como dogmas morales sino como condiciones de intensidad vital. El conflicto da forma a lo que el artista ha llamado "Cubismo Ideológico"[6] —divergentes posiciones políticas coexistiendo en una sola entidad; un caleidoscopio de ideologías que contiene dentro todo el bien y el mal, así como todas las posturas políticas de derecha e izquierda, pero que también contiene todas las posibilidades poéticas y de vida que permiten vislumbrar al mundo de diferente manera—.

Entrar en *La vida en los pliegues* es también entrar en una obra de arte total, un "Merzbau" donde las diferentes disciplinas que confluyen en la práctica artística de Carlos Amorales, las artes visuales, el diseño gráfico, la animación, el cine, la música, la literatura, la poesía y el performance se intersectan las unas con las otras, y que al ponerse en fricción y crear tensiones, modifican sus parámetros y se activan sísmicamente, vibrando y creando una anarquía donde se espera surja un nuevo entendimiento de la vida. En una bienal con el nombre *Viva Arte Viva*, que celebra la capacidad del arte de abrazar la vida y enfrentar la realidad en un mundo lleno de conflictos, *La vida en los pliegues* inventa nuevos vocabularios, lenguajes, escenarios y sonidos para que la vida humana pueda reinventarse y seguir existiendo en el mundo.

5 **Los poemas ilegibles sobre las mesas me recuerdan a la *Carta a un general*, carta–dibujo escrita por el artista argentino León Ferrari en 1963, donde usando una escritura críptica, hace evidente la impotencia humana de poder comunicarse de manera racional con un monstruo, y a partir de una maraña de letras deformadas escribe lo inenarrable. La carta críptica anticipa y le da visibilidad a los horrores sufridos durante la dictadura militar.**

6 **Sobre el Cubismo Ideológico, véase Carlos Amorales, *Never Say in Private what You (Won't) Say in Public* (One Star Press, 2014).**

Al tiempo que el poder y la vida se desdoblan en las sensaciones dentro y fuera de la visualidad y el lenguaje

Irmgard Emmelhainz

As Power and Life Fold Through Sensation In and Out of Visuality and Language

Irmgard Emmelhainz

It is in vain that we say what we see; what we see never resides in what we say. And it is in vain that we attempt to show, by the use of images, metaphors or similes, what we are saying; the space where they achieve their splendor is not that deployed by our eyes but that defined by the sequential elements of the syntax.
—Michel Foucault, *The Order of Things*.

Language is made not to be believed, but to be obeyed, and to compel obedience. […] Life does not speak; it listens and waits.
—Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*.

The work of Carlos Amorales is anchored in an exploration of language and visuality and the structures that contain them within a post–representational frame and the digitalization of communication in the infosphere. Beyond questioning the specificities of a given medium of art, Amorales experiments with undoing the materialization of sense and sensation in various contexts, institutions, and supports as they differentiate into language, signs, reality, image, form, music, figure, design, text, subjectivities, codes, ideologies, communication, or information. In the 1960s, postmodern artists and poststructuralist thinkers challenged representation as language and as the grounds for Western thought. Their project consisted of putting to work the disjunction between signifier and signified, voice and speech, subject and discourse, ultimately questioning universal truths embedded in power structures and ideologically–constructed subjectivities. In our digital communication age, the regime of representation (which implies the equation of the signifier and the signified as truth) has come back with a vengeance, not in the form of universal truths and disciplined subjectivities, but as singularly tailored bubbles of truths. The bubbles create singular processes of subjectification, an extreme form of individualized interpellation based on desire and self–realization, the folding outward that constitutes the drive to create "authentic selves" behind neoliberal subjectivity.[1] Unlike disciplined subjectivities, neoliberal subjectivity is not created by the ideological imposition of signs, but through an individual willful appropriation of signs. Processes of subjectivation combined with algorithms that convey tailored information, along with pre–linguistic, a–subjective affect in the infosphere, constitute the current invisible system of power. Aside from computers and the internet —which have fully merged with State and social infrastructures— power now resides in finance, management, and the algorithms that give shape to the information we receive and thus to what we know, locking ourselves off from individuality.[2] The internet, originally conceived as a tool for emancipation, has become the most dangerous facilitator of totalitarianism, by delivering individual truths factored by algorithms and by becoming a surveillance dystopia and therefore a threat to civilization. Politicians, financiers, and technology utopians are using individual truths to hang on to their power, allowing dark and destructive forces to foster and grow under the cover of discourses, socio–political practices, forms of political organization, foreign aid, claims of restitution of rights, and demands of transparency, and also in the way in which we think and create reality from individualized points of view.[3] The enclosure of truths was recently explained by Russian ideologue Aleksandr Dugin when he stated: "We have our own special Russian truth." For Dugin, if universal truth no longer exists, because it has been rendered relative, singular truth has an indisputable status. When there is no longer a unique master producing truths, truth is based on individuals' belief in their own truths.[4] The individualization of truth constitutes a form of fake self–determination through which power now legitimates itself. The structure of power has centralized and normalized neoliberal capitalism, a flow of capital that produces an immense global channel that quantifies power by the capacity of each person to profit from the passage of monetary flows in his or her own direction. In this regime,

1 For Deleuze and Guattari, the condition of modern subjectivity is alienation and thus subjectification is a turn inwards characteristic of modern man, a folding within the self.

2 As soon as it was announced that Trump had won the elections, Cambridge Analytica, a "psychographics" research company, emitted a communiqué claiming to have been employed by Trump to win the election. They claim that Trump hired their data scientists to make psychological profiles for the electorate from what is known as "psychographics," drawn from personality tests and data collected from internet sources like Facebook. Psychographical research is based on the premise that people do not know what they think about politics but what they will think can be anticipated, based on their personality types and choices. Psychographics work with Big Data, which allow information to interpret itself and anticipate our intentions and reactions and to create algorithms that will target messages tailored for each citizen. This means that each citizen lives within a tailored bubble premised on a fundamental change in communication: creative–led mass advertising is replaced by data–driven individualized advertising. For instance, a message by Trump was diversified into 175,000 versions with variations in color, image, subtitle, and text and sent in a personalized manner, telling the receiver exactly what he or she wanted to hear. In other words, algorithms now "listen to you," classify your personality and create the informational bubbles in which we live in. See Paul Wood, "The British data–crunchers who say they helped Donald Trump to win," *The Spectator* (December 2016), available online at http://www.spectator.co.uk/2016/12/the–british–data–crunchers–who–say–they–helped–donald–trump–to–win/, and Martin Hilibert interviewed by Daniel Hopenhayn, "Obama y Trump usaron el Big Data para lavar cerebros," *The Clinic Online* (19 January 2017), available online at http://www.theclinic.cl/2017/01/19/martin–hilbert–experto–redes–digitales–obama–trump–usaron–big–data–lavar–cerebros/.

3 A line from Adam Curtis's film *HyperNormalisation* (2016), quoted in Loney Adams, "Is the Art World Responsible for Trump? Filmmaker Adam Curtis on Why Self–Expression is Tearing Society Apart," *Artspace* (12 December 2016), available online at http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/adam–curtis–hypernormalisation–interview–54468.

4 Aleksandr Dugin: "We have our special Russian truth," *BBC Newsnight* (16 October 2016), available online at https://www.youtube.com/watch?v=GGunRKWtWBs.

No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis.
—Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*.

El lenguaje ni siquiera está hecho para que se crea en él, sino para obedecer y hacer que se obedezca. […] La vida no habla, la vida escucha y espera. —Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas*.

La obra de Carlos Amorales está anclada en la exploración del lenguaje, la visualidad y las estructuras que los contienen dentro de un marco post–figurativo y contextualizada en la digitalización de la comunicación en la infoesfera. Más allá de investigar lo que le es específico a un determinado medio de arte, Amorales experimenta con la materialización y deconstrucción del sentido y el afecto en varios contextos, instituciones y soportes a medida que se diferencian en lenguaje, signos, realidades, imágenes, formas, música, figuras, diseños, textos, subjetividades, códigos, ideologías, comunicación o información. En los años sesenta, los artistas posmodernos y los pensadores postestructuralistas desafiaron la representación como lenguaje y como base del pensamiento occidental. Su proyecto consistió en disyuntivar la relación entre significante y significado, voz y discurso, sujeto e ideología, para cuestionar las verdades universales inmersas en las estructuras del poder y las subjetividades construidas por la ideología. En nuestra era de la comunicación digital, el régimen de representación (que implica la ecuación del significante y significado como verdad) ha regresado con venganza, no en forma de verdades universales y subjetividades disciplinadas, sino como burbujas de verdades confeccionadas a la medida. Las burbujas crean procesos únicos de subjetivación y son una forma extrema de interpelación individualizada basada en el deseo y la autorrealización, en el impulso de crear un "yo auténtico" detrás de la subjetividad neoliberal.[1] A diferencia de las subjetividades disciplinadas, la subjetividad neoliberal no se crea mediante la imposición ideológica de símbolos, sino a través de la apropiación personal y voluntaria de los signos. De este modo, el sistema actual de poder, que es invisible, se compone de procesos de subjetivación combinados con algoritmos que transmiten información a la medida, aunados a los afectos prelingüísticos y asubjetivos que circulan en la infoesfera. Además de las computadoras y el internet —que se han fusionado por completo con la infraestructura social y del Estado — el poder ahora reside en las finanzas, la administración y los algoritmos que le dan forma a la información que recibimos y, por ende, a lo que sabemos, encerrándonos en burbujas de individualidad.[2] Al entregar verdades individuales factorizadas por algoritmos y al convertirse en una distopia de vigilancia, el internet, originalmente concebido como una herramienta de emancipación, se ha convertido en el facilitador más peligroso del totalitarismo, y, en consecuencia, en una amenaza para la civilización. Políticos, financieros y utópicos de la tecnología están usando verdades individuales para aferrarse a su poder, permitiendo que fuerzas oscuras y destructivas disfrazadas proliferen en discursos, prácticas sociopolíticas, formas de organización política, en la ayuda humanitaria, en las promesas de restitución de derechos, en la exigencia de transparencia en los medios, y también en la forma en la que pensamos y creamos la realidad desde puntos de vista individualizados.[3] El ideólogo ruso Aleksandr Dugin explicó recientemente el aislamiento de las verdades individualizadas cuando declaró: "Nosotros tenemos nuestra propia verdad rusa especial". Para Dugin, si ya no existe la verdad universal, porque se ha hecho relativa, la verdad individual cobra un estatus indiscutible. Al ya no haber un origen único y absoluto (como la religión, la declaración de un líder,

1 **Para Deleuze y Guattari, la condición de la subjetividad moderna es la alienación y por ende la subjetivación es un giro hacia el interior característico del hombre moderno, un doblez hacia el yo.**

2 **Tan pronto como se anunció que Trump había ganado las elecciones, Cambridge Analytica, una empresa de investigación de "psicográficos", emitió un comunicado alegando que Trump había empleado sus servicios para ganar la elección. La empresa argumentó que Trump contrató a sus científicos de datos para hacer perfiles psicológicos del electorado desde lo que se conoce como "psicográficos", obtenidos con base en pruebas de personalidad y datos recabados desde fuentes de internet, como Facebook. La investigación psicográfica se basa en la premisa de que la gente no sabe lo que piensa de política, pero eso que pensará se puede anticipar, con base en sus tipos de personalidad y decisiones. El trabajo psicográfico utiliza grandes datos, permiten que la información se interprete a sí misma y anticipe nuestras intenciones y reacciones, y para crear algoritmos que envíen mensajes adaptados a cada ciudadano. Esto quiere decir que cada ciudadano vive dentro de una burbuja a su medida con base en un cambio fundamental en la comunicación: la publicidad masiva orientada por la creatividad ha sido reemplazada por la publicidad individualizada impulsada por datos. Por ejemplo, un mensaje de Trump se diversificó en 175,000 versiones con variantes de color, imagen, subtítulos y texto y se envió de manera personalizada, diciendo al receptor exactamente lo que él o ella querían escuchar. En otras palabras, ahora los algoritmos "nos escuchan", clasifican nuestra personalidad y crean las burbujas de información en las que vivimos. Véase Paul Wood, "The British data–crunchers who say they helped Donald Trump to win", *The Spectator* (Diciembre de 2016), disponible en línea en http://www.spectator.co.uk/2016/12/the–british–data–crunchers–who–say–they–helped–donald–trump–to–win/, y Martin Hilibert entrevistado por Daniel Hopenhayn, "Obama y Trump usaron el Big Data para lavar cerebros," *The Clinic Online* (19 January 2017), disponible en línea en http://www.theclinic.cl/2017/01/19/martin–hilbert–experto–redes–digitales–obama–trump–usaron–big–data–lavar–cerebros/.**

3 **Una frase de la película de Adam Curtis *HyperNormalisation* (2016), citada en Loney Adams, "Is the Art World Responsible for Trump? (¿El mundo del arte es responsable de Trump?) Cineasta Adam Curtis en Why Self–Expression is Tearing Society Apart", *Artspace* (12 de diciembre de 2016), disponible en línea en http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/adam–curtis–hypernormalisation–interview–54468.**

statements and acts have a relationship of redundancy (as in news, as I will explain below, where information precedes the events) and influence value on the stock exchange. Communication is the transmission of order–words ("Make America Great Again!") accomplishing acts in statements (the Muslim ban). Therefore, power is a form of logos embedded in a network of connected subjectivities enclosed in bubbles of self–expression and self–realization, legitimizing a world order in which there is no longer need for a transcendent center of power because it is immanent and melds with "reality" operating through normalization. The more you obey the (your) statements of the dominant reality, as Deleuze and Guattari state, "the more in command you are as subject of enunciation in mental reality, for in the end you are only obeying yourself!"[5]

In this regime of individualized truths, violent teenagers, the proper inheritors of their conservative, individualistic Darwinist parents, rebel by self–destructing. Some of them by joining the "Holk Legion," a 100,000–plus–member Facebook sect that encourages its members to consume and share violent and pornographic content and that allegedly planned —and definitely claimed responsibility for— the attack by a fifteen–year–old on his classmates and teacher in the American School in Monterrey in northern Mexico on January 18th, 2017.[6] In parallel, an investigation is currently taking place in the government of the state of Veracruz for having bought fake chemotherapy medications for children and AIDS tests for the Public Health Department, sold to the State by a sketchy private company linked to the politicians in power.[7] The beginning of 2017 was furthermore marked by five days of demonstrations of civic and political organizations of all kinds against the 20% rise in gas prices throughout Mexico by blocking highways, demonstrating, and occupying institutions and emblematic public spaces. The protests were followed by a wave of pillaging that justified preventive measures like a massive deployment of police forces and the closing down of shops and malls across Mexico. The images of frenetic hordes stealing clothing, food, and home appliances ended up paralyzing the country with fear. In the meantime, opinion writers suspected that the pillaging had been a planned tool for shock doctrine. Fake social media profiles promoting the pillaging and spreading collective fury were uncovered, allowing the violent actions to be interpreted as deliberate means to spread a climate of fear, tension, and clashes throughout the country in order to neutralize the protests against the rise in gas prices.

These recent events in Mexico have in common the fact that they originate as information: they are their own cause. According to Deleuze and Guattari, events make language possible, but making possible does not mean causing to begin. Nevertheless, under our current regime of signs, language (as signs that circulate as information and communication in the infosphere) has become the origin of events themselves. And yet events do not belong to language, because the event is not the same as the proposition: there is always a disjunction between what a proposition expresses and the event itself.[8] The problem is that in the infosphere, events get confused with the propositions that express them and, in the end, all becomes indistinct noise. Scandal, at best. These are the grounds for the resurgence of totalitarianism, defined by Hannah Arendt as the organization of a mass sentiment of discontent and frustration among the people (its contemporary equivalent is shock spreading massive fear and contentless affect) and the dissemination of lies depending on where the political wind blows, depriving people of their capacity to act, think, and judge.[9] The signifiers of national identification offered by the current form of Mexican democracy —which has become an information dictatorship— are that of the mourning victim claiming restitution against State violence and that of the self–righteous citizen accusing the State of malfunctioning. The information dictatorship has come hand in hand with the absolutization of capitalism and new fascist nationalisms all across the world.

As the current actualization of microfascisms is threatening the global horizon with imposing a macrofascist nihilistic regime at the global scale, Amorales's work can be qualified as transformational research in the sense that he explores the signs

5 Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (Originally published in 1980).

6 Yuriria Sierra, "La legión Holk," *Excelsior* (19 January 2017) available online at http://www.excelsior.com.mx/opinion/yuriria–sierra/2017/01/19/1140795.

7 Manu Ureste/Israel Roldán, "Duarte compró quimios falsas y pruebas de VIH inservibles a empresas que venden café y ropa," *Animal político* (January 2017) available online at http://www.animalpolitico.com/2017/01/empresas–medicamento–veracruz/.

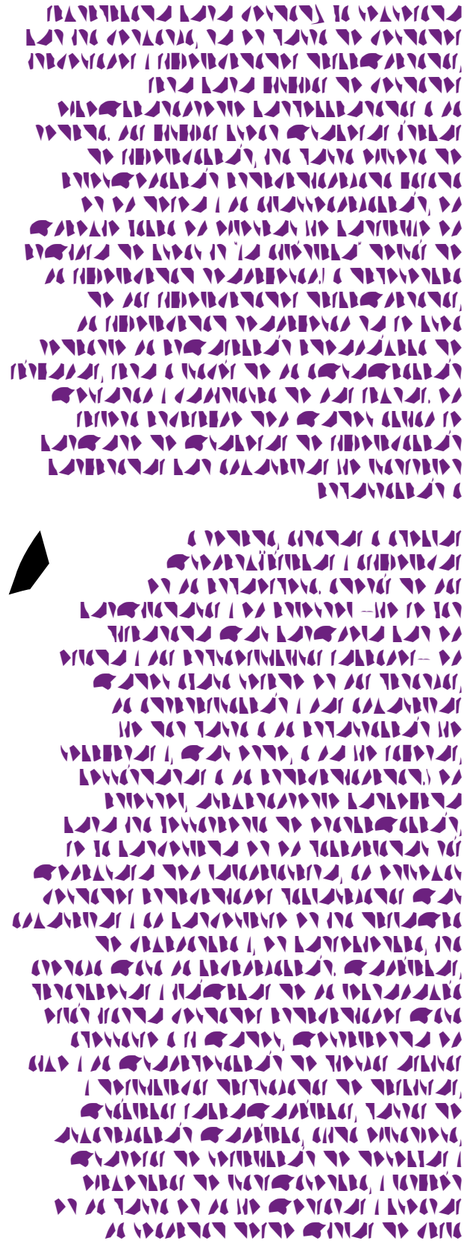
8 Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*.

9 Hannah Arendt, "From an Interview with French Writer Roger Errera," *The New York Review of Books* (26 October 1978), available online at http://www.nybooks.com/articles/1978/10/26/hannah–arendt–from–an–interview/.

etc.), la verdad se basa en la creencia de los individuos en sus verdades propias.[4] De este modo, la individualización de la verdad constituye una forma de autodeterminación falsa a través de la cual el poder ahora se legitima a sí mismo. La estructura del poder ha centralizado y normalizado al capitalismo neoliberal, que consiste en un flujo de capital que produce un inmenso canal global que cuantifica el poder a partir de la capacidad que tiene cada persona de beneficiarse del paso de los flujos monetarios en su dirección. En este régimen, las declaraciones y los actos tienen una relación de redundancia (como en las noticias, que como explicaré más adelante, las que la información precede a los acontecimientos) e influyen en el valor del mercado bursátil. La comunicación es la transmisión de consignas ("¡Hagamos a Estados Unidos grandioso de nuevo!") que ejecutan acciones mediante declaraciones (la prohibición de que ciudadanos de países musulmanes entren a Estados Unidos). El poder por lo tanto es una forma de declaraciones que se convierten en eslóganes que circulan en una red de subjetividades inmersas en burbujas de autoexpresión y autorealización, conectadas entre ellas. Estas conexiones son las que legitiman un orden mundial en el que ya no hay necesidad de centralizar una forma de poder trascendente porque el poder ya es inmanente y está fusionado con la "realidad", operando mediante la normalización. Cuanto más obedeces los (tus) enunciados de la realidad dominante, como lo explican Deleuze y Guattari: "cuanto más obedeces a los enunciados en la realidad dominante, más dominas como sujeto de enunciación en la realidad mental, pues finalmente sólo te obedeces a ti mismo, ¡a ti es a quién obedeces!"[5]

En este régimen de verdades individualizadas, los adolescentes violentos, herederos de sus padres darwinistas, conservadores e individualistas, se rebelan autodestruyéndose. Algunos de ellos lo hacen al unirse a la "Legión Holk", una secta de Facebook con más de 100,000 miembros alentados a consumar y compartir contenido violento y pornográfico, que presuntamente planeó —y, en definitiva se adjudicó— el ataque de un chico de quince años a sus compañeros de clase y maestra en el Colegio Americano del Noroeste de Monterrey, un estado del norte de México, el 18 de enero de 2017.[6] En paralelo, en el estado de Veracruz se está llevando a cabo una investigación por la compra de medicamentos falsos para quimioterapias de niños y pruebas falsas para detectar el VIH–SIDA para el sistema de salud pública, que una empresa privada sospechosa vinculada con los políticos en el poder vendió al Estado.[7] El comienzo de 2017 también estuvo marcado por cinco días de manifestaciones de organizaciones civiles y políticas de todo tipo contra el aumento del 20% en los precios de la gasolina en todo México, con bloqueos en carreteras, manifestaciones y tomas de instituciones y espacios públicos emblemáticos. Después de las protestas se dio una ola de pillaje que justificó medidas preventivas como el despliegue masivo de fuerzas policiales y el cierre de tiendas y centros comerciales en todo México. Las imágenes de las hordas frenéticas robando ropa, alimentos y aparatos electrodomésticos acabó por paralizar de miedo al país. Entretanto, los columnistas de opinión sospecharon que el pillaje había sido una herramienta planeada para imponer una doctrina de choque. Se descubrieron perfiles falsos en redes sociales que promovían y diseminaban el pillaje, lo cual permitió que acciones violentas se interpretaran como medios deliberados para diseminar un clima de miedo, tensión y enfrentamientos en todo el país a fin de neutralizar las protestas contra el aumento en los precios de la gasolina.

Estos acontecimientos recientes en México tienen en común el hecho de que se originan como información: son su propia causa. En nuestro actual régimen de signos, el lenguaje (como signos que circulan como información y comunicación en la infoesfera) se ha convertido en el origen de los acontecimientos mismos. Sin embargo, los acontecimientos no pertenecen al lenguaje, porque acontecimiento no es lo mismo que proposición: siempre hay una disyunción entre lo que la proposición expresa y el acontecimiento en sí.[8] El problema es que, en la infoesfera, los acontecimientos se confunden con las proposiciones que los expresan y, a fin de cuentas, todo se convierte en ruido indistinto. Y, en el mejor de los casos, en escándalo. Tales son las bases del resurgimiento del totalitarismo, que Hannah Arendt define como la organización de un sentimiento masivo de descontento



4 **Aleksandr Dugin: "We have our special Russian truth", BBC Newsnight (16 de octubre de 2016), disponible en línea en https://www.youtube.com/watch?v=GGunRKWtWBs. (Traducción propia)**

5 **Deleuze y Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, (Traducción de José Vázquez Pérez, Madrid, Pre–Textos, 2002, p.133).**

6 **Yuriria Sierra, "La legión Holk," *Excelsior* (19 January 2017) disponible en línea en http://www.excelsior.com.mx/opinion/yuriria–sierra/2017/01/19/1140795..**

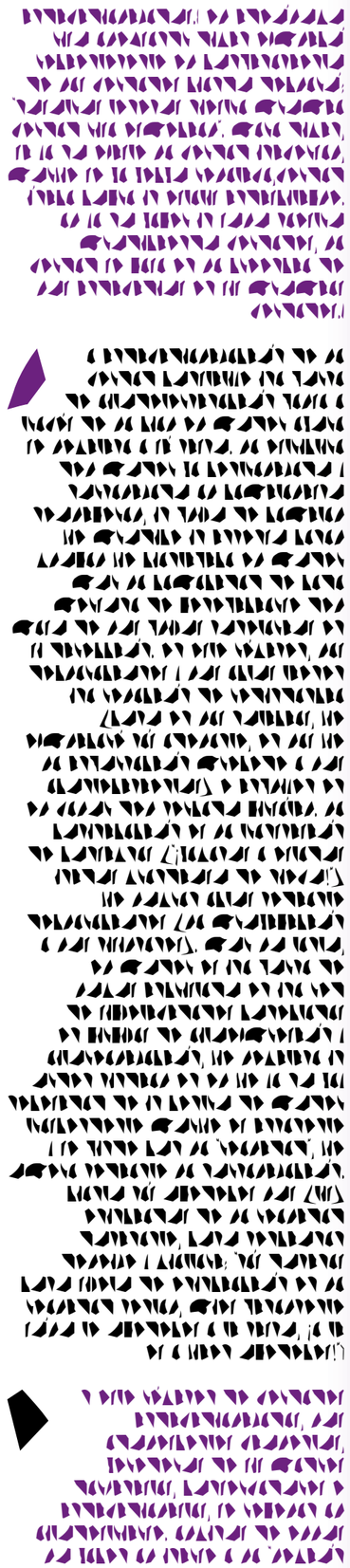
7 **Manu Ureste/Israel Roldán, "Duarte compró quimios falsas y pruebas de VIH inservibles a empresas que venden café y ropa", *Animal político* (enero de 2017) disponible en línea en http://www.animalpolitico.com/2017/01/empresas–medicamento–veracruz/.**

8 **Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*.**

that embody content and constitute bodies, things or objects that enter physical systems, organisms, and organizations and reify, as forms of power, institutional practices, languages, political positions, ideologies, etc. For the past three years, Amorales has been conducting gatherings in his studio with journalists, visual artists, curators, psychoanalysts, playwrights, and poets for the purpose of discussing contemporary issues concerning the economy, violence, political and ideological conflict, environmental crises, and social injustice, all in relation to arts and literature. Amorales has concluded that it is impossible to state the causes and effects of contemporary problems coherently, an impossibility which leaves a trace of accumulated sensations of discomfort, the sense that the destructive forces fostered and growing under the current regime are beyond the tools we currently have for grasping them, let alone changing or acting against them. Deleuze and Guattari have proved that the status of a social formation (here: extremely violent online teenage sects, corruption, the ravages brought by the free market) cannot be analyzed by throwing some signified at the base, much less solved. Contemporary social, economic, and political problems in Mexico and globally, as we have seen, are being reduced to an endless succession of scandals that have pitted citizens against the State, claiming restitution of rights and accusing the government of not governing properly, positing self–righteousness as the main political value. In this context, the discussions in Amorales's studio inspired an ensemble of abstract forms made out of paper cut with a knife, producing forms with acute angles and concave and flat borders. The abstract forms are the point of departure for *Life in the Folds*, an interdisciplinary project in which Amorales takes further his experimentations with shattering representation to undermine the homogeneization and centralization of language by current forms of power through a series of processes of transcodings.

The body of work that precedes *Life in the Folds* can be described as an exploration of how meaningful structures operate in reality in relation to the disjunction between how we perceive and represent it, how it is articulated in discourses and how we perform them as forms of subjectivation. In his search for alternative languages and forms to account for states of affairs, regimes of signs, relationships, discourses, communication, or expression, Amorales' work is linked to the vanguardist quest to change the reality over–coded by totalitarian regimes by understanding it differently, subverting language and representational codes. In a way, Amorales seeks the nonlinguistic in language (including visual language), shattering its denotative quality as well as the tripartite division between a field of reality (the world), a field of representation (the artwork), and the field of subjectivity (the author) that could be unified by a signifier. In this regard, Amorales's project of non–representation is based on a kind of processual differentiation that distances his work from formalism by seeking to decode meaning, looking for the seen or felt that precedes language and form. In other words, Amorales takes up the task of removing representation not by eliminating figuration or reducing figures to their elemental forms, but through a series of differentiations, migrations, transductions, transcodings, and displacements, which he calls "maskings." Through these processes, the artist evacuates meaning from matter, splitting content and expression and thereby revealing how the social processes embedded in them, as codes and signs, are part of the signifying system and become reified forms of power as homogenous language. In this regard, Amorales's work is a set of processes that offer a kind of pragmatics. By undoing habitual ways of being and codifying the world, the work breaks through the homogenization of information, communication, and subjectification that is ultimately the main tool of power in totalitarian regimes.

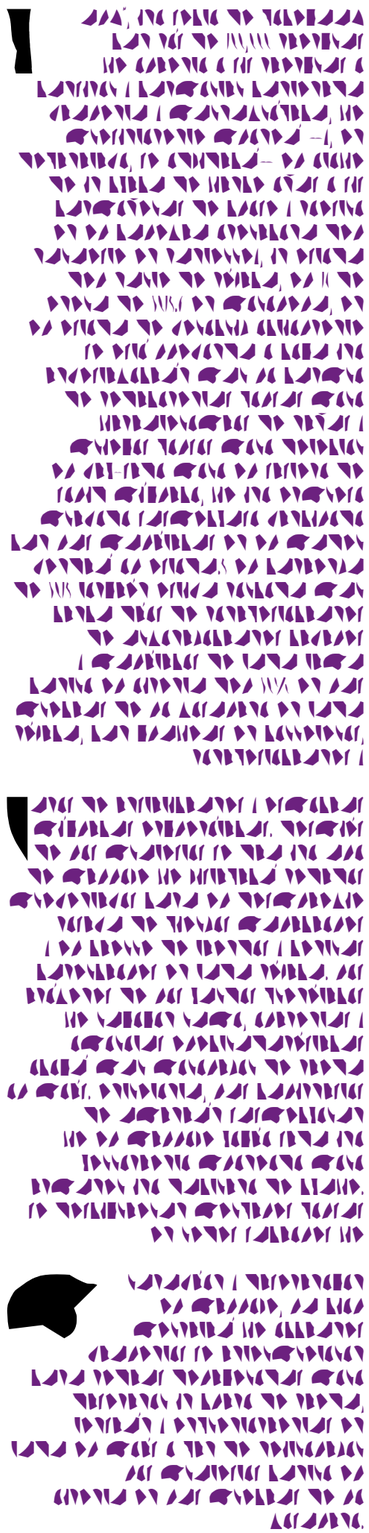
At the root of his anti–representational explorations we could situate his experiments with performance art at the beginning of the 2000s. A break with representation in itself, performance is an embodiment of signs that Amorales specifically explored in his series of performances *Amorales vs. Amorales* (1996–2003). The artist created the fictional character "Amorales," personified by different people wearing a mask of the artist's face performing in



y frustración entre la gente (su equivalente contemporáneo es la conmoción que disemina miedo entre las masas y un sentimiento de insatisfacción) y la diseminación de mentiras dependiendo de hacia dónde soplen los vientos políticos, que privan a la gente de la capacidad de actuar, pensar y juzgar.[9] Los significantes de la identificación nacional ofrecidos por la actual forma de la democracia mexicana, que se ha convertido en una dictadura de la información, son los de una víctima en duelo exigiendo restitución contra la violencia del Estado y la del ciudadano moralmente superior que acusa al Estado de no hacer bien su trabajo. La dictadura de la información viene de la mano con la absolutización del capitalismo y los nuevos fascismos nacionalistas en todo el mundo.

En la medida en que la reciente actualización de microfascismos por todo el mundo amenaza con imponer un régimen nihilista macrofascista a nivel global, la obra de Amorales puede calificarse como una investigación transformacional en el sentido de que explora los signos que encarnan contenido y constituyen cuerpos, cosas u objetos que penetran sistemas políticos, organismos y organizaciones y cosifican, como formas de poder, prácticas institucionales, lenguajes, posturas políticas, ideologías, etc. Durante los últimos tres años, Amorales ha estado llevando a cabo reuniones en su estudio con periodistas, artistas visuales, curadores, psicoanalistas, dramaturgos y poetas, con el propósito de debatir temas contemporáneos relacionados con la economía, la violencia, los conflictos ideológicos y políticos, las crisis ambientales y la injusticia social, todo en relación con las artes y la literatura. Amorales ha concluido que es imposible enunciar las causas y los efectos de los problemas contemporáneos con coherencia, una imposibilidad que deja una huella de sensaciones acumuladas de incomodidad, la sensación de que las fuerzas destructivas crecientes y fomentadas bajo el actual régimen escapan a las herramientas con las que actualmente contamos para comprenderlas, ni qué decir de cambiarlas o actuar en su contra. Por su parte, Deleuze y Guattari han comprobado que la condición de una formación social (en este caso: las sectas cibernéticas extremadamente violentas de adolescentes, la corrupción, los estragos del libre mercado) no puede analizarse, ni mucho menos resolverse ligando significados a dicha formación social.

Como se ha visto, los problemas contemporáneos de orden social, económico y político en México y el mundo, se reducen a una sucesión de escándalos interminable que enfrentan a los ciudadanos con el Estado, reclamando la restitución de derechos y acusando al gobierno de no gobernar como debe, colocando a la superioridad moral como el principal valor político. En este contexto, los debates en el estudio de Amorales inspiraron un conjunto de formas abstractas hechas de papel cortado con un cuchillo, que producen figuras con ángulos agudos y bordes cóncavos y planos. Las formas abstractas son el punto de partida de *La vida en los pliegues*, un proyecto interdisciplinario en el cual Amorales lleva más allá sus experimentaciones con la representación para socavar la homogeneización y la centralización del lenguaje por parte de las formas de poder, a través de una serie de procesos de transcodificación. El cuerpo de obra que precede *La vida en los pliegues* puede describirse como una exploración de cómo operan las estructuras significativas en la realidad en relación con la disyunción entre cómo percibimos y cómo representamos, cómo se articulan las experiencias en discursos y cómo las representamos como formas de subjetivación. En esta búsqueda de lenguajes alternativos y formas de representar circunstancias, regímenes de signos, relaciones, discursos, comunicación o expresión, la obra de Amorales está vinculada con la búsqueda vanguardista por cambiar la realidad sobrecodificada por regímenes totalitarios. Esta búsqueda implica entender la realidad totalitaria de otro modo, subvirtiendo el lenguaje y los códigos de representación. En cierto sentido, Amorales busca lo no lingüístico en el lenguaje (incluyendo el lenguaje visual), deconstruyendo su calidad denotativa, así como la división tripartita entre el campo de la realidad (el mundo), el campo de la representación (la obra de arte) y el campo de la subjetividad (el autor) unificados mediante un significante. En este contexto, el proyecto de no representación de Amorales se basa en una especie de diferenciación procesual que distancia su obra del formalismo al intentar descodificar



9 Hannah Arendt, "From an Interview with French Writer Roger Errera", *The New York Review of Books* (26 de octubre de 1978), disponible en línea en http://www.nybooks.com/articles/1978/10/26/hannah–arendt–from–an–interview/.

Arena 2 de mayo
1997
Single–channel video projection, colour, sound; 14:24 min

various situations. With each performance, the quality of embodiment in performance was evacuated and imbued with replaceable content embedded in different structures or contexts. Specifically, the structure of Mexican *lucha libre* (wrestling matches), which symbolizes the fight between "good" and "evil," is inserted into different contexts: Tijuana and San Diego, or art world venues across the world. The evacuation of content, as well as the replaceability of contexts (and thus structures of signs in which the performance was lodged), was an enactment of the disjunction between signifier and signified, constituting a literalization of the postmodern "floating signifier," the empty form of subjectivity that is meant to be "filled" through cognitive mappings of the world driven by desire in specific structures, which is at the core of neoliberal individualism and of the permanently dislocated globalized identity. The performances operate through a process of differentiation between subject and sign, form and content, embodiment and performance, identity and mask. The "content" as floating signifier, moreover, goes against the romantic notions of national identity and authorship, the idea of interiority of a substance or object in favor of multiplicity, an a–signifying and a–subjective rupture beyond imitation or resemblance.

Amorales's performances of processual differentiations migrated to figuration in his *Liquid Archive* project (2000–2010). The archive comprises files of vector graphics that exist as data organized and classified in several categories or subcategories by type of form. For the archive, Amorales generated forms by tracing existing images (from his own photographs, from magazines of all types, from the internet) into his computer, in a technique reminiscent of rotoscoping in early animation. The technique consists of drawing the changing positions of live–action figures in film as they appear frame–by–frame. Thus, the artist extracted imagery and patterns from the appropriated images and then he recoded them, transforming the shapes into black silhouettes, which were then categorized and archived.[10] When visualized, the files become black cutout forms of birds, animals, splashes, geometric patterns, typefaces, Rorschach tests, human and animal figures (sometimes hybridized), etc., which Amorales then used as a source for animations, collages, prints, or paintings. The digital codes in the archive are rooted in forms that represent the sensible in reality, but as they exist as transcodings within a digital archive, the signs they can embody faded out to become *figural* processes of differentiation. Once digitized, forms from reality become virtual and thereby break the truth of the image as representation, beginning an existence as potentially actualizable figuration.[11] Amorales explored further the potential actualization of the forms by linking them to personal imagery and the genre of horror, introducing a sense of narrative to the work and expression but adhering to their "liquid," and thus mutating, quality. He used this library of archives exclusively for ten years to make not only animations, record covers and artworks, but also an open source project.[12]

10 Raphaela Platow, "Liquid Archive," *Carlos Amorales: Discarded Spider*, exhibition catalogue (Cincinnati: Contemporary Arts Center and Veeman Publishers, 2008).

11 See D. N. Rodowick, *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media* (Durham: Duke University Press, 2001).

12 Carlos Amorales in an interview with Andrea Picard, "Carlos Amorales, Roberto Bolaño and Amorality Within the Avant–Garde," *Cinemascope* # 61 (December 2014) available online at http://cinema–scope.com/columns/filmart–carlos–amorales–roberto–bolano–amorality–within–avant–garde/.

el significado, buscando lo visto o lo percibido que precede al lenguaje y a la forma. En otras palabras, Amorales asume la tarea de eliminar la representación, sin erradicar la figuración ni reducirla a sus formas elementales, sino a través de una serie de diferenciaciones, migraciones, transducciones, transcodificaciones y desplazamientos, que Amorales llama "enmascaramientos". A través de estos procesos, el artista vacía la materia de significado, separando contenido y expresión y con ello revelando cómo los procesos sociales que encarnan, en forma de códigos y signos, forman parte del sistema de significación y se convierten en formas cosificadas de poder vehiculadas por un lenguaje homogéneo. Es así como la obra de Amorales es un conjunto de procesos que constituyen una especie de pragmática. Al deshacer las formas habituales de ser y descodificar el mundo, la obra se abre paso a través de la homogeneización de la información, la comunicación y la subjetivación que es, en última instancia, la principal herramienta de poder de los regímenes totalitarios.

En el fondo de sus exploraciones antirepresentativas podemos ubicar sus experimentos con el arte del performance al comienzo del año 2000. El performance, un rompimiento con la representación misma, es la encarnación de signos que Amorales exploró específicamente en su serie de performances *Amorales vs. Amorales* (1996–2003). El artista creó al personaje de ficción "Amorales", al cual le dieron vida en diversas situaciones personas que usaban una máscara del rostro del artista. Con cada performance, la calidad de la personificación se veía vaciada e imbuida de contenido reemplazable activada en distintas estructuras o contextos. En particular, la estructura de la lucha libre mexicana, que simboliza la lucha entre el "bien" y el "mal", se ve inmersa en distintos contextos: Tijuana y San Diego o sedes de arte en todo el mundo. El vaciado de contenido, así como la capacidad de sustitución de contextos (y por ende de estructuras de signos en los que el performance se presentaba), operó la disyunción entre el significante y el significado, que es a su vez una interpretación literal del "significante flotante" posmoderno, la forma vacía de subjetividad cuyo propósito es "llenarse" mediante mapeos cognitivos del mundo en estructuras específicas impulsada por el deseo. Esta forma de subjetivación es el núcleo del individualismo neoliberal y de la identidad globalizada permanentemente desplazada. Los performances operan a través de un proceso de diferenciación entre el sujeto y el signo, la forma y el contenido, la encarnación y la representación, la identidad y la máscara. Así mismo, el "contenido" como significante flotante va en contra de las ideas románticas de la identidad nacional y la autoría, la idea de interioridad de una sustancia u objeto en aras de la multiplicidad, un asignificante y una ruptura asubjetiva detrás de la imitación o el parecido.

Los performances de Amorales basados en diferenciaciones procesuales migraron a la figuración en su proyecto *Archivo Líquido* (2000–2010). El archivo se compone de ficheros de gráficas de vectores que existen como datos organizados en un archivo clasificado en varias categorías o subcategorías por tipo de forma. Para el archivo, Amorales generó formas calcando imágenes existentes (sus propias fotografías, imágenes de todo tipo de revistas e internet) en su computadora, con una técnica que recuerda la rotoscopía que se usaba en las primeras animaciones, y que consiste en dibujar los contornos cambiantes de figuras en acción conforme aparecen cuadro por cuadro en una película. En consecuencia, el artista extrajo imaginería y patrones de las imágenes apropiadas y después las recodificó, transformando las formas en siluetas negras, que después categorizó y archivó.[10] Al visualizarlos, los archivos se convertían en siluetas de aves, animales, manchones, patrones geométricos, tipos de letra, tests de Rorschach, figuras humanas y animales (algunas veces híbridos), etc., que posteriormente Amorales usó como fuente para animaciones, collages, impresiones o pinturas. Los códigos digitales en el archivo se arraigan a formas que representan lo sensible en la realidad, pero a medida que existen transcodificadas dentro de un archivo digital, los signos que las constituyen se traducen a procesos *figurativos* de diferenciación. Una vez digitalizadas, las formas apropiadas de la realidad se hacen virtuales y, por ende, rompen la verdad de la imagen como representación, iniciando una existencia como figuración potencialmente actualizable.[11] Amorales exploró aún más la posible

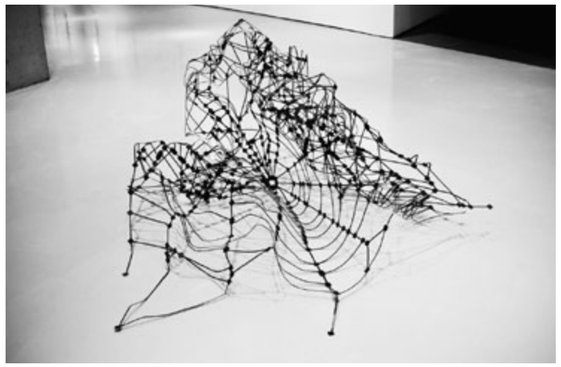
10 **Raphaela Platow, "Liquid Archive", *Carlos Amorales: Discarded Spider*, catálogo de la exposición (Cincinnati: Contemporary Arts Center and Veeman Publishers, 2008).**

11 **Véase D. N. Rodowick, *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media* (Durham: Duke University Press, 2001).**

For instance, the *Liquid Archive* was the source of *Why Fear the Future?* (2005), in which esoteric compositions made with images from the archive are imprinted on Tarot–like cards. There are also *Dark Mirror (Sculpture)* (2008) and *Transformable Spider Webs* (2008), which are three–dimensional renderings of files from the archive. The first piece is a bird shape fragmented by a mesh and the second is a spider web "projected" in real space. In *Throwing the Studio Out of the Window* (2010), elements of the archive are actualized as drawing tools that Amorales overlapped haphazardly to create forms which were traced with a pencil on the wall's surface. In this piece, the digital/virtual sources appear not as the source for their drawn "copies" on the wall, but as virtual differentiations (or maskings) of the figures. A similar experiment using the archive's forms exists as a film, *Herramientas de trabajo* (2010), in which Amorales films the figures being tossed over a white surface to produce chance compositions reminiscent of László Moholy–Nagy's experimental films and photograms. In all of these works, the figures from the archive, which are forms rooted in sensible reality, have been extricated from their referent, as well as from expression, and come to be actualized differentially as they materialize in different supports.

Why Fear the Future?
2005
Two–channel video projection, colour, sound;
57:10 min

Photo: Fernando Maquieira



Transformable Spider Webs
2008
Painted aluminum;
dimensions flat 350 x 450 cm

Photo: Tony Walsh

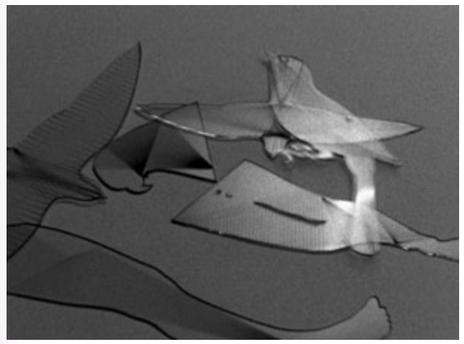
Vagabond in France and Belgium (2011) is Amorales's first experiment with asemic languages. Forms from the *Liquid Archive* are used as typefaces in posters that turn into a booklet. As Amorales played with the typographic quality of the forms in the archive, which acquired an ambiguous quality as texts or images, the piece has less to do with the annihilation of individual expression, calligraphy, or gesture and more with his interest in visual forms, information, and communication as maskings and encryption of language. This experiment acquires relevance in the context of our current information dictatorship regime and the Cypherpunks' advocating the use of cryptography as ways to escape it. As I have mentioned, forms of power now reside in the fact that State structures have merged with the internet to manifest in a flow of forces from which it has become impossible to decouple society, economy, and communication. In order to make these mediating

Dark Mirror (sculpture)
2008
Black resin;
40 x 400 x 250 cm

Photo: Ohad Matalon

Throwing the Studio Out of the Window
2010
Installation
Pencil on wall, wood, paint;
dimensions variable

Photo: Diego Pérez



Herramientas de trabajo
2010
One–channel video projection, 16mm film transferred to digital video, b/w, sound;
11:38 min

actualización de las formas al vincularlas con imágenes personales y el género del terror, incorporando un sentido de narrativa y expresión a la obra, pero apegándose a su calidad "líquida" y mutante. Durante diez años usó su biblioteca de archivos para hacer animaciones, portadas de discos y obras de arte y también como archivo *open source*.[12]

Por ejemplo, el *Archivo Líquido* originó *¿Por qué temer al futuro?* (2005), para la que Amorales imprimió composiciones esotéricas elaboradas con imágenes del archivo sobre cartas parecidas a las del Tarot. También está *Dark Mirror (Escultura)* (2008) y *Transformable Spider Webs* (2008), que son renders tridimensionales de elementos del archivo. La primera pieza es una forma de ave fragmentada por una red y la segunda una telaraña "proyectada" en el espacio real. En *El estudio por la ventana* (2010), se actualizaron elementos del archivo como herramientas de dibujo que Amorales trasladó al azar para crear formas que se esbozaron en la superficie de los muros con un lápiz. En esta pieza, las fuentes digitales/virtuales no aparecieron como la fuente de las "copias" dibujadas a lápiz sobre el muro, sino como diferenciaciones virtuales (o máscaras) de las figuras existentes. En un experimento similar en video, *Herramientas de trabajo* (2010), Amorales filma las figuras arrojadas sobre una superficie blanca para producir composiciones aleatorias que recuerdan los experimentales videos y fotogramas de Lázló Moholy–Nagy. En todas estas obras, las figuras del archivo, que son formas enraizadas en la realidad sensible, han sido extraídas de su referente, así como de la expresión, y se actualizan diferencialmente a medida que se materializan en distintos soportes.

12 **Carlos Amorales en una entrevista con Andrea Picard, "Carlos Amorales, Roberto Bolaño and Amorality Within the Avant–Garde", *Cinemascope* # 61 (Diciembre de 2014) disponible en línea en http://cinema–scope.com/columns/filmart–carlos–amorales–roberto–bolano–amorality–within–avant–garde/.**

forces more efficient, massive homogenization of culture and the standardization of language are taking place. For the Cypherpunks, our one hope against total domination is encryption, by the meshing together of people creating regions free from the coercive force of the State and mass interception.[13] Furthermore, with *Vagabond in France and Belgium*, Amorales began to experiment with eliminating semantics in order to displace expression, creating a new kind of imaginative language that seeks to describe the world that is invisible to us. In *Gravedad*, a 2016 exhibition at Casa del Lago in Mexico City, Amorales substituted the official typography of the institution with his own typography, based on the encryption of the alphabet in abstract forms made of simple paper cuttings. The substitution rendered illegible all of the institutional texts: flyers, wall texts, curatorial statement, press release, institutional intranet communication, signalization within the museum, the billboard announcing the exhibition. What is relevant in this project was beyond the viewer's possibility to decode the texts; the piece rendered legible the context in which the typography was embedded, that is, the form of expression of cultural institutions and art world structures that create and normalize certain roles and behaviors that become invisible as we perform them. In other words, the piece delivers recognizable formats devoid of content that the viewer interprets regardless of their legibility, because he or she has previous knowledge of how institutions work, and thus the intervention precisely distances him or her from those structures and institutional practices. By shattering the links between legibility, denotation, manifestation, signification, and performativity, the gesture also sheds light on the fact language is an event that merges with that which renders it possible: not only does the event make possible, but is separate from, that which makes it possible, it also draws distinctions within what it renders possible.

Typographic intervention
at Casa del Lago
2016
Abstract typography.

Amorales had chosen a short story by Roberto Bolaño, "Putas asesinas" (Murdering Whores, published in the 2001 short story collection of the same title), to make his first "translation" into the new language he was creating in *Vagabond in France and Belgium*. Amorales continued to engage with Bolaño's work, choosing *Estrella distante* (Distant Star, 1996) as a vehicle to further his investigations on a–representation and differentiation between signs, forms, their actualizations, and virtualizations in the realm of signs and language in relation to how we codify life and reality. Not by chance, the story's main character, Carlos Wieder, developed an undecipherable form of writing. The artist has since used the novella to further investigate the links between fascism and vanguardist art, and how progressive forms of thought, art, and new visual languages materialized in fascist propaganda, violence, and destruction. This project can also be considered an inquiry into the role artists and intellectuals have played in political processes and historical events, precisely furthering, creating, promoting, destroying, fleeing, or being repressed by the structures that keep power in place. In the body of work by Amorales linked to Bolaño's works, intellectual positions and radical gestures come across as masks that, in the course of history and their actualization, run the risk of getting reduced to information or slogans. In this regard, we could describe Amorales's work as a "pragmatics" in the sense

13 Julian Assange, *Cypherpunks: Freedom and the Future of the Internet* (New York and London: OR Books, 2012).

Vagabond in France and Belgium
2011
6 posters and silk screened book on paper;
posters: 120 x 180 cm each
book: 30 x 42 cm

Vagabundo en Francia y Bélgica (2011) es el primer experimento de Amorales con los lenguajes asémicos. Las formas del *Archivo Líquido* se usan como tipografías en afiches que se convierten en un cuadernillo. A medida que Amorales juega con la calidad tipográfica de las formas en el archivo, que adquieren una calidad ambigua como textos o imágenes, la pieza se aleja más de la aniquilación de la expresión individual, la caligrafía o el gesto y se acerca a su interés en las formas visuales, la información y la comunicación en forma de máscaras o encriptada. Este experimento adquiere importancia en el contexto de nuestro actual régimen dictatorial de la información y la defensa de los ciberpunk del uso de la criptografía como forma de escape. Como he mencionado, las formas de poder ahora residen en el hecho de que las estructuras del Estado se han fusionado con el internet para manifestarse en un flujo de fuerzas desde las que se ha vuelto imposible separar a la sociedad, la economía y la comunicación. A fin de hacer estas fuerzas de mediación más eficientes, tienen lugar la homogeneización masiva de la cultura y la estandarización del lenguaje. Para los ciberpunk, nuestra única esperanza contra el dominio total es la encriptación, mediante la unión de ciberactivistas que generen regiones libres de la fuerza coercitiva del Estado y la intercepción de las masas.[13] Así mismo, con *Vagabundo en Francia y Bélgica*, Amorales comenzó a experimentar con la eliminación de la semántica a fin de desplazar la expresión, creando una nueva forma de lenguaje imaginativo que busca describir el mundo invisible para nosotros. En *Gravedad*, una exposición de 2016 en Casa del Lago de Ciudad de México, Amorales sustituyó la tipografía oficial de la institución con su propia tipografía, basada en la codificación del alfabeto en formas abstractas hechas de sencillos recortes de papel. La sustitución hizo ilegibles todos los textos institucionales: folletos, textos de sala, explicaciones curatoriales, comunicados de prensa, comunicaciones institucionales en la red interna, las señalizaciones dentro del museo, así como el espectacular que anunciaba la muestra. Lo relevante de este proyecto iba más allá de la posibilidad del visitante para decodificar los textos; la pieza hacía legible el contexto en el que la tipografía estaba inmersa, a saber, la forma de expresión de las instituciones culturales y las estructuras del mundo del arte que crean y normalizan ciertas funciones y comportamientos que se vuelven invisibles a medida que los llevamos a cabo. En otras palabras, la pieza entrega formatos reconocibles, privados de contenido que el espectador interpreta sin importar cuán legibles sean, debido a que él o ella tiene conocimiento previo de cómo funcionan las instituciones y, por lo tanto, la intervención lo distancia precisamente de esas estructuras y prácticas institucionales. Al socavar los vínculos entre legibilidad, denotación, manifestación, significación y performatividad, el gesto también desvela el hecho de que el lenguaje es un acontecimiento que se funde con aquello que lo hace posible.

Amorales había elegido un cuento de Roberto Bolaño, "Putas asesinas" (publicado en la colección de cuentos del mismo nombre del 2001), para hacer su primera "traducción" al nuevo lenguaje que estaba creando en *Vagabundo en Francia y Bélgica*. Amorales continuó creando nexos con la obra de Bolaño, eligiendo *Estrella distante* (1996) como vehículo para seguir investigando la a–representación y la diferenciación entre signos, formas, sus actualizaciones

13 **Julian Assange, *Cypherpunks: Freedom and the Future of the Internet* (Nueva York y Londres: OR Books, 2012).**

Deleuze and Guattari define it: as an interrogation of the universality and self–sufficiency of language, as a deconstruction of signifying regimes undertaken to shed light on the inadequacy of linguistic presuppositions and statements in giving an account of reality and life. A series of tracings of forms of content that migrate to various forms of expression, Amorales's work may be understood as a transformational map of the regimes of signs in relation to Bolaño's novella.

In 2013 Amorales began to look for the whereabouts and identity of the main character of Bolaño's novella, Carlos Wieder. Wieder's character is inspired by the Nazi archetype theorized by Klaus Theweleit and fictionalized by Jonathan Littell,[14] someone driven by a fundamentalist search for purity and political correctness beyond the limits of a decadent and romantic humanism, embodying the masculine ideal of the *Übermensch* in Chile under extreme dictatorship in the 1970s. The novella begins with

Intervention in national newspaper
2014
Editorial process;
28 x 43 cm

a depiction of the student literary workshops led by the poet Juan Stein before the *coup* and of how Wieder (then known as Alberto Ruiz Tagle) infiltrates the young literary avant–garde scene, to which Arturo Belano, the narrator, belongs. After the *coup*, Wieder becomes a socialite pilot, sex symbol, poet, and spy, famous in right–wing Chilean society for his artistic spectacles that consist of writing poetry in the sky with a Luftwaffe Messerschmitt 109 (a German World War II fighter plane), evoking the Italian Futurists and delivering cryptic messages or patriotic slogans in Latin. The poets from the workshop all stand for archetypes with different positions and relationships to the regime: Juan Stein becomes a guerrillero and dies an anonymous, heroic death; Belano is tortured in a concentration camp and exiled in Europe; others disappear without leaving a trace. In the story, Santiago's elite and intellectual scene are represented as a single class complicit with the military regime. Carlos Wieder, after staging an exhibition in his apartment of his own photographs, which document the torture and executions in which he participated during the dictatorship, vanishes. The public is in shock and disbelief, but owing to his status as a member of the military intelligence, he is not tried for the crimes, but simply marginalized, before he eventually disappears. From his exile in Europe, together with detective Abel Romero, Belano tries to put the pieces of Wieder's story together in a combination of hermeneutics —Wieder

14 See Klaus Theweleit *Male Fantasies Volume One: Women, Floods, Bodies, History* (Minneapolis: University of Minnesota Press,1987) and Jonathan Littell *Les Bienveillantes* (Paris: Gallimard, 2006).

y virtualizaciones en el ámbito de los signos y el lenguaje en relación con cómo codificamos la vida y la realidad. No por casualidad el personaje principal de la historia, Carlos Wieder, desarrolló una forma indescifrable de escritura. Desde entonces, el artista ha usado la novella para investigar aún más los lazos entre el fascismo y el arte de vanguardia y cómo se materializaron formas progresivas de pensamiento, arte y nuevos lenguajes visuales en propaganda fascista, violencia y destrucción. Este proyecto también se puede considerar una indagación del lugar que los artistas y los intelectuales han tenido en los procesos políticos y acontecimientos históricos, precisamente ahondando, creando, promoviendo, destruyendo, huyendo de las estructuras que mantienen el poder en su lugar o siendo reprimidos por ellas. En el cuerpo de obra de Amorales vinculado con la escritura de Bolaño, las posturas intelectuales y los gestos radicales se entienden como máscaras que, en el curso de la historia y su actualización, corren el riesgo de quedar reducidos a información o eslóganes. En ese sentido, podríamos describir la obra de Amorales como un ejercicio de "pragmática" en el sentido en el que Deleuze y Guattari la definen: como una interrogación sobre la universalidad y autosuficiencia del lenguaje, como una deconstrucción de los regímenes significantes que busca alumbrar la insuficiencia de las presuposiciones linguísticas y de los enunciados para dar cuenta de la realidad y la vida. Como una serie de trazos de formas de contenido que migran a varias formas de expresión, la obra de Amorales puede ser comprendida como un mapa transformacional de los regímenes de signos en relación a la novella de Bolaño.

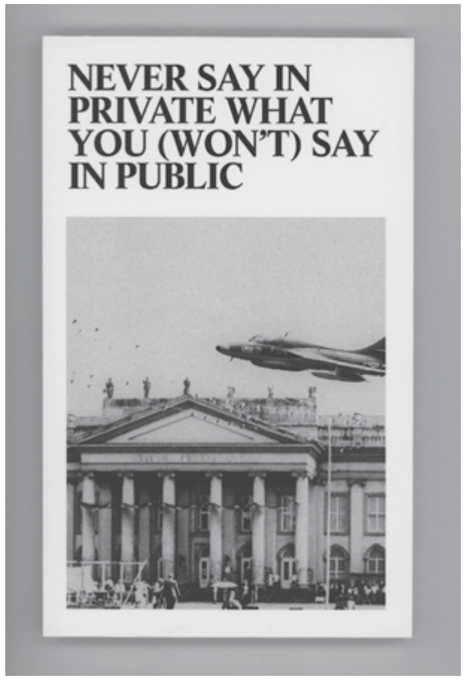
En 2013 Amorales comenzó a buscar el paradero y la identidad del personaje principal de la novella, Carlos Wieder. El personaje de Wieder se inspira en el arquetipo nazi teorizado por Klaus Theweleit y llevado a la ficción por Jonathan Littell,[14] alguien motivado por una búsqueda fundamentalista de la pureza y lo políticamente correcto más allá de los límites de un humanismo decadente y romántico, que personifica el ideal masculino del *Übermensch*, el superhombre, en Chile bajo la dictadura de extrema derecha de la década de los setenta. La novella comienza con una descripción de los talleres literarios para estudiantes dirigidos por el poeta Juan Stein antes del golpe de Estado y cómo Wieder (entonces conocido como Alberto Ruiz Tagle) se infiltra en la escena de la joven vanguardia literaria, a la cual Arturo Belano, el narrador, pertenece. Después del golpe, Wieder se convierte en un piloto de la alta sociedad, un símbolo sexual y un espía, famoso en la sociedad chilena de derecha por sus espectáculos artísticos consistentes en escribir poesía en el cielo con un Luftwaffe Messerschmitt 109 (un avión alemán de combate de la Segunda Guerra Mundial), evocando a los futuristas italianos y entregando mensajes crípticos o lemas políticos en latín. Todos los poetas del taller representan arquetipos de distintas posturas o relaciones con el régimen: Juan Stein se vuelve guerrillero y muere en el anonimato, una muerte heroica; Belano es torturado en un campo de concentración y se exilia en Europa; otros desaparecen sin dejar rastro. En la historia, la élite y la escena intelectual de Santiago se representan como una misma clase cómplice con el régimen militar. Carlos Wieder, después de organizar una exposición de sus propias fotografías en su departamento, que documentan la tortura y las ejecuciones en las que participó durante la dictadura, se desvanece. El público está atónito e incrédulo, pero debido a su condición de miembro de la inteligencia militar, no se le juzga por sus crímenes, sino que sencillamente se le margina, antes de acabar por desaparecer. Desde su exilio en Europa, junto con el detective Abel Romero, Belano intenta armar las piezas de la historia de Wieder en una combinación de hermenéutica —Wieder se esconde tras varios seudónimos en las revistas literarias de Europa y Latinoamérica— e investigación policial. La historia termina cuando Carlos Wieder aparece en Chile en un café; el narrador se sienta al lado del asesino y lo describe; cuando se va, Belano siente que ha cumplido su misión de localizar al poeta asesino. El final es abierto, pues no sabemos si Wieder acabó preso, muerto o si volvió a escapar. El misterio se perpetúa.

Amorales se dio a la tarea de encontrar las historias reales de la escena literaria chilena de los setenta y el origen de "Carlos Wieder" al entrevistar a poetas activos durante la caída del gobierno

14 **Véase Klaus Theweleit *Male Fantasies Volume One: Women, Floods, Bodies, History* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987) y Jonathan Littell *Les Bienveillantes* (París: Gallimard, 2006).**

hides under different pseudonyms in European and Latin American literary journals— and police investigation. The story ends when Carlos Wieder is found in Chile in a coffee shop; the narrator sits next to the murderer and describes him; when he leaves, Belano feels that he has fulfilled his mission in locating the poet–murderer. The ending is open, since we do not know whether Wieder is imprisoned, killed, or escapes again. The mystery is perpetuated.

Amorales took on a quest to find the real stories from the Chilean literary scene from the 1970s and the source of "Carlos Wieder" by interviewing poets active during the fall of the socialist government and the dictatorship. He transformed his studio into a news agency which produced semi–fictional notes about the history of Chile and its poetry. Seven notes in total were introduced into a Mexican newspaper with wide circulation. In them, Amorales imitates Bolaño's false stories, presented humorously as true, subtly reminding his readers that they are not. The information conveyed in the notes is ambiguous. They never speak from a purely legitimizing point of view (exaggerations abound) and never convincingly justify their sources, recurring to an array of forms of speech that self–reflexively part from being informational propositions and historical–fact telling, such as half–truths, official lies, gossip, and scandal. The fact that Amorales's intervention did not raise suspicion among the newspapers' editors or readers sheds light on the unquestionability of the truth statements that are carried by newspapers, the authority of the writer–journalist, and how the press is a social process that has become a self–legitimizing signifying system whose truth–content no one questions.



Never Say in Private
What You (Won't) Say in Public
2014
Paperback
Glue bound binding, glossy finish cover, b/w;
150 pages, 14 x 22.5 cm
Edited by Carlos Amorales and Isaac Olvera, designed by Iván Martínez López and Laura Pappa, published by Onestar press.

Amorales findings in this period of Chilean intellectual history were compiled and published in a book entitled *Never Say in Private What You (Won't) Say in Public*, which became the loose script for a 40–minute film, *The Man Who Did All Things Forbidden* (2014). The film is the story of a man who breaks with traditions by disobeying them and gets punished by demons. The myth becomes an analogy of the "real" Carlos Wieder: it is widely known that Wieder's aerial poems were actually written by Raúl Zurita, one of Chile's major poets and in fact one of the victims of the dictatorship. As it turns out, the identity of Wieder as traced in Bolaño's novella is a mash-up of biographies from real people whose aesthetic position and political actions were contradictory in real life. For instance,

socialista y la dictadura. Transformó su estudio en una agencia de noticias en la que produjo artículos de investigación novelada sobre la historia de Chile y su poesía. Un total de siete notas fueron publicadas en un periódico mexicano de gran tiraje. En ellas, Amorales presenta historias con humor como ciertas, recordando sutilmente a sus lectores que no lo son. La información transmitida en los artículos es ambigua. Nunca se habla desde un punto de vista puramente legitimador (abundan las exageraciones) y nunca justifica convincentemente sus fuentes, recurriendo a un conjunto de figuras de lenguaje que parten autorreflexivamente de ser proposiciones informativas y un recuento de hechos históricos, como verdades a medias, mentiras oficiales, rumores y escándalos. El hecho de que la intervención de Amorales no levantara sospechas entre los editores del periódico, ni los lectores, ilumina la incuestionabilidad de la enunciación de verdades que contienen los periódicos, la autoridad del escritor–periodista y cómo la prensa es un proceso social que se ha convertido en un sistema de significación autolegitimador, cuyo contenido de verdad nadie cuestiona.

The Man Who Did All Things Forbidden
2014
HD film, b/w, sound;
40 min, 500 x 300 cm
Written by Elsa–Louise Manceaux and Carlos Amorales, cinematography by Dario Schvarzstein, directed by Carlos Amorales.

Los hallazgos de Amorales en este periodo de la historia intelectual chilena se compilaron y publicaron en un libro titulado *Never Say in Private What You (Won't) Say in Public*, que se convirtió en el guion libre para un video de 40 minutos, *El hombre que hizo todas las cosas prohibidas* (2014). El video es la historia de un hombre que rompe con las tradiciones al desobedecerlas y a quien los demonios castigan en consecuencia. El mito se convierte en una analogía del Carlos Wieder "verdadero": es bien conocido que los poemas aéreos de Wieder en realidad fueron escritos por Raúl Zurita, uno de los más importantes poetas de Chile y, de hecho, una de las víctimas de la dictadura. En realidad la identidad de Wieder tal y como la dibuja Bolaño en su novella es una mezcla de biografías personales de intelectuales cuyas posiciones estéticas y acciones políticas eran contradictorias en la vida real. Por ejemplo, los escritores progresistas apoyados y que apoyaron el regimen fascista de derecha, o los poetas exiliados disidentes con una posición anti–fascista, pero que escribían poesía mediocre. Para Amorales, esta contradicción al seno de la vanguardia: que los artistas de vanguardia puedan ser conformistas o reaccionarios, recalca la "amoralidad de lo vanguardista". Amorales se dio cuenta de que "[Wieder] es alguien que cree en el arte al que hay que respetar".[15] Por lo tanto, la intervención de Amorales lleva a un nuevo límite las contradicciones señaladas en la trama de *Estrella distante* como las disyuntivas entre la vida real y el cuerpo de obra literaria, las posturas políticas y la escritura, la historia y la ficcionalización de los acontecimientos. El mito del mismo nombre que inspira la película de Amorales, *El hombre que hizo todas las cosas prohibidas*, representa la dualidad de los valores modernistas, que pueden ser progresistas o destructivos dependiendo de su uso. La propia vanguardia de Amorales surgió del video: el *cubismo ideológico*, un movimiento en el cual todas las posturas políticas se pliegan hacia una serie de elementos contradictorios de los cuales se derivan preguntas anarquistas. Si la novella de Bolaño se desarrolla a partir de tensiones entre posturas ideológicas y estéticas, el video de Amorales las convierte en la base de la historia en la cual el heroísmo es un conjunto de contradicciones que en última instancia conducen

15 **Entrevista con Andrea Picard. (Traducción propia)**

progressive writers supported by and who supported the right wing fascist regime, or dissident poets in exile, with an anti-fascist position, whom were writing mediocre poetry. For Amorales, these contradictions are lodged at the core of the vanguard: that vanguardist artists can be reactionary or conformist, underlines the "amorality of the vanguard." He realized that "[Wieder] is a believer in art that one has to respect."[15] Amorales's intervention, therefore, pushes further the contradictions outlined in the plot of *Estrella distante* as the disjunctions between real life and a body of literary work, political positions and writing, history and the fictionalization of the events. The myth that inspires Amorales's film *The Man Who Did All Things Forbidden* embodies the duality of modernist values, which can be progressive or destructive depending on their use. Amorales's own avant–garde emerged from the film: *ideological cubism*, a movement in which all ideological positions are folded into a set of contradictory elements from which anarchist questions derive. If Bolaño's novella develops from tensions drawn between ideological and aesthetic positions, Amorales's film turns them into the basis of the story in which heroism is a set of contradictions that ultimately lead to death. It is clear that life, history or political positions cannot be reduced to ideology or language, in spite of the fact that, historically, vanguardist art has fought against the totalitarian centralization and reification of language.

Totalitarian regimes instrumentalize communication to mobilize aggression affectively with the threat of chaos, reducing language and transmitting it as information in order–words (slogans), eliminating the possibility of thought and reflection. The instrumentalization of communication by totalitarianisms and how it becomes a form of subjectivation and submission is metaphorized in Rodrigo Rey Rosa's 1991 novella, *Cárcel de árboles* (Prison of Trees). The novella is set in a prison in the Guatemalan jungle, where Doctor Pelcari executes multiple surgeries on a group of prisoners given to her by the State Council to experiment with. First, she eliminates all traces of individuality and then reduces each prisoner to a sign and a sound. Together the prisoners embody a kind of collective consciousness that integrate a verbal order at the moment of elocution, without the interference of thought or will.[16] Language and subjectivity are reduced to the minimum possible, and each element on its own makes no sense apart from an already reductive whole. At the same time, the collective and the individual are deprived of any possible form of autonomy.

In *Life in the Folds* Amorales takes further his research on the reduction of language in the context of the current information dictatorship and the gap that it creates between reality, affect, and language. The project originates in the contradiction between facts and the abstract condition of the accumulation of sensations derived from the violence in the world and ideological conflicts brought about by the neoliberal economy. As I mentioned, the discussions of current political affairs in Amorales' studio led to the creation of shapes with acute angles that became characters in an alternative alphabet. A series of transcodings followed, emerging from the current paralysis of politics that cannot be transcended by words: the forms were blown up to three dimensions, becoming ocarinas or wind instruments with a mouthpiece and holes for the fingers that come in small and capital letters. The shapes are also the source of notational and experimental music scores. The transcoding from the visual to the textual to the phonetic enacts a passage from uncoded reality to visual language, to characters, to musical image, to a three–dimensional object, to music and sounds.

The passage of alphabet to abstraction is reminiscent of Hans Arp's figures, in which sign, language, and tracing are unlinked to become objects. We could also align Amorales's experiments with abstraction and language with the Vanguardists. For instance, in the technical manifestos of both the Italian and the Russian futurists, the sound and shape of language are highlighted and intensified. This results in sound poetry (sonic materiality) and concrete poetry (visual materiality), both of which enact the quality of nonsense, as *that which says its own sense*.[17] Whereas sound poetry approaches its own purely musical signified, concrete poetry approaches either

15 Interview with Andrea Picard.

16 The novella has a striking parallel to a clandestine prison for youth operating in Izabal in the Guatemalan jungle, where a World War II veteran ran a kind of concentration camp/penal colony from 1974 to 1988. The front was an association for the recovery of youth (ASPREJO, or Asociación para la recuperación de jóvenes), where patients with special needs, mental illnesses, or alcohol and drug addictions, the rebellious children of the Guatemalan and American elites, underwent treatment. It is known that persons unfriendly to the regime were also sent to this therapeutic concentration camp and that the clinic's director, David Burden, had help from the Guatemalan Army, and also that surveillance was in charge of ex–Kaibil soldiers (the Guatemalan elite murder squad). The prisoners lived naked inside wooden cells, and the therapies consisted of punishment, work routines, and demonstration of devotion to Burden. Many inmates disappeared, while others committed suicide after leaving the camp.

17 See Helen Palmer, *Deleuze and Futurism: A Manifesto for Nonsense* (London and New York: Bloomsbury Press, 2014).

a la muerte. Queda claro que la vida, la historia o las posturas políticas no se pueden reducir a ideología ni lenguaje, a pesar del hecho de que, históricamente, el arte vanguardista ha luchado contra la centralización totalitaria y la cosificación del lenguaje.

Los regímenes totalitarios instrumentalizan la comunicación para movilizar la agresión eficazmente con la amenaza de caos, reduciendo el lenguaje y transmitiéndolo como información en consignas (eslóganes), eliminando la posibilidad de pensamiento y reflexión. La instrumentalización de la comunicación por totalitarismos y su conversión en una forma de subjetivación y sumisión se metaforiza en la novella de 1991 de la autoría de Rodrigo Rey Rosa, *Cárcel de árboles*. La novella se desarrolla en una cárcel de la selva guatemalteca, donde la Doctora Pelcari lleva a cabo varias cirugías en un grupo de prisioneros que le entrega el Consejo Estatal para que haga sus experimentos. Primero, elimina todo rastro de individualidad y después reduce al prisionero a un signo y un sonido. En conjunto, los reos encarnan una especie de orden verbal en el momento de la elocución, sin la interferencia del pensamiento ni de la voluntad.[16] El lenguaje y la subjetividad se reducen al mínimo posible y cada elemento por sí mismo no tiene sentido fuera del todo ya reductivo. Al mismo tiempo, se priva a lo colectivo y lo individual de toda forma posible de autoridad.

En *La vida en los pliegues* Amorales vuelve a esta investigación de la reducción del lenguaje en el contexto de la actual dictadura de la información y la brecha que crea entre la realidad, los afectos y el lenguaje. El proyecto se origina en la contradicción entre los hechos y la condición abstracta de la acumulación de sensaciones derivadas de la violencia, en el mundo y en los conflictos ideológicos que acarrea la economía neoliberal. Como mencioné, el debate de los temas políticos actuales en el estudio de Amorales derivó en la creación de formas con ángulos agudos que se convirtieron en caracteres de un alfabeto alternativo. Después vendrían una serie de transcodificaciones, que surgieron de la actual parálisis de la política que no puede trascenderse mediante palabras. Las formas se llevaron a las tres dimensiones, convirtiéndose en ocarinas o instrumentos de viento con una boquilla y orificios para los dedos que representan las mayúsculas y las minúsculas. Las formas también son la fuente de partituras notacionales y experimentales. La transcodificación de lo visual, a lo textual, a lo fonético ejecuta una serie de pasajes de la realidad no codificada al lenguaje visual, a los caracteres, a imagen musical, a objeto tridimensional, a música y a los sonidos.

El pasaje del alfabeto a la abstracción recuerda las figuras de Hans Arp, en las que el signo, el lenguaje y el trazo del artista no están vinculados para convertirse en objetos. También podemos decir que los experimentos de Amorales con la abstracción y el lenguaje están en línea con los vanguardistas. Por ejemplo, en los manifiestos técnicos de los futuristas italianos y rusos, se hacía énfasis en el sonido y la forma del lenguaje, además de intensificarlos. Como resultado, apareció la poesía del sonido (materialidad sónica) y la poesía concreta (materialidad visual), ambas representantes de la calidad del sinsentido, como *aquello que dice su propio sentido*.[17] Mientras que la poesía del sonido se aproxima a su propio significado puramente musical, la poesía concreta se aproxima ya sea a una imagen que representa su sentido o a su propio campo puramente ideogramático; así como la tipografía migra en *La vida en los pliegues* de lo visual a lo fonético, y las formas llegan a un régimen asignificador que se concretiza en la experiencia temporal y visual. Las partituras escritas, creadas con base en las formas abstractas, entregan música tonal y sonidos ambientales en dos sistemas: uno sigue la escritura musical tradicional y el otro está inspirado en las partituras de John Cage, creadas por Amorales al superponer las formas abstractas de manera aleatoria o en arreglos cuidadosos. Los experimentos de Amorales con la música, los sonidos y las formas en *La vida en los pliegues* tienen un precedente en *Psicofonías* (2008): una proyección en una pantalla doble que mostraba imágenes de un programa de cómputo que interpretaba la estructura de los dibujos digitales del *Archivo Líquido* como música. El programa funciona como un dispositivo de traducción en el que las imágenes se convierten en música y viceversa.

Los experimentos anteriores de Amorales con la materialidad del lenguaje habían llevado a la eliminación del tema en cuestión

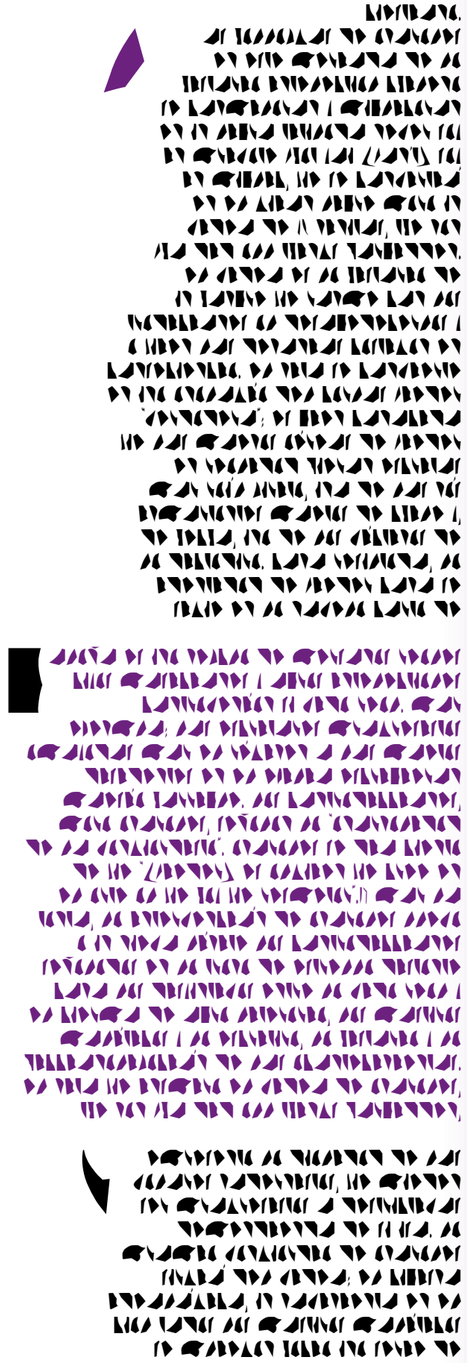
16 **La novella tiene un sorprendente paralelo con una prisión clandestina para jóvenes que operaba en Izabal en la jungla guatemalteca, donde un veterano de la Segunda Guerra Mundial dirigió una especie de campo de concentración/colonia penal de 1974 a 1988. El frente era una asociación para la recuperación de la juventud (ASPREJO, o Asociación para la recuperación de jóvenes), donde los pacientes con necesidades especiales, enfermedades mentales o adicciones al alcohol y las drogas, así como los niños rebeldes de las élites guatemaltecas y estadounidenses, iban a recibir tratamiento. Se sabe que a las personas que no eran afines al régimen también se les enviaba a este campo de concentración terapéutico, y que el director de la clínica, David Burden, recibía ayuda del Ejército de Guatemala y también que la vigilancia estaba a cargo de soldados que habían pertenecido al Kaibil (la brigada de élite de Guatemala cuyo propósito era asesinar). Los prisioneros vivían desnudos dentro de celdas de madera y las terapias consistían en castigos, rutinas de trabajo y demostración de la devoción a Burden. Muchos presos desaparecieron, en tanto que otros se suicidaron después de salir del campo.**

17 **Véase Helen Palmer, *Deleuze and Futurism: A Manifesto for Nonsense* (Londres y Nueva York: Bloomsbury Press, 2014).**

a picture representing its sense or its own purely ideogrammatic field; as typography migrates in *Life in the Folds* from the visual to the phonetic, forms arrive to an a–signifying regime that concretizes in temporal and visual experience. The notated scores created on the basis of the abstract shapes deliver both tonal music and ambient sounds in two systems: one follows traditional notation and the other one is inspired by John Cage's scores, which Amorales made by superimposing the abstract forms haphazardly or in careful arrangements. Amorales's experiments with music, sounds, and forms in *Life in the Folds* have a precedent in *Psicofonías* (2008): a double screen projection displaying images from a computer program that interprets the structure of the digital drawings from the *Liquid Archive* as music. The program functions as a translating device in which images are converted to music or vice versa.

Amorales's earlier experiments with the materiality of language had led to the elimination of subject matter and to language as nonsense, as enactments of linguistic materiality in which phonology, syntax, form, sign, and performance are dissociated from each other to become a–signifying statements in themselves. As a sign of the current threat posed by the advent of global totalitarianism, however, forms and sounds from *Life in the Folds* transcode to figuration and narrative in the film *The Cursed Village* (2017). In the film, abstract shapes materialize in a model that represents a village in a forest inhabited by characters animated by sounds and music played on the ocarinas. The story told is that of a lynching reminiscent of the 1920 German expressionist film *The Cabinet of Dr. Caligari* (directed by Robert Wiene and written by Hans Janowitz and Carl Mayer). With oblique and curving lines and sharp black and white contrasts and shadows, the film is also a mythical horror story. Lynching is considered to be a violent crime, a form of extrajudicial punishment by an informal group operating outside the law; it is usually murder by hanging for an alleged offense without legal trial. Lynchings bear a long history of racialized gendered violence and resonate with the violence faced by Latinos, Muslims, refugees, migrants, and Black communities. In lynchings, a foreigner or the other (as the stranger) becomes the scapegoat for the evils of a community. In today's context lynchings have an echo in all parts of the world as neoliberal states mean the actual absence of State and the financialized war economy has created an unprecedented flow of migration across the globe.

In the case of Mexico, the perceived absence of the State has given way to the creation of extrajudicial forms of law and community–based protection, materialized as *policías comunitarias* or *vigilantes*, and to lynchings. These forms of governing are one of the two competing forms of social organization in contemporary Mexico: one is rational and vertical, ruled by the law, centralized in institutions disjointed form the rest of society and enforcing neoliberal reforms. The second is familiar and communal, based on shared morality, hierarchical complementarity, and protection of the inside from the outside. The second form of governing has begun to operate in territories where the State is either absent or present as the military.[18] For anthropologist Claudio Lomnitz, both ideals of social organization are currently competing and the problem is that both tend to become predatory structures that practice exclusion. These two alternatives of government reflect changes between what we conceive as the private and the public, or even the confusion or the effacement of the limits between the two.[19] How to distinguish the autonomous from the private, the collective from institutions? How have neoliberal policies redrawn the limits of the State? The lynching myth precisely represents a shift from a private situation (rumor) to the political (a public situation). Apart from reflecting the current crisis in political organization in Mexico, since lynchings are a case of asymmetrical abuse designed to exercise the justice that the State is failing to impart, in *The Cursed Village* lynchings acquire the mythical character of a potentially universalizable metaphor, along the lines of Lars von Trier's 2003 film *Dogville*. The film takes place in an obscure town in the Colorado Rockies, inhabited by fifteen adults during the Great Depression, to where a stranger —a woman named Grace— arrives. She is embraced by the community and begins to exchange work for



18 By many accounts, the neoliberalization of the State has translated to its absence in certain territories. In my view, it is not that neoliberal states are not absent, but that the absence is a sign of differential governing, in accordance with the need to connect or disconnect certain territories to or from neoliberal free market processes. See Irmgard Emmelhainz, *La tiranía del sentido común: la reconversion neoliberal de México* (Mexico City: Paradiso Editores, 2016).

19 See Claudio Lomnitz, *La nación desdibujada: México en trece ensayos* (Mexico City: Malpaso, 2016).

y al lenguaje como sinsentido, como representaciones de materialidad lingüística en las que la fonología, la sintaxis, la forma, el signo y el performance se disocian entre sí para convertirse en enunciaciones asignificantes por sí mismas. Sin embargo, como un signo de la amenaza actual ocasionada por el advenimiento del totalitarismo global, las formas y los sonidos de *La vida en los pliegues* se transcodifican en figuración y narrativa en la película *La aldea maldita* (2017). En ella, las formas abstractas se materializan en un modelo que representa un pueblo en un bosque habitado por personajes animados por sonidos y música que tocan las ocarinas. La historia narrada es la de un linchamiento evocador de la película expresionista alemana de 1920 *El gabinete del doctor Caligari* (dirigida por Robert Wiene y escrita por Hans Janowitz y Carl Mayer). Con líneas oblicuas y curvas, así como marcados contrastes y sombras en blanco y negro, la película también es una historia de terror mítica. El linchamiento es considerado un delito violento, una forma de castigo extrajudicial de un grupo informal que opera fuera de la ley; por lo general, se lleva a la horca al agresor por un presunto delito sin un juicio legal. Los linchamientos tienen una larga historia de violencia racial y de género y resuenan con la violencia enfrentada por comunidades de latinos, musulmanes, refugiados, migrantes y negros. En los linchamientos, un forastero o el otro (como el extraño) se convierte en el chivo expiatorio de los males de una comunidad. En el contexto actual, los linchamientos han hecho eco en todas partes del mundo a medida que los Estados neoliberales implican la ausencia real del Estado y el fin de la guerra económica ha creado un flujo sin precedentes de migración en todo el planeta.

En el caso de México, la ausencia percibida del Estado ha dado lugar a la creación de formas extrajudiciales de ley y protección basadas en la comunidad, que se materializan en forma de policías comunitarias o vigilantes; y en linchamientos. Estas formas de gobierno son una de las dos formas en pugna de la organización social en el México contemporáneo: una es racional y vertical, gobernada por la ley, centralizada en instituciones inconexas con el resto de la sociedad, que impone reformas neoliberales. La segunda es familiar y comunitaria, basada en una moral compartida, la complementariedad jerárquica y la protección desde el interior del exterior. La segunda forma de gobierno ha comenzado a operar en territorios donde el Estado está ausente o presente como ejército.[18] Para el antropólogo Claudio Lomnitz, ambos ideales de organización social están actualmente en pugna y el problema es que ambos tienden a convertirse en estructuras predatorias que practican la exclusión. Estas dos alternativas de gobierno reflejan cambios entre lo que concebimos como lo privado y lo público, o incluso la confusión o el desdibujamiento de los límites entre ambos.[19] ¿Cómo distinguir lo autónomo de lo privado, lo colectivo de las instituciones? ¿Cómo han redibujado las políticas neoliberales los límites del Estado? El mito del linchamiento representa precisamente un giro de una situación privada (rumor) a una política (una situación pública). Además de reflejar la crisis actual en la organización política en México, ya que los linchamientos son un caso de abuso asimétrico diseñado para generar la justicia que el Estado fracasa en impartir, en *La aldea maldita* los linchamientos adquieren el carácter mítico de una metáfora potencialmente universalizable, siguiendo la línea de la película *Dogville*, de Lars von Trier de 2003. Esta película tiene lugar en un oscuro pueblo de Colorado Rockies, habitado por quince adultos durante la Gran Depresión, a donde llega una forastera, una mujer llamada Grace. Ella es aceptada por la comunidad y comienza a intercambiar trabajo para subsistir, pero termina en la servidumbre, humillada como esclava sexual y amenazada de muerte. La historia alude a un ejemplo universal pero específico de un extraño que llega desamparado a un nuevo pueblo.

La animación de Amorales cuenta la historia del asesinato de un hombre y el linchamiento de una mujer por una multitud furibunda alentada por un rumor entre los habitantes del pueblo, quienes decidieron hacer justicia por mano propia. El hecho de que la transmisión de habladurías sea lo que causa los asesinatos y el linchamiento de la mujer, significa que el lenguaje va de una parte a otra pero que ninguno de los individuos en la cadena de comunicación *haya visto algo*. En el drama, los distintos niveles de discurso se representan

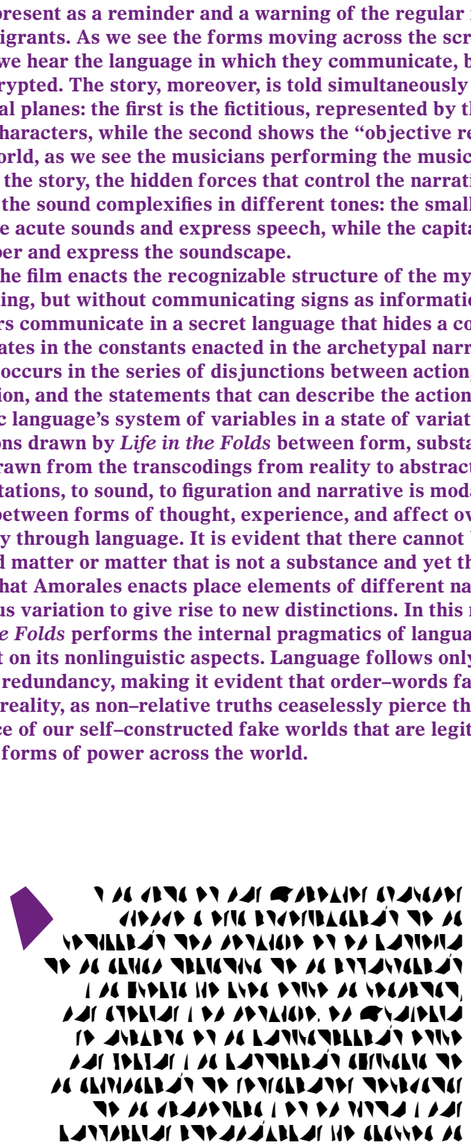
18 **Para muchos, la neoliberalización del Estado se ha traducido en su ausencia en ciertos territorios. Desde mi punto de vista, no es que los Estados neoliberales no estén ausentes, sino que la ausencia es un signo de gobierno diferencial, conforme a la necesidad de conectar o desconectar ciertos territorios de los procesos de libre mercado neoliberal. Véase Irmgard Emmelhainz, *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México* (Ciudad de México: Paradiso Editores, 2016).**

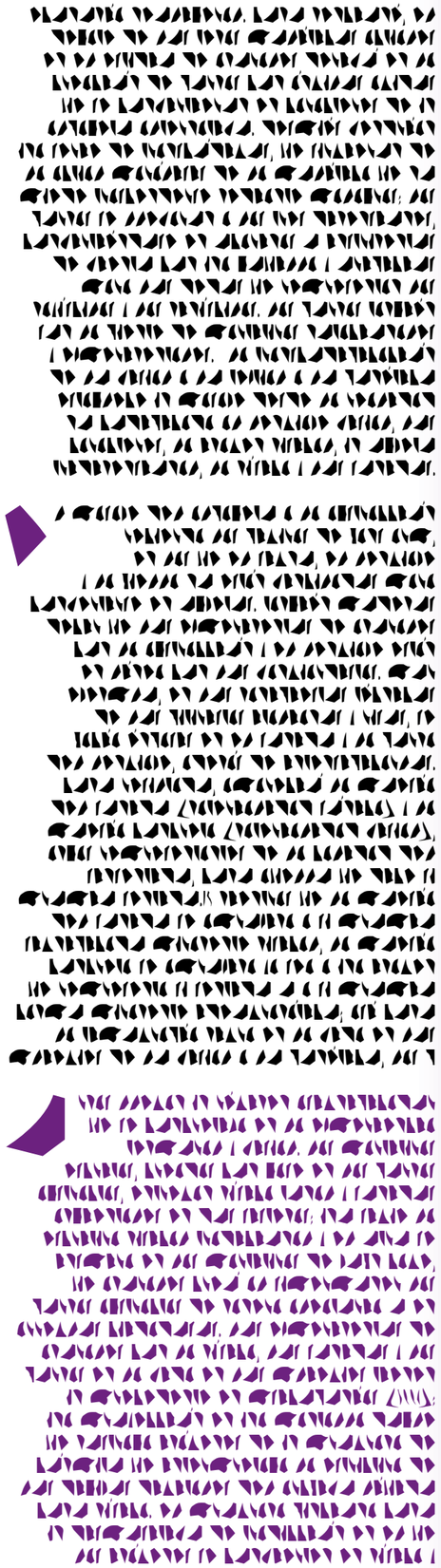
19 **Véase Claudio Lomnitz, *La nación desdibujada: México en trece ensayos* (Ciudad de México: Malpaso, 2016).**

the means to survive but ends up in servitude, humiliated as a sexual slave and threatened with death. The story alludes to a universal yet specific instance of a stranger arriving helpless to a new town.

Amorales's animation tells the story of the murder of one man and the lynching of a woman by a furious crowd spurred on by a rumor among the inhabitants of the village, who decide to take justice into their own hands. The fact that the transmission of hearsay is what causes the murders and the lynching of the woman means that language goes from party to party but that not one of the individuals in the chain of communication *has actually seen*. In the drama, different levels of speech are enacted as statements stemming from the ocarinas: individual screams, whispers (gossip), rumor (the dispersion of gossip), and mantra (the repetition of the rumor), which becomes a crescendo within the narrative. The main characters of the film are silhouettes reminiscent of the immigration sign on American highways: "Caution: Immigrant Crossing." The signs consist of a silhouette of a mother, father and child running, their bodies leaning forward as into the wind. These signs proliferated in the United States along the border with Mexico in the 1980s and 1990s, when frantic undocumented immigrants crossed lanes of traffic trying to avoid border security and were regularly killed. The signs are still present as a reminder and a warning of the regular intrusion of migrants. As we see the forms moving across the screen in the film, we hear the language in which they communicate, but it has been encrypted. The story, moreover, is told simultaneously on two conceptual planes: the first is the fictitious, represented by the model and the characters, while the second shows the "objective reality" of that world, as we see the musicians performing the music that animates the story, the hidden forces that control the narrative. The layout of the sound complexifies in different tones: the small letters emit more acute sounds and express speech, while the capital letters are sharper and express the soundscape.

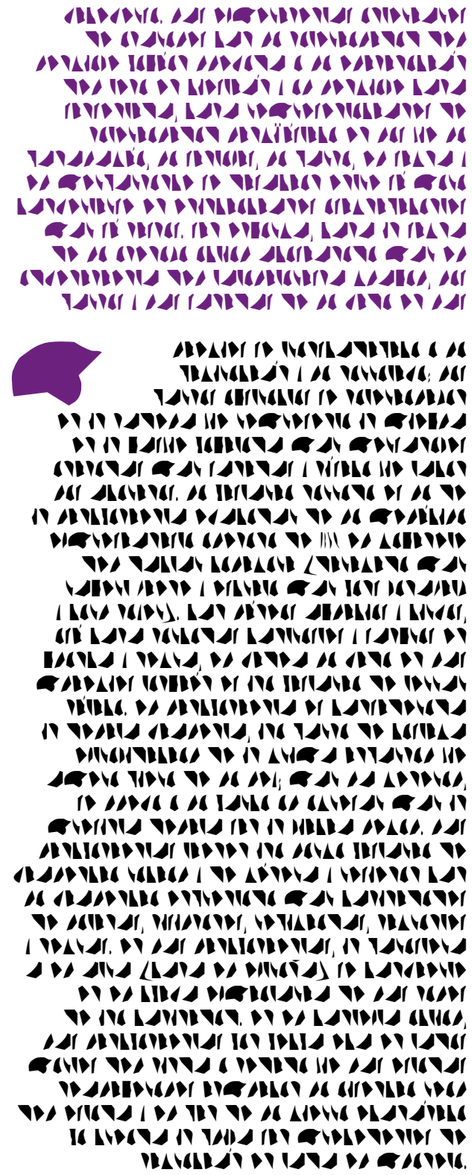
The film enacts the recognizable structure of the myth of the lynching, but without communicating signs as information. The characters communicate in a secret language that hides a code that still operates in the constants enacted in the archetypal narrative. Meaning occurs in the series of disjunctions between action, speech, information, and the statements that can describe the actions placing the public language's system of variables in a state of variations. The distinctions drawn by *Life in the Folds* between form, substance, and matter drawn from the transcodings from reality to abstraction, to music notations, to sound, to figuration and narrative is modal, a distinction between forms of thought, experience, and affect overcoding reality through language. It is evident that there cannot be pure unformed matter or matter that is not a substance and yet the transcodings that Amorales enacts place elements of different natures in continuous variation to give rise to new distinctions. In this manner, *Life in the Folds* performs the internal pragmatics of language, shedding light on its nonlinguistic aspects. Language follows only later, escaping redundancy, making it evident that order–words fail to describe reality, as non–relative truths ceaselessly pierce the fragile surface of our self–constructed fake worlds that are legitimizing nihilistic forms of power across the world.

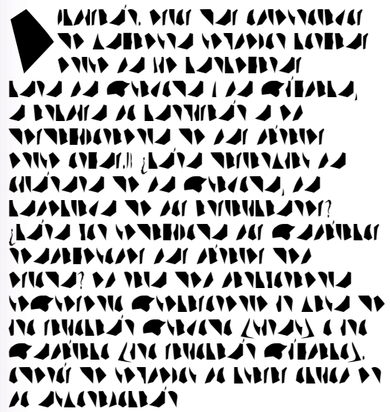


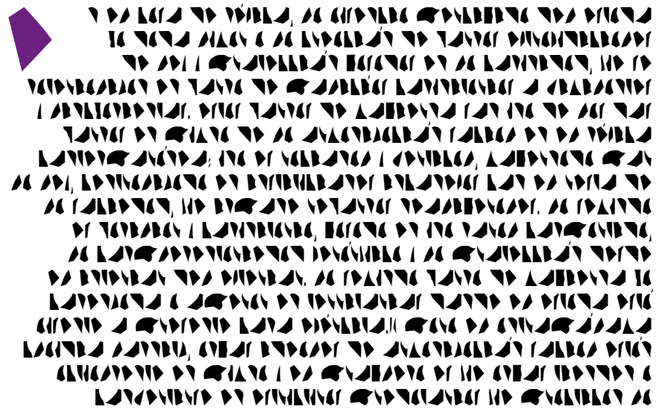


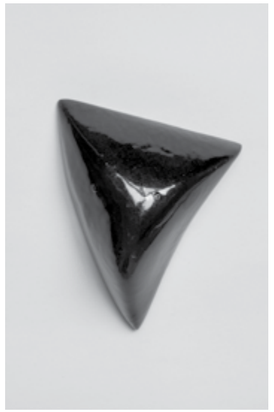
como enunciaciones que surgen de las ocarinas: los gritos individuales, los susurros (habladurías), el rumor (la dispersión de las habladurías), y el mantra (la repetición del rumor) que va aumentando dentro de la narración. Los personajes principales de la película son siluetas que recuerdan la señalización de migrantes en las autopistas estadounidenses: "*Caution: Immigrant Crossing*". La señalización se compone de la silueta de una madre, un padre y un niño corriendo, cuyos cuerpos se inclinan hacia adelante como si se los llevara el viento. Estas señalizaciones proliferaron en Estados Unidos a lo largo de la frontera con México en los ochenta y noventa, cuando inmigrantes indocumentados cruzaban las autopistas tratando de evitar la seguridad fronteriza y muchas veces morían en el intento. Las señalizaciones todavía están presentes como recordatorio y advertencia de la intromisión habitual de inmigrantes. A medida que vemos las formas en movimiento en la pantalla de la película, escuchamos el lenguaje en el que se comunican, pero se ha encriptado. Además, la historia se cuenta simultáneamente en dos planos conceptuales: el primero es el ficticio, representado por la maqueta y los personajes, en tanto que el otro muestra la "realidad objetiva" de ese mundo, es decir, los músicos que interpretan la música que anima la historia, las fuerzas ocultas que controlan la narración. La disposición del sonido se hace más compleja en distintos tonos: las letras minúsculas emiten sonidos más agudos y expresan el discurso, mientras que las mayúsculas son más nítidas y expresan el paisaje sonoro.

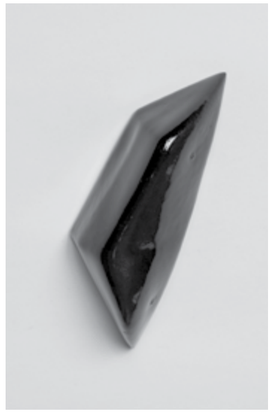
La película representa la estructura reconocible del mito del linchamiento, pero sin comunicar los signos como información. Los personajes se comunican en un lenguaje secreto que esconde un código que todavía opera en las constantes representadas en la narración arquetípica. El significado tiene lugar en la serie de disyunciones entre acción, discurso, información y la enunciación que describe las acciones que colocan el sistema de variables del lenguaje público en un estado de variaciones. Las distinciones entre forma, sustancia y materia que se dibujan en *La vida en los pliegues* a partir de la serie de transcodificaciones que van de la realidad a la abstracción, a notaciones musicales, a sonido a figuración y narrativa es modal, y hace distinciones entre la forma del pensamiento, de la experiencia y del afecto que son sobrecodificados por el lenguaje y que dibujan la realidad. Es evidente que no puede haber materia pura no formada ni materia que no es sustancia y, no obstante, las transcodificaciones que Amorales ejecuta colocan elementos de distintas naturalezas en variación continua para dar lugar a nuevas formaciones que vehiculan significado. Es así como *La vida en los pliegues* lleva a cabo la pragmática interna del lenguaje, aclarando sus aspectos no lingüísticos. El lenguaje llega después, escapando la redundancia, haciendo evidente que las consignas no logran describir la realidad, ya que las verdades no relativas atraviesan sin reposo la frágil superficie de nuestros mundos falsos construidos por nosotros mismos, formas nihilistas que legitiman el poder totalitario en el mundo.











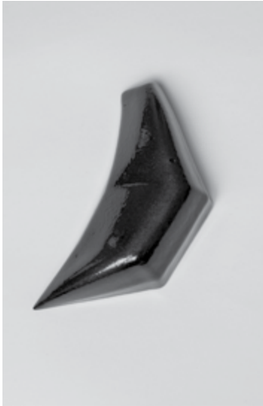
I J K L

E F G H

A B C D

M

N



O

P

U

P

r

V

W

Q

R

S

T

P

r

m

o

X

Y

Z

ك

ل

م

ن

ي

ج

ا

ب

ت

ث

ح

خ

د

ذ

ر

ز

س

ش

k

l

m

n

y

j

a

b

c

d

h

g

f

e

r

q

p

o

9 0 . ،

1 2 3 4

s t u v

: ؛ ! ¡ ؟

5 6 7 8

w x y z

( )

Po mrm oor

Leer y mirar:
sobre *La vida en los pliegues*
de Carlos Amorales

Humberto Beck

Reading and Looking:
On *Life in the Folds*
by Carlos Amorales

Humberto Beck

One of the most striking aspects of the project *Life in the Folds* —and, in general, of Carlos Amorales's exploration of the symbolic and formal possibilities of abstract alphabets and asemic writing— is the way the multidimensional nature of language is revealed in it. In *Life in the Folds*, spoken and written language is codified by means of an abstract alphabet which functions in turn as a "semantic score" to be decoded musically. Amorales's previous work with this alphabet —made of paper cutouts— had already highlighted his exploration of the graphic dimension of text, but now, through the integration of a new element (the music of the ocarinas), a new layer of exploration is added: the auditory dimension of signs. The ocarinas literally transform each letter of the alphabet into a wind instrument. In this way, the work highlights the different facets of language: strictly textual, but also conceptual, auditory, and visual.

Life in the Folds recalls Ezra Pound's insight into the three dimensions of poetic language: the language of a poem, according to Pound, is the sound of the words, but also the images they evoke and the concepts they represent. To these three perspectives (sound, image, and concept) I would add a fourth: the strictly *graphic* facet of the poem, the *materiality* of the text, which in some sense has always existed —since writing has been writing—, but which in modern poetry became manifest and conscious of itself thanks to the formal and typographical experiments of authors such as Mallarmé, Apollinaire, e. e. cummings, and, among Mexican poets, José Juan Tablada.

The auditory translation of the alphabet that takes place in *Life in the Folds* reminds us, therefore, that every unit of language —and especially a letter— is a four-dimensional object: it is image, sound, and idea, but it is also *body*, *volume*, *presence*. (In this sense, it can be affirmed that synesthesia is not an exceptional poetic figure, but rather, in some way, a primordial form of involvement with language.) The viewer of the film experiences firsthand this "four-dimensionality" of poetic language, which is, if we look closely, inherent in every language with a verbal anchoring. By the use of the letters of the abstract alphabet as a support, and by the auditory translation of the letters through the music of the ocarinas, what happens in the piece is, so to speak, a *staging of language*: a staging of the processes whereby its communicative procedures are constituted and displayed.

It seems to me, therefore, that the ocarinas in *Life in the Folds* —those letters transmuted into musical instruments—, from their mere presence as materializations of signs to the way in which they execute acoustically the score implicit in the words of the abstract alphabet, evoke —like other works by Amorales made with this alphabet, with asemic writing and with its translation to media such as film—, the fact that, in the *origin* of the letter (and also in its *end*, in its ultimate significance), there is *gesture*. The ocarinas remind us in a very tangible way of the process of the birth and evolution of language: the operation whereby a gesture becomes a sign, and then an object and a sound, and finally, to complete the cycle, a gesture once again.

Uno de los aspectos que más llaman la atención del proyecto *La vida en los pliegues* —y, en general, de la exploración de Carlos Amorales con las posibilidades simbólicas y formales de los alfabetos abstractos y las escrituras asémicas— es la manera en que ahí se descubre la naturaleza multidimensional del lenguaje. En *La vida en los pliegues*, el lenguaje hablado y escrito aparece codificado mediante un alfabeto abstracto, el cual, a su vez, también funciona como una "partitura semántica" a ser decodificada musicalmente. El trabajo previo de Amorales con este alfabeto —formado a partir de recortes de papel— ya había puesto de relieve una investigación de la dimensión gráfica del texto; pero ahora, a través de la integración de un nuevo elemento —la música de las ocarinas— se suma una nueva capa de exploración: la dimensión sonora de los signos. Las ocarinas, de manera literal, convierten cada letra del alfabeto en un instrumento de viento. La pieza resalta de este modo las distintas facetas del lenguaje: la propiamente textual, pero también la conceptual, la sonora, la visual.

La vida en los pliegues hace pensar en la preceptiva de Ezra Pound acerca de las tres dimensiones del lenguaje poético: el lenguaje de un poema es, de acuerdo con el poeta norteamericano, el sonido de las palabras, pero también las imágenes que estas palabras evocan y los conceptos que estas mismas representan. A estas tres perspectivas (sonido, imagen y concepto), yo agregaría una cuarta: la faceta propiamente *gráfica* del poema, la *materialidad* del texto, que de alguna manera ha existido siempre —desde que la escritura es escritura—, pero que en la poesía moderna se volvió manifiesta y autoconsciente gracias a los experimentos formales y tipográficos de autores como Mallarmé, Apollinaire, e. e. cummings y, entre nosotros, José Juan Tablada.

Así, en el fondo, lo que la traducción sonora del alfabeto que acontece en *La vida en los pliegues* nos recuerda es que toda unidad del lenguaje —y, en especial, la letra— es un objeto de cuatro dimensiones: es imagen, sonido e idea, pero también *cuerpo*, *volumen*, *presencia*. (En este sentido se puede afirmar que la *sinestesia* no es una figura poética de excepción sino, de alguna manera, una forma primordial del involucramiento con el lenguaje.) El espectador del filme experimenta de primera mano esta "tetra-dimensionalidad" del lenguaje poético —que es, si ponemos atención, propia en general de todo lenguaje con un anclaje verbal—. Al recurrir a las letras del alfabeto abstracto como uno de sus soportes, así como a la traducción sonora de las letras mediante la música de las ocarinas, lo que sucede en la pieza es entonces, digamos, una *escenificación del lenguaje*: una puesta en escena de los procesos por los que se constituyen y despliegan los procedimientos comunicativos.

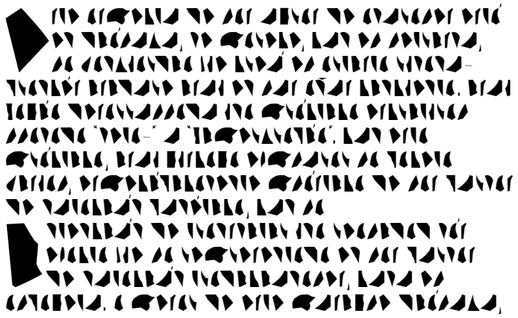
Me parece entonces que las ocarinas de *La vida en los pliegues* —esas letras transmutadas en instrumentos musicales—, desde su sola presencia como materializaciones de un signo hasta la manera en que ejecutan acústicamente la partitura implícita en las palabras del alfabeto abstracto, evocan —al igual que las otras obras de Amorales realizadas con este alfabeto, con escrituras asémicas y con sus traducciones a medios como el relato cinemático— el hecho de que en el *origen* de la letra (y también en su *fin*, en su significación última) está el *gesto*. Las ocarinas nos hacen recordar de una manera bastante plástica el proceso del nacimiento y evolución del lenguaje: la operación por la cual un gesto se vuelve signo, y después objeto y sonido, y después, para completar el ciclo, una vez más en gesto.

It might be said that the letter is, in this sense, a gesture frozen at one of the stages of its evolution. But if we examine this carefully— and I feel this is precisely what happens in the works in which Amorales explores writing— we discover that the letter is rather a mutant gesture, a mutant sign, which exists simultaneously at all four stages, transformed into its four dimensions: its nature is to be, at one and the same time, image, idea, body, and sound.

This is already clear, for example, in *Amsterdam* (2013), a short work made from a purely asemic screenplay. It is a film that attempts to answer the question of how to film a kind of writing whose primary sense is not semantic, but gesturally expressive. One possible answer is: by filming the gestural quality of bodies and faces, by exploring the visual equivalents of this writing by means of the free association of graphic and corporal gestures. Several aspects of this exploration are continued, in expanded form, in *Life in the Folds*.

This facet of Amorales's works establishes a dialogue, it seems to me, with lettrism, the avant-garde movement created by the French–Romanian artist Isidore Isou in the 1950s. Isou had developed a practice of writing, which he called "metagraphics" or "hypergraphics," whereby he sought to explore the visual, specifically plastic facet of the forms of phonetic notation, in the aim of transmitting a more exact rendering of reality than that represented in traditional forms of notation, such as the alphabet. In spite of this possible dialogue, however, *Life in the Folds* illuminates something more: the reality that all language is fundamentally endowed with these multiple characteristics —the notion that every verbal sign exists simultaneously in all of these dimensions.

The discovery of the multidimensional nature of language is an intuition of the modernist aesthetic. It is explicitly present in Rimbaud's famous "Vowels" sonnet. When we pronounce "a" or "e," Rimbaud seems to suggest, we are not pronouncing "just a letter," but are mobilizing a copious series of phonetic, visual, symbolic, and intellectual sensations and evocations. Valéry put it in a different way: "A letter is literature." If we pay enough attention to what is happening on each one of the planes of language, and to their interaction, every time a group of letters is combined to form a word, a phrase, a dialogue, a text, the effect can be overwhelming, exuberant, uncontainable. The invitation to fix one's attention on these different planes and their interaction, *dramatizing* them, is a fundamental part of the viewer's experience of *Life in the Folds*.



In Amorales's works, this staging of the dimensions of languages is also connected with an exploration of that uncertain, liquid, unstable frontier between the fields of abstraction and figuration. This exploration also touches on the question of the fluidity between text and image, which is exemplified in the ways we connect as spectators/readers with typography itself. Is it necessary to recall that even the letters of our alphabet were once, in their remote origins, ideograms? Or that, if a typographically trained eye gives free rein to the imagination behind it, it is possible to recover something of that primitive hieroglyphic character, as in the case nowadays of

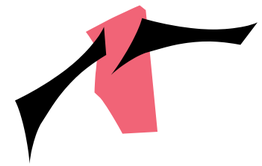
Se puede decir que la letra es, en este sentido, un gesto congelado en una de sus fases de evolución. Pero si nos fijamos con cuidado —y siento que esto es precisamente lo que sucede en las obras de Amorales dedicadas a la exploración escritural— descubrimos más bien que la letra es un gesto mutante, un signo mutante, el cual existe simultáneamente en sus cuatro fases, convertidas en sus cuatro dimensiones: su naturaleza de ser al mismo tiempo imagen, idea, cuerpo y sonido.

Esto, por ejemplo, se hacía ya evidente en *Amsterdam* (2013), el corto de Amorales filmado a partir de un guion puramente asémico. Una película que trata de responder a la interrogante de cómo filmar un tipo de escritura cuyo sentido primario no es semántico sino expresivo, gestual. Una posible respuesta es: filmando la gestualidad de los cuerpos y de los rostros, investigando los equivalentes visuales de esa escritura mediante la libre asociación de gestos gráficos y corporales. En *La vida en los pliegues* continúan, de manera expandida, varios aspectos de esta investigación.

Dicho aspecto de las obras de Amorales está en diálogo, me parece, con el letrismo, la vanguardia que creó el artista rumano–francés Isidore Isou en los años cincuenta. Isou había desarrollado una práctica escritural llamada "meta–" o "hipergrafía". Con esta práctica, Isou buscaba explorar la faceta visual, específicamente plástica de las formas de notación fonética, con la intención de transmitir una realidad más exacta que la representada en las formas de notación tradicionales, como el alfabeto. A pesar de este posible diálogo, sin embargo, creo que *La vida en los pliegues* ilumina algo más: la realidad de que todo lenguaje cuenta en el fondo con estas características múltiples; que todo signo verbal existe, simultáneamente, en todas estas dimensiones.

El descubrimiento de la naturaleza multidimensional del lenguaje es una intuición de la modernidad estética. Está presente, de manera señalada, en el célebre soneto de Rimbaud dedicado a las vocales. Cuando pronunciamos "a" o "e" —parece sugerir Rimbaud— no estamos pronunciando "solo una letra", sino que estamos movilizando una profusa serie de sensaciones y evocaciones fonéticas, visuales, simbólicas e intelectuales. Ya lo decía de otra forma Valéry: "La letra también es literatura". Si le dedicamos la curiosidad suficiente a lo que está sucediendo en cada uno de los planos del lenguaje, así como a la interacción entre ellos, cada vez que un grupo de letras se conjuga para formar una palabra, una frase, un diálogo, un texto, el efecto puede ser incontenible, exuberante, arrollador. El llamado a fijar la atención en estos distintos planos y en la interacción entre ellos, *dramatizándolos*, es una parte fundamental de la experiencia del espectador de *La vida en los pliegues*.

En las obras de Amorales, tal puesta en escena de las dimensiones del lenguaje se conecta, a su vez, con una exploración de esa frontera movediza, líquida, inestable que existe entre los campos de la abstracción y la figuración. Esta investigación atañe, también, a la cuestión de la fluidez entre texto e imagen, la cual está ejemplificada en las formas en que como espectadores/lectores nos vinculamos con la propia tipografía. ¿Hace falta recordar que aun las letras de



emojis and emoticons? Typography is text and image: exposing oneself to the signs of the alphabet is at once *reading* and *looking*. To look at letters (reading them), to read letters (looking at them) is to decipher in them, as Henri Michaux would have it, "interior gestures," abstract figures which —like the objects and the landscapes themselves— become concrete, only to turn abstract again.

In the film presented in the installation—*The Cursed Village* (2017)—, an abstract music seems to determine —even more: to "cause"— a concrete story. While on one of the planes of the film a narrated story is unfolding, on another plane a group of musicians is playing the ocarinas. As we know, the music is part of the story: its notes correspond to the letters of the alphabet and therefore to a certain semantic meaning. This music, at once abstract and concrete, recalls the primordial and ultimate musicality of all language, which always begins and ends as *music*, sound. It also recalls figuration as a permanent possibility of abstraction—so long as there is a process of decodification involved—, as in an allegory of the process of the generation and operation of language.

The shifts between image and writing, between abstraction and figuration, place at the heart of the matter the question of readability, especially in one of its forms: that "esoteric" dimension of writing —as Leo Strauss called it— related to the search for modes of expression distinct from "direct" language, designed to avoid a danger, escape persecution, or transmit a deeper truth in coded form. We can intuit that this process of codification is never, in itself, neutral or transparent. Every detour in expression, every "lateral" way of saying something, always necessarily adds a new layer of meaning: it is never limited to reproducing, in another code, the original message, but involves a transformation of that message. It says *something more*, something new. That "something" tends to be *language itself*.

The instability between abstraction and figure also recalls another fluidity: that of *free association* and *reading*, two operations that represent different kinds of symbolic and cognitive processes whereby we create or imagine meaning. It is as if Amorales's works were affirming that on every group of signs —regardless of their nature as letters or figures— the self can *project a story*, and that that story will have something to do, in one way or another, almost as a reflection, with a search for, or a memory of, *identity*. This process of association or reading therefore results, quite precisely, in a sort of *drama*, because onto those signs we tend to project —fatally, inevitably— a *narrative*, individual or collective. An unsuspected link is therefore revealed between identity and abstraction as a vehicle of the self.

In the folds of every accumulation of signs, of every text, there is concealed a double message that discloses something previously unknown to us. The musical and abstract letters of Amorales's alphabet are like the surviving fragments of a primordial figure, the pieces left over from a fable of origins: a handful of fragmentary signs in which we can sometimes read language, or our own story.

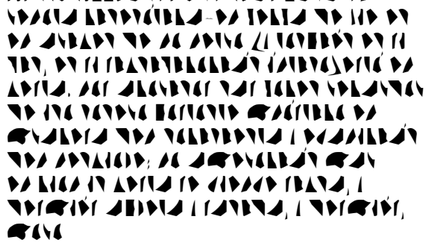
nuestro alfabeto fueron, en su origen remoto, ideogramas? ¿Y que, si un ojo entrenado tipográficamente da rienda suelta a su fantasía, es posible recuperar algo de esa primitiva naturaleza jeroglífica —tal como sucede en la actualidad con los *emojis* y los *emoticones*—? La tipografía es texto e imagen: exponerse a los signos de un alfabeto es, simultáneamente, *leer* y *mirar*. Mirar a las letras, leyéndolas —leer a las letras, mirándolas— es descifrar en ellas, como quería Henri Michaux, "gestos interiores": figuras abstractas que —al igual que los propios objetos, los propios paisajes— se vuelven concretas, sólo para volver a ser abstractas.

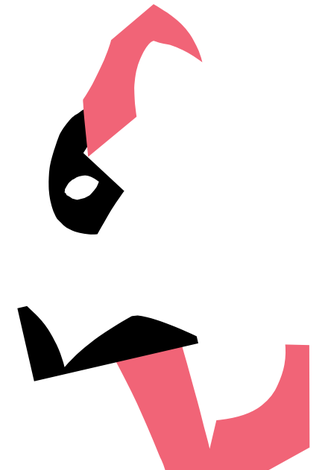
En la película presente en la instalación —*La aldea maldita* (2017)—, una música abstracta parece determinar —o más aún: "causar"— una historia concreta. Mientras que en uno de los planos del filme sucede la historia narrada, en otro plano un grupo de músicos toca las ocarinas. La música es parte del relato, porque, como sabemos, sus notas se corresponden con las letras del alfabeto y, por lo tanto, con un cierto sentido semántico. Esta música que es a la vez abstracta y concreta nos remite a la musicalidad última y primera de todo lenguaje, que siempre empieza y termina siendo *música,* sonido. Nos remite también a la figuración como una posibilidad permanente de la abstracción —siempre que haya un proceso de decodificación de por medio—, como en una alegoría del proceso de generación y operación del lenguaje.

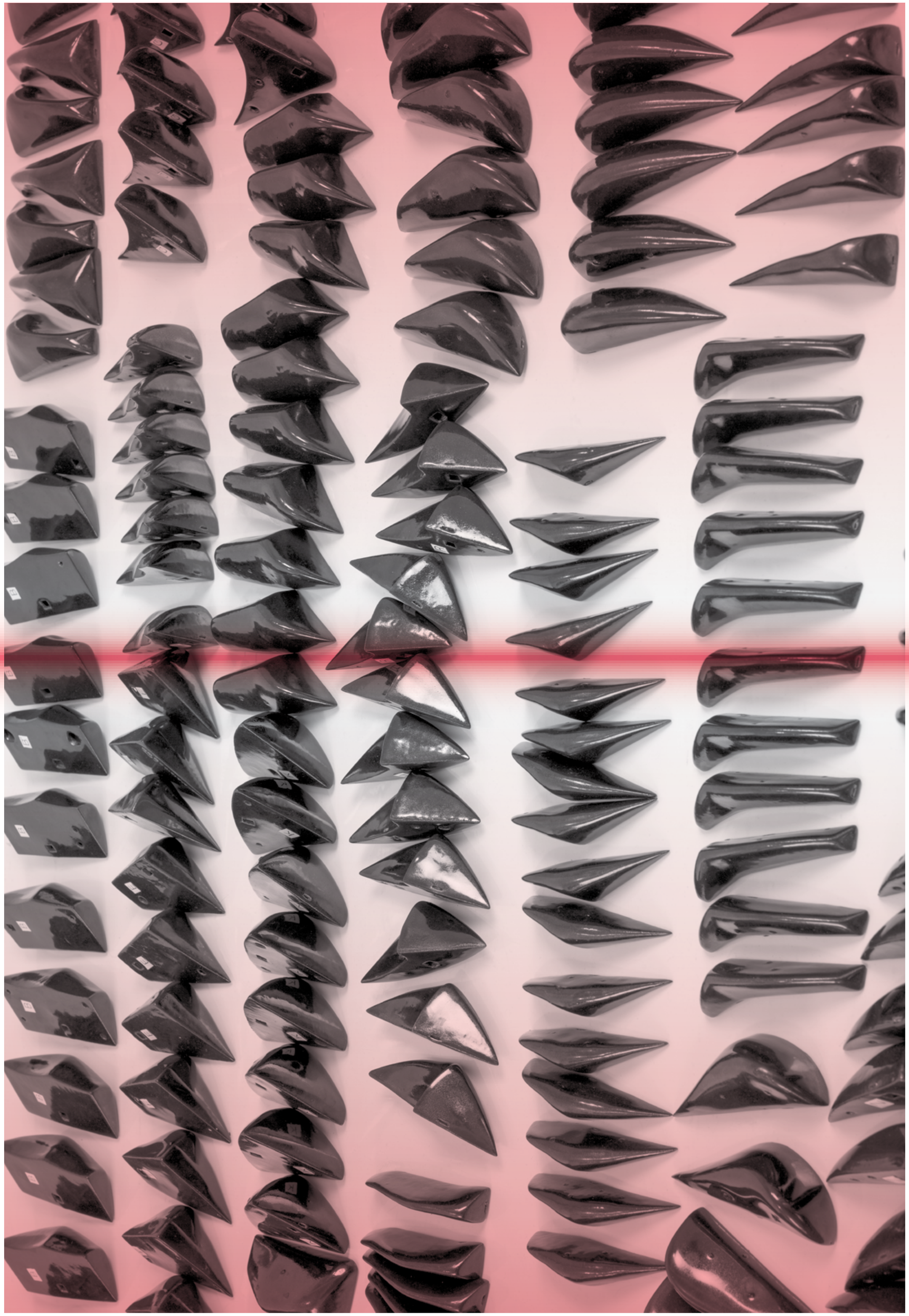
Los deslizamientos entre imagen y escritura, entre abstracción y figuración, ponen en el centro la cuestión de la *legibilidad*, sobre todo en una de sus posibilidades: esa dimensión "esotérica" de la escritura —como la llamaba Leo Strauss— relacionada con la búsqueda de modalidades de expresión distintas del lenguaje "directo" con el fin de sortear un peligro, una persecución, o de transmitir de manera cifrada una verdad más profunda. Podemos intuir que este proceso de codificación nunca es, en sí mismo, neutral ni transparente. Todo desvío en la expresión, toda forma "lateral" del decir, siempre agrega por necesidad una nueva capa de sentido: nunca se limita a reproducir, bajo otro código, el mensaje original, sino que conlleva una transformación de ese mensaje —dice *algo más*, algo nuevo—. Este "algo" suele ser el *lenguaje mismo*.

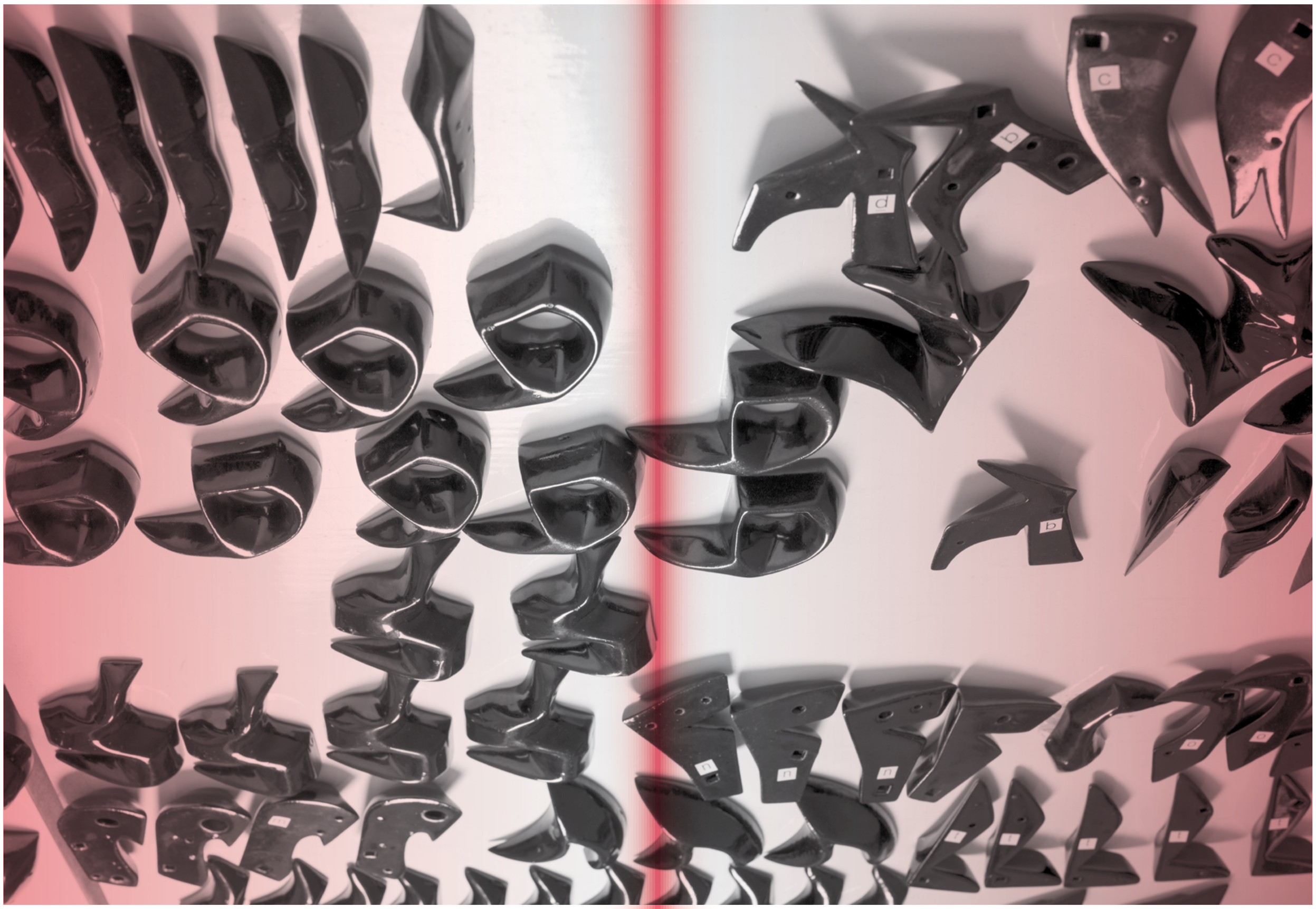
La inestabilidad entre la abstracción y la figura nos remite, a su vez, a otra fluidez: aquella entre la *asociación libre* y la *lectura* —dos operaciones que representan los diferentes tipos de procesos simbólicos y cognitivos mediante los cuales creamos o imaginamos el sentido—. En las obras de Amorales es como si se afirmara que sobre todo conjunto de signos —sin importar su naturaleza de letras o figuras— el yo siempre puede *proyectar un relato*, y que ese relato tendrá que ver, de alguna u otra manera, casi como un reflejo, con la búsqueda o la memoria de la *identidad*. Este proceso de asociación o lectura resulta entonces, de manera bastante exacta, una suerte de *drama*, porque en esos signos tendemos a proyectar fatal, inevitablemente una *narración*, individual o colectiva. Se revela entonces un insospechado vínculo entre la identidad y la abstracción como un vehículo del yo.

En los pliegues de todo cúmulo de signos, de toda escritura, se esconde un doble mensaje que nos devela algo, antes desconocido. Las letras abstractas y sonoras del alfabeto de Amorales son como los pedazos sobrevivientes de una figura primordial, los trozos que persistieron de una fábula de los orígenes: un puñado de signos fragmentados en los que a veces leemos el lenguaje o nuestra propia historia.








a
b
c
d
n

Conversación
entre Mónica de la Torre
y Carlos Amorales

A Conversation between Mónica de la Torre and Carlos Amorales

Mónica de la Torre

Your development of typographical systems bears some relation to concrete poetry. Some of the main premises of concretism are immediacy and economy, in terms of the transmission of information (both esthetic and documentary) and an extreme rationality in terms of its components, which, especially for the Brazilian concrete poets, renders form and content indistinguishable. It would seem, then, that in your work there's the opposite of a communicative goal. Your systems are certainly hyper–concrete. [illegible] They display an imposing materiality and highly unusual forms, unrecognizable by the degree of distance from the alphabet, and make content inaccessible through codification. What is your take on concrete poetry? And, with regard to its supposed transparency, what is behind the extreme illegibility of your writing systems? [illegible]

Carlos Amorales

With regard to concrete poetry and its intersection with the visual arts, the work that has most interested me is that of the Argentine poet Mirtha Dermisache, especially the works that simulate text in print, because by codifying the letters she highlights the format, both of the textblock and of the surface on which the text is written or printed. We might say that she worked not so much on letters as on the context of writing within a range limited to the document: the place where the writing takes place transmits a meaning beyond the literal content. [illegible] For example, if the act of illegible writing takes place within a format similar to that of a postcard, its proportion to the rest of the paper suggests that we are dealing with a personal message, sent from afar, perhaps in the course of a journey.

The work I have done deals with printed letters and the way movable type is ordered within the textblock, whether in analog fashion, as in the letterpress printing, or digitally, as we do it now. This approach to text implies that each letter is replaced arbitrarily by a sign alien to the typographical logic, where, for example, an A becomes an irregular triangle, a B an irregular rectangle, etc. In this way, I try to keep the meaning of the text intact, while at the same time its visual manifestation is turned on its head, deformed, or —more precisely— masked. [illegible]

I am interested in the idea of masking language, which is why my work, in that sense, differs from the ideals of the concrete poets. My works function as a barrier to legibility, an obstruction, which in turn allows for another level of meaning to be revealed, as an implicit communicative potential is insinuated. In this sense, I would like the texts I make to have an effect similar to that of someone wearing a mask: we always know there is someone behind the mask, [illegible], but since we cannot see his or her face, we intuit that another semantic field, simultaneous and parallel, is opening up before us.

MT. The first thing I saw of Dermisache's were her *Diaries* (1972–1995), and although at first I mistakenly reduced her work to a critique of censorship, I later understood that it is rather a movement in the opposite direction. She resists the unambiguous character that the social and political context seeks to impose on any sign by pointing to the multiplicity intrinsic to any process of signification. Her work is therefore irreducible.

In this sense I am struck by Dermisache's insistence on the notion that her works were only completed once they had been printed and published. Their possible meanings could only multiply once they had been printed and read by others, and in that way they constitute an intervention in public space. [illegible]

You mentioned that your text is never handwritten. You work with type, and to me that is key to your intervention. Movable type, like typography, homogenizes signs on a visual level, preventing their individualization. It conceals a subject's personal traces under the mask of a particular font—the word *typeface* encapsulates the process very well. But it seems to me that the particular typefaces you use obstruct, precisely, that process of standardization, and this has political implications. [illegible]

By making the content unintelligible, your strategy is perhaps not so much to pose an obstacle to communication, but rather, on the contrary, to free the sign and point toward multiplicity or, as you suggest, to insinuate "an implicit communicative potential." An open and indeterminate sign can refer to anything. I find something similar in your playing with masks. Behind the mask a tension is articulated between the concealment of someone's identity and the multiplication of the identities of the person wearing the mask. It is precisely because of the mask that we can all identify with the person wearing it; any one of us could be that person. [illegible]

I am reminded of what the protagonist of *The Man Who Did All Things Forbidden* (2014) says about ideological cubism: a "radical anarchism" in which individuals create their own rules to be governed by —their own systems of signs— and embody all opposing political stances.

Your films, although they possess a certain degree of abstraction, have well–defined characters and a discernible plot. We find several layers of meaning in them: within an intelligible plot, unintelligible codes appear and are developed. How do these different media and codes relate to one another? Do they complement each another? [illegible]

CA. As soon as you realize you don't understand what is written, you begin to pay attention to what surrounds it and to think about what is taking place in the context, in an attempt to understand it. This is something that happens to us, for example, when we are travelling in a country whose writing system is unfamiliar to us. With my masked texts I am interested in posing obstacles to legibility in order to induce an interpretation of the context, and I think this contributes to the empowerment of the viewers and the readers in general. For something like this to take place, there has to be a context, and this cannot be neutral or circumscribed only by the conventions of where the art is taking place, such as the canvas, the page, or the blank cube.

Mónica de la torre

Tu desarrollo de sistemas tipográficos guarda una relación con la poesía concreta. Algunas de las premisas principales del concretismo son la inmediatez y economía en cuanto a la transmisión de información —tanto estética como documental— y la extrema racionalidad de sus elementos constitutivos —la cual, según los concretos, y en especial los brasileños, vuelve indistinguibles el contenido y la forma—. Bajo esa lente, en tu trabajo se daría lo contrario a un afán comunicativo. [illegible] Tus sistemas son ciertamente híperconcretos. Sus elementos más asequibles son un despliegue de formas inusitadas e irreconocibles, por la distancia que guardan con el alfabeto, su imponente materialidad y su codificación de contenidos inaccesibles. ¿Cuál es tu posición con respecto a la poesía concreta? [illegible] Y, en relación con su supuesta transparencia, ¿qué hay detrás de la extrema ilegibilidad de tu sistema de escritura?

Carlos Amorales

[illegible] En cuanto a la poesía concreta y su cruce con las artes visuales, la obra sobre la que más me he interesado es la de la argentina Mirtha Dermisache, en especial aquellas obras que simulan el texto impreso, porque al codificar las letras pone en evidencia el formato, tanto de la caja tipográfica como de la superficie donde se imprime o escribe el texto. Podríamos decir que ella trabajó no mucho sobre las letras sino sobre el contexto de la escritura en un rango limitado al documento: el lugar donde sucede la escritura da sentido más allá del contenido literal. Por ejemplo, si el acto de escritura ilegible sucede en un formato similar al de una postal, su proporción en el papel insinúa que se trata de un mensaje personal, enviado desde la distancia, tal vez durante un viaje. [illegible]

[illegible] La obra que he hecho trata sobre la letra impresa y la manera en que los tipos móviles se ordenan en la caja tipográfica, ya sea análogamente como en las imprentas antiguas o como hacemos ahora, digitalmente. Esta aproximación al texto implica que cada letra es sustituida arbitrariamente por un signo ajeno a la lógica tipográfica, donde por ejemplo una A deviene un triángulo irregular, una B un rectángulo irregular, etcétera. Así, busco que el significado del texto permanezca intacto, pero al mismo tiempo su visualización sea trastocada, deformada o, más precisamente, enmascarada.

[illegible] Me interesa la idea de enmascarar el lenguaje, por lo que mi obra desde ese nivel se aleja de los ideales de los poetas concretos. Mis trabajos funcionan más como una barrera a la legibilidad, una obstrucción, que a su vez permite la revelación de otro rango de sentido, al insinuar el potencial comunicativo implícito. En ese sentido me gustaría que los textos que hago tengan un efecto similar al que nos deja alguien portando una máscara: sabemos que tras la máscara siempre hay alguien, pero al no ver su rostro intuimos que ante nosotros se abre otro campo semántico, que es simultáneo y paralelo.

MT. Lo primero que vi de Dermisache fueron sus *Diarios* (1972–1995) y aunque al inicio reduje erróneamente su trabajo a una crítica a la censura, posteriormente comprendí que se trata de un movimiento en el sentido contrario. Contrapone la multiplicidad, inherente a todo proceso de significación, al carácter unívoco que desea imprimir el contexto social y político a todo signo y, por lo tanto, su trabajo es irreductible.

[illegible] Y en este sentido me llama la atención que Dermisache sostuviera que el proceso de elaboración de sus grafismos sólo se completaba una vez que éstos fueran impresos, publicados. Sólo el que se impriman y lean multiplica sus posibles sentidos, y es así como constituyen una intervención en el espacio público.

Señalas que tu escritura no es manual. Trabajas con la letra impresa, y me parece que justo ahí está la clave de tu intervención. Los tipos móviles, como la tipografía, homologan y obstaculizan la individuación del signo a nivel visual; ocultan las huellas de quienes escriben al hacer que todos porten máscaras/fuentes —proceso que la palabra en inglés *typeface* pone en evidencia—. Me parece que tú insertas fuentes alternas que bloquean, justamente, ese proceso de estandarización, lo cual tiene implicaciones políticas.

Al hacer ininteligible el contenido, tu estrategia quizá no sea tanto la de obstaculizar la comunicación, sino por el contrario, la de liberar al signo y apuntar hacia la multiplicidad, o como sugieres, "insinuar el potencial comunicativo implícito". Un signo abierto e indefinido puede referirse a cualquier cosa. Encuentro algo similar en tu juego con las máscaras. Detrás de la máscara se articula una tensión entre el ocultamiento de la identidad de un sujeto y la multiplicación de identidades de quien la porta. Justo porque el sujeto lleva una máscara es que todos nos podemos identificar con él, podría ser cualquiera de nosotros. [illegible]

Me viene a la mente lo que dice el protagonista de *El hombre que hizo todas las cosas prohibidas* (2014) sobre el cubismo ideológico, un "anarquismo radical" en que el individuo crea sus propias reglas para regirse —su propio sistema de signos— y contrapone todas las posturas políticas en un mismo sujeto.

[illegible] Tus películas, si bien poseen cierto grado de abstracción, tienen personajes definidos y una trama discernible. En ellas encontramos varios niveles de significación: al interior de una trama inteligible aparecen y se desarrollan códigos ininteligibles. ¿Cuál es la relación entre estos distintos medios y códigos? ¿Cómo se complementan?

CA. En el momento que no entiendes lo que está escrito, comienzas a fijarte en lo que lo rodea y a razonar sobre lo que sucede en el contexto, para intentar comprenderlo. Es algo que nos pasa por ejemplo cuando viajamos a un país con un sistema de escritura que no conocemos. Con los textos enmascarados me interesa obstaculizar la legibilidad para inducir la interpretación del contexto, y pienso que eso contribuye al empoderamiento del público de arte y a los lectores en general. Para que algo así suceda tiene que haber contexto, y éste no puede ser neutro ni circunscrito solamente a las convenciones donde el arte sucede, como la tela, la página o el cubo blanco.

Starting with *The Man Who Did All Things Forbidden*, I conceived the screenplay as the contextual framework referenced by Dermisache, but in terms of a literary structure. For this film and the one that followed it, *The Eye–Me–Not* (2015), I developed the elements and actions out of Eskimo myths. Discernible plots, which are manifested the same way the eyes, the nose, and the mouth appear through a mask. The first myth was called "The man who did all things forbidden," in which a man breaks traditional rules because he wants to build a different system of relations following the death of his wife, and he is punished for doing so. The second myth is called "The man who could not be seen by Europeans," about the encounter between two cultures and its social consequences. These simple stories are very interesting to me, because they allow other narrative layers to be built on top of them, both on the written plane and on that of the performance of the actors, the music, and the graphic signs that appear throughout the course of the film.

For example, "The man who could not be seen by Europeans" allowed me to make a work about being fair–skinned in Mexico, that is, about being of European origin but not a descendant of Spanish colonizers. I always had the feeling of having been born in Mexico purely by chance and, ever since I was a child, I have had trouble understanding Mexican culture, in spite of being part of it. For the film, I decided to invite my children to act, precisely because they share those circumstances and it seemed important to show it to them in order to reflect on it together. In the film everyone is native–born and European, whoever the actors are. Moreover, the action is crisscrossed by a text by Miguel Serrano about his mystical awakening in India, which points in the film to a level even less comprehensible than that of identity. The idea of "ideological cubism" is related to that. The idea is not so much a theory as an image I see in my mind's eye.

MT. I also find the notion of Mexicanness foreign. Perhaps this feeling of yours helps to understand your interest in the classic avant–garde strategy of defamiliarizing the everyday and vice versa. Of course, we are all natives and foreigners at the same time: these are not essential, but completely relative, concepts.

The *mise–en–scène* you create is fascinating. Although your work cannot entirely escape from art's conventional contexts —after all, it is shown in museums and galleries, and in this case at one of the principal venues of contemporary art, the Venice Biennale—, the flight is inwards, into the work itself, into its many narrative layers. The pieces with asemic writing in *The Eye–Me–Not*, for example, appear printed on paper and function sort of as screens on the set. And if I am not mistaken, the props used by the protagonist to tell the story of Kenake within the main story are sculptures created on the basis of your invented alphabet. If we decipher what the props are saying, do they tell a story different from the one the character tells, or do they reinforce it?

The set, costumes, and staging of an alternate verbal code through the props all reminded me of the Guy de Cointet's plays. Had his work any influence on yours?

And lastly, the various elements converging in your work point to a rigorous system, the logic of which only you have the key. For the piece you'll present in Venice, are you thinking of developing a different system? And if so, what are its attributes?

CA. Guy de Cointet's idea of adapting texts to the theater was stimulating for me in thinking about film, although he never opens language onto an irrational plane. As for making the familiar unfamiliar and vice versa —the problem of wishing to make art outside of the art world— is unresolvable if we do not find a community. The staging and props you mention say nothing in a textual sense, but seem rather to be mountains, boats, weapons, and merchandise. At least that is what they are in the imaginations of the characters, and I mean that literally because the actors, being children, imagine things one way in spite of their being different in reality. There is a moment in the film when the adult character loses himself in a great disorderly collage of abstract forms, the origin of the alphabet with which I am making the work for the Venice Biennale. Forms that started as simple paper cutouts. Something irrational, in fact.

When working with asemic languages you have to be careful, because they can lead you into a dead end, where something fundamentally irrational seems rational. There is a passage in which Agamben writes: "Glossolalia thus presents the aporia of an absolute desubjectification and 'barbarization' of the event of language, in which the speaking subject gives way to another subject, a child, angel, or barbarian, who speaks 'unfruitfully' and 'into the air.'"[1] I mention this because for Venice I am trying to get out of that senseless dead end of abstract forms. And to do so I am carrying the typographical aspect to the phonetic and musical level, with wind instruments that represent each letter, that is, to glossolalia, and I am making an animation in which the irregular forms of the abstract alphabet function as landscapes and characters, coherently moving the abstract toward the figurative in narrative terms. By combining musical language with images, I want to tell the simple story of a lynching, a phenomenon which in Mexico appears sporadically in the newspapers, and which I believe points directly to something very concrete, namely, the power vacuum that the dismantling of the State has left in our society. The act of lynching recalls not only the self–defense militiasand the recent cases of anonymous vengeance, with people taking justice into their own hands, but also the confusion generated by so much political glossolalia and so much ideological cubism.

MT. In the Mexican context, I can't think of lynching without associating it with the great film by Felipe Cazals, *Canoa* (1976).

Since we are talking about language events, among which I have already mentioned the liberation of the sign, while you have mentioned the glossolalia and irrationality intrinsic to asemic writing, I would add that the strength of a great deal of avant–garde

1 Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* (Trans. Daniel Heller–Roazen, New York: Zone Books, 1999, p. 114).

A partir de *El hombre que hizo todas las cosas prohibidas*, pensé el guion como el marco contextual al que apunta Dermisache, pero desde una estructura literaria. Para esta película y la que siguió, *El no me mires* (2015), desarrollé los elementos y las acciones a partir de mitos esquimales. Tramas discernibles, que se manifiestan de la misma forma como aparecen los ojos, la nariz y la boca a través de una máscara. El primer mito se llama "El hombre que hizo todas las cosas prohibidas", en el que un hombre rompe las reglas tradicionales, porque quiere construir otro sistema de relaciones tras el deceso de su esposa, y es castigado por hacerlo. El segundo mito se llama "El hombre que no podía ser visto por los europeos", sobre el encuentro de dos culturas y sus consecuencias sociales. Estos relatos básicos me parecen muy interesantes, porque permiten construir sobre ellos otros niveles narrativos, tanto en el plano escrito, como en el del performance de los actores, la música y los signos gráficos que aparecen a lo largo de la película.

Por ejemplo, "El hombre que no podía ser visto por los europeos" me posibilitó hacer una obra sobre el hecho de ser güero en México, es decir, ser de origen europeo pero sin descender de colonizadores españoles. Siempre tuve la sensación de haber nacido en México por pura casualidad y desde niño me ha costado entender la cultura mexicana, no obstante siendo parte de ella. Para la película decidí invitar a mis hijos a actuar, justamente porque comparten esa realidad y me pareció importante mostrárselas para reflexionar juntos. En la película todos son nativos y europeos, no importa cómo sean los actores. Además la acción está cruzada por un texto de Miguel Serrano sobre su despertar místico en la India, que apunta en mi película a un nivel aun menos comprensible que el de la identidad. La idea del "Cubismo ideológico" está relacionada a eso, la cual no es una teoría sino más bien una imagen que veo en mi mente.

MT. A mí también me genera extrañeza la noción de mexicanidad. Por ahí tal vez puede entenderse tu interés por la clásica estrategia vanguardista de volver ajeno lo familiar, y familiar lo ajeno. Por supuesto, todos somos nativos y extranjeros a la vez, conceptos no esenciales sino completamente relativos.

Resulta fascinante la *mise en scène* que elaboras. Si bien tu obra no puede escaparse del todo del contexto circunscrito a las convenciones del arte —vamos, se muestra en museos y galerías, y en este caso en una de las sedes principales del arte contemporáneo, la Bienal de Venecia— la fuga se da hacia dentro de la obra, al interior de sus muchos niveles narrativos. Las piezas de escritura asémica en *El no me mires*, por ejemplo, aparecen impresas en papel y fungen como una especie de mamparas en el set. Pero si no me equivoco, también la utilería de la que se sirve el protagonista, para contar la historia de Kenake al interior de la historia principal, son esculturas hechas a partir de tu alfabeto inventado. ¿Si descifráramos lo que dice la utilería, cuenta una historia distinta a la que nos narra el personaje, o la refuerza?

Tanto el escenario y los vestuarios como la puesta en escena de un código verbal alterno a través de la utilería me recordaron la obra de Guy de Cointet. ¿Su trabajo ha tenido alguna relevancia sobre el tuyo?

Y por último, la concordancia entre los diversos elementos apunta a un sistema riguroso a cuya lógica sólo tú tienes acceso. Para el trabajo de Venecia ¿piensas desarrollar un sistema distinto? De ser así, ¿cuáles son sus atributos?

CA. La idea en Guy de Cointet de llevar los textos al teatro me resultó estimulante para pensar las películas, aunque no abre el lenguaje a un plano irracional. Lo de volver ajeno lo familiar y viceversa —problema de la voluntad de hacer arte afuera del mundo del arte— es irresoluble si no encontramos comunidad. La escenografía y la utilería que mencionas nada dicen en un sentido textual, sino que parecen montañas, barcas, armas y mercancía. Son eso al menos en la imaginación de los personajes, y lo digo literalmente porque los actores, al ser niños, se imaginaron las cosas pese a que en la realidad eran otras. Hay un momento de la película en el que el personaje adulto se pierde en un gran y desordenado *collage* de formas abstractas, el origen del alfabeto con el que estoy haciendo la obra en la Bienal de Venecia. Formas que partieron de simples recortes de papel. Algo en realidad irracional.

Al trabajar con lenguajes asémicos hay que ser cuidadoso, pueden llevarte a un callejón sin salida donde se vuelve racional algo que en el fondo siempre es irracional. Hay un texto de Agamben donde dice que, "la glosolalia ofrece la aporía de una absoluta desubjetivación y *barbarización* del acontecimiento del lenguaje, en el que el sujeto hablante cede su puesto a otro, niño, ángel o bárbaro, que habla *al viento* y *sin fruto*".[1] Lo menciono porque para Venecia intento salir de ese callejón sin sentido de formas abstractas. Para lograrlo estoy llevando lo tipográfico a lo fonético y musical, con instrumentos de viento que representan cada letra, es decir a la glosolalia; así como haciendo una animación en que las formas irregulares del alfabeto abstracto se comportan como paisajes y personajes, llevando coherentemente lo abstracto hacia lo figurativo en términos narrativos. Al combinar lenguaje musical con imágenes quiero contar la historia simple de un linchamiento, un fenómeno que en México aparece intermitente en los periódicos, y que según creo apunta directamente a algo muy concreto, al vacío que la desmantelación del Estado ha dejado en nuestra sociedad. El acto de linchamiento remite no sólo a las autodefensas y a los recientes casos de vengadores anónimos, quienes toman la justicia en sus propias manos, sino también a la corrupción desvergonzada de los gobernadores. Creo que es importante y necesario superar la confusión que genera tanta glosolalia política y tanto cubismo ideológico.

1 **Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* (Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre–Textos, 2000).**

poetry —I'm thinking of César Vallejo, Gertrude Stein, John Ashbery, to mention only a few poets— is due to its managing to situate itself just at the point where sense and nonsense brush against one another, at the limits of reason. Other values associated with avant–garde poetry are its insistence on polysemy and the desubjectification it entails, with the author standing aside so that language itself can speak.

In both the Mexican and the US political context, the other side of these values is an unquenchable thirst for power, cynicism, blatant lying, impunity, and the de–subjectivation of the oppressed whose voices aren't heard.

What determines the positive valence of those values in the field of art and their negative valence in the sociopolitical field? Asemic writing, whose signs are ambiguous and indeterminate, is undoubtedly beyond ethics. What is the role of ethics in your projects? Or in other words: what certainties find a place in your work? [illegible]

Regarding the quotation from Agamben, I leave you with a fragment of a poem by the Chilean writer Juan Luis Martínez about the language of birds in works by Brisset, Roussel, Duchamp, and others: "Birds sing in Birdish / but we hear them in Spanish. /(Spanish is an opaque language/with a large number of ghost words; /Birdish is a transparent and wordless language)."[2]

CA. I like Juan Luis Martínez's books a lot; when I visited Chile I was given a copy of *La nueva novela* and it is one of the most valuable treasures in my library. It's difficult to answer your questions without it sounding like Birdish.

I think every message in the world has an intention consistent with the interests of the person emitting it. Those interests may be well– or ill–intentioned, but beyond how we may view them morally, they consist of the totality of the information circulating between the public and private planes. As an artist it seems important to me to explore the deeper levels of meaning, although this exploration may often lead, paradoxically, to gestures that appear meaningless, as in the apparently absurd phrase of Juan Luis Martínez. [illegible]

The artistic process often beings with a certainty, which is then cast into doubt and generates a great deal of confusion. From there one goes through a process of synthesis that leads to a new certainty, which must again be cast into doubt. Going through this process of doubt and certainty is fundamental. If you don't do so, your work will lead nowhere. Viewing it in this way, the ethics of the artist are based on a cycle that oscillates between believing and doubting. When we see the honest retrospective of an artist, we perceive the process I have just described. That seems obvious to me in the exhibition, for example, of Sigmar Polke's work presented at the MoMA a couple of years ago. There were large works and small works, complete series and individual paintings, very good works and very bad ones, in short, a selection that allowed the viewer to be a witness to the artistic activity all through the artist's life.

As for my ethical position, as an artist I demand that dialectic of myself. I am not a person driven by ideology in terms of the message my work may communicate to the audience. It seems to me that a lot of people like to listen to slogans and to confirm, when they are standing before a work of art, that they think the same way as the artist does. I prefer to do pirouettes.

What is the role of ethics in your work? [illegible]

MT. I identify with your process and your non–aim of transmitting a clear message to the audience. Whenever I've attempted it I've run into trouble. In those cases, the only message that forcefully imposes itself is that there is an author eager to send a clear and defined message, for non–disinterested reasons. And by the way, it is an impossible task in any case, given the instability of the sign. The richest messages are those that surprise even their authors. We come back to the notion of aporia: Sor Juana and her baroque wordplay; John Cage and his "I have nothing to say/and I am saying it/and that is poetry/as I need it."

For me, the work is ethical when it is aware of the fact that it is neither autonomous nor universal. And also when it succeeds in interrupting transactions of a utilitarian nature, when it blocks the instrumental logic, even at a micro–level. That is precisely what does not happen in politics or the market, where every artifice and simulacrum emerges with the intention of reinforcing prevailing power structures. The message behind a love poem on a Hallmark card is that only some people have the "gift of words," and that for every feeling there is a precast mold. A poem by Nicanor Parra, on the other hand, reminds us that poetry is everywhere. Or, in the words of Lautréamont: "La poésie doit être faite par tous." I like to think of poetry as linguistic surplus, an inconvertible currency.

CA. In Chile someone told me once that every time Nicanor Parra would finish a cycle of poems he would get together with friends and acquaintances in his house in the countryside to read them his poems. Later they would all go back to the city and they would begin to repeat some of the phrases that had lingered in their heads, thereby disseminating the poetry little by little and making it part of popular Chilean speech. This way of transmitting the meaning of poetry and art seems admirable to me, it makes one feel it is something worth doing.

[illegible]

2 Juan Luis Martínez, *La nueva novela* (Santiago: Ediciones Archivo, 1985).

MT. En el contexto mexicano no puedo pensar en linchamientos sin asociarlos a la gran película de Felipe Cazals, *Canoa* (1976).

Dado que estamos tratando acontecimientos del lenguaje, en los que antes mencioné la liberación del signo y tú la glosolalia e irracionalidad intrínseca a la escritura asémica, agregaría que la fuerza de gran parte de la poesía de vanguardia —la de César Vallejo, Gertrude Stein, John Ashbery, por mencionar a unos cuantos escritores— se debe a la forma en que logra situarse justo donde se rozan el sentido y el sinsentido, al límite de la razón. Otros valores asociados con la poesía de vanguardia serían su afán por mantener la polisemia del signo y la desubjetivación a la que conlleva, mientras el autor se hace a un lado para que hable el lenguaje. [illegible]

Tanto en el contexto político mexicano como el estadounidense, la otra cara de esos valores es la sed desenfrenada de poder, el cinismo, la mentira descarada, la impunidad, la opresión de aquellos que son desubjetivados al no tener voz.

¿Qué determina la valencia positiva de aquellos valores en el campo del arte y su valencia negativa en el campo sociopolítico? La escritura asémica, cuyos signos se sitúan en la ambigüedad e indeterminación, sin duda está más allá de la ética. ¿Cuál es el papel de la ética en tus proyectos? O en otras palabras, ¿qué certezas tienen cabida en tu obra?

A propósito de la cita de Agamben, te dejo con un fragmento de un poema del chileno Juan Luis Martínez, sobre el lenguaje de los pájaros en las obras de Brisset, Roussel, Duchamp y otros: "Los pájaros cantan en pajarístico, / pero los escuchamos en español. / (El español es una lengua opaca, / con un gran número de palabras fantasmas; / el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras)".[2]

CA. Me gustan mucho los libros de Juan Luis Martínez; cuando visité Chile me regalaron *La nueva novela* y la atesoro como uno de los libros más valiosos en mi biblioteca. Es difícil responder a tus preguntas sin que suene a pajarístico. [illegible]

Pienso que cada mensaje en el mundo tiene una intención acorde a los intereses de quien lo emite. Estos intereses pueden ser bien o mal intencionados, pero más allá de cómo los percibamos moralmente, consisten en la totalidad de la información que circula entre el plano público y el privado. Como artista me parece importante indagar en los niveles profundos del significado, aunque esta indagación muchas veces conduce, paradójicamente, a gestos que parecen no tenerlo, como la frase aparentemente absurda de Juan Luis Martínez.

El proceso artístico muchas veces comienza con una certeza, que luego se pone en duda y genera muchísima confusión, de ésta uno atraviesa a un proceso de síntesis que conduce a una nueva certeza, la cual nuevamente debe ser puesta en duda. Caminar este proceso de duda y certeza es fundamental. De no hacerlo, el trabajo conduciría a nada. Viéndolo así, la ética del artista se fundamenta en un ciclo que discurre entre creer y dudar. Cuando vemos la retrospectiva honesta de un artista, percibimos el proceso que acabo de describir. Esto me pareció evidente en la exposición de Sigmar Polke, por ejemplo, que el MoMa presentó hace un par de años. Había obras grandes y chicas, series completas y pinturas individuales, obras buenísimas o malísimas, una selección que posibilitaba al espectador ser testigo del acontecer artístico a lo largo de su vida.

Sobre mi posición ética, como artista me exijo esa dialéctica. No soy una persona ideologizada en cuanto al mensaje que le pudiera comunicar al público con mi obra. Me parece que a muchísima gente le gusta escuchar consignas y confirmar, cuando están ante una obra de arte, que piensan de la misma manera que el artista. Yo prefiero hacer piruetas.

¿[illegible]

¿Cómo es para ti la ética en el trabajo?

MT. Me identifico con tu proceso y con tu no–objetivo de transmitir un mensaje claro al público. En aquellas ocasiones en las que he llegado a intentar lo contrario, ahí mismo han comenzado los problemas. En esos casos el mensaje que se impone contundentemente es que hay un autor deseoso de enviar un mensaje claro y definido, por motivos no desinteresados. Se trata, por cierto, de una labor imposible en cualquier caso, dada la inestabilidad del signo. Los mensajes más ricos son aquellos que incluso sorprenden a su autor. Volvemos a las aporías: Sor Juana y sus retruécanos; John Cage y su "I have nothing to say/and I am saying it/and that is poetry/as I need it".

Para mí, un trabajo es ético cuando se sabe no autónomo o universal. Y, por otro lado, cuando logra interrumpir transacciones de corte utilitario, cuando bloquea la lógica instrumental, aunque sea a nivel micro. Esto es justo lo que no se da en la política y en el mercado, donde todo artificio y simulacro surge en aras de fortalecer las estructuras de poder imperantes. El mensaje detrás de un poema de amor en una tarjeta de Hallmark es que el "don de la palabra" lo tienen sólo algunos, y que para cada sentimiento hay un molde. Un poema de Nicanor Parra, por el contrario, nos recuerda que la poesía está en todas partes. O en palabras de Lautréamont que "La poésie doit être faite par tous". La poesía es el excedente lingüístico, moneda sin valor de cambio.

[illegible]

CA. En Chile alguien me contó que cada vez que Nicanor Parra terminaba un ciclo de poemas, congregaba a una serie de amigos y conocidos en su casa de campo para leérselos. Después cada quien regresaba a la ciudad y comenzaba a repetir algunas frases que les habían quedado en la cabeza, diseminando de esta manera la poesía y poco a poco volviéndola parte del lenguaje popular chileno. Esta manera de transmitir el sentido de la poesía y del arte me parece admirable, y hace sentir que vale la pena hacerlo.

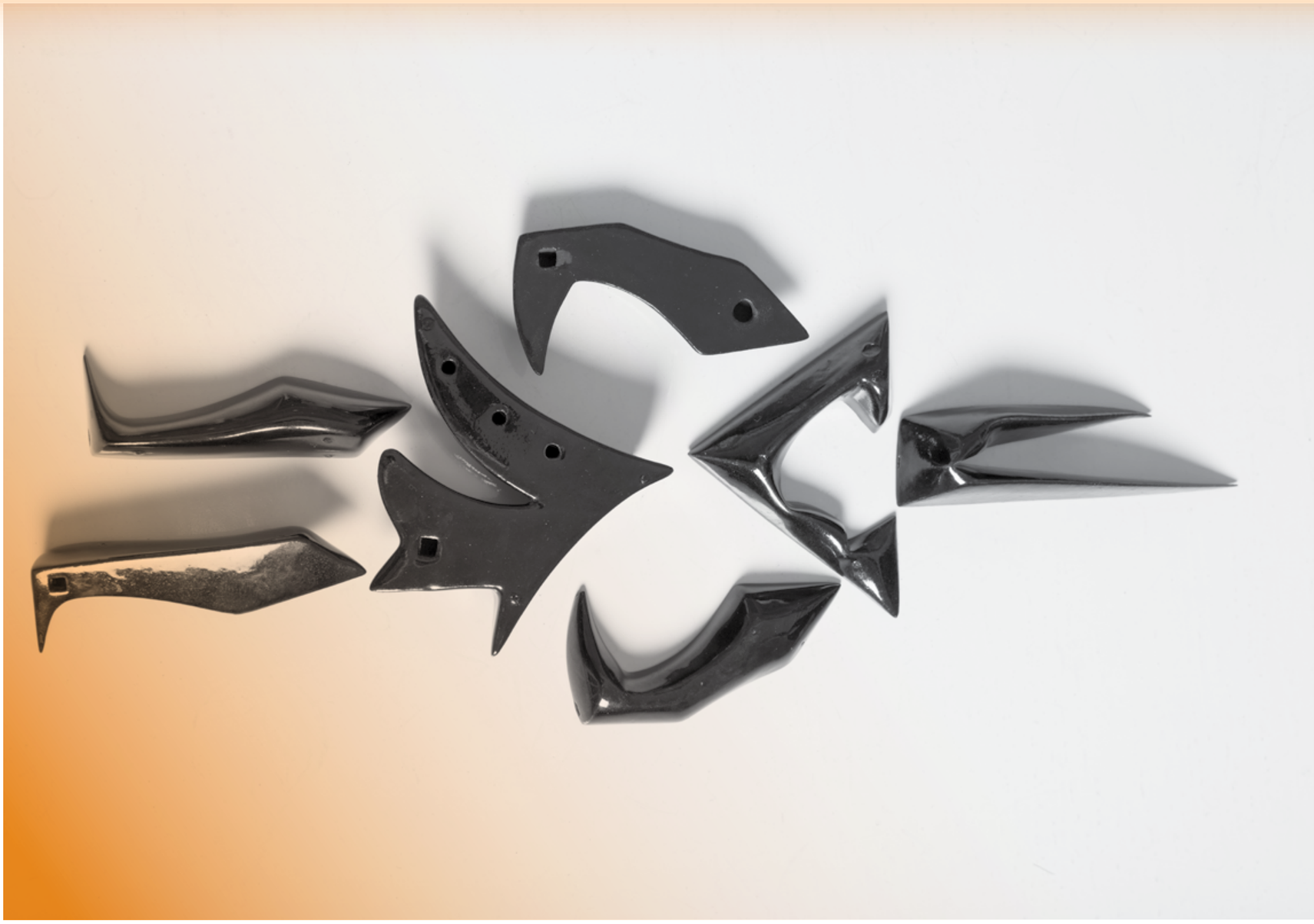
2 **Juan Luis Martínez, *La nueva novela* (Santiago, Ediciones Archivo, 1985).**

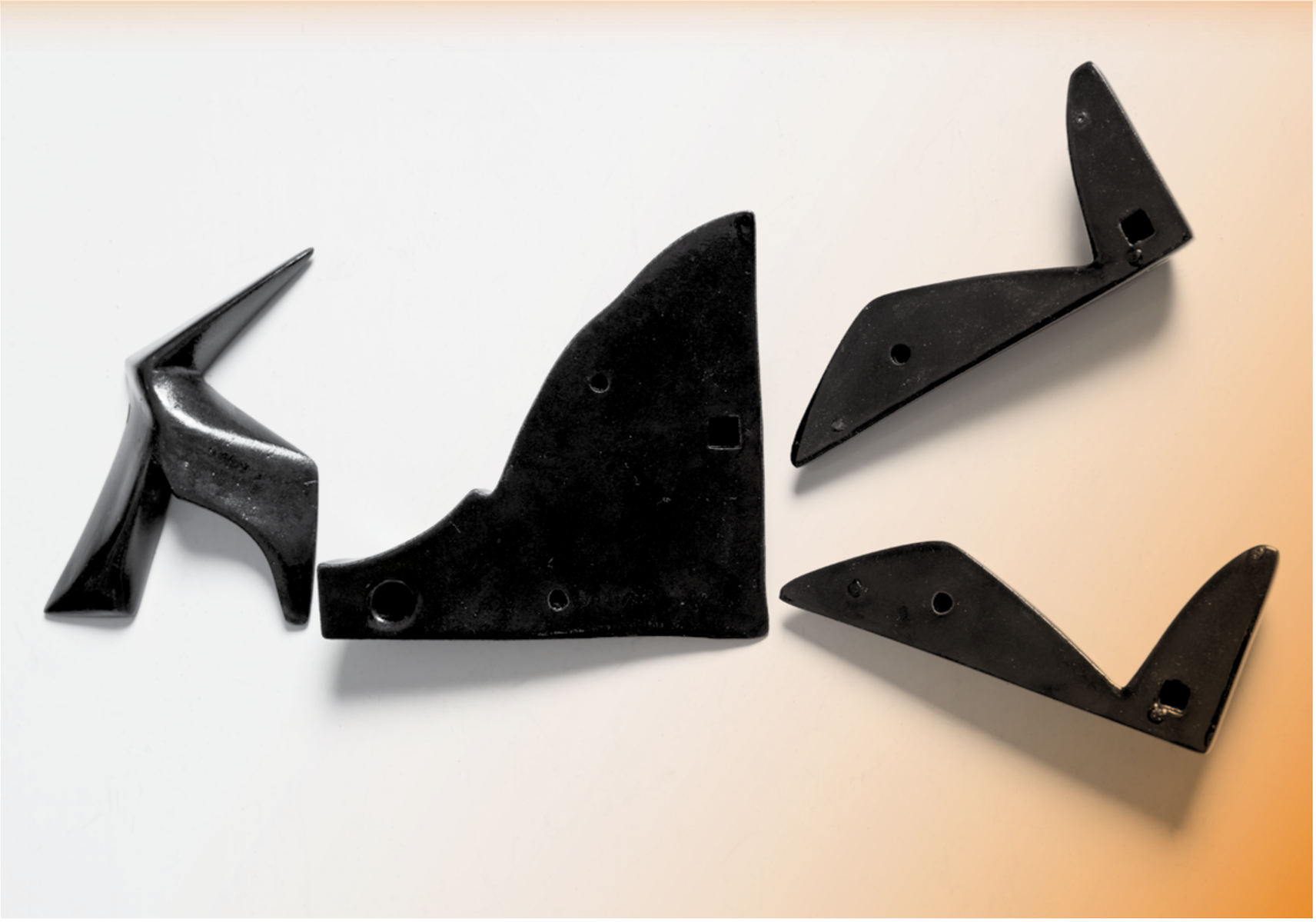
1

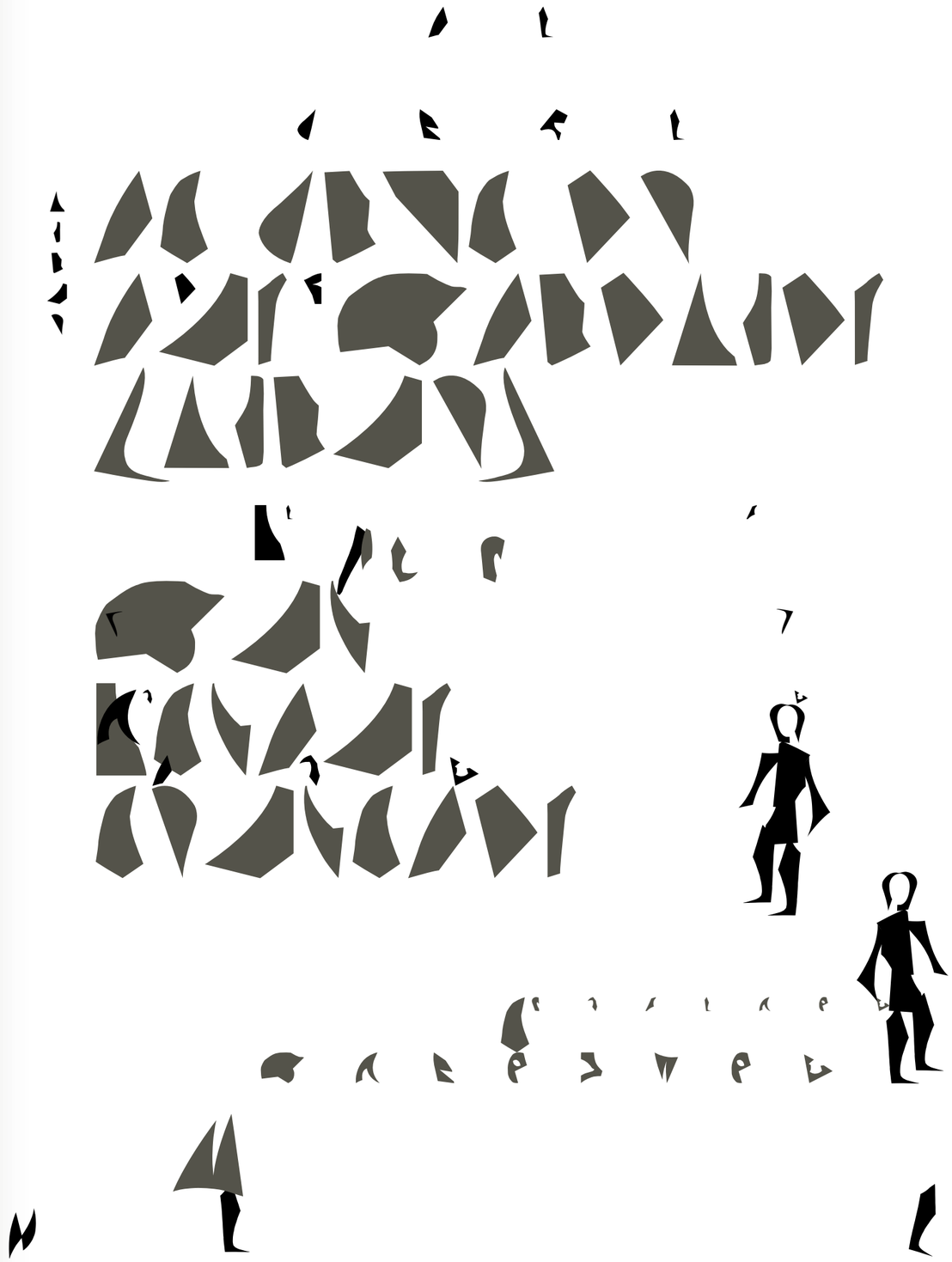
Carlos Amorales

2

3

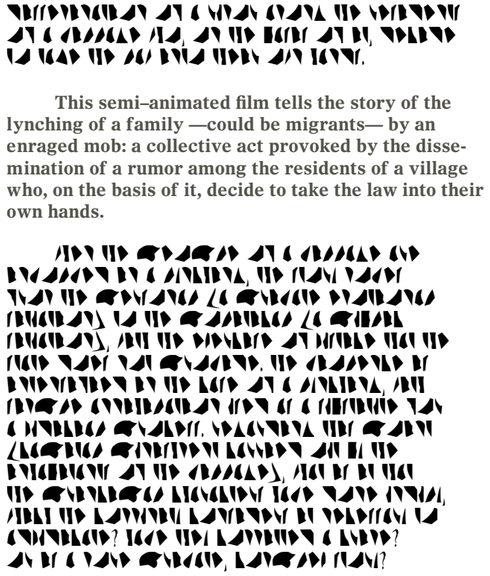




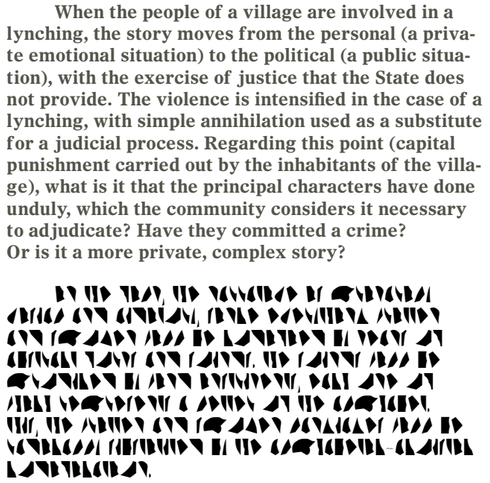


The Cursed Village
(Script)

Synopsis

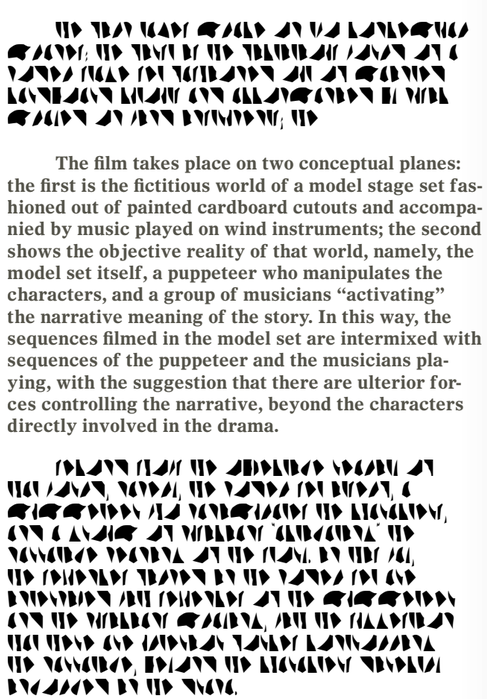


This semi–animated film tells the story of the lynching of a family —could be migrants— by an enraged mob: a collective act provoked by the dissemination of a rumor among the residents of a village who, on the basis of it, decide to take the law into their own hands.

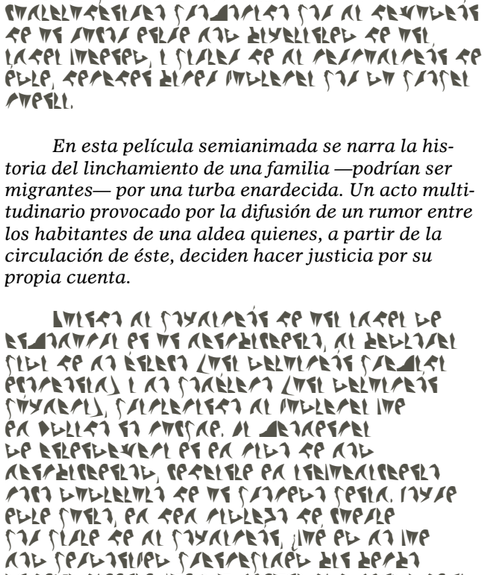


When the people of a village are involved in a lynching, the story moves from the personal (a private emotional situation) to the political (a public situation), with the exercise of justice that the State does not provide. The violence is intensified in the case of a lynching, with simple annihilation used as a substitute for a judicial process. Regarding this point (capital punishment carried out by the inhabitants of the village), what is it that the principal characters have done unduly, which the community considers it necessary to adjudicate? Have they committed a crime? Or is it a more private, complex story?

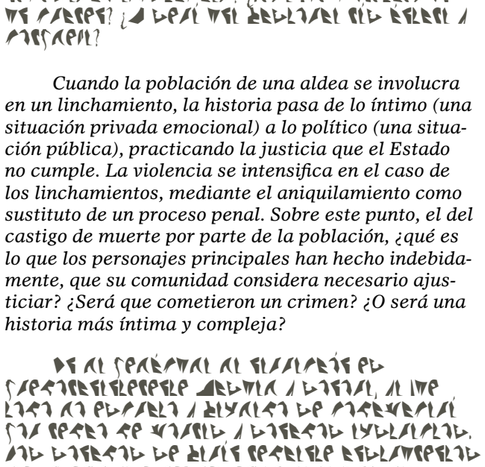
In the film, the narrative is primarily visual and auditory, since everything written and spoken will be codified by means of abstract forms and sounds. The sounds will be produced by wind instruments, each one of which represents a letter of the alphabet. Thus, the written and spoken languages will be radically substituted by the alphabetic–acoustic codification.



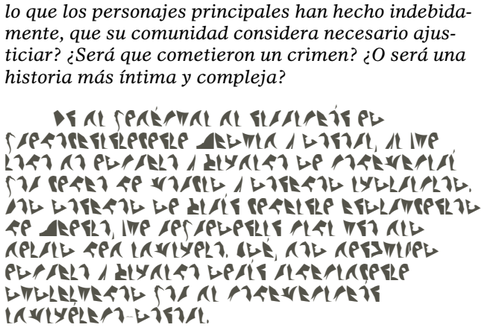
The film takes place on two conceptual planes: the first is the fictitious world of a model stage set fashioned out of painted cardboard cutouts and accompanied by music played on wind instruments; the second shows the objective reality of that world, namely, the model set itself, a puppeteer who manipulates the characters, and a group of musicians "activating" the narrative meaning of the story. In this way, the sequences filmed in the model set are intermixed with sequences of the puppeteer and the musicians playing, with the suggestion that there are ulterior forces controlling the narrative, beyond the characters directly involved in the drama.



En esta película semianimada se narra la historia del linchamiento de una familia —podrían ser migrantes— por una turba enardecida. Un acto multitudinario provocado por la difusión de un rumor entre los habitantes de una aldea quienes, a partir de la circulación de éste, deciden hacer justicia por su propia cuenta.



Cuando la población de una aldea se involucra en un linchamiento, la historia pasa de lo íntimo (una situación privada emocional) a lo político (una situación pública), practicando la justicia que el Estado no cumple. La violencia se intensifica en el caso de los linchamientos, mediante el aniquilamiento como sustituto de un proceso penal. Sobre este punto, el del castigo de muerte por parte de la población, ¿qué es lo que los personajes principales han hecho indebidamente, que su comunidad considera necesario ajusticiar? ¿Será que cometieron un crimen? ¿O será una historia más íntima y compleja?



En la película la narración es predominantemente visual y sonora, ya que todo lo escrito y hablado se codificará por medio de formas y sonidos abstractos. Los sonidos se harán mediante instrumentos de viento, que representan cada uno las letras del alfabeto. Así, los lenguajes escrito y hablado serán radicalmente sustituidos por la codificación alfabético–sonora.

First conceptual plane

A forest. It is still dark, but dawn is beginning to break. A couple is leading a little boy by the hand; they emerge from the wood and direct their steps toward a village. The three of them seem to have spent the night walking among the trees. We do not know where they come from or what they do for a living. They seem to be a family of migrants.

When they get to the edge of the forest they come across the graveyard on the outskirts of the village. In the graveyard there are not only crosses, but also a series of trees on which men have been impaled, men who resemble both the father and his son. The family pauses for a moment to look at the corpses, realizing that perhaps people like them are not welcome.

Some workers see them arriving in the village and begin to whisper among themselves. We understand that there is something about the newly–arrived family that displeases them. The rumor of the arrival of the new family spreads quickly among the people of the village, eventually reaching the ears of a malevolent woman, apparently a witch, who begins to stir up her neighbors. Among them there is a man who is an assassin, who goes to confront the newcomers.

The assassin finds them, pulls out his machete, and confronts them. The woman draws the little boy closer, protecting him, while the man pulls out his own machete to protect them. The two men begin to fight, attracting a crowd around them. After a few moments, with a thrust of his weapon, the assassin strikes the father, who falls to his knees, mortally wounded.

The woman flees with the child through the streets of the village, while the enraged mob begins to pursue and harass them. Finally, a man emerges from the crowd, seizes the woman by the neck, and drags her to the village square, where there is a great tree, intending to lynch her. The child remains alone for a few moments and then runs toward his mother, trying to save her from being lynched. The vociferating mob gathers in the square, surrounding the woman with their bodies and hiding her from sight. Only her cries can be heard. The crowd has taken control of her life: they are going to kill her. The mob reaches the moment of paroxysm. The child is powerless.

/Change to second conceptual plane

The camera moves away from what is happening, revealing the model set in which the story we have just seen was taking place, and then shows a group of musicians standing around it. Playing wind instruments –ocarinas–, they have been providing the soundtrack to the story.

We see images of a group of musicians playing ocarinas. From now on, the continuation of the story we were watching is insinuated exclusively through the music: we hear the enraged mob, the cries of pain of the woman, and her agony. Finally we hear the mob calming down and everyone returning home, ashamed. The musicians stop playing and lower their instruments.

Return to first conceptual plane

We return to the village square, which is almost empty. The woman has been hanged from a tree. It is getting dark. Sobbing, the child approaches the woman's dead body.

End of the narrative.

Primer plano conceptual

Un bosque. Aún es oscuro, pero está comenzando a amanecer. Una pareja lleva a un niño de la mano; salen del bosque dirigiéndose hacia una aldea. Al parecer los tres han pasado la noche juntos caminando entre los árboles. No sabemos de dónde vienen ni a qué se dedican, parecen ser una familia de migrantes.

Al llegar al lindero del bosque encuentran el cementerio que está situado en las afueras de la aldea. En el cementerio no sólo hay cruces, sino también una serie de árboles en los que han sido empalados hombres, parecidos tanto al padre como al hijo. La familia se detiene un momento a contemplar los cadáveres, comprendiendo que tal vez gente como ellos no son bienvenidos.

Algunos trabajadores los ven llegar a la aldea y comienzan a cuchichear entre sí. Entendemos que algo les disgusta de la familia recién llegada. El rumor de la llegada de la nueva familia corre rápidamente entre la gente de la aldea, hasta llegar a los oídos de una mujer malévola, aparentemente una bruja que comienza a azuzar a los vecinos. Entre ellos hay un hombre que es un asesino, quien se dirige a confrontar a los forasteros.

El asesino los encuentra, saca un machete y los confronta. La mujer acerca al niño hacia sí misma, protegiéndolo, a su vez el hombre saca su propio machete para defenderlos. Los dos hombres comienzan a pelear, lo que atrae a una multitud, que los rodea. Al cabo de unos instantes el asesino hiere con una estocada al padre, quien cae de rodillas, herido de muerte.

La mujer huye con el niño por las calles de la aldea, mientras la turba enardecida comienza a perseguirles y hostigarles. Finalmente, de entre la turba sale un hombre que sujeta fuertemente a la mujer por el cuello y se la lleva a la plaza donde hay un gran árbol, para lincharla. El niño se queda solo por unos momentos y luego corre hacia su madre, intentándola salvar del linchamiento. Al llegar la multitud vociferando a la plaza rodean y ocultan a la mujer con sus cuerpos. De ella sólo escuchamos sus gritos. La masa ha tomado el control sobre su vida, van a matarla. La turba llega al momento de la apoteosis. El niño es impotente.

/Cambio al segundo plano conceptual

La cámara se aleja de lo que está aconteciendo, develando la maqueta donde ha ocurrido la historia que acabamos de ver para, acto seguido, mostrar a un conjunto de músicos situados a su alrededor. Son ellos quienes hacen el sonido de la historia. Los músicos tocan instrumentos de viento, ocarinas.

Vemos imágenes de un grupo musical tocando las ocarinas. A partir de este momento la continuación de la historia que estábamos viendo se insinúa exclusivamente con la música: escuchamos a la turba enfurecida, los gritos de dolor de la mujer y su agonía. Finalmente escuchamos a la turba calmándose y a cada quien retirarse a su casa, apenados. Los músicos terminan de tocar y bajan sus instrumentos.

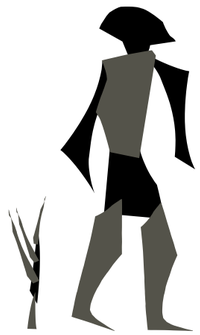
/Vuelta al primer plano conceptual

Nos adentramos nuevamente en la plaza, está casi vacía. La mujer ha sido colgada en un árbol, oscurece. El niño se acerca a la muerta, está sollozando.

Fin de la narración.

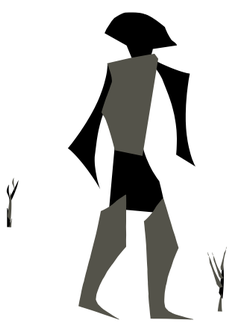
List of visual sequences:

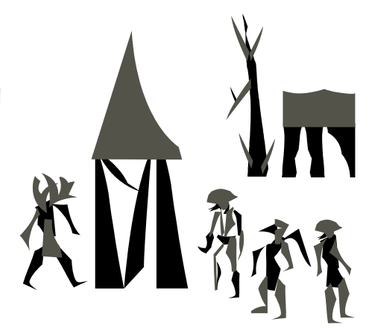
Shot	Duration	Visual/Sound
01.	Long static shot.	Dark forest with dead trees, in silence. Only environmental sounds.
02.	Static shot.	Dark forest with dead trees, similar to the previous one. Only environmental sounds.
03.	Static shot.	Dark forest with dead trees, similar to the previous one. Only environmental sounds.
04.	Static shot.	Dark forest with dead trees, similar to the previous one. Only environmental sounds.
05.	Static shot.	Dark forest with dead trees, similar to the previous one. Only environmental sounds.
06.	Static shot.	Dark forest with dead trees, similar to the previous one. Only environmental sounds.



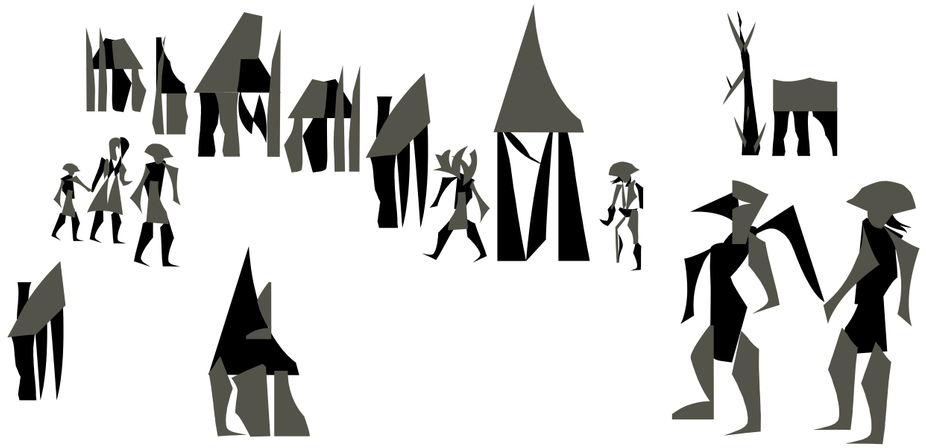
Lista de secuencias visuales:

Plano	Duración	Visual/Sonido
01.	Plano estático largo.	Bosque oscuro con árboles muertos, en silencio. Solo sonidos ambientales.
02.	Plano estático.	Bosque oscuro con árboles muertos, similar al anterior. Solo sonidos ambientales.
03.	Plano estático.	Bosque oscuro con árboles muertos, similar al anterior. Solo sonidos ambientales.
04.	Plano estático.	Bosque oscuro con árboles muertos, similar al anterior. Solo sonidos ambientales.
05.	Plano estático.	Bosque oscuro con árboles muertos, similar al anterior. Solo sonidos ambientales.
06.	Plano estático.	Bosque oscuro con árboles muertos, similar al anterior. Solo sonidos ambientales.

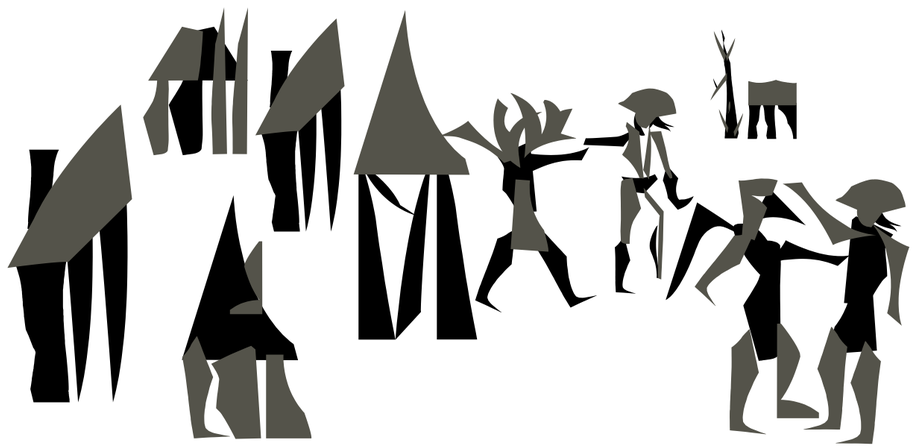




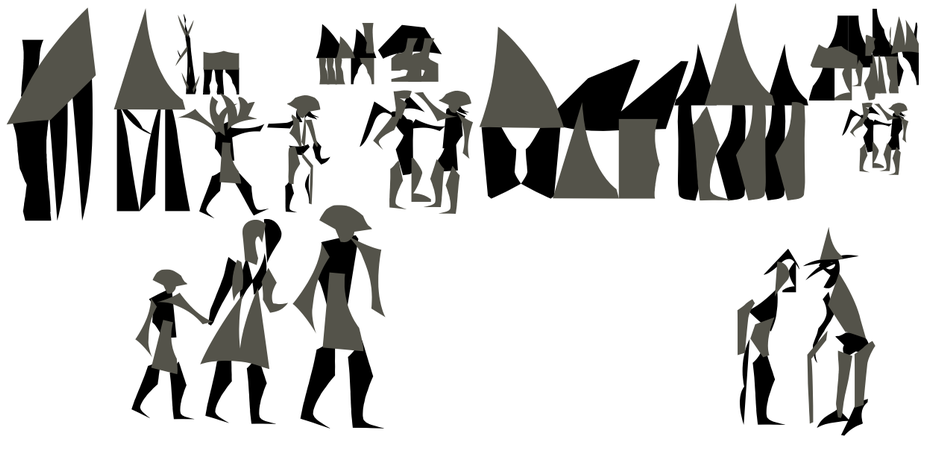
SHOT	SETTING	DESCRIPTION/DIALOGUE
01.	Medium shot.	Two people walking hand in hand through a village, carrying a bag of groceries between them.



SHOT	SETTING	DESCRIPTION/DIALOGUE
02.	Medium shot.	Two people walking hand in hand through a village, carrying a bag of groceries between them.



PLANO	AMBIENTACIÓN	DESCRIPCIÓN/DIÁLOGO
01.	Plano medio.	Una pareja caminando de la mano por un pueblo, llevando una bolsa de comestibles entre ellos.



PLANO	AMBIENTACIÓN	DESCRIPCIÓN/DIÁLOGO
02.	Plano medio.	Una pareja caminando de la mano por un pueblo, llevando una bolsa de comestibles entre ellos.

List of visual sequences:

Shot	Description	Dialogue/Effects
01.	Wide shot.	As Amelia Earhart successfully pulls off the landing, the crowd cheers and runs onto the runway, lifting her and her navigator, Fred Noonan, onto their shoulders.

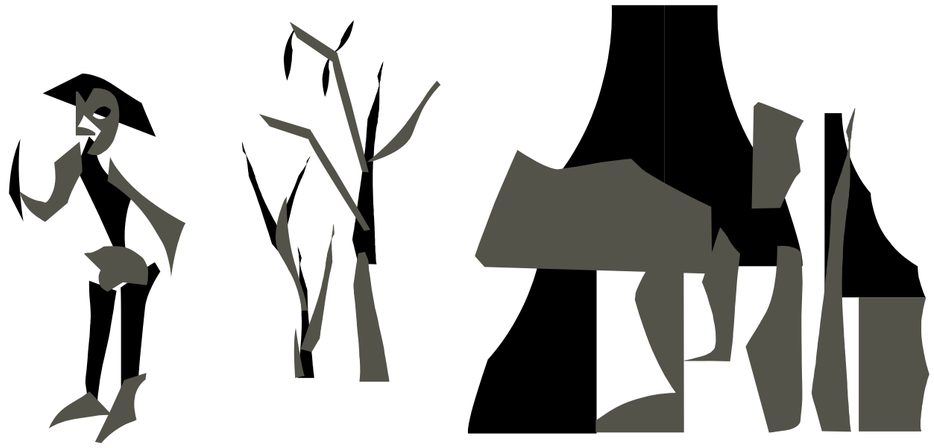
Shot	Description	Dialogue/Effects
02.	Wide shot.	As Earhart and Noonan are carried away, Amelia looks back at the plane and sees that the propeller is damaged.

Shot	Description	Dialogue/Effects
03.	Medium shot.	Amelia looks down at the ground, realizing that the damage is irreparable.

Lista de secuencias visuales:

Toma	Descripción	Diálogo/Efectos
02.	Plano medio.	Al aterrizar exitosamente, la multitud vitorea y corre hacia la pista, levantándola a ella y a su navegante, Fred Noonan, en hombros.

Toma	Descripción	Diálogo/Efectos
04.	Plano medio.	Amelia mira hacia el suelo, dándose cuenta de que el daño es irreparable.



Shot	Description	Dialogue/Effects
13.	Medium shot.	Sound of an old, rusty door opening.

Shot	Description	Dialogue/Effects
14.	Medium shot of Old Man and Young Man.	Old Man: Be careful. The ground is unstable here.

Shot	Description	Dialogue/Effects
15.	Medium shot of Old Man and Young Man.	Old Man: Be careful. The ground is unstable here.

Toma	Descripción	Diálogo/Efectos
13.	Toma media.	Sonido de una vieja y oxidada puerta abriéndose.

Toma	Descripción	Diálogo/Efectos
14.	Toma media del Viejo y el Joven.	Viejo: Ten cuidado. El suelo es inestable aquí.

Toma	Descripción	Diálogo/Efectos
15.	Toma media del Viejo y el Joven.	Viejo: Ten cuidado. El suelo es inestable aquí.

List of visual sequences:

Lista de secuencias visuales:

01.	Wide shot of the village.	Plan général du village.

02.	Medium shot of the two women walking and talking, the camera tracking them as they walk from the village to the fields.	Plan moyen des deux femmes qui marchent et parlent, la caméra les suivant alors qu'elles vont du village aux champs.

01.	Plano general del pueblo.	Plan général du village.

02.	Plano medio de las dos mujeres caminando y hablando, la cámara las sigue mientras van del pueblo a los campos.	Plan moyen des deux femmes qui marchent et parlent, la caméra les suivant alors qu'elles vont du village aux champs.

List of visual sequences:

11.	Group of people.	Two groups of people facing each other.

12.	Group of people.	Two groups of people facing each other.

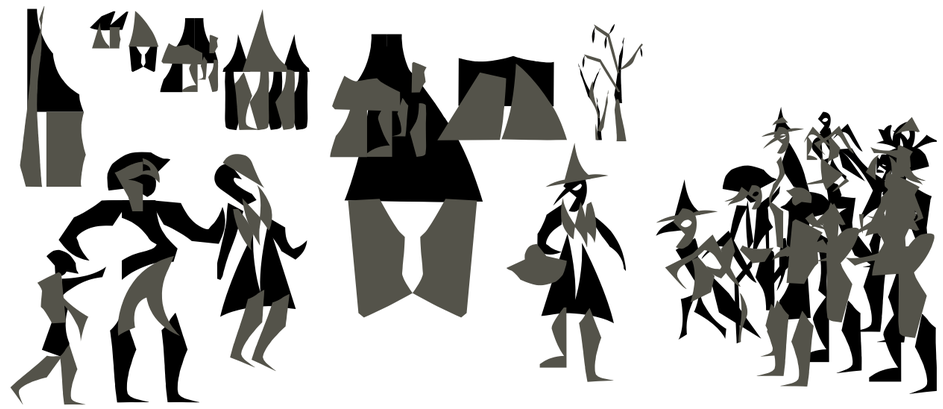
Lista de secuencias visuales:

11.	Grupo de personas.	Dos grupos de personas enfrentados.

12.	Grupo de personas.	Dos grupos de personas enfrentados.

List of visual sequences:

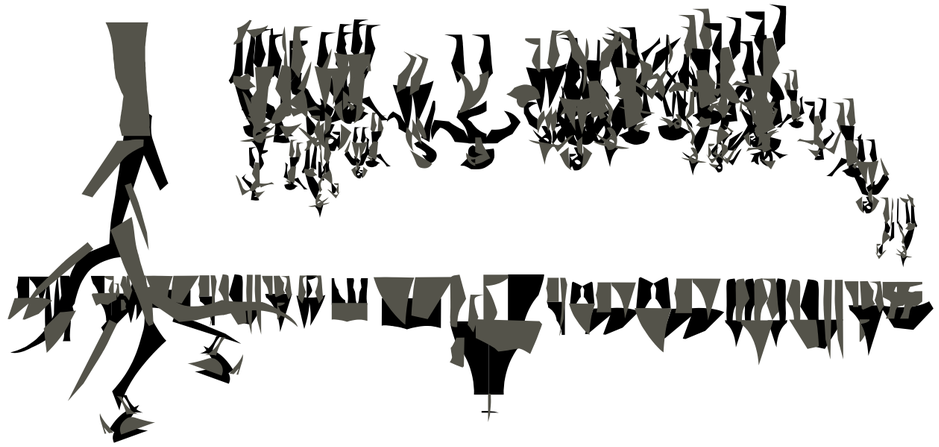
Lista de secuencias visuales:



II. The Visual Level *(shot list)*

List of visual sequences:

FRAMEREL \\ PHERAL.
WAVE, BY HIS PLAGER AT AL LAKER.



1A.
Plano
Wide shot
EXT. DAY

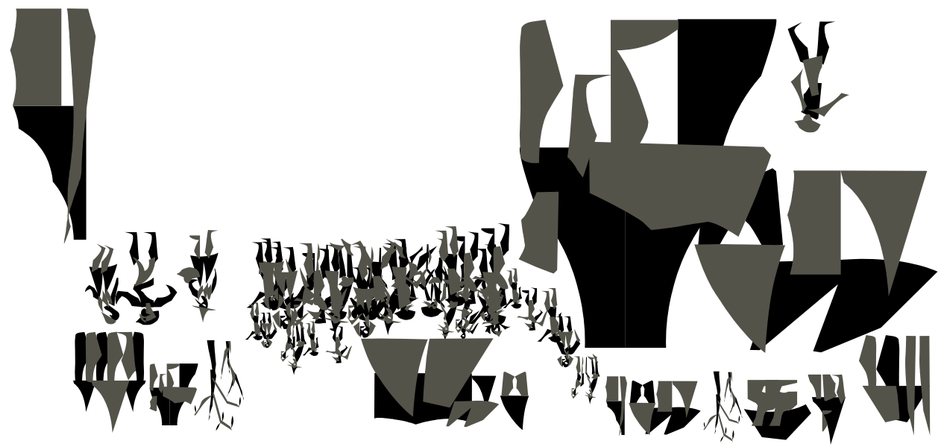
Aerial view of the Valleys of Ajalón, with the Gibeonite army camped in the valley below and the Amorite army fleeing up the pass of Beth-horon.

1B.
Plano general
Wide shot

Aerial view of the Amorite army fleeing up the pass of Beth-horon.

1C.
Plano
Wide shot
EXT. DAY

Aerial view of the Gibeonite army pursuing the Amorite army down the pass of Beth-horon.



2A.
Plano general/Larga
Wide shot

Aerial view of the Amorite army fleeing up the pass of Beth-horon, with the Gibeonite army pursuing them down the pass.

2B.
Plano
Wide shot

Aerial view of the Amorite army fleeing up the pass of Beth-horon.

2C.
Plano general/Larga
Wide shot

Aerial view of the Amorite army fleeing up the pass of Beth-horon, with the Gibeonite army pursuing them down the pass.

FRAMEREL \\ PHERAL.
WAVE, BY HIS PLAGER AT AL LAKER.

Lista de secuencias visuales:

1A.
Plano
Wide shot
EXT. DAY

Vista aérea de los Valles de Ajalón, con el ejército gabaonita acampado en el valle de abajo y el ejército amorreo huyendo por el paso de Bet-horón.

1B.
Plano general.

Vista aérea del ejército amorreo huyendo por el paso de Bet-horón.

1C.
Plano
Wide shot

Vista aérea del ejército gabaonita persiguiendo al ejército amorreo por el paso de Bet-horón.

2A.
Plano general/Larga
Wide shot

Vista aérea del ejército amorreo huyendo por el paso de Bet-horón, con el ejército gabaonita persiguiéndolos por el paso.

2B.
Plano
Wide shot

Vista aérea del ejército amorreo huyendo por el paso de Bet-horón.

2C.
Plano general/Larga
Wide shot

Vista aérea del ejército amorreo huyendo por el paso de Bet-horón, con el ejército gabaonita persiguiéndolos por el paso.

List of visual sequences:

Lista de secuencias visuales:

II. The Visual Level
(shot list)

List of visual sequences:

Lista de secuencias visuales:

II. El nivel visual
(la filmación)

Lista de secuencias visuales:

Seq.	Visuals	Audio
01.	Wide shot of the entire city at dawn, fog rolling through the streets.	Ambient city noise, distant traffic, faint wind.
02.	Close-up of a clock tower, hands moving slowly.	Mechanical ticking, gradually louder.
03.	Medium shot of a woman walking alone, camera tracking behind her.	Footsteps echoing on cobblestone.
04.	Cut to a man sitting at a café table, staring into his coffee.	Soft jazz from a radio, clinking cups.
05.	Extreme close-up of his hands stirring sugar into the coffee.	Spoon against ceramic, rhythmic.
06.	Flashback: a child's birthday party, warm colors, grainy film.	Laughter, a song being sung, distant and muffled.
07.	Return to present. The man looks up suddenly, startled.	Sudden silence, then a single car horn outside.
08.	Wide shot of the café from outside, rain beginning to fall.	Rain on the window, building to a steady downpour.
09.	Close-up of a letter being unfolded, handwriting visible.	Paper rustling, pen scratching.
10.	Reaction shot of the woman, eyes widening, hand over mouth.	Gasp, then complete silence.
11.	Montage: rain on windows, empty streets, the clock tower again.	Rain, distant thunder, the ticking clock.
12.	Final wide shot: the man alone at the table, the café closing around him.	Fade to black. Silence.

Seq.	Visuals	Audio
01.	Wide shot of the entire city at dawn, fog rolling through the streets.	Ambient city noise, distant traffic, faint wind.
02.	Close-up of a clock tower, hands moving slowly.	Mechanical ticking, gradually louder.
03.	Medium shot of a woman walking alone, camera tracking behind her.	Footsteps echoing on cobblestone.
04.	Cut to a man sitting at a café table, staring into his coffee.	Soft jazz from a radio, clinking cups.
05.	Extreme close-up of his hands stirring sugar into the coffee.	Spoon against ceramic, rhythmic.
06.	Flashback: a child's birthday party, warm colors, grainy film.	Laughter, a song being sung, distant and muffled.
07.	Return to present. The man looks up suddenly, startled.	Sudden silence, then a single car horn outside.
08.	Wide shot of the café from outside, rain beginning to fall.	Rain on the window, building to a steady downpour.
09.	Close-up of a letter being unfolded, handwriting visible.	Paper rustling, pen scratching.
10.	Reaction shot of the woman, eyes widening, hand over mouth.	Gasp, then complete silence.
11.	Montage: rain on windows, empty streets, the clock tower again.	Rain, distant thunder, the ticking clock.
12.	Final wide shot: the man alone at the table, the café closing around him.	Fade to black. Silence.

Shot	Description	Dialogue/Effects
01.	Medium shot.	Note: Establishing shot. Slow dissolve at the start, long take. At the sound of the first bird, the camera begins to move slowly to the right.
02.	Medium shot.	Note: Slow dissolve at the start. The camera moves to the right at the sound of the first bird.
03.	Medium shot.	Note: Slow dissolve at the start.
04.	Medium shot.	Note: Slow dissolve at the start.

Toma	Descripción	Diálogo/efectos
01.	Plano medio.	Nota: plano de establecimiento. Fundido lento al principio, toma larga. Al sonido del primer pájaro, la cámara comienza a moverse lentamente hacia la derecha.
02.	Plano medio.	Nota: fundido lento al principio. La cámara se mueve hacia la derecha al sonido del primer pájaro.
03.	Plano medio.	Nota: fundido lento al principio.
04.	Plano medio.	Nota: fundido lento al principio.

III. The Sonic Level (music)

The entire soundtrack will be produced with wind instruments (ocarinas). There are two ways of using them: one is relaxed and atmospheric, in which the sounds suggest nature; the other is compressed and structured, in which the sounds form words and phrases that resemble dialogue. The first way can be played by the five musicians directly in the studio, manipulating the space so that a certain depth is perceived. The second will be produced by a library of sounds corresponding to the letters of the alphabet, which will be processed and ordered on a computer to form the words. The dramaturgy calls for different levels of speech:

— individual (the cries of rage, etc.);
— whispering (or gossiping);
— the rumor, which is the dissemination of the gossip;
— the mantra, which is the repetition of the rumor.

These levels form a crescendo and can vary in intensity.

As for the sound landscape, we have: the dawn, the evening twilight, the night sounds, the clash of the machetes, and the sobs of the little boy.

Also, there are two different tonalities: that of the ocarinas that are lowercase (higher pitched) and that of the ocarinas that are uppercase (lower pitched). The lowercase ocarinas are used as instruments that express speech, while the uppercase ocarinas are used as instruments that express the sounds of the landscape.

List of sound sequences:

Sequence 01
Atmospheric sounds of the dawn.
Uppercase ocarinas.

Sequence 02
Whispers. These are complex sounds, which form words. There are heard as secrets transmitted at a low volume among the characters.
Uppercase ocarinas and lowercase ocarinas.

Sequence 03
The whispers become a rumor. The rumor is the repetition of the whispers until they form a mantra.
Uppercase ocarinas and lowercase ocarinas.

Sequence 04
The sound of the machetes clashing together is heard, along with the shouts of the crowd gathered around the combat and the growns of the wounded man.
Uppercase ocarinas and lowercase ocarinas.

Sequence 05
The crowd is heard becoming enraged, which is to say that the rumor increases in intensity. At the moment we see the faces of the crowd, the cries of the woman predominate among the other voices.
Lowercase ocarinas.

Sequence 06
The mantra grows in volume until it reaches the paroxysm, when its intensity increases even more.
Lowercase ocarinas.

Sequence 07
The mantra is heard in the background. The cries of the woman fade away little by little. When she dies, the crowd falls silent. Everything is in silence.
Uppercase ocarinas and lowercase ocarinas.

Sequence 08
Night sounds, sobs of the child.
Uppercase ocarinas.

NOTE 02: For the series of sequences, a score will be prepared to indicate each aspect in the variations of the composition.

End of the composition.

III. El nivel sonoro (la música)

Todo el sonido se va a hacer con instrumentos de viento (las ocarinas). Hay dos maneras de utilizarlos: una es de manera distendida y atmosférica, en la cual los sonidos insinúan la naturaleza; la otra es de una manera comprimida y estructurada, donde los sonidos forman palabras y frases que asemejan un diálogo. La primera manera puede ser tocada por los cinco músicos directamente en el estudio, jugando con el espacio de modo que se escuche profundidad. La segunda será realizada a partir de una librería de sonidos, correspondientes a las letras del alfabeto, que serán procesados y ordenados en la computadora para formar las palabras. En la dramaturgia se plantean distintos niveles del habla:

—el individual, los gritos de furia, entre otros;
—el cuchicheo (o chisme);
—el rumor, que es la dispersión del chisme;
—el mantra, que es la repetición del rumor.

Estos niveles plantean un *crescendo* y pueden variar su intensidad.

En cuanto al paisaje sonoro encontramos: el amanecer, el anochecer, los sonidos nocturnos, el choque de los machetes y los sollozos del niño.

Además hay dos tonalidades distintas: la de las ocarinas que son minúsculas (más agudas) y la de las que son mayúsculas (más graves). Las *ocarinas minúsculas* pueden utilizarse como instrumentos que expresan el habla, las *ocarinas mayúsculas* como los instrumentos que expresan los sonidos del paisaje.

Lista de secuencias sonoras:

Secuencia 01
Sonidos atmosféricos del amanecer.
Ocarinas mayúsculas.

Secuencia 02
Cuchicheos. Son sonidos complejos, que forman palabras. Se escuchan como secretos transmitidos a bajo volumen entre los personajes.
Ocarinas mayúsculas y ocarinas minúsculas.

Secuencia 03
Los cuchicheos se transforman en un rumor. El rumor es la repetición de los cuchicheos hasta formar un mantra. Paralelamente se escucha la furia del marido.
Ocarinas mayúsculas y ocarinas minúsculas.

Secuencia 04
Se escuchan los sonidos de los machetes chocando, los gritos de la multitud que rodea el combate y los quejidos del hombre herido.
Ocarinas mayúsculas y ocarinas minúsculas.

Secuencia 05
Se escucha cómo la multitud se enardece, es decir que el mantra del rumor va subiendo de intensidad. En el momento en que vemos las caras de la multitud, predominan los gritos de la mujer entre sus voces.
Ocarinas minúsculas.

Secuencia 06
El mantra va en *crescendo* hasta llegar a la apoteosis, es decir que sube aún más la intensidad del volumen.
Ocarinas minúsculas.

Secuencia 07
El mantra se escucha en segundo plano. Los gritos de la mujer se extinguen poco a poco. Cuando muere, la multitud calla. Todo queda en silencio.
Ocarinas mayúsculas y ocarinas minúsculas.

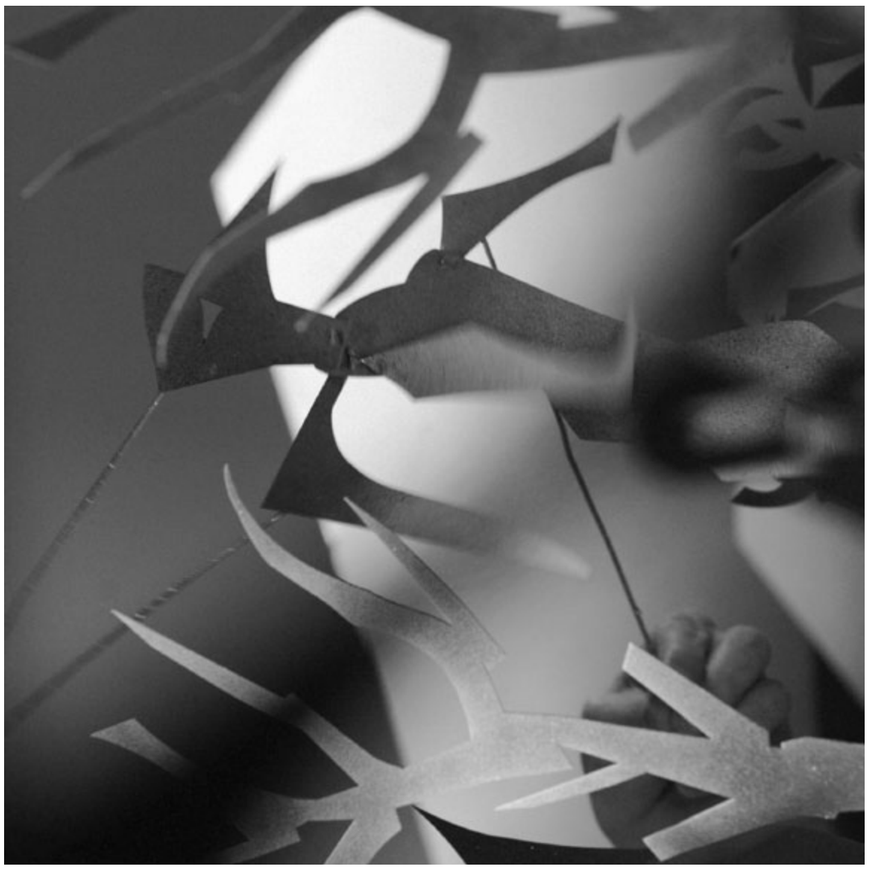
Secuencia 08
Sonidos nocturnos, sollozos del niño.
Ocarinas mayúsculas.

NOTA 02: Para la serie de secuencias se va a desarrollar una partitura, indicando cada aspecto en las variaciones de la composición.

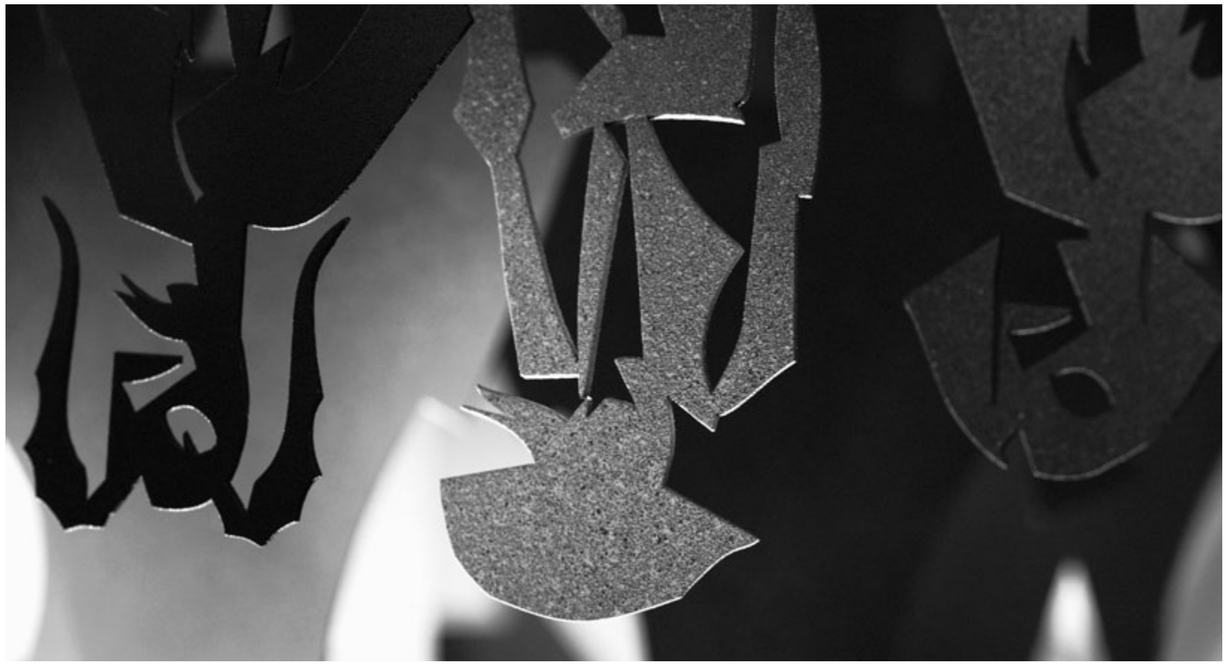
Fin de la composición.

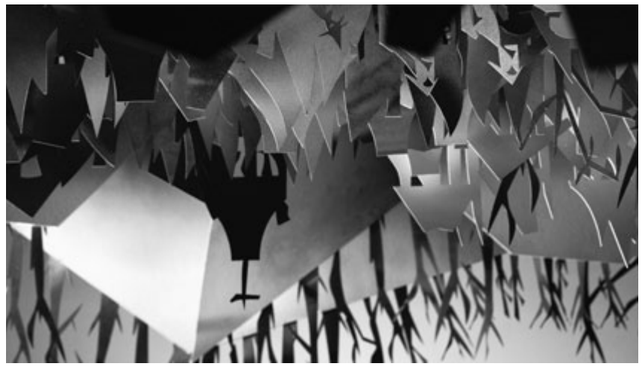
La aldea maldita
Fotonovela

The Cursed Village
Photonovel



ᑲᑎᒪᔨᖏᑦ ᐃᓄᐃᑦ ᓄᓇᕗᒻᒥᐅᑦ ᐊᑐᕐᓇᖅᑐᑦ ᐱᓕᕆᔨᒃ ᑐᓴᕆᔨᒃᑐᑦ ᐃᓕᓴᕐᓂᐊᕐᓂᖅ ᐊᑐᕐᓇᖅᑐᑦ ᐃᓄᐃᑦ ᑲᑎᒪᔨᖏ

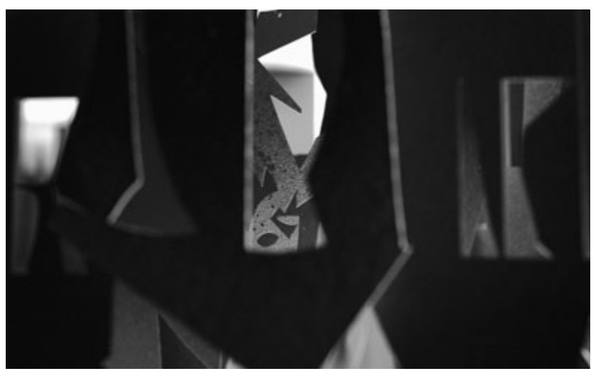




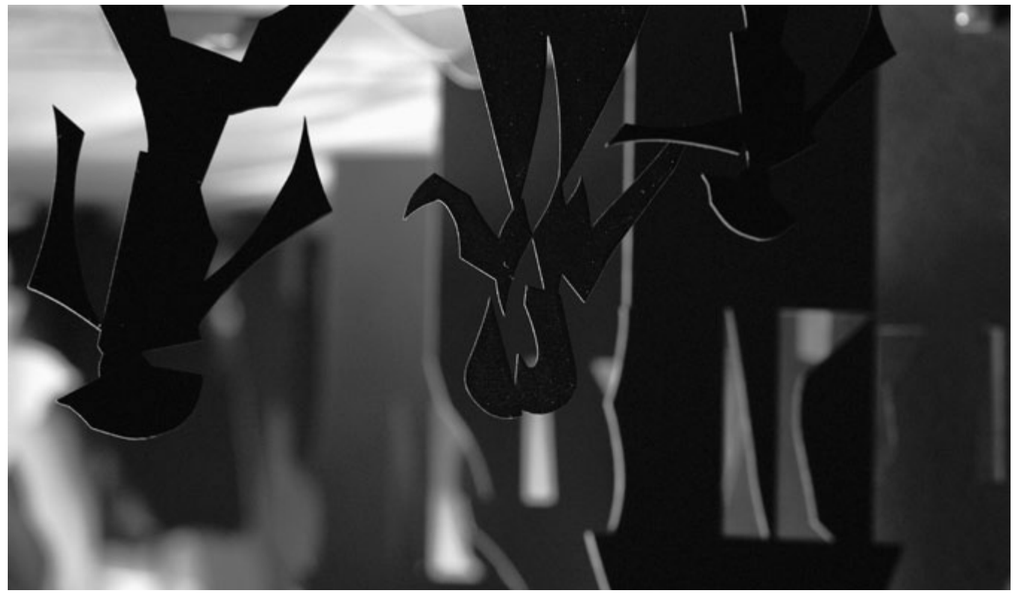
ГЕРМЕТИЧЕСКИЙ м. эпх. материал для герметизации ее мест соприкосновения со средой, не допускающий проникновения через них газов и жидкостей.

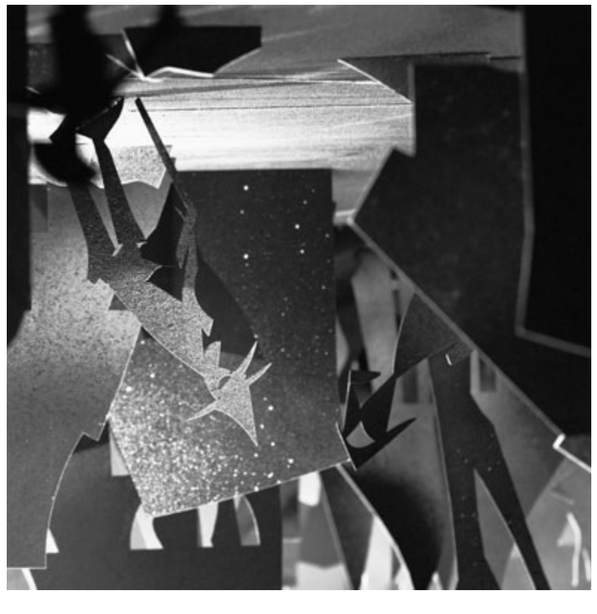
ГЕРМЕТИЗАЦИЯ ж. спец. создание герметичности, герметичного закрытия.

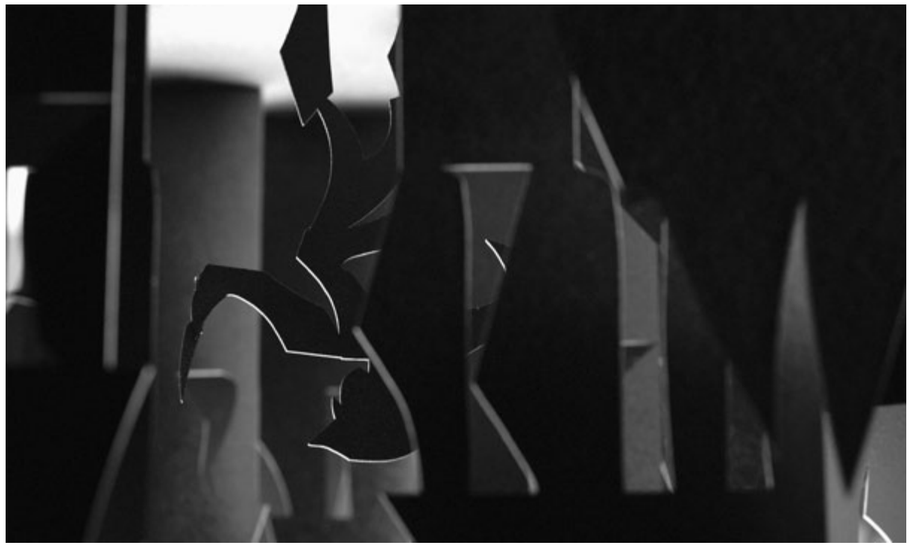
ГИДРОФОБНЫЙ прил. спец. обладающий гидрофобностью.

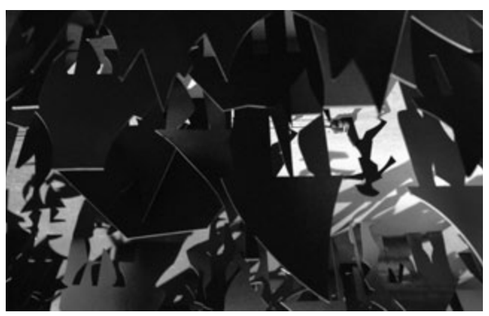


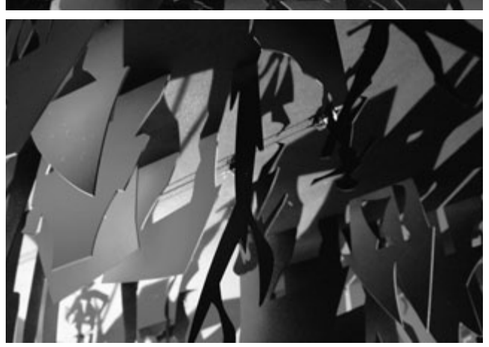
لم أكن أعرف كيف سأعبّر عن كل ما أشعر به، لكنني كنت أعلم أنني أريد أن أجد طريقة لأقول شيئًا.











ירמיהו ט, יב. יב מי האיש החכם ויבן את־זאת ואשר דבר־פי יהוה אליו ויגדה על־מה־נאבדה הארץ נצתה כמדבר מבלי עבר ולא ישמע קול מקנה מעוף השמים ועד־בהמה נדדו הלכו׃

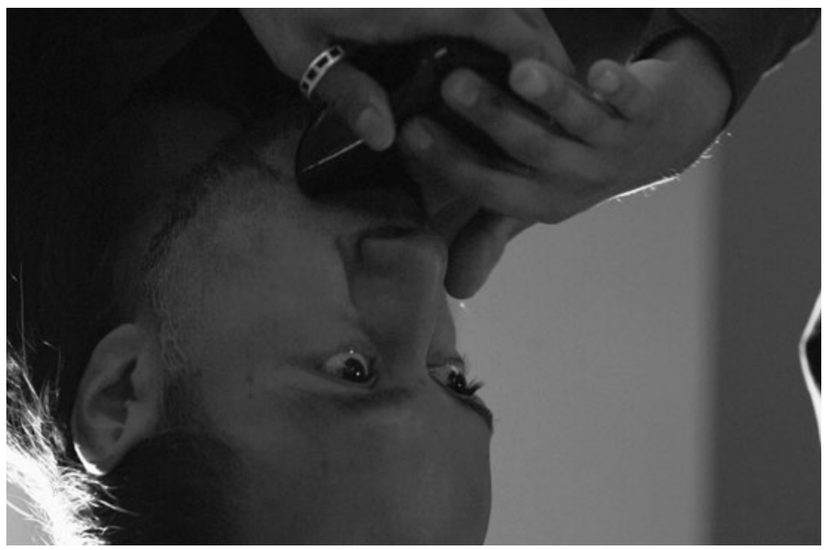
Jeremiah 9:12. Who is the wise man, that may understand this? and who is he to whom the mouth of the LORD hath spoken, that he may declare it, for what the land perisheth and is burned up like a wilderness, that none passeth through?

FIGURE V. Detalle de la escena de la película *Alegría*, 2019. Fotograma.

FIGURE VI. Detalle de la escena de la película *Alegría*, 2019. Fotograma.

FIGURE VII. Detalle de la escena de la película *Alegría*, 2019. Fotograma.

FIGURE VIII. Detalle de la escena de la película *Alegría*, 2019. Fotograma.

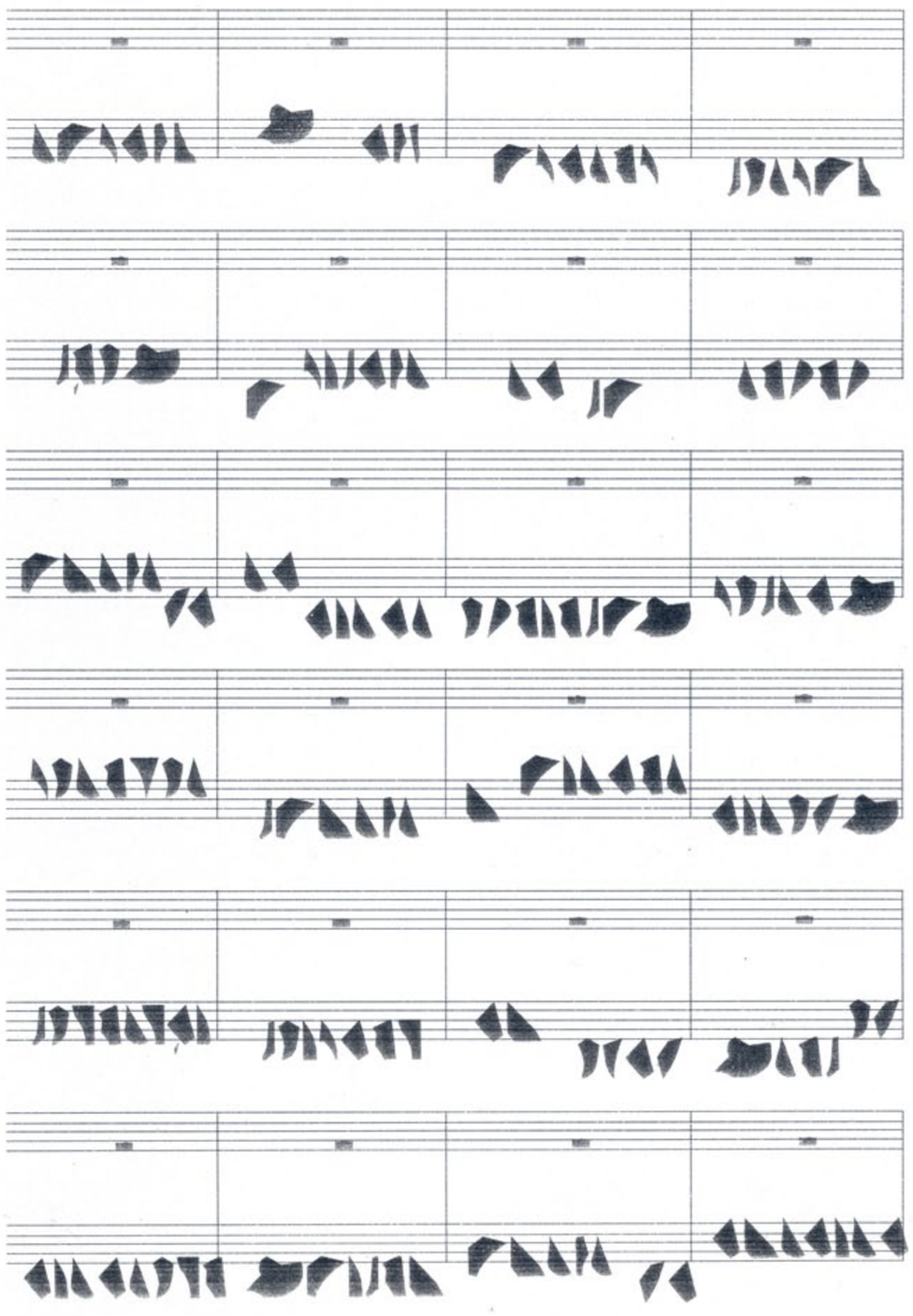


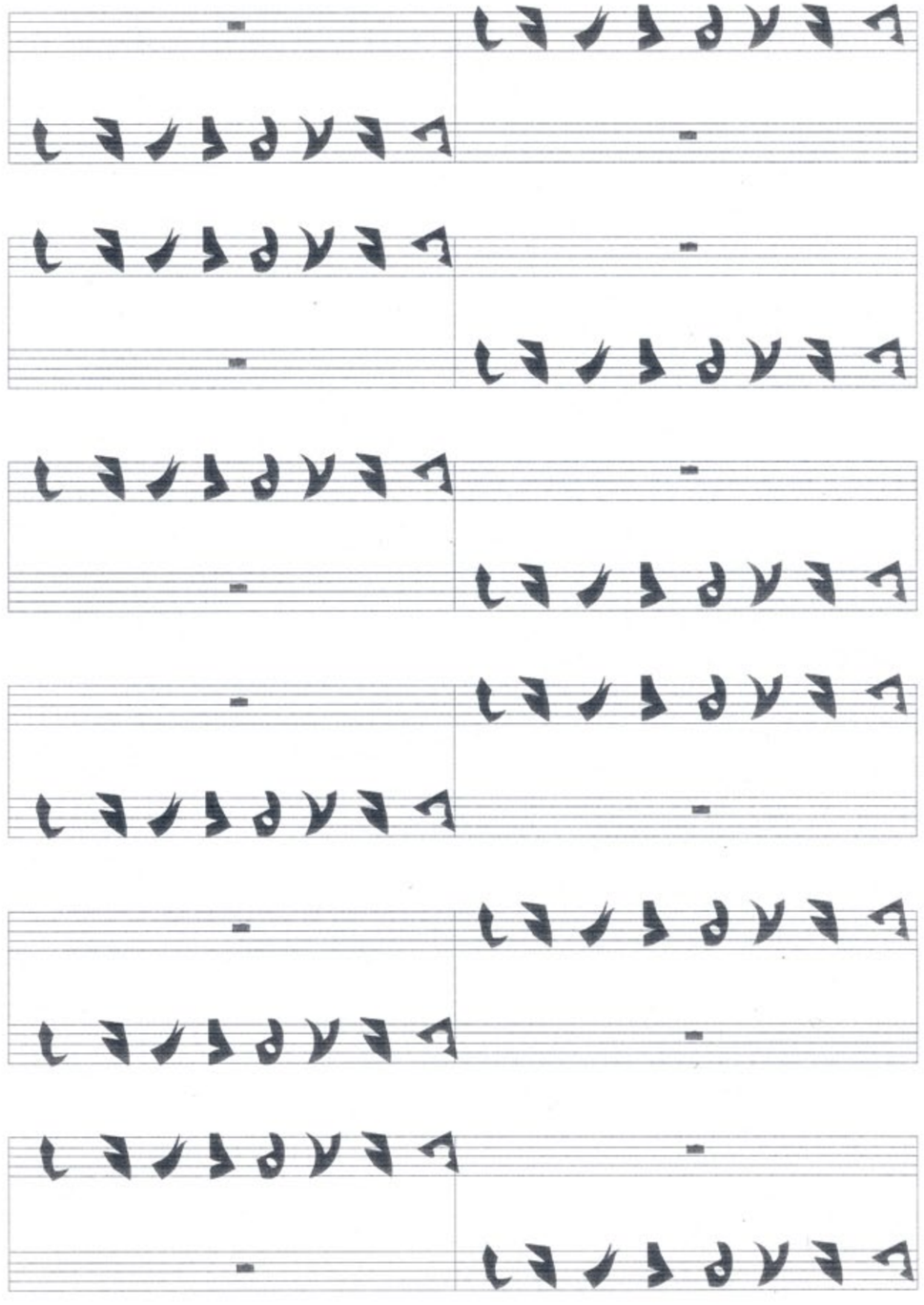
ILE AE AL ANIMALERIE,

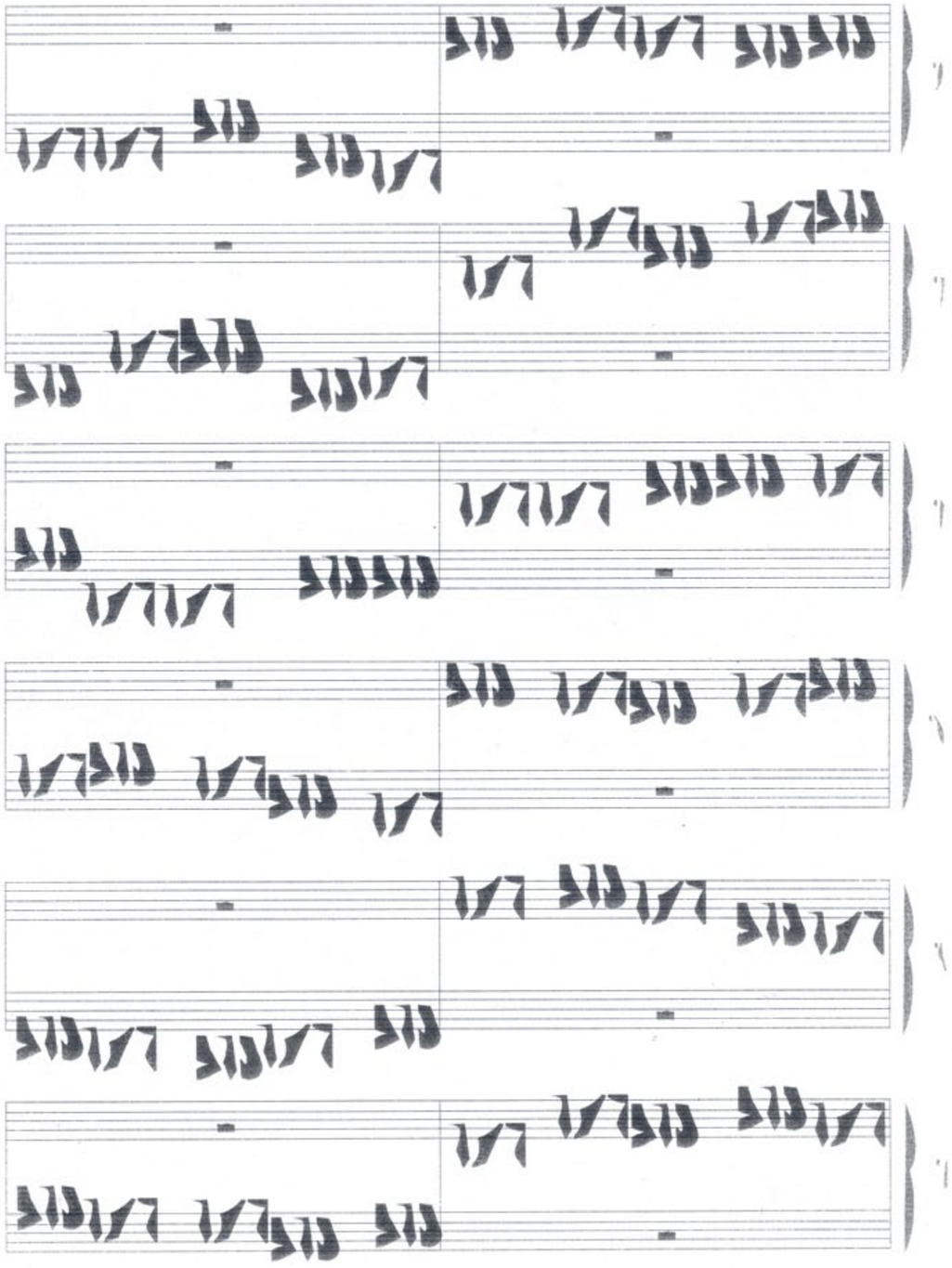
ILEJEAL1 EE AIE JIAAIAETEE AE AL ANIMALERIE.

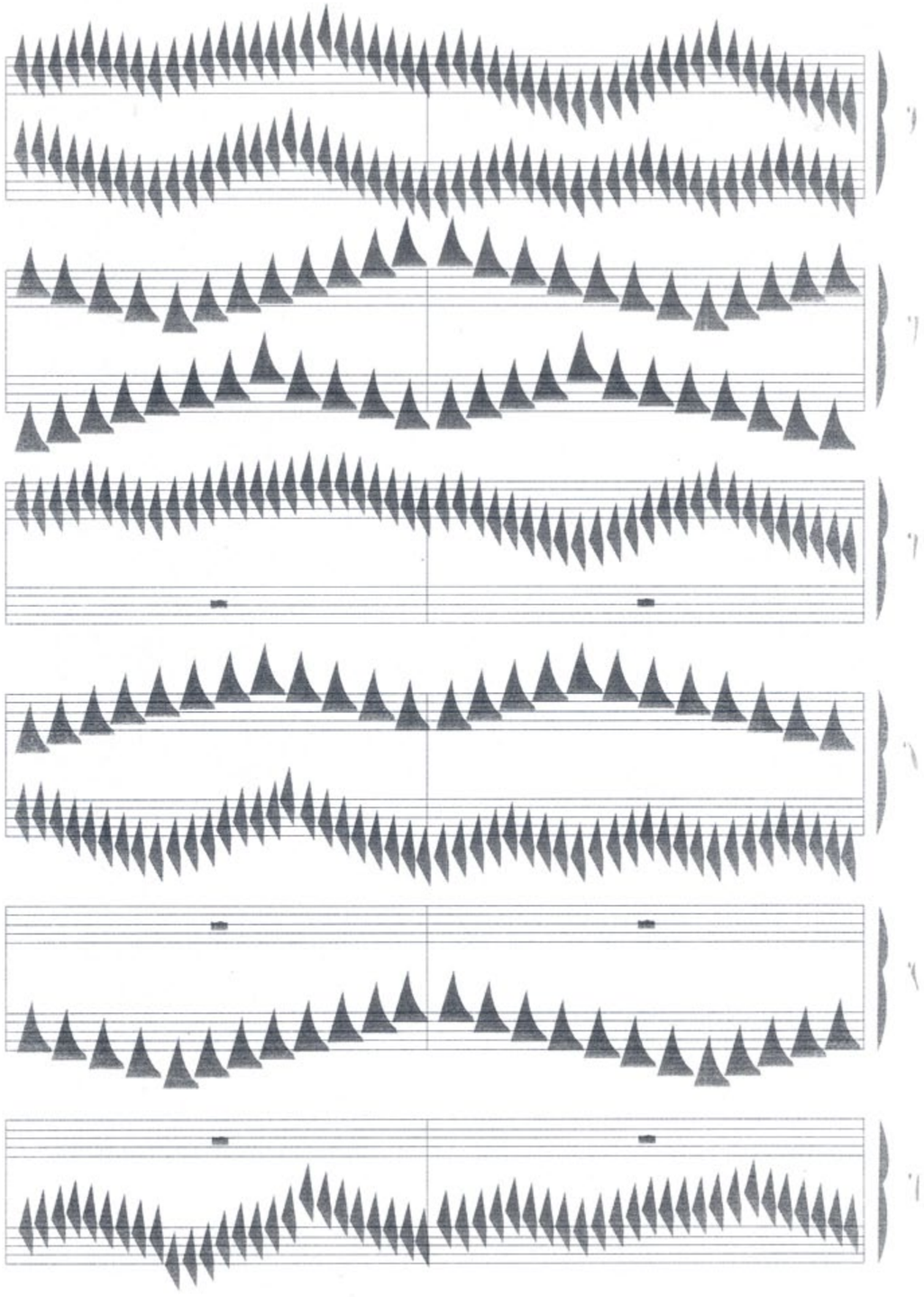
VAVAVAVAVAVAV VEI ÇIAIAEIAL, EEAEAIEA AIAI

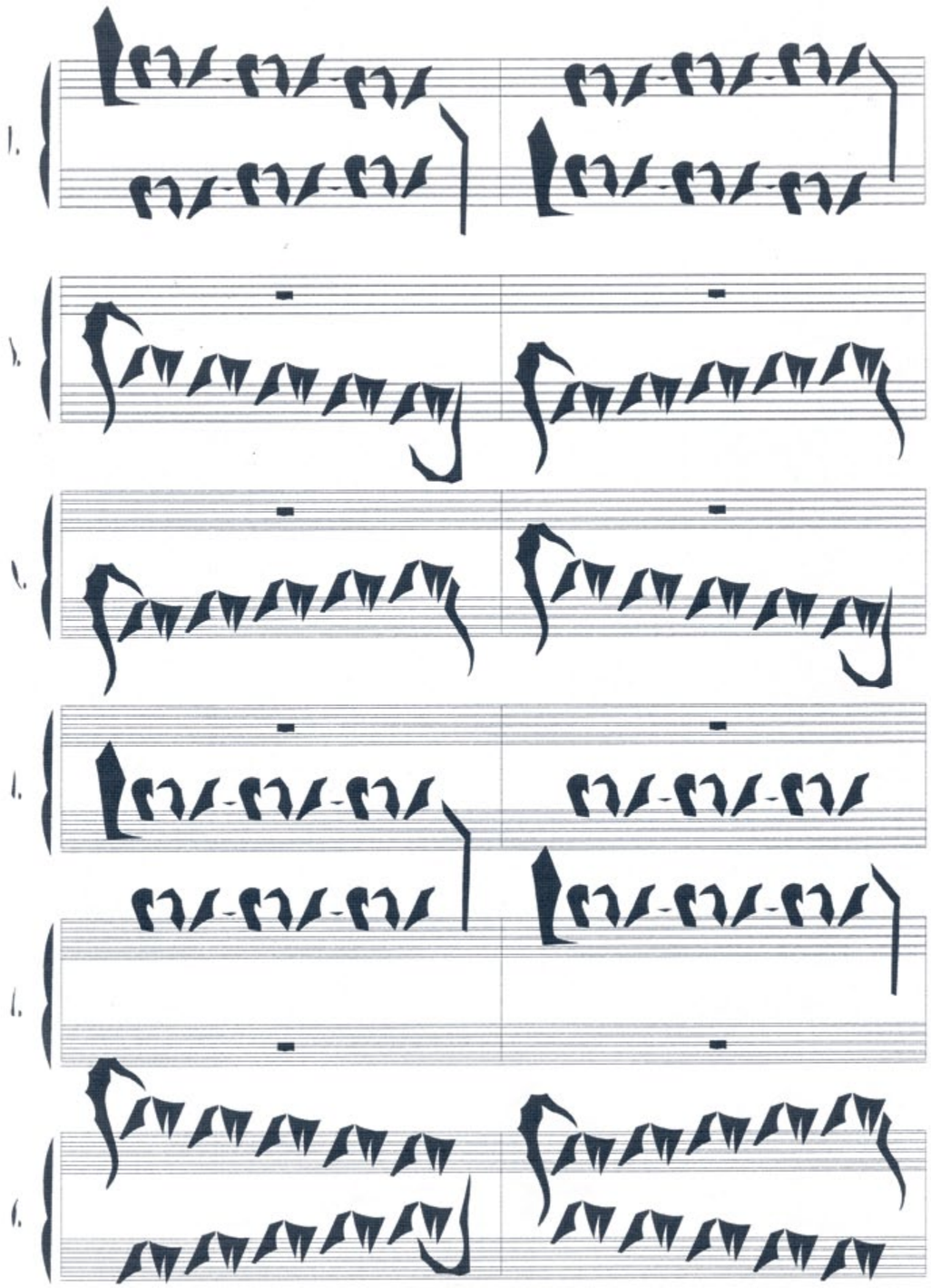
I IE JE AIEIAEJEEAVEEAE AE AEAEE AI IAIE VI AIAI

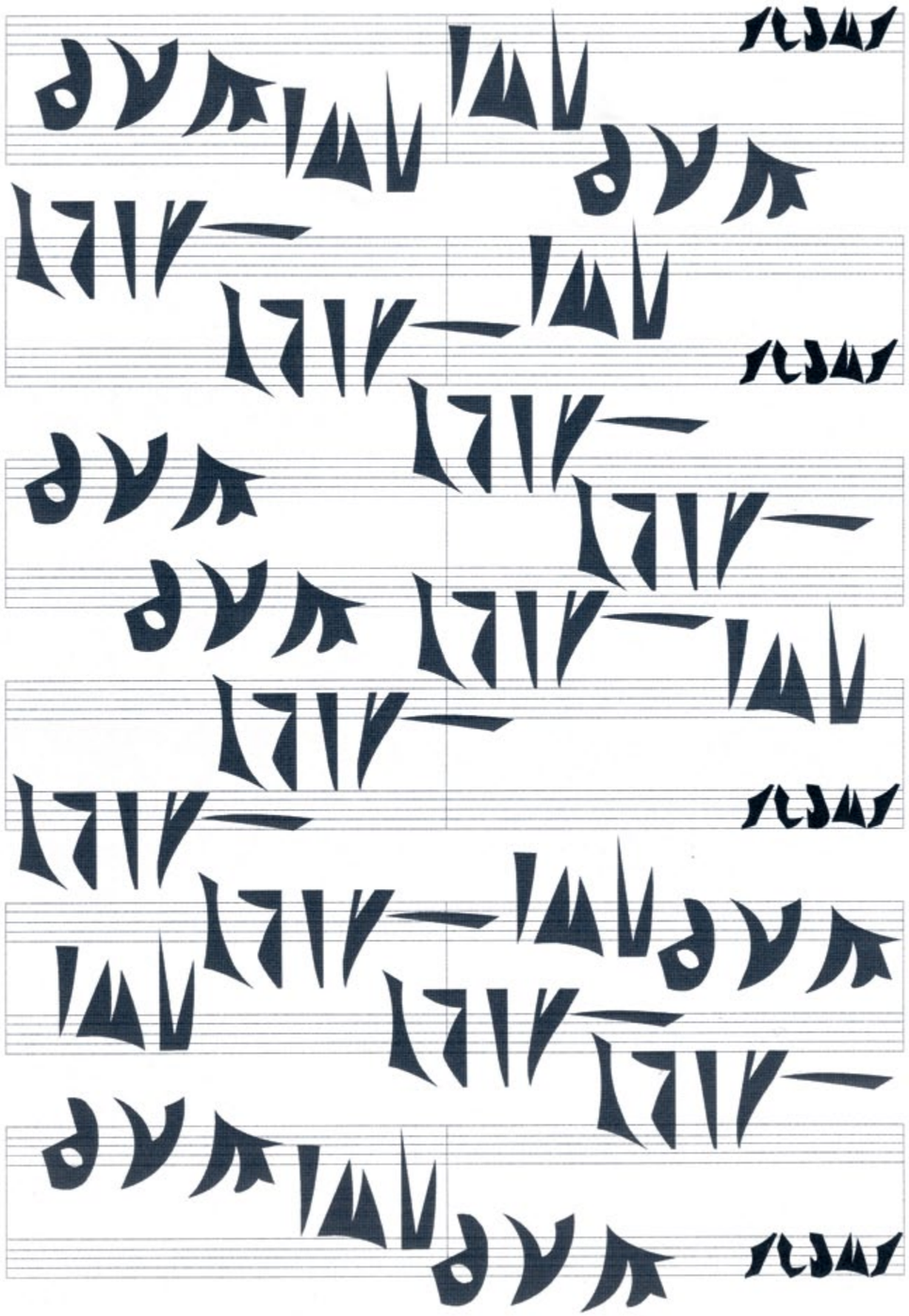


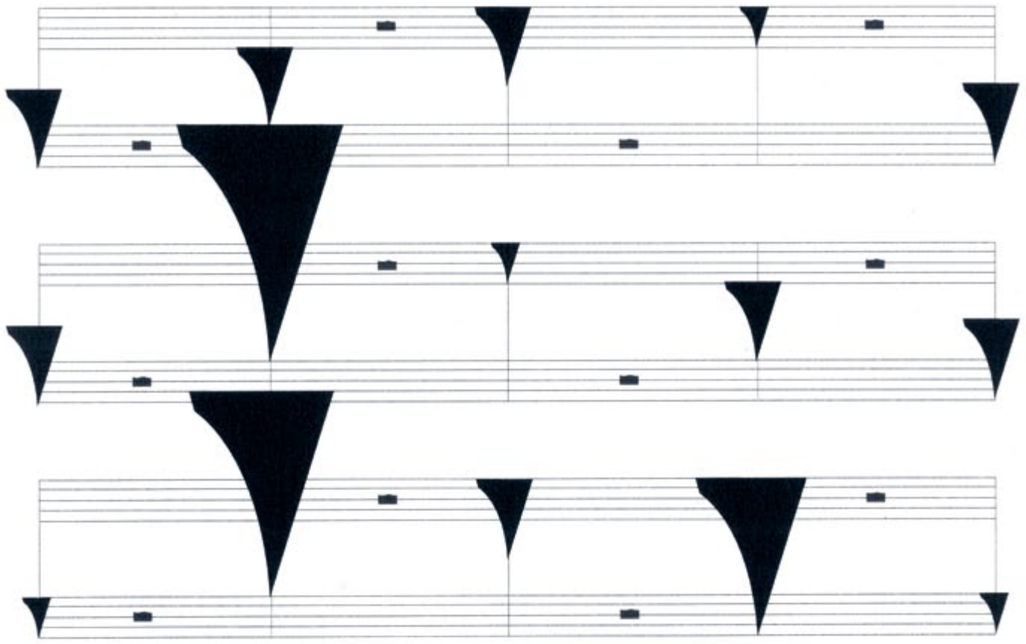


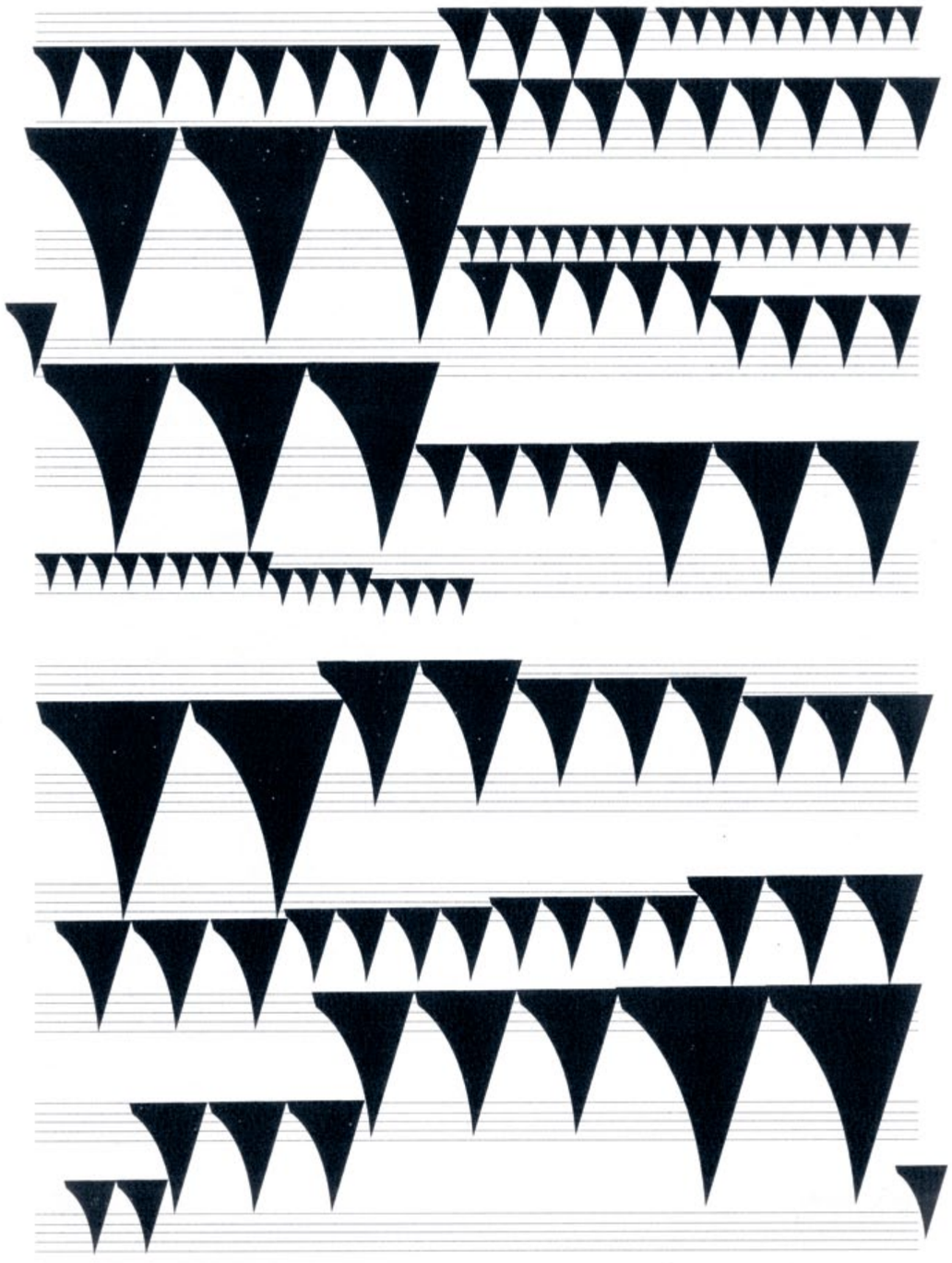


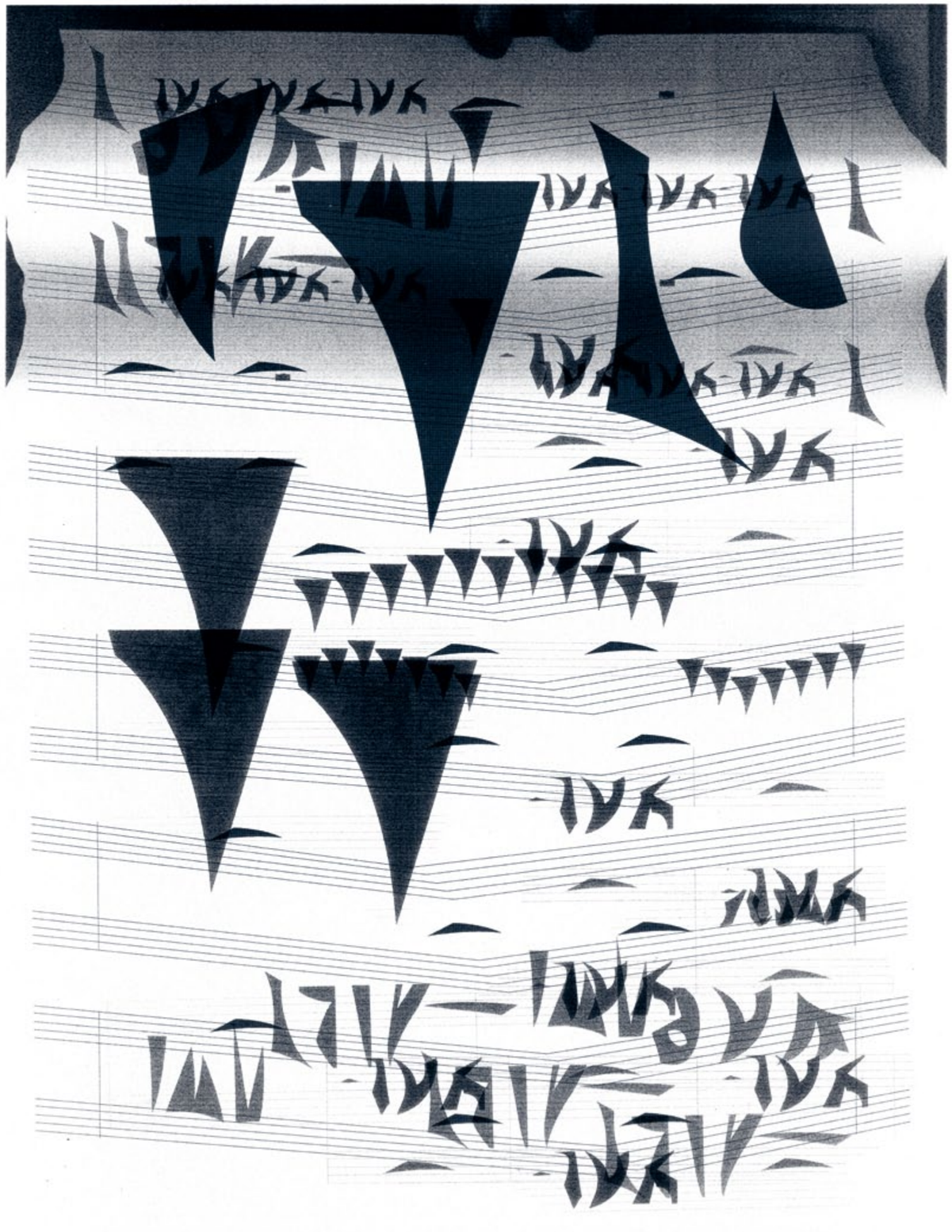






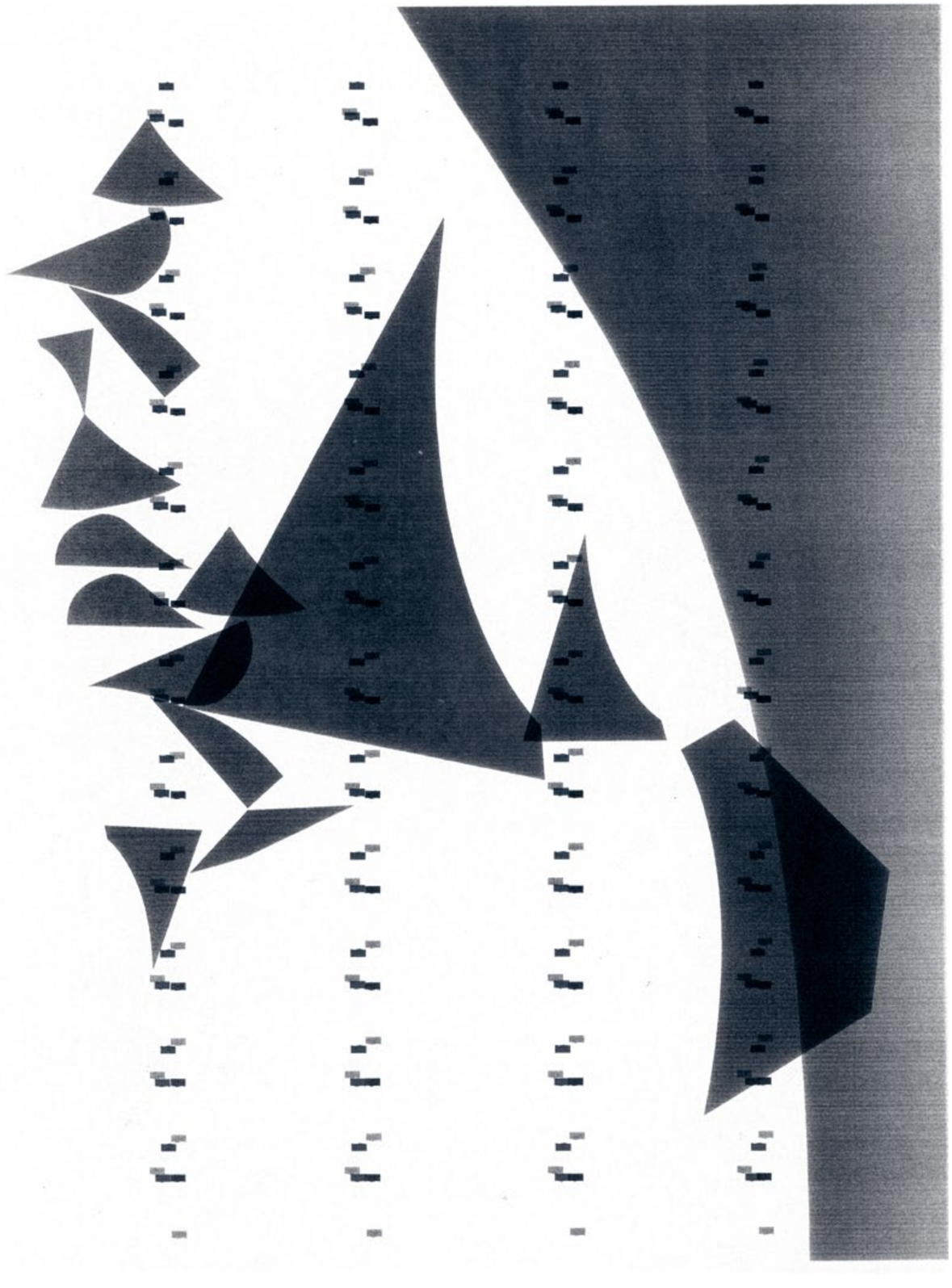


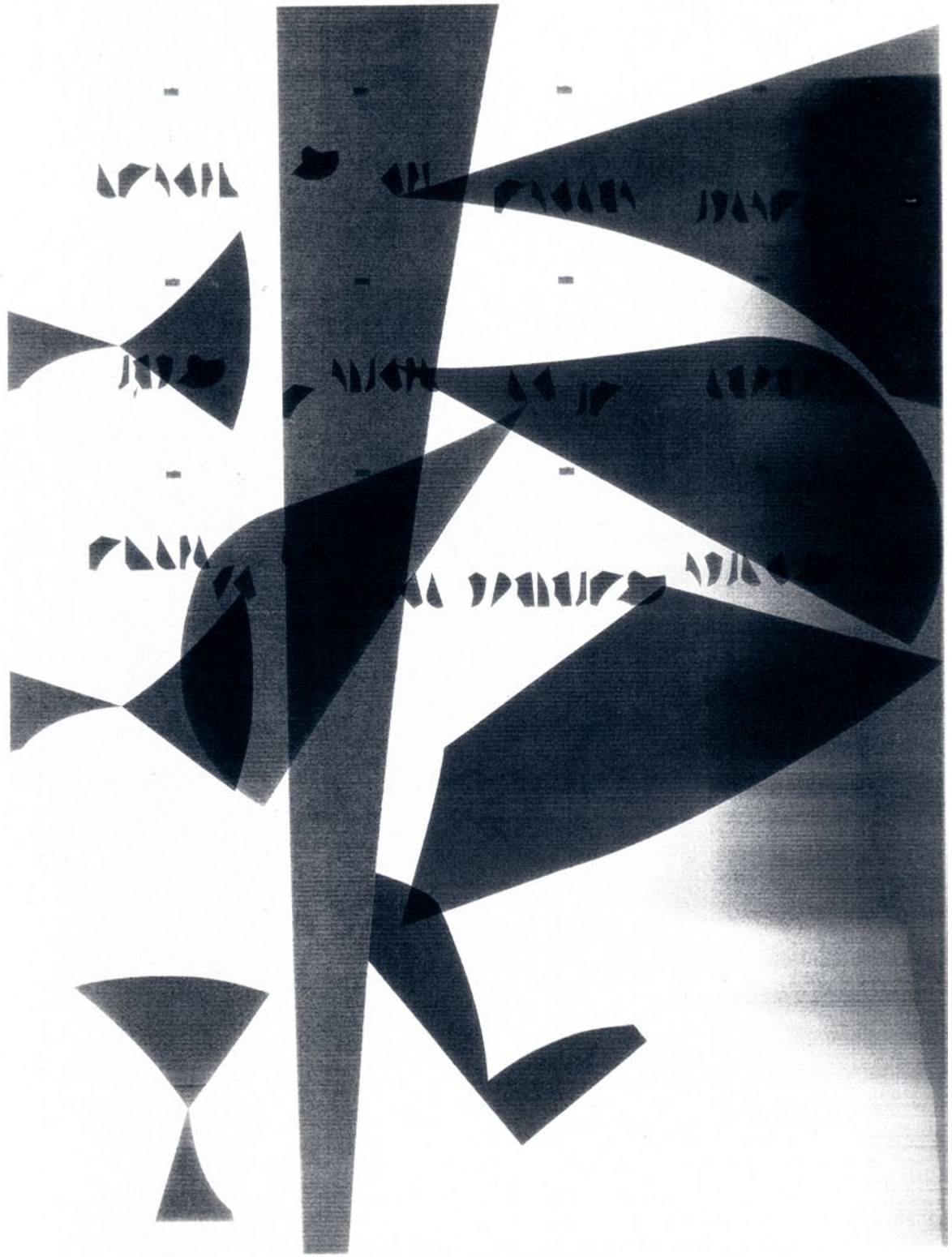


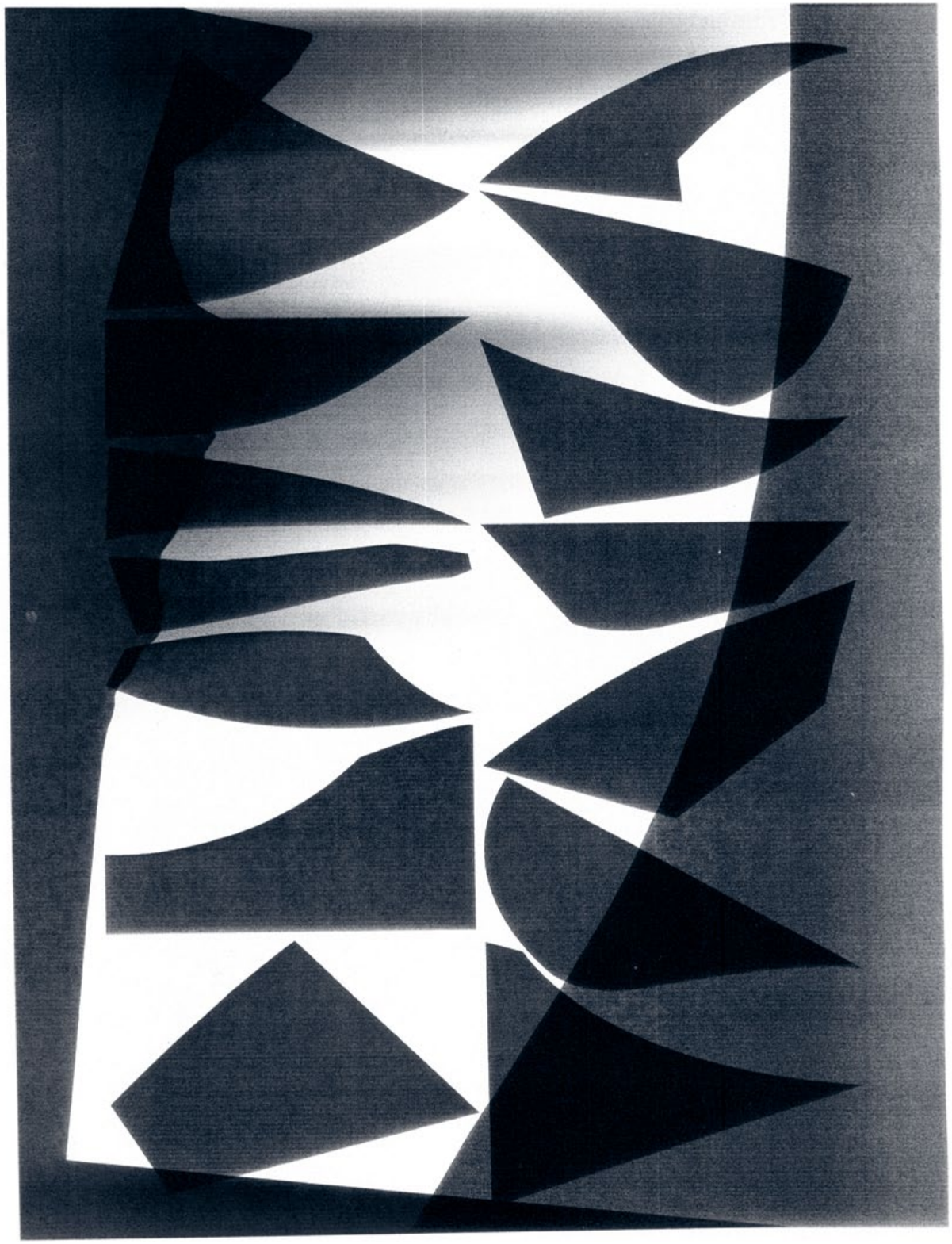


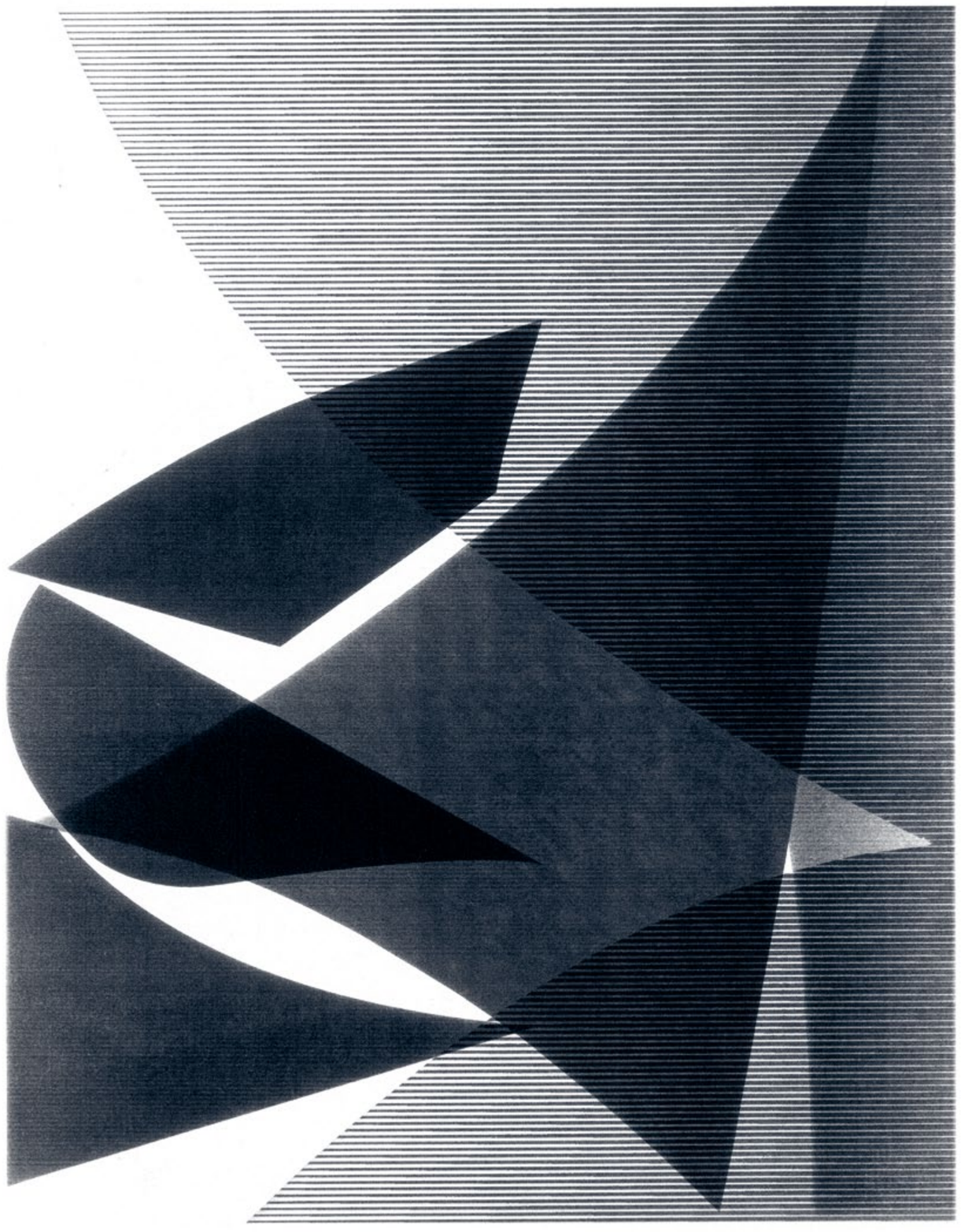
IV

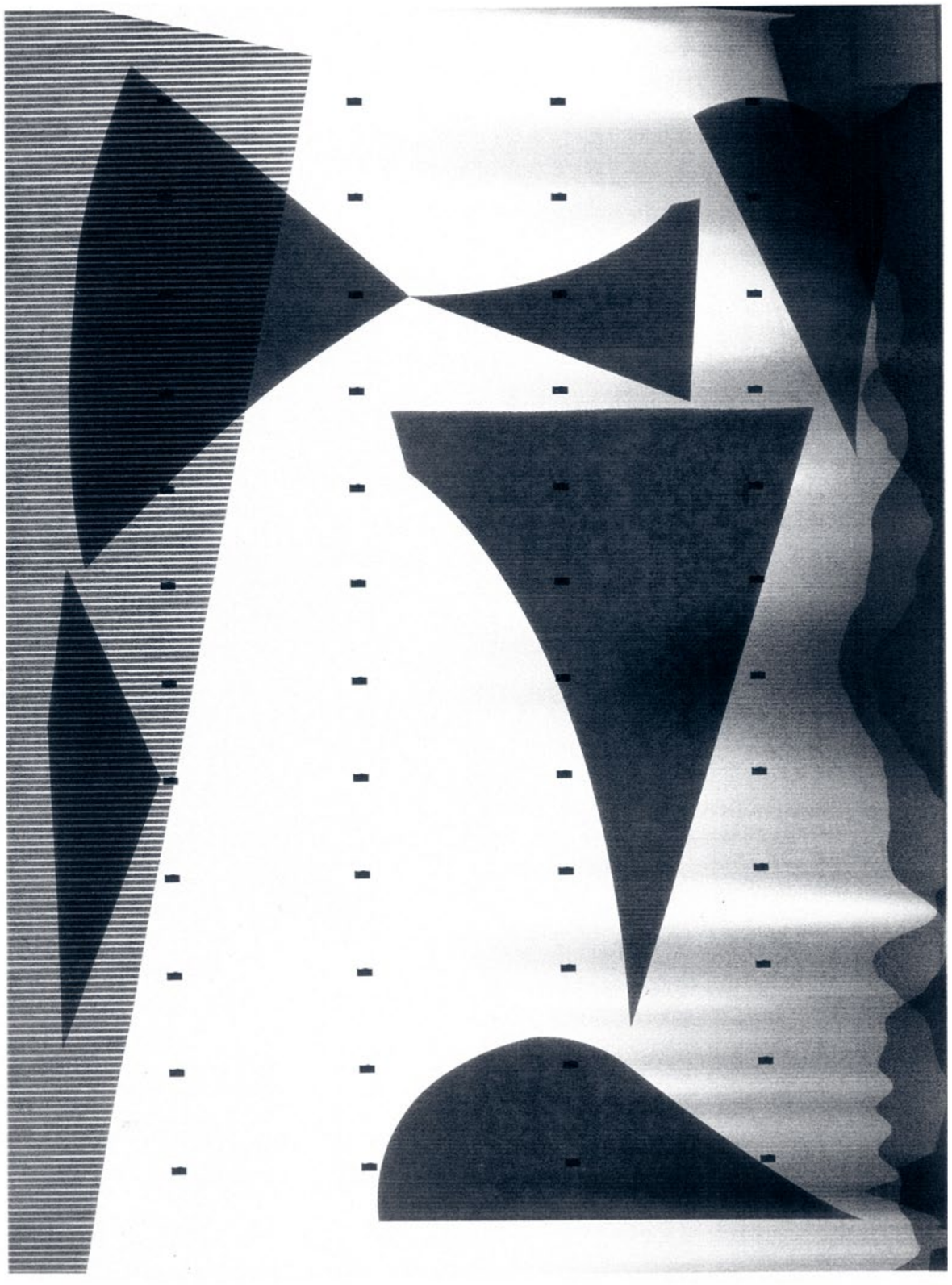
II

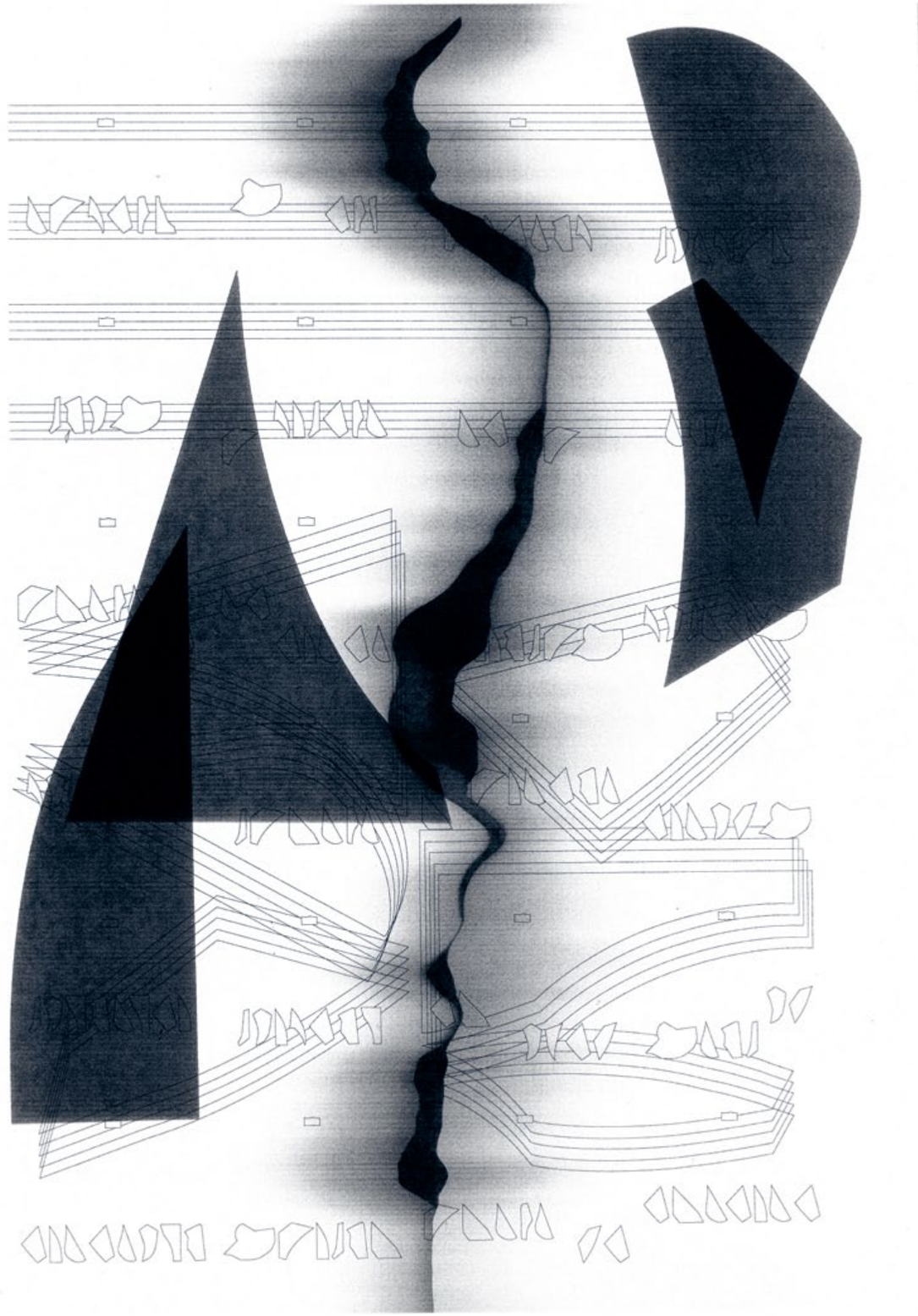


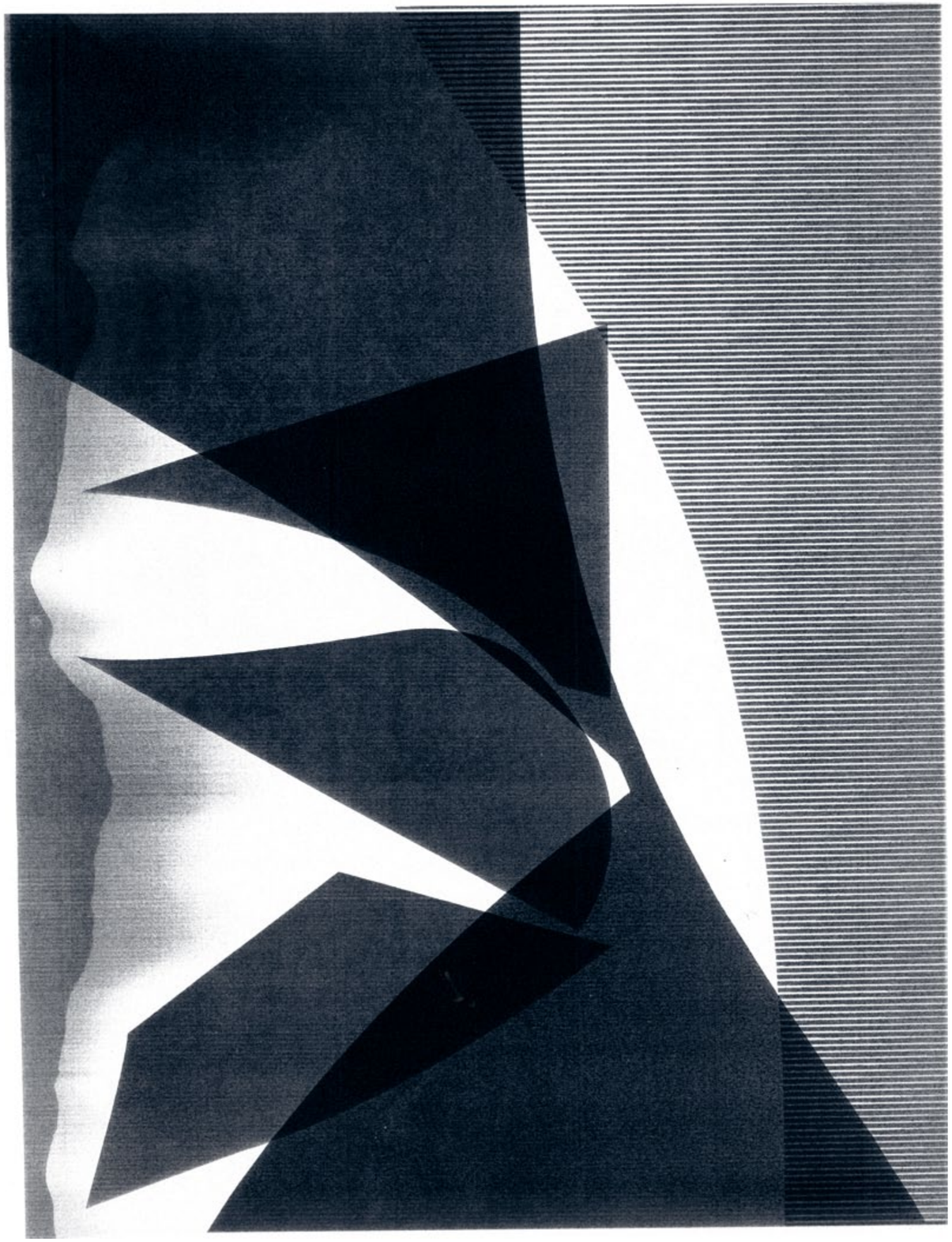


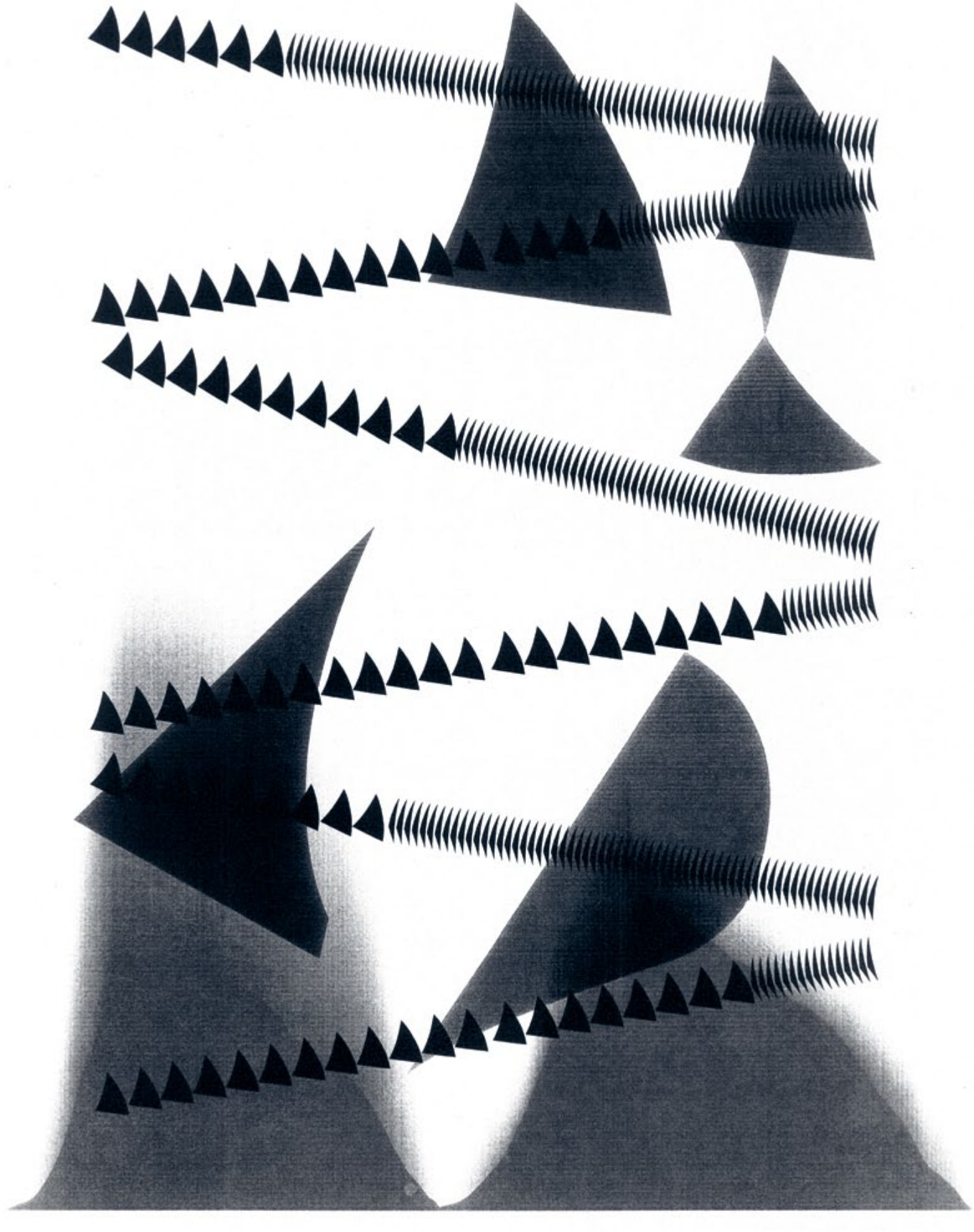


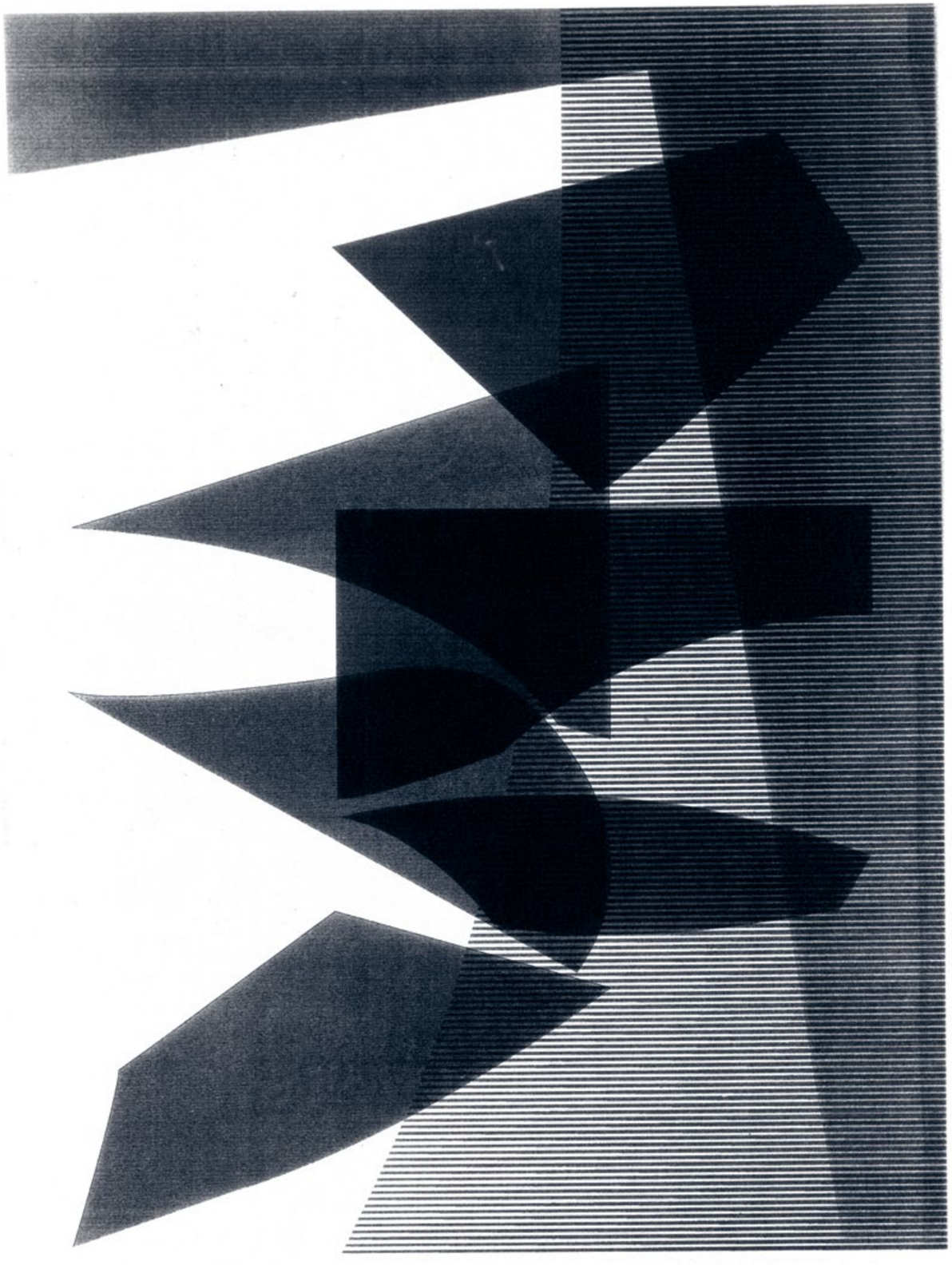












Correspondencia entre
Josh Kun y Carlos Amorales

**Correspondence between
Josh Kun and Carlos Amorales**

Josh Kun, January 14th, 2017

All last night, in the dark, this was in my head: Language is a virus. Language is a virus.

On a loop.

It comes from a song on a Laurie Anderson album I cherished in the 1980s, *Home of the Brave*. I woke up before dawn to go back and listen to it.

I saw this guy on the train. And he seemed to have gotten stuck in one of those abstract trances. And he was going "Ugh…Ugh…Ugh…" And Fred said: "I think he's in some kind of pain. I think it's a pain cry." And I said: "Pain cry? Then language is a virus." Language is a virus! Language! It's a virus! Well I was talking to a friend and I was saying: I wanted you. And I was looking for you. But I couldn't find you. I couldn't find you. And he said: Hey! Are you talking to me? Or are you practicing for one of those performances of yours? Huh? Language! It's a virus! Language! It's a virus!

The idea of course comes from William S. Burroughs —"language is a virus from outer space"— who tried to survive the virus by taking action to materially refuse it. If language was to be printed on paper in symbols, in letters and words given arbitrary meaning in a system that becomes order, then he would cut language up, and manually re–make the order and confuse the given meanings by folding them into each other in unpredictable patterns. The resulting narratives become something like "a medium of false identities," a phrase from his novel *The Ticket That Exploded* (1962) —a performance about language as performance—, but also a strategy of masquerade, obfuscation, and encryption. These are words but they do not say what you think they say. These are my words, but because my words do not say what you think, they say then: *I am not who I say that I am*. This is one of the core principles at the heart of human communication: words and messages do not just store information transferred from sender to receiver, but are the very systems that aid in constructing the meaning.

If language is a virus, then, what is being? Who are we without words we can trust, and meaning we can rely on?

Once I was in the '80s, I kept going.

All you do to me is talk, talk. Talk, talk, talk, talk.
All you do to me is talk, talk. Talk, talk, talk, talk.
All you do to me is talk, talk. Talk, talk, talk, talk.
All you do to me is talk, talk. Talk, talk, talk, talk.
All you do to me is talk, talk. Talk, talk, talk, talk.
All you do to me is talk, talk. Talk, talk, talk, talk.
All you do to me is talk, talk. Talk, talk, talk, talk.
All you do to me is talk, talk. Talk, talk, talk, talk.
All you do to me is talk, talk. Talk, talk, talk, talk.

Or: What are words for? If nobody listens anymore? Or: He was really saying something.

I remembered a playlist a friend of mine sent over the holidays. Nonsense songs. Ougum Boogum. Te Ni Nee Ni Nu. Skrontch. Rama Lama Ding Dong. Ta Ta Wayo Wayo. Polly Wolly Doodle. Both–Ta–La–Za. Zip–A–Dee–Doo–Dah. Uh–Huh–Mm. Every scat song ever.

Pérez Prado's grunt. Ugggghhhhh huh! James Brown's scream. Awwwhhow!

Sigur Ros singing in Vonlenska. A language not meant for communication. Non–lexical. Gibberish. Language that is all sound, all shape. Language that only exists when it is sung.

Carlos, it seems to me that this current trajectory of your work —one among many— has brought you, gleefully, into the thicket of semiotic, semantic, and communicative debate, in which viral language, the politics of talk talk and the power of gibberish all coexist. Focusing on language leads us to focus on the very instability of the world we live in, the very instability of our sense of who we are, the very instability of truth, justice, civility, and the social. In his new book, *The Language Animal* (2016), philosopher Charles Taylor begins by saying that historically there have been two ways to understand language's function: enframing and constitutive. The former refers to language as understood "within the framework of a picture of human life," language as arising within a framework that already exists, in which it plays key functions. The latter focuses on language as not preceding a framework of human life, but producing that framework itself, a move that Taylor spins as potentially revolutionary, radical, and upsetting: "new purposes, new levels of behavior, new meanings." Language not only serves a preexisting social order it is born into, but also is the very tool with which to imagine a new social order, to echo a theme that floats across so much of your work: language as framework or language as anarchy. Though in *We'll See How Everything Reverberates* (2012) you nearly backed yourself into a corner, or backed us all into the corner you wanted us to be backed into: every time a museum visitor takes a stick to bang a cymbal, a new language is being made. It is like Burroughs. You give us the chance to be wild and free by cutting up, folding in, and improvising, however the tools make sense. The letters are familiar. What if there had been no sticks?

From encryptions of text with another status of legibility, to systems of printing different from analogue and digital, to a screenplay with no words, only gestures, to the invention of a new typography that institutions use, your practice raises social and political stakes. For example, the lawyer character in *Supprimer, Modifier et Preserver* (2012) faces the chance to erase a line of the French civil code, boiling down the stakes of this particular piece of performative writing on paper. Erase an article and you erase a right. Erase an article and you erase a freedom, a life.

—Well, in what type of society would you want to live? —the lawyer asked. That is the question at the root of the power of language. The history of democracy, as an experiment in the United States, has relied on parchment words; on typography, symbols and signs, plus revisions and debates over what those signs signify, what those words on eighteenth–century parchment actually mean. Does what they actually mean change over time? Must it change over time? Or are there meanings that must go unchanged, eternal in their guarantees of liberty, privacy, and free expression? In his farewell speech, US president Obama reminded people that *our Constitution is a remarkable, beautiful gift. But it's really just a piece of parchment… We, the people, give it power* (2017). He's right of course, but it presents a double–edged sword that I think your work plays with. If parchment is just parchment and its power comes from the ways it is used, then it can be empowered for justice as easily as for violence and cruelty. Donald Trump is a talker, but with a very limited vocabulary. He is all exclamation points. I'm not sure he has even read the Constitution. But he is already acting as if its words are in a font he's never seen, a typography he doesn't recognize, and a language he simply doesn't care about. Can't it just be erased?

I hear my daughter waking up. Off to make breakfast.

Josh Kun, 14 de enero de 2017

Anoche, en la oscuridad, esta idea rondó mi cabeza incansablemente: *El lenguaje es un virus; el lenguaje es un virus*.

en un ciclo interminable

La frase es de una canción de un disco de Laurie Anderson que adoraba en los ochenta, *Home of the Brave*. Me levanté de madrugada para volver a escucharla.

Vi a este hombre en el tren. Y parecía que se había quedado estancado en uno de esos trances abstractos. Y que hacía "Ah…Ah…Ah…" Y Fred dijo: "Creo que algo le duele. Creo que es un grito de dolor". Y yo dije: "¿Un grito de dolor? Entonces el lenguaje es un virus". ¡El lenguaje es un virus! ¡El lenguaje! ¡Es un virus! Estaba hablando con un amigo y estaba diciendo: Te quería. Y te buscaba. Pero no podía encontrarte. No podía encontrarte. Y él dijo: ¡Oye! ¿Me hablas a mí? ¿O estás practicando uno de tus performances? ¿Eh? ¡El lenguaje! ¡Es un virus! ¡El lenguaje! ¡Es un virus!

La idea proviene de William S. Burroughs —"el lenguaje es un virus que viene del espacio"— quien trató de sobrevivir al virus haciendo algo para rechazarlo materialmente. Si el lenguaje se tiene que imprimir sobre papel en símbolos, en letras y palabras a las que se les otorga un significado arbitrario en un sistema que se convierte en orden, entonces tendríamos que cortar el lenguaje en pedazos y reordenarlo manualmente y confundir los significados preestablecidos mezclándolos entre sí en patrones impredecibles. Las narraciones resultantes se convertirían en algo como "un medio de falsas identidades", una frase de su novela *The Ticket That Exploded* (1962) —un performance sobre el lenguaje como performance—, pero también una estrategia de mascarada, ofuscación y criptografía. Son palabras, pero no dicen lo que uno piensa que dicen. Estas son mis palabras, pero dado que mis palabras no dicen lo que tú crees, entonces dicen: *No soy quien digo que soy*. Este es uno de los principios básicos que yace en el corazón de la comunicación humana: las palabras y los mensajes no sólo contienen información transferida del emisor al receptor, sino que son los sistemas mismos que ayudan a la construcción del significado.

Si el lenguaje es un virus, entonces, ¿qué es ser? ¿Quiénes somos sin palabras en las que podamos confiar ni significado del que podamos depender?

Una vez que estuve en los ochenta, me seguí.

Todo lo que haces conmigo es hablar, hablar.
Hablar, hablar, hablar, hablar.
Todo lo que haces conmigo es hablar, hablar.
Hablar, hablar, hablar, hablar.
Todo lo que haces conmigo es hablar, hablar.
Hablar, hablar, hablar, hablar.
Todo lo que haces conmigo es hablar, hablar.
Hablar, hablar, hablar, hablar.
Todo lo que haces conmigo es hablar, hablar.
Hablar, hablar, hablar, hablar.
Todo lo que haces conmigo es hablar, hablar.
Hablar, hablar, hablar, hablar.
Todo lo que haces conmigo es hablar, hablar.
Hablar, hablar, hablar, hablar.
Todo lo que haces conmigo es hablar, hablar.
Hablar, hablar, hablar, hablar.

O: ¿De qué sirven las palabras? ¿Si ya nadie escucha? O: De verdad estaba diciendo algo.

Recordé una lista de canciones que un amigo me mandó durante las fiestas. Canciones sin sentido. "Ougum Boogum". "Te Ni Nee Ni Un". "Skrontch". "Rama Lama Ding Dong". "Ta Wayo". "Polly Wolly Doodle". "Both–Ta–La–Za". "Zip–A–Dee–Doo–Dah". "Uh–Huh–Mm". Todas las canciones de *scat* que te puedas imaginar.

El gruñido de Pérez Prado. ¡Ahhhhhhh ja! El grito de James Brown. ¡Guaaaau!

Sigur Ros cantando en vonlenska. Un idioma que no está hecho para la comunicación. No léxico. Jerigonza. Un lenguaje que es todo sonido, todo forma. Un lenguaje que sólo existe cuando se canta.

Carlos, me parece que la trayectoria actual de tu trabajo —una entre tantas— te ha llevado alegremente hacia la maraña de la semiótica, la semántica y el debate de la comunicación, en el que el lenguaje viral, la política del parloteo y el poder de la jerga coexisten en su totalidad. Concentrarse en el lenguaje nos lleva a centrarnos en la inestabilidad misma de la palabra en la que vivimos, la inestabilidad misma del sentido de quiénes somos, la inestabilidad misma de la verdad, la justicia, la civilidad y lo social. En su nuevo libro, *The Language Animal* (2016), el filósofo Charles Taylor comienza por decir que históricamente ha habido dos formas de entender la función del lenguaje: la enmarcadora y la constitutiva. La primera se refiere al lenguaje tal como se entiende "dentro del marco de una imagen de la vida humana", el lenguaje que surge dentro de lo que ya existe, en el que tiene funciones clave. La segunda se concentra en el lenguaje como algo que no predice el marco de la vida humana, sino que produce uno por sí mismo; una estrategia a la que Taylor le da un giro al hacerla potencialmente revolucionaria, radical y desestabilizadora: "nuevos propósitos, nuevos niveles de comportamiento, nuevos significados". El lenguaje no sólo sirve a un orden social preestablecido en el que nace, sino que además es la herramienta misma con la que imaginamos un nuevo orden social, para hacer eco de un tema que yace en buena parte de tu obra: el lenguaje como marco o el lenguaje como anarquía. Sin embargo en *Ya veremos cómo todo reverbera* (2012) casi te arrinconaste, o nos arrinconaste a todos donde nos querías: cada vez que el visitante de un museo toma una baqueta para hacer sonar un platillo, se está creando un lenguaje nuevo. Como Burroughs, nos das la posibilidad de alocarnos y ser libres al fragmentar, doblar e improvisar; no obstante, las herramientas cobran sentido. Las letras nos son familiares. ¿Qué pasaría si no hubiera habido baquetas?

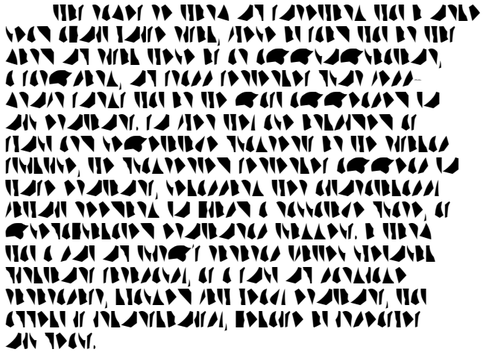
Desde las criptografías del texto con otro estado de legibilidad a los sistemas de impresión distintos de los análogos y digitales, a los guiones sin palabras —con sólo gestos—, a la invención de una nueva tipografía usada por las instituciones, tu práctica aumenta la apuesta social y política. Por ejemplo, la figura de la abogada en *Supprimer, Modifier et Preserver* (2012) se enfrenta a la posibilidad de eliminar una frase del código civil francés, reduciendo las apuestas de esta pieza específica de escritura performativa en el papel. Elimina un artículo y eliminas un derecho. Elimina un artículo y eliminas una garantía, una vida.

—¿Y bien, en qué tipo de sociedad le gustaría vivir?, pregunta la abogada. Ésa es la pregunta en la raíz del poder del lenguaje. La historia de la democracia, como experimento en Estados Unidos, ha dependido de palabras en pergaminos, de la tipografía, de símbolos y signos, además de revisiones y debates en torno a lo que significan esos signos, lo que esas palabras en los pergaminos del siglo XVIII significan en realidad. ¿Lo que verdaderamente significan cambia

Carlos Amorales, January 19th, 2017

"In what type of society would you want to live?" The question posed by the French lawyer keeps reverberating in my mind. Trump's reductionism of language is something that astonishes and troubles me deeply, as its effects seem immediate and radical. One tweet and there is no more car industry in Mexico. Decades of liberalization have to be rethought and new strategies designed. It is very troublesome to realize that so few words, charged with menace and emotionality, can have such a strong power over thoughtful and complex discourse, while deeper arguments seem to be too slow because they need to be thought, constructed, and communicated within a time frame that becomes too slow for the economy of the media.

This makes me think of something that I once read about house music, where it said that in this kind of music there is an appropriation, a sampling, of small sentences from well–known songs that in the past appealed to our emotions. So when they are included as short and repetitive fragments in the musical structure, the fragmented sentences appeal to those emotions, recalling them automatically without needing to build a narrative frame, as prefabricated emotional triggers. I think that a lot of Trump's minimal Twitter rhetoric functions similarly, as a sort of language minimalism, charged with heavy emotions, that affect us unconsciously, because it unleashes our fears.



This reductionist design of language, that molds itself to the length of the Twitter space, is similar to the length of a headline in a newspaper that suggests in one phrase the entirety of the content, making the actual article a redundancy. I have noticed the effect of this way of writing in a new trend of titling art exhibitions with "long" phrases that seem to suggest a poetical vision. What I find troubling, if there are such connections between these different levels—political speech, songwriting, and art exhibition titling—is that we have become used to the minimization of speech, favoring short and effective sentences that are charged with a huge emotional effect. It has nothing to do with minimal aesthetics, as in the songs by Kraftwerk, because those songs aimed at an idealistic balance between form and content. Here it is more about shortening the form for expanding the emotional effect, and avoiding discussion. If language is a virus, someone has designed a vaccine and is injecting us with it.

Essential to poetry is the permission of an open interpretation that changes as society changes. We need to fight for a language that is not reductionist and cohesive. We need to open language to the freedom of its interpretation. What is essential in books, like civil codes and constitutions, is that they are books written through centuries by the elected representatives of the people, so in essence they are books written and empowered by us. Words are open and should be discussed. If this fails to happen, it is not a democracy but totalitarianism. The interpretation of written law is not so different from the interpretation of poetry. Actually, if you think about it, poetry helps for interpreting the law.

Now it is me who has to run: I have to pick up my kids from school!

Josh Kun, January 26th, 2017

The "reductionist design of language." The tweet. The headline. The soundbite. I of course worry deeply about any linguistic minimalism that minimizes and shrinks meaning in the way you suggest. I am less worried about—and encourage—linguistic minimalism approximating what we call poetry: the economic expression of the oceanic, the microscopic that contains the multitude, the mundane that is transcendent. However, I part with you a bit on how music functions as/within language here. When a vocal snippet is repeated and looped in a house track, the fragment is never left as a fragment, but enters a new narrative in the life of its listener. House samples, in particular, are about feeling, desire, love, and bodies; they are reminders of why you are dancing, reminders that you are bodied. Part of their narrative force is that they are howled and screamed, or whispered and barely breathed. They communicate profoundly about experiences that we often lack conventional language for.

But then you could go listen to classic Frankie Knuckles or Mr. Fingers house music—the Chicago variety from the 1980s that was drawing directly from the deep well of Black musical history—and you hear fewer samples and more verses and choruses built around expressions of desire and quick repeated phrases. *I can't let go. Can you feel it?* And right on time for this moment: *Bring down the walls*. The narratives give way to the repeated phrase. The fragment takes over because the fragment contains the world. It returns us to the core, to the everythingness of what's at stake. To love. To sex. To breath. Like an amen choir in a church service or a field holler, the fragments are repeated to keep the world they enable in order. They are survival tools. They are building blocks of human sustainability. Say them over and over like a magic spell, close your eyes, throw your head back, let your body go, and a new world is possible.

Let's see how everything reverberates, right? Wasn't that part of the meaning of such a proposition: by playing different music, we make different worlds?

So much of how I'm thinking about your work right now is inevitably clouded a bit by things that I also happen to read for my own work, and the seminar I am teaching. Like this riff on ideas by French sociologist Luc Boltanski, in a new book co–authored by Nick Couldry and Andreas Hepp:

"The 'everyday reality' of the social world is not all there is, since what is constructed as reality stands out against a larger set of possibilities which forms the background to what whatever can be constructed as the 'everyday reality' of the social world."

con el transcurso del tiempo? ¿Debe cambiar con el tiempo? ¿O hay significados que deben permanecer inamovibles, eternos en sus garantías de libertad, privacidad y libre expresión? En su discurso de despedida, Obama recordó a la gente que *nuestra Constitución es un regalo extraordinario y hermoso. Pero, en realidad, es sólo un pedazo de pergamino… Nosotros, la gente, le damos su poder* (2017). Por supuesto que tiene razón, pero presenta una espada de doble filo con la que me parece que tu trabajo juega. Si el pergamino es sólo pergamino y su poder proviene del uso que se le dé, entonces puede dársele poder para la justicia con la misma facilidad que para la violencia o la crueldad. Donald Trump es un hablador, pero con un vocabulario muy limitado, en que todo se reduce a signos de exclamación. No creo que haya leído la Constitución nunca, y si lo hace actúa como si las palabras que contiene estuvieran en un tipo de letra que nunca ha visto, una tipografía que no reconoce y un lenguaje que sencillamente no le interesa. ¿No se podría borrar y ya?

Escuché que mi hija se levantó. Me voy a preparar el desayuno.

Carlos Amorales, 19 de enero de 2017

"*En qué tipo de sociedad le gustaría vivir?*" La pregunta planteada por la abogada en el video sigue cavilando en mi mente. El reduccionismo del lenguaje de Trump es algo que me asombra y preocupa profundamente, pues sus efectos parecen inmediatos y radicales. Un tuit y se acabó la industria automotriz en México. Décadas de liberalización habrán de repensarse y nuevas estrategias habrán de diseñarse. Es muy problemático darse cuenta de que tan pocas palabras, cargadas de amenaza y emoción, puedan tener tal poder sobre el pensamiento y el discurso complejo, mientras que argumentos más profundos parecen demasiado lentos porque necesitan pensarse, construirse y comunicarse dentro de un periodo de tiempo que se vuelve demasiado lento para la economía de los medios.

Esto me hace pensar en algo que alguna vez leí sobre la música house; se decía que en este tipo de música hay apropiación, muestras de frases cortas de canciones bien conocidas que en el pasado apelaron a nuestras emociones. De tal modo que cuando se incluyen como fragmentos cortos y repetitivos en la estructura musical, las oraciones fragmentadas hacen eco de esas emociones, recordándolas en automático sin necesidad de construir un marco narrativo, como detonadores emocionales prefabricados. Pienso que buena parte de la retórica mínima de Trump en Twitter funciona en forma similar, como una suerte de minimalismo del lenguaje, cargada de emociones fuertes, que nos afectan a nivel inconsciente, porque dan rienda suelta a nuestros miedos.

Este diseño reduccionista del lenguaje, que se amolda a la extensión del espacio en Twitter, es similar en extensión al encabezado de los periódicos que sugieren en una frase la totalidad del contenido, convirtiendo al artículo mismo en una redundancia. He observado el efecto de esta forma de escritura en una nueva tendencia para nombrar las exposiciones de arte con frases "largas" que parecen sugerir una visión poética. Esto me parece problemático: si existen esas conexiones entre estos niveles distintos —el discurso político, las letras de canciones y los títulos de las exhibiciones de arte —es porque nos hemos acostumbrado a la minimización del discurso, favoreciendo frases cortas y efectivas, cargadas con un enorme efecto emocional y no tiene nada que ver con la estética minimal, como en las canciones de Kraftwerk; porque esas canciones tenían el propósito de crear un equilibrio idealista entre la forma y el contenido. En este caso, la intención es más bien acortar la forma para expandir el efecto emocional y evitar el debate. Si el lenguaje es un virus, alguien ha diseñado una vacuna y nos la está inyectando.

El permiso para una interpretación abierta que cambie a medida que lo hace la sociedad es fundamental para la poesía. Necesitamos luchar por un lenguaje que no sea reduccionista ni cohesivo. Necesitamos abrir el lenguaje a la libertad de su interpretación. En libros como los códigos civiles y las constituciones es fundamental que los representantes electos por el pueblo los escriban a lo largo de los siglos, así que en esencia somos nosotros quienes escribimos y damos poder a esos libros. Las palabras están abiertas y deberían debatirse. Si esto no ocurre, no estamos en una democracia, sino en un totalitarismo. La interpretación de la ley escrita no difiere tanto de la interpretación de la poesía. En realidad, si lo pensamos, la poesía nos ayuda a interpretar la ley.

Ahora soy yo quien debe correr: ¡debo ir por los niños a la escuela!

Josh Kun, 26 de enero de 2017

El "diseño reduccionista del lenguaje:" el tuit; el encabezado; el extracto. Claro está que me preocupa enormemente todo minimalismo lingüístico que minimice y constriña el significado como sugieres. Me preocupa —y me alienta— menos el minimalismo lingüístico que se aproxima a lo que llamamos poesía: la expresión económica de lo oceánico, de lo microscópico que contiene a la multitud, lo mundano que es trascendente. Sin embargo, difiero un poco de lo que dices en relación con cómo funciona la música como/dentro del lenguaje. Cuando un fragmento musical se repite y se incluye en un ciclo en una canción de house, el fragmento nunca se deja como fragmento, sino que entra a una nueva narrativa en la vida de su escucha. Los sampleos de house, en específico, tienen que ver con los sentimientos, el deseo, el amor y los cuerpos; nos recuerdan por qué estamos bailando, nos recuerdan que tenemos un cuerpo. Parte de su fuerza narrativa es que son alaridos y gritos, o susurros en los que apenas se escucha la respiración. Comunican con profundidad experiencias que a menudo no podemos expresar mediante el lenguaje convencional.

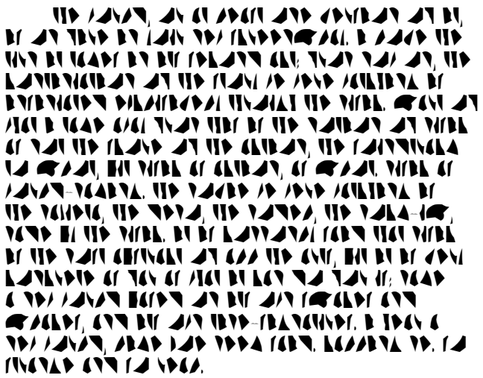
Podrías escuchar la música house clásica de Frankie Knuckles o Mr. Fingers —la variante de Chicago de los ochenta que se inspiraba directamente en el pozo profundo de la historia musical negra— y notar menos sampleos y más versos y coros hechos en torno a expresiones de deseo y frases que se repiten con rapidez. *I can't let go. Can you feel it?* Y justo para este momento: *Bring down the walls*. Las narraciones ceden el paso a la frase repetida y el fragmento toma el control porque el fragmento contiene el mundo. Nos devuelve a la esencia, a la capacidad de incluir todo lo que está en juego. Al amor. Al sexo. A la respiración. Como un coro que dice amén en una misa o un grito de campo, los fragmentos se repiten para mantener al mundo al que dan lugar en orden. Son herramientas de supervivencia, bloques de construcción de la sustentabilidad humana. Los repetimos una y otra vez como un hechizo de magia, cerramos los ojos, echamos la cabeza hacia atrás, soltamos el cuerpo y un nuevo mundo se hace posible.

Vamos a ver cómo todo reverbera, ¿no es así? No era eso parte del significado de tal proposición: ¿al tocar música distinta, creamos mundos distintos?

(*The Mediated Construction of Reality* [Polity Books, 2016]) “Alternative facts” are the cynical dead–end of this idea; but a more generative conclusion is I think echoed in your work. The realities of available social worlds are never the only realities. What we see and measure, the tools we use to understand what we see and measure, are just scaffolding on the edifices they hold up. You seem to be increasingly interested in using the tools that give us the sense that “this is all there is” as well as “this is not all there is,” in which larger possibilities are possible.

I hear some version of this same song in the opening lines of Peter Gizzi’s poem “Archeophonics” (2016): *I’m just visiting this voice/ I’m just visiting the molecular structures/ that say what I am saying/ I am just visiting the world at this moment/ and it’s on fire/ It’s always been on fire.*

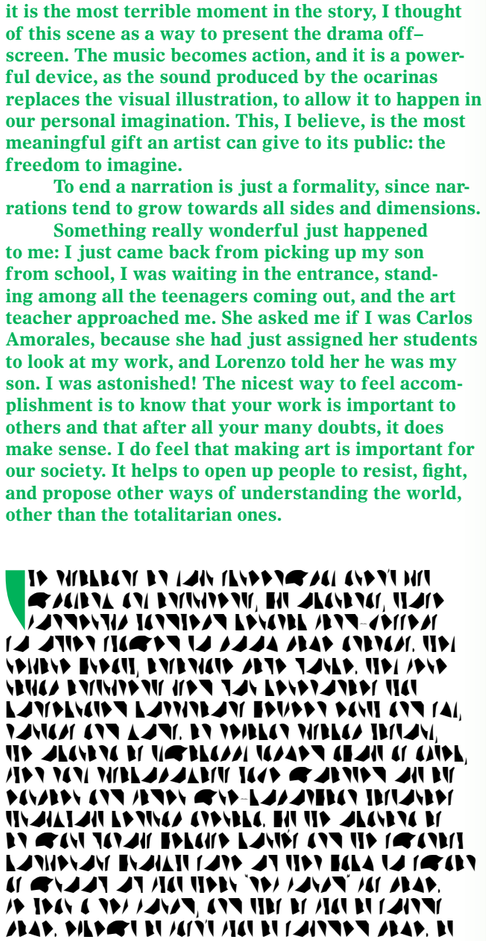
The world, or at least one version of it, is on fire in your new screenplay. I love the turn it takes in its second act: *From now on, the continuation of the story we were watching is insinuated exclusively through the music*. Part of what I take away from this is the notion of music as not the score of the action, the soundtrack to plot, but music as action, as plot. Music as world–making. The movie we were watching is the *maqueta*, the demo, the model, the mock–up, made by the music. It is commonly said that music is the most abstract of all the arts, but it is very concrete as far as what it can do for us: make a new world based on its own spaces and places, and its own time–signatures. *I hear a new world*, like Joe Meek said. *Calling me. So strange and so real.*



The musicians in your screenplay aren’t just playing any instruments, but ocarinas, those wonderful handheld ceramic wind–vessels so often shaped to look like animals. They require breath, insinuate life force. They were ritual instruments used for ceremonies that consecrated communions between earth and sky, mortals and gods. In Mexican musical history, the ocarina is typically talked about as Aztec, when many musicologists have pointed out its earlier and wider pre–Colombian histories throughout Central America. But the ocarina is in part famous because Cortés and the Spanish conquerors brought some of them back to Spain as proof of what their “new world” was like. We hear a new world, and this is what it sounds like. Except it wasn’t what it sounded like. It became what it sounded like: a representation of something that was unrepresentable that became the representation of an entire civilization and culture. What is now studied as Aztec music is the product of these kinds of representations and performances as they have been repeated and studied by scholars, all of them referring back to authentic original sources that were never there in the way we think we know them. Music creates the world. The world doesn’t create music.

The whatness of what is. If music is the whatness of what is, then be prepared to add a third act — a fourth, a fifth…—to your screenplay. Once the music starts playing, *el fin de la narración* never really ends.

Carlos Amorales, January 31st, 2017



You are right about house music. It is sexy and liberating, and one should not forget that its effect was linked to the use of MDMA, an enhancer of the musical experience that opened up the perception of reality, perhaps towards the whatness that Boltanski and you point at. Music is never alienating; even the dullest music opens up a world in our minds and bodies. If I brought up the idea of emotional prefabrication in reductionist sentences to recall emotions, it is because I feel very disturbed by the weird emotionality which the extreme right–wing politicians are using to manipulate us and restrict our sense of the world. There is nothing musical in the current political discourse. Nothing is as far from music than the cynical voices of the current dictators. Music is for me the most liberating of all arts. I have loved it since I was a teenager because it releases fantasies and desires in my imagination. I have spent my whole adulthood looking to realize some of these fantasies.

Last week I shot the scene that you mentioned, where the climax of the film is performed by musicians instead of by the “animated” characters. Since it is the most terrible moment in the story, I thought of this scene as a way to present the drama off–screen. The music becomes action, and it is a powerful device, as the sound produced by the ocarinas replaces the visual illustration, to allow it to happen in our personal imagination. This, I believe, is the most meaningful gift an artist can give to its public: the freedom to imagine.

To end a narration is just a formality, since narrations tend to grow towards all sides and dimensions.

Something really wonderful just happened to me: I just came back from picking up my son from school, I was waiting in the entrance, standing among all the teenagers coming out, and the art teacher approached me. She asked me if I was Carlos Amorales, because she had just assigned her students to look at my work, and Lorenzo told her he was my son. I was astonished! The nicest way to feel accomplishment is to know that your work is important to others and that after all your many doubts, it does make sense. I do feel that making art is important for our society. It helps to open up people to resist, fight, and propose other ways of understanding the world, other than the totalitarian ones.

Mucho de cómo pienso sobre tu trabajo está inevitablemente anclado en cosas que leo para mi propio trabajo y para el seminario que imparto. Como esta ola de ideas del sociólogo francés Luc Boltanski, en un nuevo libro co–escrito por Nick Couldry y Andreas Hepp:

“La ‘realidad cotidiana’ del mundo social no es todo lo que hay, debido a que se construye a medida que la realidad sobresale de entre un mayor conjunto de posibilidades que conforman el trasfondo de todo aquello que puede interpretarse como la ‘realidad cotidiana’ del mundo social” (*The Mediated Construction of Reality* [Polity Books, 2016], traducción propia). Los “hechos alternativos” son el cínico callejón sin salida de esta idea, pero me parece que tu obra hace eco de una conclusión más generativa. Las realidades de las palabras sociales nunca son las únicas realidades. Lo que vemos y medimos, las herramientas que usamos para entender lo que vemos y medimos, son sólo el andamiaje de los edificios que sostienen. Pareces cada vez más interesado en usar las herramientas que nos hacen sentir que “esto es todo lo que hay”, y al mismo tiempo que “esto no es todo lo que hay”, donde son posibles mayores posibilidades.

Escucho una versión de esta misma canción en las primeras líneas del poema de Peter Gizzi “Archeophonics” (2016): *I’m just visiting this voice/ I’m just visiting the molecular structures/ that say what I am saying/ I am just visiting the world at this moment/ and it’s on fire/ It’s always been on fire.*

El mundo, o al menos una versión de éste, está en llamas en tu nuevo guion. Me encanta el giro que toma en su segundo acto: *A partir de este momento la continuación de la historia que estábamos viendo se insinúa exclusivamente con la música*. Parte de lo que me quedo de ésto es la idea de la música no como el marcador de la acción, la banda sonora de la trama, sino la música como acción, como trama. La música como la creadora del mundo. La película que estamos viendo es la maqueta, el demo, el modelo, la réplica, que la música crea. Se dice comúnmente que la música es la más abstracta de todas las artes, pero es muy concreta en lo que respecta a lo que puede hacer por nosotros: crear un mundo nuevo con base en sus espacios y lugares, y sus propios marcadores de compás. *I hear a new world*, como dijo Joe Meek. *Calling me. So strange and so real.*

Los músicos en tu guion no tocan cualquier instrumento, sino ocarinas, esos maravillosos instrumentos musicales de viento que se tocan entre las manos y que suelen tener formas de animales, necesitan de la respiración y la insinuación de la fuerza vital. Eran instrumentos rituales usados en ceremonias que consagraban comuniones entre el cielo y la tierra, entre los mortales y los dioses. En la historia musical mexicana, comúnmente se afirma que la ocarina es azteca, aunque muchos musicólogos han señalado su historia anterior y extendida a lo largo de la Centroamérica precolombina. No obstante, la ocarina se hizo famosa en parte debido a que Cortés y los conquistadores españoles llevaron algunas consigo a España como prueba de cómo era su “nuevo mundo”. Escuchamos un nuevo mundo y así es como suena. Excepto que no era así como sonaba. Se convirtió en cómo sonaba: una representación de algo irrepresentable que se volvió la representación de toda una civilización y cultura. Lo que ahora se estudia como la música azteca es producto de este tipo de representaciones y actuaciones como las han sugerido y estudiado los académicos; todas hacen referencia a fuentes originales auténticas que nunca estuvieron ahí en la forma en la que pensamos que las conocemos. La música crea el mundo. El mundo no crea la música.

La qué–idad de lo que es. Si la música es la qué–idad de lo que es, entonces hay que prepararnos para añadir un tercer acto —y un cuarto y un quinto…— a tu guion. Una vez que la música comienza a tocar, *el fin de la narración* nunca llega realmente a su fin.

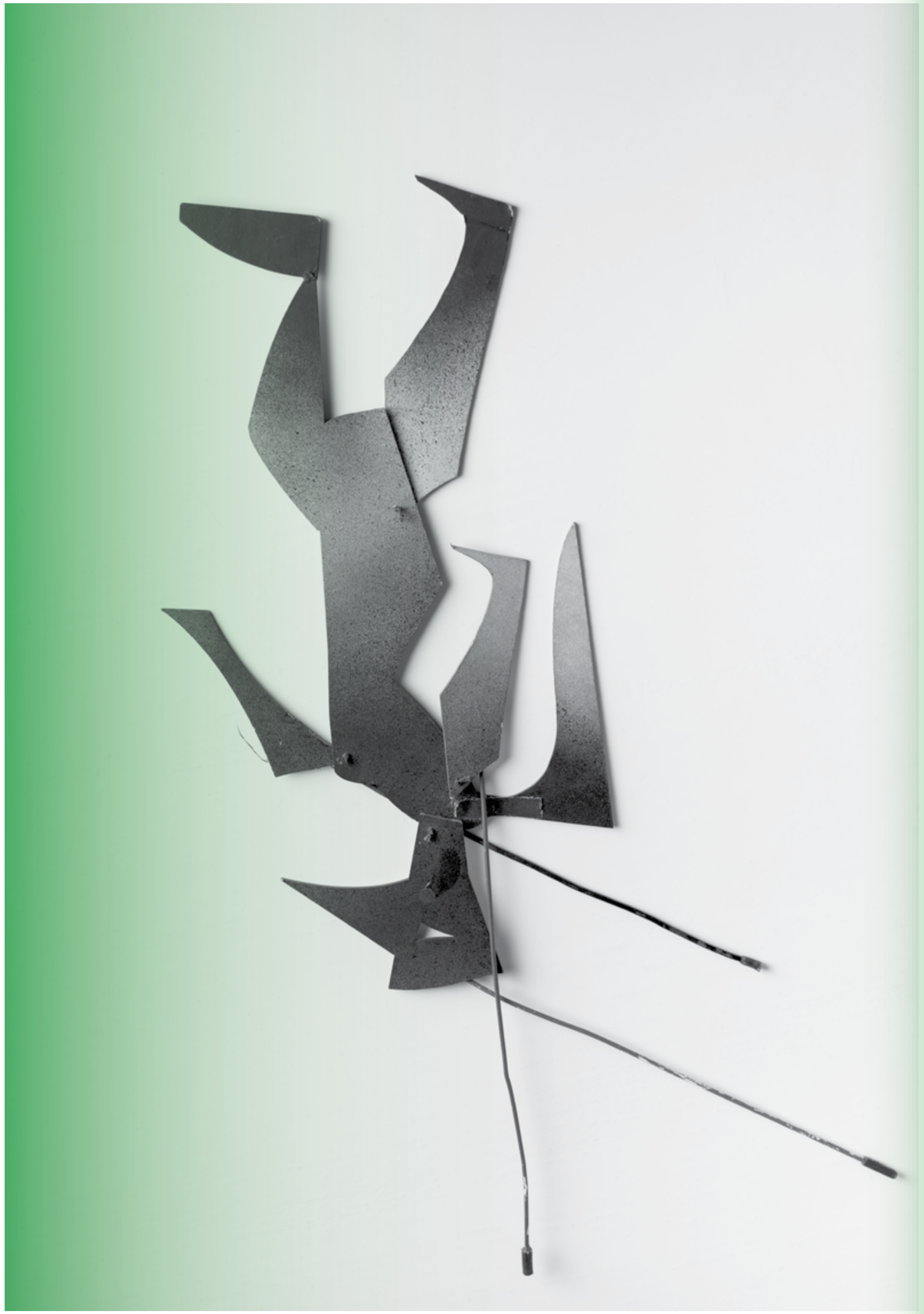
Carlos Amorales, 31 de enero de 2017

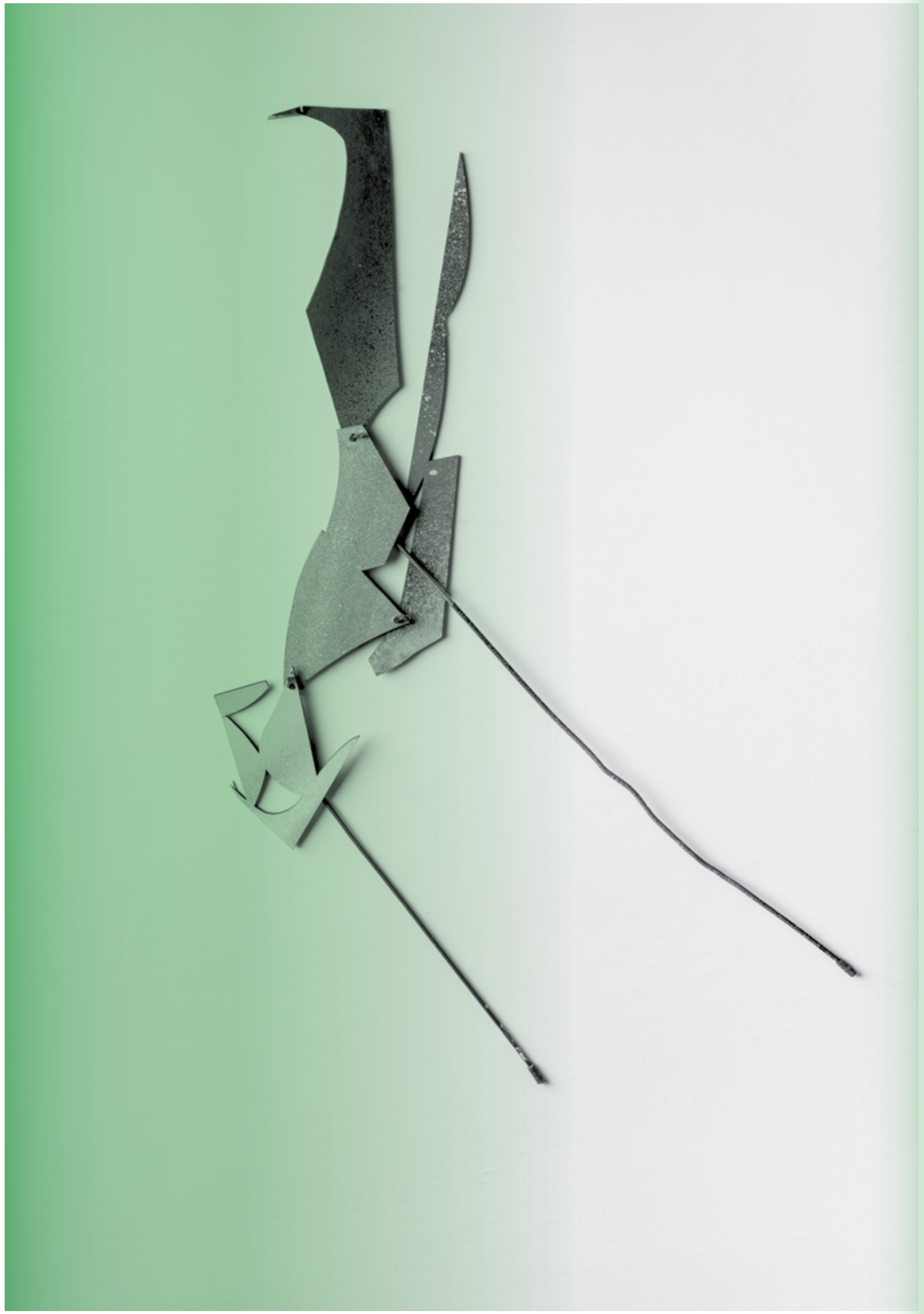
Tienes razón sobre la música house. Es sensual y liberadora aunque no deberíamos olvidar que su efecto estaba vinculado al uso de MDMA, una sustancia que mejoraba la experiencia musical y abría la percepción de la realidad, tal vez hacia la noción del *qué* señalada por Boltanski y tú. La música nunca nos enajena; hasta la música más sosa abre un mundo en nuestra mente y cuerpo. Si traje a colación la idea de la prefabricación emocional en oraciones reduccionistas para recordar emociones, es porque me sentí muy perturbado por la extraña emoción que los políticos de extrema derecha están usando para manipularnos y limitar nuestra percepción del mundo. No hay nada musical en el discurso político actual. Nada tan lejos de lo musical como las voces cínicas de los dictadores actuales. La música es para mí la más libertaria de todas las artes. Me ha fascinado desde que era adolescente porque da rienda suelta a fantasías y deseos en mi imaginación. He pasado toda mi vida adulta buscando cómo hacer realidad esas fantasías.

La semana pasada grabé la escena que mencionaste, donde el clímax de la película recae en los músicos y no en los personajes “animados”. Dado que es el momento más escalofriante de toda la historia, pensé en esta escena como una forma de presentar el drama fuera de la pantalla. La música se convierte en acción y es un aparato poderoso, ya que el sonido producido por las ocarinas toma el lugar de la ilustración visual, para permitir que ocurra en nuestra imaginación personal. Esto, creo, es el regalo más significativo que un artista puede dar a su público: la libertad de imaginar.

Terminar una narración no es más que una formalidad, ya que las narraciones tienden a crecer hacia todos lados y dimensiones.

Me acaba de ocurrir algo realmente extraordinario: fui a recoger a mi hijo a la escuela, estaba esperando a la entrada, de pie entre todos los adolescentes que salían, y se me acercó la maestra de arte. Me preguntó si era Carlos Amorales, porque acababa de decirles a sus alumnos que echaran un vistazo a mi obra y Lorenzo le dijo que era mi hijo. ¡Me sorprendió! La forma más placentera de sentir que has logrado algo es saber que tu obra es importante para los demás y que después de todas esas dudas tuyas, tiene sentido. Sí siento que hacer arte es importante para nuestra sociedad. Nos ayuda a abrirnos, a resistir y luchar por otras formas de entender el mundo, que no sean totalitarias.





Casos de linchamiento en
México de 2001 a 2017
(consumados y tentativos)

Recopilación por
Lizbeth Hernández

**Cases of Lynching in Mexico
from 2001 to 2017
(Consummate and Tentative)**

**Compiled by
Lizbeth Hernández**

24.01.2017
A young man accused of holding someone up in Chimalhuacán, Estado de México, was about to be lynched before being rescued by the municipal police.

16.01.2017
Residents of the Colonia Jardines de Aragón in the municipality of Ecatepec, Estado de México, lynched a man accused of firing at a young man in order to steal his scooter.

13.01.2017
Three youngsters caught committing a robbery were rescued by the police after the residents of Tapachula, Chiapas, attempted to lynch them. The police handed the two minors over to the Fiscalía de Menores Infractores and the adult to the Fiscalía de Robos of the Procuraduría de Justicia Estatal.

2.01.2017
Two minors who had allegedly attempted to hold someone up were detained by more than 150 residents of the Colonia Candelaria Tlapala, in Chalco, Estado de México, who attempted to lynch them. The state and municipal police managed to rescue them and have them transferred to a citizens' attention center of the Fiscalía General de Justicia del Estado.

23.12.2016
In the municipality of Centla, in Tabasco, two men who had robbed a pharmacy were taken to the Centro de Procuración de Justicia of Villa Vicente Guerrero. Following their arrest, residents of the municipality congregated around the center and demanded the men be handed over to them to be lynched. Following these incidents of violence, the Comisión Nacional de Seguridad reported that security in the community was reinforced by elements of the federal police.

3.12.2016
A man accused of the kidnapping of a fifteen–year–old girl from the community of Santa Rita, in San Francisco del Mar, Oaxaca, was lynched and his body left hanging in the village square of Ikoots in the Isthmus of Tehuantepec.

14.11.2016
A man who allegedly attempted to rob a corner store was tied up and beaten by the residents of the San Francisco Chimalpa, in Naucalpan. Around thirty residents joined in attacking the suspect but he was rescued by the municipal police and taken to the Ministerio Público so that an investigation could be opened.

13.11.2016
Residents of the municipality of Zacapala, Puebla, tied to a swing a man accused of attempting to rob and kidnap a couple of senior citizens. In the municipality of Azumbilla, also in Puebla, there was an attempt to lynch four men accused of having stolen a van from a local merchant. The authorities rescued the suspects and handed them over to the Fiscalía General del Estado so that a case could be brought against them.

6.11.2016
Residents of the Junta Auxiliar La Libertad, in Puebla, detained and beat a man accused of attempting to steal a vehicle. Hours later, in Amalucan, a group of neighbors beat a man who had allegedly stolen a woman's cellphone in the Church of El Señor de la Misericordia. Since no cellphone was found on the man, he was eventually released.

2.11.2016
Municipal and state police rescued a woman in danger of being lynched by the residents of the municipality of Huixtla, in Chiapas, after she was caught committing a robbery. Following the intervention of the authorities, the woman was handed over to an agent of the Ministerio Público of the Procuraduría de Justicia del Estado and charged with aggravated robbery.

2.11.2016
The operator of a private tow truck that had run over and killed a senior citizen to one side of the administrative building of the Delegación Iztapalapa in Mexico City was about to be lynched by the neighbors and relatives of the victim. Eighty riot policemen of the Mexico City Secretaría de Seguridad Pública intervened to safeguard the zone.

19.10.2016
A man who broke into a house, presumably in order to rob, was caught by the owner and about to be lynched in Tlaxcala. Municipal and state police managed to rescue him before he was killed.

18.10.2016
Residents of San Andrés Cholula, Puebla, tried to lynch a minor accused of a robbery. The police decided to remove the youngster from the presidencia and had to use tear gas to control the crowd.

16.10.2016
Two suspected poachers were about to be lynched by the residents of the village of the Santa Rosa in the municipality of Acatlán, Hidalgo, after they were caught stealing livestock and farm equipment.

14.10.2016
Residents of the village of Chimalpa, located in Naucalpan, Estado de México, attempted to lynch two men and a woman suspected of holding up a minor. The suspects were handed over to the Ministerio Público in the Colonia El Mirador.

5.10.2016
At least 150 residents of the village of Zacamulpa, in Huixquilucan, Estado de México, broke into the offices of the regional Ministerio Público and came to blows with the agents on duty. The residents wanted to remove a suspected armed burglar in order to lynch him.

3.09.2016
After attempting to rob a public transport unit in the Colonia Ejidal Emiliano Zapata, Estado de México, two cousins were disarmed, stripped, and beaten by the other passengers. After being held by the passengers for two hours, they were handed over to agents of the municipal police.

2.09.2016
Agents of the state and municipal police in the municipality of Papalotla, Tlaxcala, rescued

24.01.2017
Un joven acusado de asaltar a un transeúnte en Chimalhuacán, Estado de México, estuvo a punto de ser linchado pero fue rescatado por la policía municipal.

16.01.2017
Vecinos de la colonia Jardines de Aragón en el municipio de Ecatepec, Estado de México, lincharon a un hombre a quien acusaron de disparle a un joven para robarle su motoneta.

13.01.2017
Tres jóvenes sorprendidos en un robo fueron rescatados por policías, luego de que habitantes de Tapachula, Chiapas, intentaron lincharlos. La policía puso a los dos menores a disposición de la Fiscalía de Menores Infractores y al mayor de edad ante la Fiscalía de Robos de la Procuraduría de Justicia Estatal.

2.01.2017
Dos menores de edad, que presuntamente intentaron asaltar a una persona, fueron retenidos por más de 150 pobladores de la colonia Candelaria Tlapala, ubicada en Chalco, Estado de México, quienes intentaron lincharlos. Policías municipales y estatales lograron rescatarlos y fueron trasladados a un centro de atención ciudadana de la Fiscalía General de Justicia del Estado.

23.12.2016
En el municipio de Centla, en Tabasco, dos hombres que asaltaron una farmacia fueron trasladados al Centro de Procuración de Justicia de la Villa Vicente Guerrero. Tras la detención, pobladores del municipio se congregaron en torno a los presuntos delincuentes y exigieron su entrega para lincharlos. Tras los hechos de violencia, la Comisión Nacional de Seguridad informó que la seguridad en la entidad fue reforzada por elementos de la policía federal.

3.12.2016
Un hombre acusado del secuestro de una joven de 15 años originaria de la comunidad de Santa Rita, en San Francisco del Mar, Oaxaca, murió después de ser linchado y finalmente colgado en la plaza pública de la comunidad Ikoots en el Istmo de Tehuantepec.

14.11.2016
Un hombre que presuntamente intentó saquear una tienda de abarrotes, fue amarrado y golpeado por pobladores de San Francisco Chimalpa, en Naucalpan. Alrededor de 30 colonos agredieron al sospechoso, sin embargo, policías municipales lo rescataron y llevaron al Ministerio Público para iniciar con las investigaciones.

13.11.2016
Habitantes del municipio de Zacapala, Puebla, amarraron a un columpio el cuerpo de un hombre al que acusaron de intentar cometer un robo y un secuestro contra una pareja de la tercera edad. Y en el municipio de Azumbilla, en la misma entidad, fue reportado el intento de linchamiento de cuatro hombres a quienes se acusó de haber robado una camioneta de un comerciante. Las autoridades rescataron a los acusados y los pusieron a disposición de la Fiscalía General del Estado, para que inicie un proceso legal en su contra.

6.11.2016
Vecinos de la Junta Auxiliar La Libertad, en Puebla, retuvieron a un hombre y lo golpearon acusándolo de intentar cometer el robo de un vehículo. Horas después, en Amalucan, un grupo de vecinos golpeó a un sujeto que presuntamente le había robado el celular a una señora, dentro de la Iglesia del Señor de la Misericordia. Debido a que al hombre no le encontraron el celular robado, los vecinos lo dejaron ir.

2.11.2016
Policías municipales y estatales rescataron a una mujer que pretendía ser linchada por pobladores del municipio de Huixtla, Chiapas, luego de haberla sorprendido robando. Tras la intervención de las autoridades, la detenida fue entregada al agente del Ministerio Público de la Procuraduría de Justicia del Estado, por los delitos de robo con violencia.

2.11.2016
El chofer de una grúa particular que atropelló y mató a un hombre de la tercera edad, a un costado del edificio delegacional de Iztapalapa, en la Ciudad de México, estuvo a punto de ser linchado por los vecinos y familiares de la víctima. Ochenta granaderos de la Secretaría de Seguridad Pública de la Ciudad de México intervinieron para resguardar la zona.

19.10.2016
Un hombre que ingresó a una casa, presuntamente a robar, fue sorprendido por la propietaria y estuvo a punto de ser linchado en Tlaxcala. Policías municipales y estatales lograron rescatarlo con vida.

18.10.2016
Vecinos de San Andrés Cholula, Puebla, intentaron linchar a un menor de edad a quien acusaron de robo. Los policías tomaron la determinación de sacar al hombre de la presidencia, usaron gas lacrimógeno y en ese momento se dio un enfrentamiento.

16.10.2016
Dos supuestos abigeos estuvieron a punto de ser linchados por vecinos del poblado de Santa Rosa, del municipio de Acatlán, Hidalgo, luego de ser sorprendidos cuando robaban ganado y equipo agrícola.

14.10.2016
Pobladores del pueblo de Chimalpa, ubicado en Naucalpan, Estado de México, intentaron linchar a dos hombres y a una mujer que presuntamente asaltaron a un menor de edad. A los ladrones se les trasladó al Ministerio Público, en la colonia El Mirador.

5.10.2016
Al menos 150 habitantes del pueblo de Zacamulpa, en Huixquilucan, Estado de México, irrumpieron en el edificio de la Agencia del Ministerio Público de la región, donde se enfrentaron a golpes con agentes ministeriales; los colonos pretendieron sacar a un presunto asaltante para lincharlo.

3.09.2016
Luego de que intentaran asaltar una unidad de transporte público en la colonia Ejidal Emiliano Zapata, Estado de México, dos primos

five men who were in danger of being lynched by residents of the municipality.

12.08.2016
Around 150 residents of Jantetelco, Morelos, captured, beat, and were about to lynch an alleged criminal, who was rescued by the agents of the Mando Único operating in the municipality.

7.08.2016
A priest intervened to prevent residents from lynching an individual accused of having participated in a car theft. The incident occurred in the main square of San Bartolo Ameyalco, in the Delegación Álvaro Obregón.

27.07.2016
Agents of the Mexico City Secretaría de Seguridad Pública rescued a man who was about to be lynched by residents of San Mateo Tlaltenango, who accused him of attempting to kidnap a ten–year–old girl. The suspect was taken to the anti–kidnapping unit in Azcapotzalco.

3.07.2016
A group of residents of the municipality of Tlaxcoapan, Hidalgo, detained a man and a women accused of being responsible for the disappearance of minors in the locality. The man died of the beating he received and the woman was injured.

24.06.2016
In response to a home robbery, the residents of Zacualpan, Tlaxcala, attempted to lynch the four alleged burglars, who were saved by the police.

9.06.2016
A man accused of raping a four–year–old girl was lynched by residents of the Fraccionamiento El Progreso, in Nuevo Laredo, Tamaulipas.

9.06.2016
Agents of the Mexico City Secretaría de Seguridad Pública arrested six men involved in the wounding with firearms of two women and saved the men from being lynched in the streets of the Colonia Morelos in Mexico City.

4.06.2016
Five attempted lynchings took place in Estado de México, including one in the Colonia Loma de la Cruz, involving three alleged armed robbers, and another in the Colonia Jorge Jiménez Cantú, in the municipality of Tlalnepantla, where a 22–year–old man and a fifteen–year–old boy were almost lynched for an attempted robbery. In all five cases the police managed to intervene.

28.05.2016
Residents of Teotihuacán, Estado de México, detained two alleged kidnappers and attempted to lynch them, though they were finally handed over to the police and taken to the Ministerio Público in San Juan Teotihuacán.

24.05.2016
Residents of Santiago Atlotongo, Estado de México, detained three people accused of having kidnapped a young man and confined him in a safe house. All three were beaten in the pavilion in the main square of the village and two of them were killed; the third was rescued by agents of the Comisión Estatal de Seguridad Ciudadana and the municipal police.

4.05.2016
Three people were rescued from an attempted lynching in Los Héroes Chalco housing project. Preliminary reports indicated that they were allegedly caught taking photographs of minors from a van. Thirty state and municipal police officers rescued the two suspects and handed them over to the local Ministerio Público.

26.04.2016
Residents of the municipality of Soconusco, in Xalapa, Veracruz, burned three squad cars and attacked the mayor's office on the grounds that the authorities were about to release a man who a few hours before had committed a robbery with two other individuals (who managed to get away).

19.04.2016
In the municipality of Chalco, Estado de México, two individuals were rescued by state and municipal police from residents who were attempting to lynch them. Residents of Los Héroes Chalco housing project accused the suspects of robbing a home on Avenida Nacional. About a hundred state police officers and sixty municipal agents arrived at the housing project, as the residents refused to surrender the suspects.

23.03.2016
Two individuals were rescued by the municipal police from an attempt to lynch them in the municipality of Chimalhuacán. According to preliminary reports, they were caught taking photographs of a store located at the corner of the Manuel Gutiérrez Nájera and Manuel Acuña, in the Colonia Filiberto Gómez.

1.03.2016
The attempted lynching of an armed burglar in the village of Santa Ana Tlacotenco, in the Delegación Milpa Alta, led to the burning of a police car and injuries to three Mexico City police officers.

27.02.2016
Two alleged extortionists were rescued when in danger of being lynched by the residents of San Martín Tepetlixpan, Estado de México, when they were detained by agents of the Ministerio Público after receiving extortion money from the owner of a business. The municipal police and members of the army arrived in the village and managed to ensure their safety.

25.02.2016
Residents of the Colonia El Molino de Ávila, Guanajuato, detained and beat a suspected armed robber and threatened to burn him alive in front of agents of the municipal police and representatives of the Procuraduría General de Justicia del Estado. The events unfolded after residents had held a meeting with representatives of the municipal police, the Procuraduría General de Justicia del Estado, and the army. The residents were unable to come to an agreement on how to put an end to the wave of burglaries in the zone and decided to go

fueron desarmados, golpeados y desnudados por los pasajeros. Luego de dos horas de mantenerlos retenidos, los pasajeros se los entregaron a uniformados de la policía municipal.

2.09.2016
Elementos de la policía estatal y municipal de Papalotla, Tlaxcala, rescataron a cinco hombres de un intento de linchamiento perpetrado por pobladores de este municipio.

12.08.2016
Unos 150 habitantes de Jantetelco, Morelos, capturaron, golpearon y estuvieron a punto de linchar a un presunto delincuente, quien fue rescatado por policías del mando único que operan en este municipio.

7.08.2016
Un cura intervino para que vecinos no lincharan a un sujeto al que acusaban de haber participado en el robo de un auto. Los hechos ocurrieron en la plaza de San Bartolo Ameyalco, en la Delegación Álvaro Obregón.

27.07.2016
Elementos de la Secretaría de Seguridad Pública capitalina rescataron a un hombre de ser linchado. Pobladores de San Mateo Tlaltenango lo acusaron de intentar secuestrar a una niña de 10 años. El sospechoso fue llevado a la Fiscalía Antisecuestro en Azcapotzalco.

3.07.2016
Un grupo de vecinos del municipio de Tlaxcoapan, Hidalgo, retuvo a un hombre y a una mujer, a quienes acusaron de la desaparición de menores de edad. El hombre murió por los golpes que recibió y la mujer terminó herida.

24.06.2016
En repudio al robo de un domicilio, habitantes de Zacualpan, Tlaxcala, intentaron linchar a cuatro presuntos ladrones, quienes fueron salvados por la policía.

9.06.2016
Un presunto violador de una niña de cuatro años fue linchado por vecinos del Fraccionamiento El Progreso, en Nuevo Laredo, Tamaulipas.

9.06.2016
Elementos de la Secretaría de Seguridad Pública capitalina arrestaron a seis sujetos (que causaron lesiones a dos mujeres por arma de fuego) e impidieron un linchamiento en calles de la colonia Morelos, en la Ciudad de México.

4.06.2016
Se registran cinco intentos de linchamiento en el Estado de México, entre ellos uno en la colonia Loma de la Cruz, en donde intentaron linchar a tres presuntos asaltantes, y otro más en la colonia Jorge Jiménez Cantú, en el municipio de Tlalnepantla, ahí intentaron linchar a un hombre de 22 años de edad y a un menor de 15 señalados de intento de robo. En todos los casos intervino la policía.

28.05.2016
Pobladores de Teotihuacán, Estado de México, detuvieron a dos presuntos plagiarios e intentaron lincharlos, aunque finalmente los detenidos fueron entregados a la policía y luego fueron llevados al Ministerio Público en San Juan Teotihuacán.

24.05.2016
Habitantes de Santiago Atlotongo, Estado de México, retuvieron a tres personas, quienes presuntamente habían secuestrado a un joven y lo tenían recluido en una casa de seguridad. Las tres personas fueron golpeadas en el kiosco de la comunidad y dos de ellas murieron por la agresión; el tercero fue rescatado por agentes de la Comisión Estatal de Seguridad Ciudadana y municipal.

4.05.2016
Tres personas fueron rescatadas de un intento de linchamiento en la unidad habitacional Los Héroes Chalco. Informes preliminares señalan que fueron sorprendidos por vecinos cuando presuntamente fotografiaban a menores desde una camioneta. Treinta elementos estatales y municipales rescataron a los detenidos y los presentaron ante el Ministerio Público local.

26.04.2016
Habitantes del municipio de Soconusco, en Xalapa, Veracruz, quemaron tres patrullas y atacaron la alcaldía porque, según ellos, las autoridades pretendían liberar a un hombre que horas antes había cometido un robo junto con otros dos sujetos (quienes huyeron).

19.04.2016
En el municipio de Chalco, Estado de México, dos sujetos fueron rescatados por agentes municipales y estatales de habitantes que intentaron lincharlos. Vecinos de la unidad habitacional Los Héroes Chalco descubrieron que los sospechosos asaltaban una vivienda, ubicada en Avenida Nacional. A la unidad arribaron un centenar de elementos estatales y 60 municipales, ya que los pobladores se negaban a entregar a los sospechosos.

23.03.2016
Dos sujetos fueron rescatados por agentes municipales de un intento de linchamiento en el municipio de Chimalhuacán. Según los primeros reportes, los sujetos fueron sorprendidos cuando tomaban fotografías de una tienda ubicada en la esquina de Manuel Gutiérrez Nájera y Manuel Acuña, en la colonia Filiberto Gómez.

1.03.2016
Un intento de linchamiento a un asaltante en el pueblo de Santa Ana Tlacotenco, en la delegación Milpa Alta, derivó en la quema de una patrulla y tres policías capitalinos heridos.

27.02.2016
Dos presuntos extorsionadores fueron rescatados de ser linchados por vecinos de San Martín Tepetlixpan, Estado de México, luego de ser detenidos por policías ministeriales cuando cobraban el dinero de una extorsión al propietario de un negocio. La policía municipal y personal del ejército acudieron al lugar y lograron poner a salvo a los detenidos.

25.02.2016
Habitantes de la colonia El Molino de Ávila, Guanajuato, detuvieron a un presunto asaltante; lo golpearon y amenazaron con quemarlo vivo enfrente de policías municipales y

themselves after those responsible, who, as the residents had identified, lived in the neighborhood. The Procuraduría General de Justicia del Estado reported the arrest of three people, which resulted in the attempted lynching.

27.10.2015
Residents of Amecameca, Estado de México, burned a police car and attempted to lynch two individuals who had murdered the owner of a business.

24.10.2015
Three arrests and the burning of two vehicles were the outcome of an attempted lynching in the municipality of Ocoyoacac, Estado de México, where local merchants detained three people accused of robbing stores by breaking display windows.

19.10.2015
In Ajalpan, Puebla, two men accused of holding up a minor were lynched. According to newspaper accounts, the municipal police tried to take the two men, who identified themselves as pollsters, to the Ministerio Público, "but around a thousand residents [other figures were also mentioned] beat them to death and burned their bodies in the main square."

21.09.2015
Two men were lynched in the municipality of San Juan Chamula, one of whom belonged to the Organización Popular Campesina de Chiapas, according to the Procuraduría General de Justicia. According to the investigation of local law enforcement, the victims had gone to Chamula to demand the return of a vehicle, but the person who was in possession of it incited residents to lynch the men on the grounds that they had stolen his vehicle. The Procuraduría reported that it is continuing to investigate the matter in order to determine whether anyone else was involved.

21.08.2015
Residents of the Colonia Sagittarius 3 in Ecatepec, Estado de México, attempted to lynch a man who had alleged tried to steal a car from a woman, who turned out to be a member of the armed forces. The municipal police prevented the lynching and detained the suspect.

10.08.2015
Residents of the locality of San Luis Tecuahutitlán, in the municipality of Temascalapa, located on the border of Estado de México and Hidalgo, attempted to lynch a young man, twenty–two years of age, whom they accused of having sexually molested a two–year–old boy. Members of the army arrived in the zone and took control of the village.

19.07.2015
An individual suspected of breaking into cars was detained and beaten for several hours by residents of the Colonia Pedregal Santa Úrsula Xitla, Tlalpan, until the police managed to rescue him and hand him over to the Ministerio Público.

24.06.2015
Five people accused of attempting to kidnap a minor in the Colonia Jardines de Morelos, in Ecatepec, were rescued when in danger of being lynched by local residents. Four of the suspects were arrested and handed over to the Ministerio Público of San Cristóbal.

14.06.2015
Residents of the locality of Santa María Tulpetlac, Estado de México, confronted more than three hundred elements of the state and municipal police, wielding sticks and throwing stones, when prevented from lynching three suspected criminals.

12.03.2015
Riot police and agents of the Secretaría de Seguridad Pública rescued three suspected armed robbers from residents of the Colonia Lomas del Chamizal, who were attempting to lynch them. The authorities deployed around 250 riot police and recovered a squad car that had been sequestered. Once the situation was under control, twenty residents remained in the street, while the riot police withdrew and the suspects were handed over to the Ministerio Público.

5.02.2015
The Procuraduría General de Justicia of Estado de México reported that members of the army and the state police rescued a man who was about to be lynched by residents of the Colonia Ampliación Buenavista, on the lower slopes of Sierra de Guadalupe, in Tultitlán. He was accused of kidnapping. The PGJEM reported that the man's involvement in the alleged crime was still being investigated.

16.10.2014
Residents of the Colonia San Miguel Xico, Chalco, attempted to lynch a man who was allegedly caught trying to rob a group of mototaxi drivers with a pair of accomplices. A couple of hours later, a state police unit managed to rescue the man, who was at least forty years old, and took him to the hospital, avoiding any further confrontation with the residents.

1.10.2014
A man who had run over a woman and, in his attempt to flee, ran over two other people was saved by the police when he was about to be lynched in the Colonia Belvedere, Tlalpan, in Mexico City.

20.09.2014
Riot police of the Secretaría de Seguridad Ciudadana, along with members of the army and the navy, rescued two individuals about to be lynched by residents of the locality of San Isidro del Progreso, in the municipality of Teotihuacán, Estado de México. The individuals had denounced, fired at, and harassed local residents, according to reports by the Procuraduría General de Justicia del Estado de México.

8.09.2014
An individual accused of sexually assaulting two women in Milpa Alta was about to be lynched when he was rescued by the Mexico City police.

01.09.2014
Agents of the Secretaría de Seguridad Ciudadana rescued a woman who was being detained by more than two hundred residents of

representantes de la Procuraduría General de Justicia del Estado. La acción se desencadenó luego de que colonos sostuvieron una reunión con representantes de la policía municipal, la Procuraduría General de Justicia del Estado y el Ejército. Los colonos no se pusieron de acuerdo con las autoridades sobre cómo frenar la ola de robos a casas habitación y decidieron ir en busca de delincuentes que, según identificaron, vivían en la colonia. La Procuraduría General de Justicia del Estado reportó la detención de tres personas que incitaron al linchamiento.

27.10.2015
Habitantes de Amecameca, Estado de México, quemaron una patrulla e intentaron linchar a dos sujetos que mataron al propietario de un negocio.

24.10.2015
Tres detenidos y dos vehículos quemados dejó un intento de linchamiento en el municipio de Ocoyoacac, Estado de México, en donde comerciantes de la zona detuvieron a tres presuntos asaltantes de robo con cristalazo.

19.10.2015
En Ajalpan, Puebla, dos hombres acusados de querer robar a una menor de edad fueron linchados. Según reportes periodísticos, la policía municipal intentó llevar a ambos hombres, quienes se habían identificado como encuestadores, al Ministerio Público "pero alrededor de mil pobladores [se han manejado otras cifras] los golpearon y los incineraron públicamente en la plaza principal".

21.09.2015
Dos hombres fueron linchados en el municipio de San Juan Chamula, uno de ellos pertenecía a la Organización Popular Campesina de Chiapas, informó la Procuraduría General de Justicia. De acuerdo a las indagatorias de la fiscalía local, las víctimas habían acudido a Chamula a reclamar la devolución de un vehículo, pero quien lo tenía incitó al linchamiento de los hombres con el argumento de que le robaban su vehículo. La Procuraduría indicó que continúa con las investigaciones del caso para determinar si hay o no más implicados.

21.08.2015
Vecinos de la colonia Sagitario 3, Ecatepec, Estado de México, intentaron linchar a un hombre quien presuntamente pretendía robar el automóvil de una mujer, la cual resultó ser militar de profesión. La policía municipal impidió el linchamiento y detuvo al presunto ladrón.

10.08.2015
Pobladores de la comunidad de San Luis Tecuahutitlán, en el municipio de Temascalapa, ubicado en el límite del Estado de México con Hidalgo, intentaron linchar a un joven de 22 años, a quien acusaron de abusar de un menor de dos años. Elementos del ejército arribaron a la zona y tomaron el control del poblado.

19.07.2015
Un supuesto desvalijador de autos fue retenido y golpeado, durante varias horas, por vecinos de la colonia Pedregal Santa Úrsula Xitla, Tlalpan, hasta que la policía pudo trasladarlo al Ministerio Público.

24.06.2015
Cinco personas que pretendían plagiar a una menor en la colonia Jardines de Morelos, en Ecatepec, se salvaron de ser linchadas por vecinos. Cuatro de los agresores fueron detenidos y presentados ante el Ministerio Público de San Cristóbal.

14.06.2015
Vecinos del poblado de Santa María Tulpetlac, Estado de México, se enfrentaron con palos y piedras a más de 300 efectivos de la policía municipal y estatal, luego de que los primeros intentaron linchar a tres presuntos delincuentes, los cuales lograron ser rescatados con vida.

12.03.2015
Granaderos y policías preventivos de la Secretaría de Seguridad Pública rescataron a cuatro asaltantes de vecinos de la colonia Lomas del Chamizal, que pretendían linchar-los. La policía desplegó unos 250 granaderos y sacaron a la patrulla que era retenida. Luego de que la situación fue controlada, en el lugar quedaron 20 vecinos, mientras que los granaderos se retiraron y los supuestos ladrones fueron llevados a una agencia del Ministerio Público.

5.02.2015
La Procuraduría General de Justicia del Estado de México informó que personal del Ejército Mexicano y policías estatales rescataron a un hombre que estuvo a punto de ser linchado por vecinos de la colonia Ampliación Buenavista, en la parte baja de la Sierra de Guadalupe, en Tultitlán. Lo acusaban de secuestro.
La PGJEM informó que no había quien ratificara la imputación al hombre, quien estaba en calidad de presentado.

16.10.2014
Vecinos de la colonia San Miguel Xico, Chalco, intentaron linchar a un presunto ladrón cuando trataba de asaltar, acompañado de un par de cómplices, a un grupo de mototaxistas. Un par de horas después, con apoyo de una cuadrilla de policías estatales, se logró rescatar al hombre, de al menos 40 años de edad, para trasladarlo a un hospital, sin que se registrara algún tipo de enfrentamiento con los vecinos.

1.10.2014
Un hombre que atropelló a una mujer y que en su intento de huir arrolló a otras dos personas, fue salvado por policías de ser linchado en la colonia Belvedere, en Tlalpan, Ciudad de México.

20.09.2014
Policías antimotines de la Secretaría de Seguridad Ciudadana, elementos del ejército y de la Secretaría de Marina rescataron a dos sujetos que estaban a punto de ser linchados por habitantes del poblado de San Isidro del Progreso, perteneciente al municipio de Teotihuacán, en el Estado de México. Estos sujetos, denunciaron, hacían disparos y agredían a los pobladores, según informó la Procuraduría General de Justicia del Estado de México.

8.09.2014
Un sujeto que agredió sexualmente a dos mujeres en Milpa Alta estuvo a punto de ser linchado. La policía capitalina logró llevarse al acusado.

the locality of Xaltocan, in Nextlalpan, Estado de México, and was in danger of being lynched after having been caught robbing a residence with two other individuals, who succeeded in fleeing.

25.06.2014
Two men accused of trying to steal a van were beaten by a hundred or so residents of the village of San Jacinto, Huixquilucan, in Estado de México. The police intervened to stop them from being lynched.

30.05.2014
In Chimalhuacán, Estado de México, two suspected thieves were about to be lynched when agents of the state and municipal police intervened to rescue them.

28.05.2014
In Atlautla, Estado de México, during an operation against illegal logging in the community of San Andrés Tlalamac, two police officers were lynched and one person died of a gunshot wound.

8.05.2014
In Toluca, an alleged burglar was rescued when he was about to be lynched by residents of Tlachaloya. According to the municipal police, the man threatened a medical doctor with violence in his own home.

27.03.2014
In Nicolás Romero, Estado de México, the attempted lynching of two suspected thieves ended in a confrontation between state and municipal police and residents of the Colonia La Colmena and the Colonia Francisco I. Madero. One agent suffered injuries to his head.

26.03.2014
A man was rescued from being lynched in the village of San Miguel Topilejo, in Tlalpan, according to the Mexico City law enforcement authorities.

27.02.2014
Residents of San Francisco Chimalpa, located in Naucalpan, Estado de México, attempted to lynch two alleged kidnappers but were dispersed with tear gas by the municipal police and the riot police of the Secretaría de Seguridad Ciudadana.

7.02.2014
The municipal police of Tapachula, Chiapas, stopped an alleged armed robber from being lynched by local residents.

23.03.2013
Agents of the Secretaría de Seguridad Ciudadana and municipal police prevented the lynching of two men, one of them in the municipality of Otumba and the other in Texcoco.

14.03.2013
Residents of Santa María Chiconautla, Estado de México, attempted to lynch a young man accused of kidnapping girls.

28.02.2013
After firing at the police, an alleged thief was about to be lynched by residents of the Junta Auxiliar de San Juan Tuxco, in San Martín Texmelucan. During the confrontation, the residents set a squad car on fire when agents of the municipal police tried to rescue the suspect, who had been beaten.

27.01.2013
In San Pedro Cholula, Puebla, three young people accused of robbing a store were beaten for three hours by local residents. The municipal police, who rescued them, reported that they had come to Cholula from Huamantla, Tlaxcala.

17.01.2013
The police prevented a young man accused of robbery from being lynched in the Tepito neighborhood in Mexico City, but fatally injured him by applying a headlock when detaining him. The direct superior of the agents in question were handed over to the Ministerio Público and then sent to the Reclusorio Oriente, where a judge ordered their incarceration.

19.12.2012
The Secretaría de Seguridad Pública and the Procuraduría del Estado de México confirmed the death of two people by lynching in Texcoco. The individuals had been detained by around 700 people after allegedly committing a burglary in the locality.

12.12.2012
In Santiago Cuautlalpan, Texcoco, two men were lynched after allegedly committing a robbery. Agents of the Secretaría de Seguridad Ciudadana managed to get the two men away from the scene of the events, but they died from their injuries on the way to the hospital.

7.12.2012
In order to prevent an alleged kidnapping, about thirty residents of the community of San Lorenzo Cuauhtenco, in Almoloya de Juárez, Estado de México, detained and beat a group of five men, three of whom were rescued by the municipal police and two of whom managed to escape.

12.11.2012
In Toluca, the municipal police rescued a young man from around seventy residents who attempted to lynch him for the alleged sexual molestation of a minor.

10.11.2012
Residents of San Miguel Espejo, Puebla, attempted to lynch three individuals who were trying to rob the passengers on a microbus, leading to the intervention of the municipal police.

30.08.2012
After robbing a taxi, a couple of young men were about to be lynched in Delegación Milpa Alta when they were rescued by the Policía Preventiva.

29.08.2012
Around 350 residents of Cujingo, Juchitepec, attempted to lynch a man allegedly responsible for a collision in which two people were killed. The state police intervened.

25.05.2012
About thirty passengers on a intercity bus from Durango to Monterrey killed one

1.09.2014
Elementos de la Secretaría de Seguridad Ciudadana rescataron con vida a una mujer que mantenían retenida más de 200 pobladores de la comunidad de Xaltocan, en Nextlalpan, Estado de México, a quien intentaron linchar luego de ser presuntamente sorprendida, junto con dos sujetos que lograron darse a la fuga, robando en el interior de un domicilio particular.

25.06.2014
Dos hombres acusados de querer robar una camioneta fueron golpeados por unos 100 vecinos del pueblo de San Jacinto, en Huixquilucan, en el Estado de México. La policía intervino para evitar su linchamiento.

30.05.2014
En Chimalhuacán, Estado de México, dos presuntos ladrones estuvieron a punto de ser linchados; pero agentes estatales y municipales intervinieron en el rescate de los supuestos asaltantes.

28.05.2014
En Atlautla, Estado de México, durante un operativo contra talamontes en la comu–nidad de San Andrés Tlalamac, dos policías fueron linchados y una persona murió por una bala.

8.05.2014
En Toluca, un presunto asaltante fue rescatado cuando iba a ser linchado por pobladores de Tlachaloya. De acuerdo con la policía municipal, el hombre amagó a un médico en su casa.

27.03.2014
En Nicolás Romero, Estado de México, un intento de linchamiento contra dos presuntos ladrones terminó en un enfrentamiento de los habitantes de las colonias La Colmena y Francisco I. Madero con policías municipales y estatales. Un agente resultó descalabrado.

26.03.2014
Un hombre fue salvado de ser linchado en el pueblo de San Miguel Topilejo, en Tlalpan, informó la Procuraduría Capitalina.

27.02.2014
Habitantes de San Francisco Chimalpa, ubicado en Naucalpan, Estado de México, intentaron linchar a dos presuntos secuestradores, pero fueron dispersados por policías municipales y granaderos de la Secretaría de Seguridad Ciudadana, quienes les lanzaron gases lacrimógenos.

7.02.2014
La policía municipal de Tapachula, Chiapas, impidió que un presunto asaltante fuera linchado por pobladores que lo acusaron de robo.

23.03.2013
Agentes de la Secretaría de Seguridad Ciudadana y municipales impidieron el linchamiento de dos hombres, uno en el municipio de Otumba y el otro en Texcoco.

14.03.2013
Habitantes de Santa María Chiconautla, Estado de México, intentaron linchar a un joven tras acusarlo de secuestrar niñas.

28.02.2013
Tras balear a policías, un presunto ladrón estuvo cerca de ser linchado por pobladores de la Junta Auxiliar de San Juan Tuxco, en San Martín Texmelucan. Durante el conflicto, la gente quemó una patrulla de la policía municipal, cuando los elementos de la corporación rescataron al sospechoso, quien fue golpeado y acusado de robo.

27.01.2013
En San Pedro Cholula, Puebla, tres jóvenes que presuntamente intentaron robar un comercio fueron golpeados durante tres horas por habitantes del lugar. La policía municipal rescató a los jóvenes, que indicaron habían llegado procedentes de Huamantla, Tlaxcala.

17.01.2013
Policías impidieron que un joven acusado de robo fuera linchado en Tepito, pero causaron su muerte al aplicarle una llave china para someterlo. El jefe directo de los uniformados los entregó al Ministerio Público, que los consignó al Reclusorio Oriente, en donde el Juez 25 Penal les dictó auto de formal prisión.

19.12.2012
La Secretaría de Seguridad Pública y la Procuraduría del Estado de México confirmaron la muerte de dos personas por linchamiento en Texcoco. Las dos personas fueron detenidas por 700 personas aproximadamente, luego de presuntamente robar un domicilio en el poblado.

12.12.2012
En Santiago Cuautlalpan, Texcoco, dos hombres fueron linchados tras, supuestamente, cometer un robo. Policías de la Secretaría de Seguridad Ciudadana lograron sacar del lugar a los dos hombres, aunque en su traslado al hospital fallecieron por las lesiones.

7.12.2012
Para impedir un supuesto secuestro, unos 30 vecinos de la comunidad de San Lorenzo Cuauhtenco, en Almoloya de Juárez, Estado de México, golpearon a un grupo de cinco hombres, de los cuales la policía municipal rescató a tres y dos lograron escapar.

12.11.2012
En Toluca, agentes municipales rescataron a un joven, a quien unos 70 vecinos intentaron linchar por presuntamente haber tocado a una menor.

10.11.2012
Habitantes de San Miguel Espejo, Puebla, intentaron linchar a tres personas que pretendían asaltar a los pasajeros de una combi. La movilización de la gente obligó a la policía municipal a intervenir.

30.08.2012
Una pareja de jóvenes fue rescatada por la policía preventiva antes de ser linchados tras robar un taxi en la delegación Milpa Alta.

29.08.2012
Unos 350 habitantes de Cujingo, Juchitepec, intentaron linchar a un hombre, presunto responsable de un choque en el que murieron dos personas. La policía estatal intervino.

individual and injured another to avoid being robbed by them. The men had been traveling as passengers on the bus.

30.04.2012
The municipal police in Toluca prevented the lynching of two men in the locality of San Pablo Autopan.

27.04.2012
Agents of the Secretaría de Seguridad Ciudadana saved three of five members of a group suspected of robbing transport trucks from being lynched by residents of Las Rajas, in Xonacatlán, Estado de México.

22.04.2012
The state police prevented the lynching of two men accused of kidnapping three minors in the locality of San Andrés Ocotlán, in Calimaya, Estado de México.

23.02.2012
Merchants in the Nezahualcóyotl market in Colonia Juárez Pantitlán beat a man to death after he allegedly shot and killed the employee of a plumbing establishment.

11.02.2012
Three construction workers were lynched in San Mateo Huitzilzingo, in the municipality of Chalco, Estado de México. According to the authorities, the lynching was motivated by rumors circulating among the residents that the three men had attempted to kidnap a student. Twenty–three people were arrested in the case, including six women accused of inciting others to carry out the lynching, according to the Secretaría de Seguridad Ciudadana and the Procuraduría General de Justicia del Estado de México. Some days later, the law enforcement authorities declared that there was no evidence the victims had attempted a kidnapping and confirmed that they had no criminal records.

19.01.2012
Residents of the Colonia Luis Donaldo Colosio, in Temoaya, beat and severely injured a man for attempting to steal a bicycle from a child. The residents justified their action on the grounds of the frequent robberies, kidnappings, and sexual assaults in the municipality, which they claimed the authorities did nothing to stop.

13.11.2011
Residents of the Fraccionamiento San Buenaventura, in Ixtapaluca, Estado de México, attempted to lynch a man suspected of wounding a medical doctor after robbing his clinic. Riot police intervened to rescue him. The local residents protested about the lack of security in their neighborhood.

26.09.2011
In Atenco, Estado de México, local residents attempted to lynch four individuals who had held up a microbus. The police were unable to save one of them, who was beaten to death in the main square of the village.

19.07.2011
Four women accused of the murder of a minor were rescued when they were about to be lynched in the Junta Auxiliar Ignacio Zaragoza, in Puebla.

11.07.2011
A nineteen–year–old man was about to be lynched by the residents of the Colonia Villa Santiago, in Ahuatepec, Morelos.

5.07.2011
The police in Zacatelco, Tlaxcala, rescued two teenagers who were beaten by local residents after stealing a water heater and some copper pipes.

14.06.2011
Residents of the village of San Lorenzo Acopilco, in Cuajimalpa, Mexico City, attempted to lynch four suspected criminals. Agents of the Secretaría de Seguridad Pública arrived on the scene and, according to the Secretaría, eleven members of the Policía Preventiva, three officials of the Procuraduría General de Justicia, and the four alleged criminals were all injured in the incidents, while a squad car of the PGJ and a P47–57 police motorcycle were destroyed.

11.05.2011
In Santa María Chiconautla, Estado de México, passengers on a bus of the Autobuses Tecalco line requested the assistance of local residents to detain the bus and attempt to lynch a man who had allegedly tried to hold it up.

21.04.2011
In Acolman, Estado de México, two men who had allegedly robbed the passengers on a bus of the Autobuses Teotihuacanos line were beaten by residents of the San Miguel Totolcingo before being rescued by the state police.

12.04.2011
The police in Santiago Miahuatlán, Tehuacán, Puebla, rescued three men about to lynched by more than one hundred local residents who accused them of a robbery.

22.02.2011
The police in Toluca prevented the lynching of three young men suspected of a home invasion in San Pablo Autopan, in the capital of Estado de México.

14.02.2011
Residents of Santa Inés Tecuexcomac, in the municipality of Ixtacuixtla, Tlaxcala, detained, beat, tied up, and attempted to lynch five people, including a minor, accused of being responsible for several robberies committed in the area over the previous days.

18.01.2011
In Mazatecochco, Tlaxcala, local residents attempted to lynch two individuals who had allegedly robbed a furniture store. The incident led to a confrontation which left five people injured, included two members of the state police.

9.11.2010
In Tocatlán, Tlaxcala, two individuals suspected of kidnapping two children were rescued by the agents of the state riot police when they were about to be lynched by around 400 enraged residents of the municipality.

21.10.2010
Agents of the municipal and state police rescued two men who were about to be lynched

25.05.2012
En Monterrey, unos 30 pasajeros lincharon a un ladrón y dejaron lesionado a otro para evitar ser asaltados, cuando viajaban en un autobús de Durango a Monterrey. Los delincuentes viajaban como pasajeros.

30.04.2012
Elementos de la policía municipal de Toluca frustraron el linchamiento de dos hombres en la localidad de San Pablo Autopan.

27.04.2012
La Secretaría de Seguridad Ciudadana salvó a tres de cinco presuntos miembros de una célula delictiva dedicada al robo de transporte de carga, de ser linchados por vecinos de la comunidad Las Rajas, en Xonacatlán, Estado de México.

22.04.2012
Autoridades estatales evitaron el linchamiento de dos hombres que presuntamente privaron de la libertad a tres menores de edad, en la localidad de San Andrés Ocotlán, en Calimaya, Estado de México.

23.02.2012
Comerciantes del mercado Nezahualcóyotl, de la colonia Juárez Pantitlán, lincharon a golpes a un presunto asaltante que disparó y mató al empleado de un negocio de plomería.

11.02.2012
Tres albañiles fueron linchados en San Mateo Huitzilzingo, en el municipio de Chalco, Estado de México. La acción fue motivada por rumores de vecinos que les acusaban de intentar secuestrar a un estudiante, según autoridades. Por los hechos fueron detenidas 23 personas, entre ellas seis mujeres acusadas de incitar a los pobladores al linchamiento, de acuerdo con la Secretaría de Seguridad Ciudadana y la Procuraduría General de Justicia del Estado de México, que días después descartó que las víctimas intentaran plagiar o tuvieran antecedentes penales.

19.01.2012
Por intentar robarle una bicicleta a un niño, pobladores de la colonia Luis Donaldo Colosio, en Temoaya, golpearon a un hombre, causándole heridas de gravedad. Los pobladores justificaron su actuar debido a los robos, secuestros y violaciones que son frecuentes en el municipio mexiquense, donde, afirmaron, las autoridades no hacen nada para solucionarlos.

13.11.2011
Habitantes del fraccionamiento San Buenaventura, en Ixtapaluca, Estado de México, intentaron linchar a un presunto delincuente que hirió a un médico luego de asaltar su negocio. Granaderos intervinieron para rescatarlo. Los vecinos del lugar protestaron por la inseguridad que viven.

26.09.2011
En Atenco, Estado de México, cuatro asaltantes de una combi sufrieron un intento de linchamiento. Los policías no pudieron rescatar a uno de ellos, quien, tras los golpes recibidos, falleció en la plaza del poblado.

19.07.2011
Cuatro mujeres, acusadas del asesinato de una menor, fueron rescatadas de ser linchadas en la Junta Auxiliar Ignacio Zaragoza, en Puebla.

11.07.2011
Un joven de 19 años estuvo a punto de ser linchado por pobladores de la colonia Villa Santiago, en Ahuatepec, Morelos.

5.07.2011
La policía de Zacatelco, Tlaxcala, rescató a dos adolescentes que fueron golpeados por la población cuando robaban un calentador y tubería de cobre.

14.06.2011
Vecinos del pueblo San Lorenzo Acopilco, en Cuajimalpa, Ciudad de México, intentaron linchar a cuatro presuntos delincuentes. Personal de la Secretaría de Seguridad Pública acudió al lugar. Según la Secretaría de Seguridad Pública, los lesionados fueron 11 preventivos, tres funcionarios de la Procuraduría General de Justicia y los cuatro presuntos ladrones, además de que una patrulla de la PGJ y la motopatrulla P47–57 fueron destrozadas.

11.05.2011
En Santa María Chiconautla, Estado de México, pasajeros de un autobús de la línea Autobuses Tecalco, pidieron ayuda a pobladores del lugar para retener al autobús e intentar linchar a un asaltante.

21.04.2011
En Acolman, Estado de México, dos presuntos delincuentes que asaltaron a pasajeros de la línea Autobuses Teotihuacanos fueron golpeados por pobladores de San Miguel Totolcingo y posteriormente rescatados por agentes de seguridad estatal.

12.04.2011
Policías de Santiago Miahuatlán, Tehuacán, Puebla, rescataron a tres hombres de ser linchados por más de 100 personas que los acusaban de robo.

22.02.2011
Policías de Toluca evitaron el linchamiento de tres jóvenes, que ingresaron ilegalmente a una vivienda de San Pablo Autopan, en la capital mexiquense.

14.02.2011
Habitantes de Santa Inés Tecuexcomac, en el municipio de Ixtacuixtla, Tlaxcala, detuvieron, golpearon, amarraron e intentaron linchar a cinco hombres, entre ellos a un menor de edad, tras acusarlos de ser los responsables de diversos robos registrados por la zona en los últimos días.

18.01.2011
En Mazatecochco, Tlaxcala, se registró un intento de linchamiento contra dos sujetos que robaron una mueblería. Esto derivó en un enfrentamiento que dejó cinco lesionados, dos de ellos elementos de la policía estatal.

9.11.2010
En Tocatlán, Tlaxcala, dos sujetos que presuntamente intentaron secuestrar a dos niños se salvaron de ser linchados por alrededor de 400

by the residents of Tlalnepantla following the attempted kidnapping of a family.

20.10.2010
In Tetela del Volcán, Morelos, five men were detained by local residents, who stripped and beat them and threatened to lynch them, after getting them to confess their plan to kidnap a local businessman.

19.10.2010
Agents of the state police prevented around four hundred residents of the municipality of Ozumba, Estado de México, from lynching a young man accused of stealing a woman's purse.

11.10.2010
The state and municipal police prevented fifty residents of the Barrio de la Crespa, in Toluca, from lynching a driver who had run over two girls.

22.09.2010
In the locality of Ascensión, Chihuahua, a seventeen–year–old girl was kidnapped by six men, two of whom were later captured by the community. They were beaten to death and their bodies were about to be burned by local residents.

10.09.2010
In Tláhuac a group of riot police rescued two policemen who were in danger of being lynched after running over two people with their squad car.

24.08.2010
Three men accused of robbery, including, allegedly, a member of the Mexico City police, were beaten by residents of Chalco and rescued when they were about to be lynched.

14.08.2010
In Toluca, five individuals who had allegedly robbed a business in the Segunda Sección de Tlachaloya, in the north of the city, were rescued when they were about to be lynched by local residents.

13.08.2010
Five individuals accused of robbing a commercial establishment in the locality of Tlachaloya, in Toluca, were rescued by members of the Agencia de Seguridad Estatal when they were being beaten by local residents.

8.08.2010
Two individuals were detained in the village of San Juan Ixtayopan, Tláhuac, after having robbed a taxi driver. The men were located by a group of taxi drivers in San Antonio Tecómitl, who took them to the pavilion in the Plaza Corregidora, where they were beaten by the local residents.

8.08.2010
Members of the Mexican navy prevented the lynching of two alleged armed robbers in the Barrio de Santa Cruz Tagolaba, municipality of Tehuantepec, in the Isthmus region.

6.08.2010
Two individuals were detained by residents of San Pablo Oztotepec, Milpa Alta, for having held up a dairy truck. They were rescued by the Mexico City police, who had to negotiate their release with the local residents.

10.07.2010
In Milpa Alta, in Mexico City, two men who had robbed a taxi driver were detained by residents of the village of San Antonio Tecómitl, who threatened to lynch them. The police rescued them.

17.05.2010
A man was lynched by the residents of San Pedro Xalostoc, municipality of Ecatepec, Estado de México, who then confronted members of the Agencia de Seguridad Estatal and the municipal police. The man, who was killed, had been caught trying to hold up a couple in the center of the locality.

14.05.2010
In Acatzingo, Puebla, the state police intervened to prevent the lynching of a man who had wounded a policeman and the owner of a jewelry store in the center of the town during a holdup.

30.04.2010
In Puebla, residents of the Junta Auxiliar de San Pablo Xochimehuacan attempted to lynch a man accused of a robbery, before the state police intervened.

1.04.2010
Residents of Ocoxaltepec, Morelos, attempted to lynch four minors after catching them trying to rob a 79–year–old milk delivery man.

18.02.2010
A group of some two hundred taxi drivers lynched a suspected armed robber in the port of Salina Cruz, in the Isthmus region of Oaxaca, and set fire to his body.

6.01.2010
Residents of the locality of San Pedro Zictepec, in Tenango del Valle, Estado de México, attempted to lynch a couple of car thieves, while a group of twenty people beat and detained for more than an hour the driver of a van who had run over a 26–year–old man.

10.12.2009
An attempted lynching was registered in the locality of San Francisco Chimalpa, located at kilometer eighteen of the Naucalpan–Toluca highway, when local residents caught a 22–year–old man accused of the rape of a thirteen–year–old girl.

9.12.2009
Residents of Santiago Tolman, in Otumba, Estado de México, attempted to lynch a presumed agent of the Ministerio Público and his companion when they were about to arrest a teacher accused of sexual abuse.

9.11.2009
Following a confrontation between residents of the municipality of Juchitepec, Estado de México, and members of the Agencia de Seguridad Estatal, three alleged kidnappers were taken from the installations of the Presidencia Municipal, where the authorities were holding them, and threatened with lynching. The alleged kidnappers had been holding a local gas company executive in a nearby house.

pobladores enardecidos de este municipio, luego de que elementos antimotines de la policía estatal acudieron al lugar para rescatarlos.

21.10.2010
Agentes municipales y estatales rescataron a dos hombres de ser linchados por vecinos de Tlalnepantla, luego de que intentaron plagiar a una familia.

20.10.2010
En Tetela del Volcán, Morelos, cinco presuntos secuestradores fueron retenidos por pobladores de esta comunidad, quienes los desnudaron, golpearon y amagaron con lincharlos, luego de obligarlos a declarar sus intenciones de secuestrar a un empresario de la comunidad.

19.10.2010
Elementos de la policía estatal impidieron que cerca de 400 pobladores del municipio de Ozumba, Estado de México, lincharan a un joven que presuntamente robó un bolso de mano a una mujer.

11.10.2010
La policía municipal y estatal evitó que 50 vecinos del Barrio de la Crespa, en Toluca, lincharan a un automovilista que había arrollado a dos niñas.

22.09.2010
En el poblado de Ascensión, Chihuahua, una joven de 17 años fue secuestrada por seis hombres. Más tarde, dos de ellos fueron capturados por la comunidad. A causa de la golpiza, los secuestradores murieron y sus cuerpos estuvieron a punto de ser quemados por los habitantes de Ascensión.

10.09.2010
En Tláhuac un grupo de granaderos rescató a dos policías que estaban a punto de ser linchados, luego de que arrollaron a dos sujetos.

24.08.2010
Tres hombres, entre ellos un supuesto policía del Distrito Federal, fueron rescatados de ser linchados en Chalco, cuando eran golpeados por vecinos que los acusaban de robo.

14.08.2010
En Toluca, cinco presuntos delincuentes fueron rescatados de ser linchados por pobladores de la Segunda Sección de Tlachaloya, luego de que asaltaran un negocio de la comunidad, ubicada al norte de la capital mexiquense.

13.08.2010
Cinco sujetos que presuntamente asaltaron un establecimiento comercial en el poblado de Tlachaloya, en Toluca, fueron rescatados por integrantes de la Agencia de Seguridad Estatal, cuando eran golpeados por vecinos del lugar.

8.08.2010
Dos sujetos fueron retenidos por los pobladores luego de asaltar a un taxista en el pueblo de San Juan Ixtayopan, Tláhuac. Los asaltantes fueron ubicados por un grupo de taxistas en San Antonio Tecómitl, y los llevaron al kiosco de la plaza Corregidora donde fueron golpeados por la población.

8.08.2010
Elementos de la Armada de México evitaron el linchamiento de dos presuntos asaltantes en el barrio de Santa Cruz Tagolaba, en el municipio de Tehuantepec, en la región del Istmo.

6.08.2010
Dos sujetos fueron retenidos por los pobladores de San Pablo Oztotepec, Milpa Alta, debido a que pretendían asaltar una camioneta repartidora de productos lácteos; fueron rescatados por autoridades del gobierno capitalino luego de negociar con habitantes de la zona.

10.07.2010
En Milpa Alta, Ciudad de México, dos hombres que asaltaron a un taxista fueron detenidos por habitantes del pueblo de San Antonio Tecómitl, quienes amenazaron con lincharlos. La policía los rescató.

17.05.2010
Un hombre fue linchado por habitantes de San Pedro Xalostoc, municipio de Ecatepec, Estado de México, quienes luego se enfrentaron a elementos de la Agencia de Seguridad Estatal y de la policía municipal. El sujeto fue sorprendido asaltando a una pareja de novios en el centro del poblado. El asaltante murió.

14.05.2010
En Acatzingo, Puebla, la policía estatal interviene y evita el linchamiento de un asaltante que hirió a un policía y a la propietaria de una joyería del centro.

30.04.2010
En Puebla, vecinos de la Junta Auxiliar de San Pablo Xochimehuacan intentaron linchar a un hombre acusado de robo. La policía estatal evitó que se consumara el linchamiento.

1.04.2010
Habitantes de Ocoxaltepec, Morelos, intentaron linchar a cuatro menores de edad tras descubrirlos cuando intentaban asaltar a un vendedor de lácteos, de 79 años de edad.

18.02.2010
Un grupo de aproximadamente 200 taxistas linchó y prendió fuego a un presunto asaltante en el puerto de Salina Cruz, en la región del Istmo, en Oaxaca.

6.01.2010
Habitantes del poblado de San Pedro Zictepec, en Tenango del Valle, Estado de México, intentaron linchar a un par de ladrones de autos, mientras que un grupo de 20 personas golpearon y retuvieron, por más de una hora, al conductor de una camioneta que atropelló a un joven de 26 años.

10.12.2009
Se registra un intento de linchamiento en el poblado de San Francisco Chimalpa, ubicado en la carretera Naucalpan–Toluca, kilómetro 18, cuando los pobladores capturaron a un hombre de 22 años y lo acusaron de la violación de una menor de 13 años.

9.12.2009
Pobladores de Santiago Tolman, en Otumba, Estado de México, intentaron linchar a un presunto policía ministerial y a su acompañante

10.04.2008
A man who attempted to hold up a bus in Ecatepec was about to be lynched by some five hundred local residents. He was rescued by about a hundred members of the local police.

21.08.2006
Municipal and state police prevent the lynching of a man by residents of San Carlos Autopan, in Toluca, who accused him of attempting to sexually abuse a thirty–eight–years–old woman and an eleven–year–old girl.

4.07.2006
More than 200 residents of Tultitlán, Estado de México, attempted to lynch the assistant director of the municipal transport system, Sergio Luna Huerta, after he ran over a four–year–old girl in front of the city hall.

28.06.2006
Two individuals accused of sexual assault were in danger of being lynched in the municipality of Chalco. They were rescued by the municipal police and handed over to the Ministerio Público.

5.06.2006
Two men were about to be lynched in the village of Cieneguillas, municipality of Villa Victoria, in Estado de México, after being caught attempting to kidnap a farmer in the region.

6.02.2005
In the Barrio de San Miguel, Tláhuac, a man was caught stealing rolls of cable by local residents. They attempted to lynch him.

23.11.2004
In Tláhuac, in Mexico City, three agents of the Policía Federal Preventiva were burned alive. They had been accused of abducting children when, in fact, according to news reports, they were investigating drug dealing in the zone. Local residents attributed the lynching of the three policemen and the beating of one other to the fact that the authorities had given no attention to the problems of drugs and the disappearance of children in the locality.

29.09.2004
Three young people between the ages of twenty–two and twenty–six were lynched by the residents of the municipality of Cocotitlán, in Estado de México, for having stolen the savings box of the municipal market.

4.08.2003
Residents of the Colonia La Popular, in Ecatepec, detained a traffic policeman who had run over a man. The agent had been driving his squad car drunk.

2.10.2001
Two agents of the Ministerio Público **accused of the kidnapping of a minor were about to be lynched by three hundred residents of the Colonia Reforma, who intercepted the car in which they were trying to escape, were rescued by more than eighty agents of the municipal, state, and judicial police.**

25.07.2001
In Tlalpan, a man who attempted to hold someone up inside the Church of Santa María Magdalena, in the village of Magdalena Petlacalco, was lynched by a group of local residents, who tied him up and whipped him until he died.

Sources: Reforma, El Universal, La Jornada, and Excélsior.

Cases of Lynching in Mexico from 2001 to 2017 (Consummate and Tentative)

cuando los uniformados se aprestaban a detener a un maestro acusado de delitos sexuales.

9.11.2009
Luego de un enfrentamiento entre pobladores del municipio de Juchitepec, Estado de México, y policías de la Agencia de Seguridad Estatal, fueron sacados cuatro presuntos secuestradores de las instalaciones de la presidencia municipal, en donde autoridades los mantenían resguardos, ya que eran amenazados de linchamiento. Los presuntos secuestradores tenían cautivo a un empresario gasero de la zona, en una casa cercana a este lugar.

10.04.2008
Un hombre que intentó asaltar un autobús en Ecatepec estuvo a punto de ser linchado por 500 vecinos. Fue rescatado por una centena de policías locales.

21.08.2006
Policías municipales y estatales evitaron que un hombre fuera linchado por vecinos de San Carlos Autopan, en Toluca, quienes lo acusaron de intentar abusar sexualmente de una señora y una niña, de 38 y 11 años respectivamente.

4.07.2006
Poco más de 200 habitantes intentaron linchar al subdirector de Tránsito municipal, Sergio Luna Huerta, luego de que atropelló a una niña de cuatro años de edad frente a la alcaldía de Tultitlán, Estado de México.

28.06.2006
Intentan linchar a un par de sujetos acusados de ser violadores en el municipio de Chalco. Los sujetos fueron rescatados por la policía municipal y presentados ante el agente del Ministerio Público.

5.06.2006
Dos hombres estuvieron a punto de morir linchados en el pueblo de Cieneguillas, municipio de Villa Victoria, en el Estado de México, luego de que fueran sorprendidos intentando secuestrar a un agricultor de la región.

6.02.2005
En el Barrio de San Miguel, Tláhuac, un hombre es sorprendido por pobladores cuando robaba rollos de cable; intentaron lincharlo.

23.11.2004
En Tláhuac, Ciudad de México, tres agentes de la Policía Federal Preventiva, fueron quemados vivos. Les acusaron de querer robar niños, cuando, lo que hacían, de acuerdo con los reportes de prensa, eran investigaciones sobre narcomenudeo. Vecinos aseguran que el linchamiento de los elementos de la policía y la golpiza a uno más tienen su origen en la nula atención de las autoridades al problema de drogas y la desaparición de infantes.

29.09.2004
Tres jóvenes de entre 22 y 26 años son linchados por los pobladores del municipio de Cocotitlán, en el Estado de México, por haber robado la caja de ahorro del mercado municipal.

4.08.2003
Pobladores de la colonia La Popular, en Ecatepec, acorralan a un policía de tránsito luego de que éste arrollara a un hombre. El agente conducía su patrulla en estado de ebriedad.

2.10.2001
Dos policías judiciales acusados de secuestro de un menor, a punto de ser linchados por 300 vecinos de la colonia Reforma, quienes interceptaron el automóvil en el que pretendían darse a la fuga, son salvados por más de 80 elementos de la policía municipal, estatal y judiciales.

25.07.2001
En Tlalpan, un sujeto que pretendía robar dentro de la Iglesia de Santa María Magdalena, en el pueblo de Magdalena Petlacalco, es linchado a golpes por los pobladores que lo amarraron y azotaron hasta causarle la muerte.

Fuentes: Periódicos Reforma, El Universal, La Jornada y Excélsior.

Cuando todo se detuvo

Llegué a Puerto Laja, Chile, en el invierno de 2021, cuando la cuarentena llevaba tres meses y todavía no sabía si iba a quedarme una semana o un año. Había alquilado una habitación en una casa de madera con vistas a la bahía, pagada por adelantado con mis ahorros de traductora freelance. Lo único que tenía claro era que no quería volver a Madrid hasta que pasara el peor momento.

Los primeros días fueron de silencio. Sin tráfico, sin bares abiertos, sin el ruido de fondo al que estaba acostumbrada. Solo el viento, las gaviotas y el sonido del mar golpeando contra las rocas del rompeolas. Me levantaba temprano, desayunaba mirando el agua y trabajaba hasta que la luz empezaba a desaparecer detrás de las montañas.

Mi casera, doña Rosa, tenía setenta y dos años y una paciencia infinita. Me enseñó a encender la estufa de leña, a distinguir los tipos de nubes que anunciaban lluvia y a preparar un caldillo de congrio que todavía intento imitar sin éxito. Cenábamos juntas casi todas las noches, aunque al principio apenas hablábamos. Ella respetaba mi silencio y yo aprendí a escuchar.

Con el tiempo, el pueblo dejó de ser un escenario vacío y empezó a tener nombres y rostros. El panadero que abría a las seis de la mañana, el pescador que me regalaba jurel cuando volvía con la red llena, la bibliotecaria que me prestó libros sin pedirme el carné. Descubrí que la soledad, cuando no es impuesta, puede ser una forma de atención.

Escribí mis primeros artículos sobre la vida en el pueblo para una revista digital que nadie conocía fuera de Chile. Me pagaban poco, pero me pagaban a tiempo, y eso bastaba. Con el dinero ahorrado y lo que ganaba traduciendo manuales técnicos, calculé que podía quedarme hasta marzo de 2022 sin tocar el fondo de emergencia.

Marzo llegó y no me fui. Para entonces ya conocía el nombre de cada perro del barrio y sabía que el mejor mirador para ver el atardecer no era el del folleto turístico, sino el de la cuesta detrás del cementerio viejo. Había aprendido a remendar mis propios calcetines y a no mirar el teléfono durante las comidas. Había, sin darme cuenta, empezado a vivir.

Cómo cambió mi forma de trabajar

Antes de llegar a Puerto Laja trabajaba en una oficina de Madrid, con reuniones diarias y un jefe que medía la productividad en horas sentada frente al ordenador. Aquí nadie me pedía nada de eso. Mis clientes me mandaban textos por correo electrónico y esperaban que los devolviera cuando estuvieran listos. Esa libertad, que al principio me resultó incómoda, terminó siendo la mejor lección que me dio el lugar.

Aprendí a organizar mi día en bloques de tres horas, a hacer pausas para caminar por la playa y a no contestar mensajes antes de las diez de la mañana. Descubrí que trabajaba mejor cuando no tenía opciones, porque sin opciones no hay indecisión. Y que la indecisión, en el fondo, es solo miedo disfrazado de prudencia.

Lo que aprendí sobre la soledad

Vivir sola en un pueblo pequeño tiene una ventaja que nadie menciona en los folletos: te obliga a conocerte. Sin distracciones fáciles, sin la posibilidad de quedar con amigos cada fin de semana, las horas vacías se llenan con lo que uno realmente piensa, no con lo que debería pensar. Al principio fue incómodo. Después, necesario.

Aprendí que la soledad no es lo contrario de la compañía, sino de la prisa. Que se puede estar solo y no sentirse abandonado, y que esa diferencia cambia todo. Aprendí también que los vecinos, cuando se les da tiempo, se convierten en algo parecido a la familia, aunque no lleven tu apellido ni compartan tu sangre.

Cómo encontré mi rutina

La rutina no apareció de golpe. Fue construyéndose poco a poco, a base de repetir las mismas cosas hasta que dejaron de pesar. Me levantaba a las siete, encendía la estufa, preparaba un mate y me sentaba frente a la ventana antes de abrir el ordenador. Ese ritual, que parecía pequeño, fue el que me devolvió la sensación de tener un día propio.

Los fines de semana cambiaban. Los sábados bajaba al mercado municipal, donde compraba verduras, pan amasado y, a veces, una conversación con alguien que no fuera yo misma. Los domingos caminaba hasta la desembocadura del río, donde la arena es negra y el viento no deja de soplar. Volvía siempre con las mejillas rojas y la cabeza despejada.

Lo que no esperaba encontrar

No esperaba encontrar amistad. Llegué con la idea de estar sola, y lo estuve, pero no del modo que imaginaba. Entre el panadero, la bibliotecaria y los vecinos de la cuesta fueron apareciendo personas que, sin proponérselo, me hicieron sentir parte de algo. Una tarde de julio, cuando el frío era tan intenso que el agua del grifo salía helada, alguien llamó a la puerta con una olla de sopa caliente. Ese gesto, tan simple, me dejó sin palabras durante varios minutos.

También encontré un amor, pero eso merece otra página. Lo importante es que no lo busqué: simplemente ocurrió cuando dejé de mirar hacia fuera y empecé a mirar lo que tenía delante. Aprendí, en definitiva, que la vida no se encuentra en los lugares a los que uno va, sino en los que uno deja de querer abandonar.

Cuando todo se detuvo

Llegué a Puerto Laja, Chile, en el invierno de 2021, cuando la cuarentena llevaba tres meses y todavía no sabía si iba a quedarme una semana o un año. Había alquilado una habitación en una casa de madera con vistas a la bahía, pagada por adelantado con mis ahorros de traductora freelance. Lo único que tenía claro era que no quería volver a Madrid hasta que pasara el peor momento.

Los primeros días fueron de silencio. Sin tráfico, sin bares abiertos, sin el ruido de fondo al que estaba acostumbrada. Solo el viento, las gaviotas y el sonido del mar golpeando contra las rocas del rompeolas. Me levantaba temprano, desayunaba mirando el agua y trabajaba hasta que la luz empezaba a desaparecer detrás de las montañas.

Mi casera, doña Rosa, tenía setenta y dos años y una paciencia infinita. Me enseñó a encender la estufa de leña, a distinguir los tipos de nubes que anunciaban lluvia y a preparar un caldillo de congrio que todavía intento imitar sin éxito. Cenábamos juntas casi todas las noches, aunque al principio apenas hablábamos. Ella respetaba mi silencio y yo aprendí a escuchar.

Con el tiempo, el pueblo dejó de ser un escenario vacío y empezó a tener nombres y rostros. El panadero que abría a las seis de la mañana, el pescador que me regalaba jurel cuando volvía con la red llena, la bibliotecaria que me prestó libros sin pedirme el carné. Descubrí que la soledad, cuando no es impuesta, puede ser una forma de atención.

Escribí mis primeros artículos sobre la vida en el pueblo para una revista digital que nadie conocía fuera de Chile. Me pagaban poco, pero me pagaban a tiempo, y eso bastaba. Con el dinero ahorrado y lo que ganaba traduciendo manuales técnicos, calculé que podía quedarme hasta marzo de 2022 sin tocar el fondo de emergencia.

Marzo llegó y no me fui. Para entonces ya conocía el nombre de cada perro del barrio y sabía que el mejor mirador para ver el atardecer no era el del folleto turístico, sino el de la cuesta detrás del cementerio viejo. Había aprendido a remendar mis propios calcetines y a no mirar el teléfono durante las comidas. Había, sin darme cuenta, empezado a vivir.

Cómo cambió mi forma de trabajar

Antes de llegar a Puerto Laja trabajaba en una oficina de Madrid, con reuniones diarias y un jefe que medía la productividad en horas sentada frente al ordenador. Aquí nadie me pedía nada de eso. Mis clientes me mandaban textos por correo electrónico y esperaban que los devolviera cuando estuvieran listos. Esa libertad, que al principio me resultó incómoda, terminó siendo la mejor lección que me dio el lugar.

Aprendí a organizar mi día en bloques de tres horas, a hacer pausas para caminar por la playa y a no contestar mensajes antes de las diez de la mañana. Descubrí que trabajaba mejor cuando no tenía opciones, porque sin opciones no hay indecisión. Y que la indecisión, en el fondo, es solo miedo disfrazado de prudencia.

Lo que aprendí sobre la soledad

Vivir sola en un pueblo pequeño tiene una ventaja que nadie menciona en los folletos: te obliga a conocerte. Sin distracciones fáciles, sin la posibilidad de quedar con amigos cada fin de semana, las horas vacías se llenan con lo que uno realmente piensa, no con lo que debería pensar. Al principio fue incómodo. Después, necesario.

Aprendí que la soledad no es lo contrario de la compañía, sino de la prisa. Que se puede estar solo y no sentirse abandonado, y que esa diferencia cambia todo. Aprendí también que los vecinos, cuando se les da tiempo, se convierten en algo parecido a la familia, aunque no lleven tu apellido ni compartan tu sangre.

Cómo encontré mi rutina

La rutina no apareció de golpe. Fue construyéndose poco a poco, a base de repetir las mismas cosas hasta que dejaron de pesar. Me levantaba a las siete, encendía la estufa, preparaba un mate y me sentaba frente a la ventana antes de abrir el ordenador. Ese ritual, que parecía pequeño, fue el que me devolvió la sensación de tener un día propio.

Los fines de semana cambiaban. Los sábados bajaba al mercado municipal, donde compraba verduras, pan amasado y, a veces, una conversación con alguien que no fuera yo misma. Los domingos caminaba hasta la desembocadura del río, donde la arena es negra y el viento no deja de soplar. Volvía siempre con las mejillas rojas y la cabeza despejada.

Lo que no esperaba encontrar

No esperaba encontrar amistad. Llegué con la idea de estar sola, y lo estuve, pero no del modo que imaginaba. Entre el panadero, la bibliotecaria y los vecinos de la cuesta fueron apareciendo personas que, sin proponérselo, me hicieron sentir parte de algo. Una tarde de julio, cuando el frío era tan intenso que el agua del grifo salía helada, alguien llamó a la puerta con una olla de sopa caliente. Ese gesto, tan simple, me dejó sin palabras durante varios minutos.

También encontré un amor, pero eso merece otra página. Lo importante es que no lo busqué: simplemente ocurrió cuando dejé de mirar hacia fuera y empecé a mirar lo que tenía delante. Aprendí, en definitiva, que la vida no se encuentra en los lugares a los que uno va, sino en los que uno deja de querer abandonar.

Cuando todo se detuvo

Llegué a Puerto Laja, Chile, en el invierno de 2021, cuando la cuarentena llevaba tres meses y todavía no sabía si iba a quedarme una semana o un año. Había alquilado una habitación en una casa de madera con vistas a la bahía, pagada por adelantado con mis ahorros de traductora freelance. Lo único que tenía claro era que no quería volver a Madrid hasta que pasara el peor momento.

Los primeros días fueron de silencio. Sin tráfico, sin bares abiertos, sin el ruido de fondo al que estaba acostumbrada. Solo el viento, las gaviotas y el sonido del mar golpeando contra las rocas del rompeolas. Me levantaba temprano, desayunaba mirando el agua y trabajaba hasta que la luz empezaba a desaparecer detrás de las montañas.

Mi casera, doña Rosa, tenía setenta y dos años y una paciencia infinita. Me enseñó a encender la estufa de leña, a distinguir los tipos de nubes que anunciaban lluvia y a preparar un caldillo de congrio que todavía intento imitar sin éxito. Cenábamos juntas casi todas las noches, aunque al principio apenas hablábamos. Ella respetaba mi silencio y yo aprendí a escuchar.

Con el tiempo, el pueblo dejó de ser un escenario vacío y empezó a tener nombres y rostros. El panadero que abría a las seis de la mañana, el pescador que me regalaba jurel cuando volvía con la red llena, la bibliotecaria que me prestó libros sin pedirme el carné. Descubrí que la soledad, cuando no es impuesta, puede ser una forma de atención.

Escribí mis primeros artículos sobre la vida en el pueblo para una revista digital que nadie conocía fuera de Chile. Me pagaban poco, pero me pagaban a tiempo, y eso bastaba. Con el dinero ahorrado y lo que ganaba traduciendo manuales técnicos, calculé que podía quedarme hasta marzo de 2022 sin tocar el fondo de emergencia.

Marzo llegó y no me fui. Para entonces ya conocía el nombre de cada perro del barrio y sabía que el mejor mirador para ver el atardecer no era el del folleto turístico, sino el de la cuesta detrás del cementerio viejo. Había aprendido a remendar mis propios calcetines y a no mirar el teléfono durante las comidas. Había, sin darme cuenta, empezado a vivir.

Cómo cambió mi forma de trabajar

Antes de llegar a Puerto Laja trabajaba en una oficina de Madrid, con reuniones diarias y un jefe que medía la productividad en horas sentada frente al ordenador. Aquí nadie me pedía nada de eso. Mis clientes me mandaban textos por correo electrónico y esperaban que los devolviera cuando estuvieran listos. Esa libertad, que al principio me resultó incómoda, terminó siendo la mejor lección que me dio el lugar.

Aprendí a organizar mi día en bloques de tres horas, a hacer pausas para caminar por la playa y a no contestar mensajes antes de las diez de la mañana. Descubrí que trabajaba mejor cuando no tenía opciones, porque sin opciones no hay indecisión. Y que la indecisión, en el fondo, es solo miedo disfrazado de prudencia.

Lo que aprendí sobre la soledad

Vivir sola en un pueblo pequeño tiene una ventaja que nadie menciona en los folletos: te obliga a conocerte. Sin distracciones fáciles, sin la posibilidad de quedar con amigos cada fin de semana, las horas vacías se llenan con lo que uno realmente piensa, no con lo que debería pensar. Al principio fue incómodo. Después, necesario.

Aprendí que la soledad no es lo contrario de la compañía, sino de la prisa. Que se puede estar solo y no sentirse abandonado, y que esa diferencia cambia todo. Aprendí también que los vecinos, cuando se les da tiempo, se convierten en algo parecido a la familia, aunque no lleven tu apellido ni compartan tu sangre.

Cómo encontré mi rutina

La rutina no apareció de golpe. Fue construyéndose poco a poco, a base de repetir las mismas cosas hasta que dejaron de pesar. Me levantaba a las siete, encendía la estufa, preparaba un mate y me sentaba frente a la ventana antes de abrir el ordenador. Ese ritual, que parecía pequeño, fue el que me devolvió la sensación de tener un día propio.

Los fines de semana cambiaban. Los sábados bajaba al mercado municipal, donde compraba verduras, pan amasado y, a veces, una conversación con alguien que no fuera yo misma. Los domingos caminaba hasta la desembocadura del río, donde la arena es negra y el viento no deja de soplar. Volvía siempre con las mejillas rojas y la cabeza despejada.

Lo que no esperaba encontrar

No esperaba encontrar amistad. Llegué con la idea de estar sola, y lo estuve, pero no del modo que imaginaba. Entre el panadero, la bibliotecaria y los vecinos de la cuesta fueron apareciendo personas que, sin proponérselo, me hicieron sentir parte de algo. Una tarde de julio, cuando el frío era tan intenso que el agua del grifo salía helada, alguien llamó a la puerta con una olla de sopa caliente. Ese gesto, tan simple, me dejó sin palabras durante varios minutos.

También encontré un amor, pero eso merece otra página. Lo importante es que no lo busqué: simplemente ocurrió cuando dejé de mirar hacia fuera y empecé a mirar lo que tenía delante. Aprendí, en definitiva, que la vida no se encuentra en los lugares a los que uno va, sino en los que uno deja de querer abandonar.

Carlos Amorales

Carlos Amorales (Mexico City, 1970) is a multidisciplinary artist who explores the limits of language and translation systems in order to venture into the field of cultural experimentation. He uses graphic production as a tool to develop linguistic structures that allow for new forms of interpretation and alternative working models that foster collectivity. In his projects, Amorales examines the processes of identity construction, proposes a constant resignification of the forms in his work, and provokes a clash between art and pop culture.

His research processes are complex, based on a wide repertoire of empirical methodologies designed to carry out large–scale projects that combine historical, cultural, and personal references. His practice has expanded to include a wide range of media, including drawing, painting, sculpture, and collage, as well as performance, installation, animation, sound art, film, and writing, not to mention other non–traditional formats.

Amorales studied visual arts in the Gerrit Rietveld Academie and the Rijksakademie van beeldende kunsten, both in the city of Amsterdam, The Netherlands.

His most extensive investigations include *Los Amorales* (1996–2003), *Liquid Archive* (1999–2010), *Nuevos Ricos* (2004–2009), and a typographic exploration in conjunction with cinema (2013–present).

His numerous individual exhibitions include *Black Cloud*, at the Power Plant in Toronto (2015), *El esplendor geométrico*, at kurimanzutto (2015), and *Germinal*, at the Museo Tamayo (2013), both in Mexico City, *Nuevos Ricos*, at the Fridericianum in Kassel (2010), *Four Animations, Five Drawings and a Plague*, at the Philadelphia Museum of Art (2008), and *Discarded Spider*, at the Cincinnati Art Center (2008).

Collective exhibitions in which he has participate include *Under the Same Sun. Art from Latin America Today*, at the Guggenheim Museum (2014), *New Perspectives in Latin American Art*, at the MoMA (2007), and *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rate of Bodies and Values*, at the MoMA PS1 (2002), all in New York City. The performance *Amorales vs. Amorales* was shown at the Centre Georges Pompidou in Paris (2001), the San Francisco Museum of Modern Art (2003), and the Tate Modern in London (2003). He has participated in biennials such as Manifesta 9 (Belgium, 2012), The Havana Biennial (2015 and 2009), Performa (New York, 2007), The Berlin Biennial (2001 and 2014), The Venice Biennial (2003 and 2017).

His work is part of international collections such as the Museo Tamayo and the Museo Universitario de Arte Contemporáneo in Mexico City, the Tate Modern in London, the Museum of Modern Art and the Guggenheim Museum in New York, the Walker Art Center in Minneapolis, and the Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, among others.

Carlos Amorales (Ciudad de México, 1970) es un artista multidisciplinario que explora los límites del lenguaje y los sistemas de traducción para incursionar en el ámbito de la experimentación cultural. Emplea la producción gráfica como herramienta para el desarrollo de estructuras lingüísticas que dan pie a nuevas formas de interpretación y a modelos de trabajo alternos que promueven la colectividad. En sus proyectos, Amorales examina los procesos de construcción de identidad, propone una constante resignificación de las formas presentes en su obra, y provoca el choque entre el arte y la cultura popular.

Sus procesos de investigación son complejos, se basan en un amplio repertorio de metodologías empíricas para llevar a cabo proyectos extensos que conjugan referencias históricas, culturales y personales. Su práctica se extiende a diversos medios como dibujo, pintura, escultura o *collage*; así como *performance*, instalación, animación, sonido, cine y escritura, entre otros formatos no tradicionales.

Estudió artes visuales en la Gerrit Rietveld Academie y la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, ambas en la ciudad de Ámsterdam, Holanda.

Las investigaciones más extensas en su trabajo comprenden *Los Amorales* (1996–2003), *Archivo Líquido* (1999–2010), *Nuevos Ricos* (2004–2009) y una exploración tipográfica en el cruce con el cine (2013–presente).

Entre sus numerosas exposiciones individuales se encuentran: *Black Cloud,* Power Plant, (Toronto, 2015); *El esplendor geométrico*, Kurimanzutto (México, 2015); *Germinal,* Museo Tamayo (México, 2013); *Nuevos Ricos*, Kunsthalle Fridericianum (Kassel, 2010); *Four Animations, Five Drawings and a Plague*, Philadelphia Museum of Art (2008); *Discarded Spider*, Cincinnati Art Center (2008).

De sus exposiciones colectivas destacan: *Under the Same Sun. Art from Latin America Today*, Guggenheim Museum (Nueva York, 2014); *New Perspectives in Latin American Art*, MoMA (Nueva York, 2007); *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rate of Bodies and Values*, MoMA PS1 (Nueva York, 2002); y *performances* como *Amorales vs. Amorales*, Centre Georges Pompidou (París, 2001), SF MoMA (San Francisco, 2003) y Tate Modern (Londres, 2003). También ha participado en bienales como Manifesta 9 (Bélgica, 2012), Bienal de La Habana (Cuba, 2015 y 2009), Performa (Nueva York, 2007), Bienal de Berlín (2001 y 2014) y la Bienal de Venecia (2003 y 2017).

Su obra forma parte de colecciones internacionales como Museo Tamayo y Museo Universitario de Arte Contemporáneo, México; Tate Modern, Londres; The Museum of Modern Art y Guggenheim Museum, Nueva York; Walker Art Center, Minneapolis; Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, entre otras.

Pablo León de la Barra

Pablo León de la Barra (Mexico City, 1972) is the Curator for Latin America at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York and co–curator at the Museu de Arte de São Paulo. From 2013 to 2016 he was the Guggenheim UBS MAP Curator, Latin America, at the former institution. He was also the director of Casa França Brasil in Rio de Janeiro for the period 2015–2016. He has curated, among many other exhibitions, *Incidents of Mirror Travel in Yucatan and Elsewhere* (2011) at the Museo Tamayo in Mexico City, *Under the Same Sun: Art from Latin America Today* (2014–2016) at the Guggenheim Museum in New York, the Museo Jumex in Mexico City, and the South London Gallery, *Dominique Gonzalez–Foerster/ Temporama* (2015) at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, and, in collaboration with Jens Hoffmann, *United States of Latin America* (2015) at the Museum of Contemporary Art in Detroit. León de la Barra was also one of the curators of the SITE Santa Fe Biennial 2016 in Santa Fe, New Mexico, and a founder and co–curator of the Gran Bienal Tropical in San Juan, Puerto Rico (2011 and 2016). He has written for various publications and participated in numerous international symposiums and conferences. In 2012 he was awarded the first Colección Patricia Phelps de Cisneros fellowship and the Independent Curators International Travel Award for Central America and the Caribbean in honor of Virginia Pérez–Ratton. De la Barra is on the advisory boards of the Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán (Mexico City), the Cisneros Fontanals Art Foundation (Miami), Despacio (Costa Rica), and the Davidoff Art Initiative (Zurich). He holds a PhD in history and theory from the Architectural Association in London.

Pablo León de la Barra

Pablo León de la Barra (Ciudad de México, 1972) es curador para Latinoamérica del Museo Solomon R. Guggenheim en Nueva York y co–curador del Museo de Arte de São Paulo. De 2013 a 2016 fue curador de la iniciativa UBS MAP Guggenheim para Latinoamérica en el museo del mismo nombre. Así mismo, fue director de Casa França Brasil en Río de Janeiro durante el periodo 2015–2016. Entre algunas de las exhibiciones que ha curado se encuentran: *Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares* (2011) en el Museo Tamayo en Ciudad de México, *Under the Same Sun: Art from Latin America Today* (2014–2016) en el Museo Guggenheim de Nueva York, el Museo Jumex en la Ciudad de México y la South London Gallery, *Dominique Gonzalez–Foerster/Temporama* (2015) en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y, en colaboración con Jens Hoffmann, *United States of Latin America* (2015) en el Museo de Arte Contemporáneo de Detroit. León de la Barra también fue uno de los curadores de la Bienal Santa Fe SITE 2016 en Santa Fe, Nuevo México, así como fundador y co–curador de la Gran Bienal Tropical en San Juan, Puerto Rico (ediciones 2011 y 2016). Ha escrito para varias publicaciones y ha participado en diversos simposios y conferencias internacionales. En 2012 se le otorgó la primera beca para viajes de investigación curatorial en Centroamérica y el Caribe de la Colección Patricia Phelps de Cisneros y el Independent Curators International en honor de Virginia Pérez–Ratton. De la Barra forma parte de los consejos consultivos de la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán (Ciudad de México) y la Cisneros Fontanals Art Foundation (Miami), Despacio (Costa Rica), así como la Davidoff Art Initiative (Zúrich). Tiene un doctorado en historia y teoría del arte de la Faculta de Arquitectura de la Asociación Arquitectónica de Londres.

Irmgard Emmelhainz

Irmgard Emmelhainz (Mexico City, 1977) is a writer and independent scholar. In 2016 she published *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*. She has been invited to give seminars, lectures, and courses at international institutions such as of The Americas Society (2013), the Universidad Distrital Francisco José de Caldas in Bogotá (2013), KASK, the School of Arts of the Hogeschool in Gent (2014), the Graduate School of Design at Harvard University (2014), the March Meeting of the Sharjah Art Foundation (2015), OBORO in Montreal (2016), and the University of California, San Diego (2017). Her work has been translated into Chinese, German, Italian, Serbian, Norwegian, English, French, Arabic, Spanish, and Hebrew for a range of magazines and periodicals specializing in cinema, art, politics, and culture. She has contributed to, among other publications, *e–flux journal*, the blog of *Nexos*, *Horizontal*, *La Tempestad*, *Caín*, *Jeu de Paume / le magazine*, *October*, *Third Text*, and *Terremoto*.

Humberto Beck

Humberto Beck (Monterrey, 1980) is a historian, essayist, and editor. He studied international relations at El Colegio de México and earned a PhD in intellectual history at Princeton University. He has worked as an editor for the online edition of *Letras Libres* and was a founder and editorial co–director of *Horizontal*. He is the author of *Otra modernidad es posible: el pensamiento de Iván Illich* (Malpaso, 2017). He is currently doing post–doctoral research at Kilachand Honors College, Boston University.

Mónica de la Torre

Mónica de la Torre (Mexico City, 1969) is the author of six books of poetry, including *The Happy End/All Welcome* (Ugly Duckling Presse, 2017). She also writes about contemporary art, and is part of the editorial board of *BOMB Magazine*. Recent and upcoming publications include contributions to *Triple Canopy*, *Harper's*, *Poetry*, *The White Review*, *The Animated Reader* (The New Museum), *Erizo*, *The New Yorker*, and *huun: arte / pensamiento desde México*. Mónica de la Torre lives in New York City and teaches in the Literary Arts program at Brown University.

Josh Kun

Josh Kun (Los Angeles, 1971) is a professor at the Annenberg School for Communication and in the Department of American Studies and Ethnicity at the University of Southern California. He is an author and the editor of several books, including most recently *The Tide Was Always High: The Music of Latin America in Los Angeles* (University of California Press, 2017) and *Double Vision: The Photography of George Rodriguez* (Hat & Beard, 2017). As a curator and artist, he has worked with the San Francisco Museum of Modern Art, the Getty Foundation, the GRAMMY Museum, and other institutions.

Lizbeth Hernández

Lizbeth Hernández (Mexico City, 1984 is a journalist and independent researcher. She studied communication sciences at the Facultad de Ciencias Políticas y Sociales of the Universidad Nacional Autónoma de México and has worked at the newspaper *El Universal*. She is the founder and director of the digital platform *Kaja Negra*.

Irmgard Emmelhainz

Irmgard Emmelhainz (Ciudad de México, 1977) es escritora e investigadora independiente. En 2016, se publicó su libro: La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México. Ha sido invitada a impartir seminarios, conferencias y cursos en instituciones de talla internacional como The Americas Society (2013); la Universidad Distrital de Bogotá (2013); kask, Escuela de las Artes (Gante, 2014); Graduate School of Design, Harvard (2014); el March Meeting en Sharjah (Estados Unidos, 2015); Oboro (Montreal, 2016); University of California San Diego (2017). Su trabajo ha sido traducido al chino, alemán, italiano, serbio, noruego, inglés, francés, árabe, español y hebreo para revistas y periódicos especializados sobre cine, arte, política y cultura. Ha publicado, entre otros, en e–flux journal, Blog de Nexos, Horizontal, La Tempestad, Caín, Le Magazine du Jeu de Paume, October, Third Text, Terremoto.

Humberto Beck

Humberto Beck (Monterrey, 1980) es historiador, ensayista y editor. Estudió Relaciones Internacionales en El Colegio de México y un doctorado en Historia Intelectual en la Universidad de Princeton. Ha trabajado como editor en línea de Letras Libres y fue fundador y codirector editorial de Horizontal. Es autor de Otra modernidad es posible: el pensamiento de Iván Illich (Malpaso, 2017). Actualmente es investigador postdoctoral en el Kilachand Honors College de la Universidad de Boston.

Mónica de la Torre

Mónica de la Torre (Ciudad de México, 1969) es autora de cinco libros de poesía publicados en México y los Estados Unidos. Su libro más reciente es The Happy End/All Welcome y fue publicado por la editorial neoyorquina Ugly Duckling Presse a principios del 2017. Escribe sobre arte contemporáneo y forma parte del consejo editorial de la revista BOMB. Ha colaborado en revistas impresas y digitales tales como Triple Canopy, The New Yorker, Harper's, The White Review y huun: arte / pensamiento desde México. Vive en Nueva York y es profesora en el Departamento de Artes Literarias de Brown University.

Josh Kun

Josh Kun (Los Angeles, 1971) es profesor de la Escuela Annenberg de Comunicación y Periodismo y del Departamento de Estudios Americanos y Etnicidad de la Universidad del Sur de California. Ha escrito y editado varios libros, incluyendo los más recientes *The Tide Was Always High: The Music of Latin America in Los Angeles* (University of California Press, 2017) y *Double Vision: The Photography of George Rodriguez* (Hat & Beard, 2017). Como curador y artista, ha trabajado en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, la Fundación Getty y el Museo de los GRAMMY, así como otras instituciones.

Lizbeth Hernández

Lizbeth Hernández (Ciudad de México, 1984) es periodista e investigadora independiente. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la unam. Fue investigadora en el diario El Universal. Es fundadora y directora del medio digital Kaja Negra.

List of works in the exhibition
Lista de obra en la exhibición

01.
Score for Ocarinas
2017
Set of 100 photocopies;
21.5 x 28 cm each.

02.
Fallen Poem
2017
Ceramic ocarinas, silkscreen, metalic tables;
dimensions according to space.

03.
The Cursed Village (film)
2017
Video HD 16:9, b/w, sound;
13 min

04.
The Cursed Village (miniature theatre)
2017
Enamel paint, cardboard, metallic tables;
960 x 105 x 91 cm

05.
(Contraportada/Back Cover)
Geometric Splendor No. 8
2015
Silkscreen ink on ensembled wooden panels;
211 x 152 x 4 cm

06.
Life in the Folds (performance)
2017
Performance in which an ensamble
of musicians and a puppeteer activate
the pieces comprising the installation.
8 hrs.

List of works in the catalogue cover
Lista de obra en la portadas

07.
(Portada/Front Cover)
Geometric Splendor No. 4
2015
Silkscreen ink on ensembled wooden panels;
211 x 145 x 4 cm

08.
(Portada interna/Internal Front Cover)
Geometric Splendor No. 6
2015
Silkscreen ink on ensembled wooden panels;
211 x 145 x 4 cm

09.
(Contraportada interna/Internal Back Cover)
Geometric Splendor No. 5
2015
Silkscreen ink on ensembled wooden panels;
211 x 152 x 4 cm

06–09
Photos: Diego Pérez

Contenidos cifrados en el tabloide que fue distribuido gratuitamente durante la bienal

Encrypted content in the tabloid, freely distributed during the biennial

Elisa Godínez,
“Los linchamientos en México:
más allá del escándalo”,
Horizontal.mx, 26/10/2015

Antonio Álvarez Prieto,
“Nuestra imagen de la política popular:
un caso de ceguera ilustrada”,
Horizontal.mx, 9/03/2015

Natalia Mendoza Rockwell,
“¿Qué izquierda?”,
Horizontal.mx, 4/02/2015

Alejandra Leal Martínez,
“¿Ciudadanos vs. clientes?
El espacio público
en la Ciudad de México”,
Horizontal.mx, 7/05/2015

Secretaría de Cultura

María Cristina García Cepeda
Secretaria/Secretary

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural/Assistant Secretary for Cultural Development

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura/Assistant Secretary for Cultural Diversity and Reading Promotion

Jimena Lara Estrada
Directora general de Asuntos Internacionales/General director for International Affairs

Marina Núñez Bespalova
Directora general de Publicaciones/Publications general director

Instituto Nacional de Bellas Artes

Lidia Camacho Camacho
Directora general/General director

Xavier Guzmán Urbiola
Subdirector general del Patrimonio Artístico Inmueble/General subdirector for Immovable Cultural Heritage

Magdalena Zavala Bonachea
Coordinadora Nacional de Artes Visuales/National Visual Arts Coordinator

Patricia Fernández Robinson
Directora de Asuntos Internacionales/Director of International Affairs

Gabriela Gil Verenzuela
Comisionada de México ante la Biennale di Venezia/Mexican Commissioner to the Biennale di Venezia

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas/Director of Publicity and Public Relations

La Biennale di Venezia

Paolo Baratta
Presidente/President

Vittorio Zappalorto
Vicepresidente/Vice–President

Luigi Brugnaro
Luca Zaia
Gianluca Comin
Consejo/Board

Andrea del Mercato
Director general/General director

Marco Constantini
Anna Maria Como
Stefania Bortoletti
Silvana Bellan
Comité de Auditores/Auditors' Committee

Pabellón de México
57ª Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia

Mexican Pavilion
57th International Art Exhibition of the Biennale di Venezia

—Créditos de la exposición
—Exhibition Credits

Carlos Amorales
Artista/Artist

Pablo León de la Barra
Curador/Curator

Magdalena Zavala Bonachea
Coordinadora general/General coordinator

Gabriela Gil Verenzuela
Comisario de México en la Biennale di Venezia/Mexican Commissioner to the Biennale di Venezia

Andrea Valencia Aranda
Coordinadora operativa INBA/Project manager INBA

Enrique Arriaga Celis
Coordinador del proyecto, Productor del filme/Project coordinator, Film producer

Janet Martínez López
Coordinadora de producción, Directora de arte/Production coordinator, Film art director

Emilia Álvarez
Diseño de ocarinas, planos arquitectónicos para la instalación, modelado 3D /Design of ocarinas, architectural plans for the installation, 3D modeling

Máximo Almazán Guzmán
Daniel Lara Ordoñez
Asistentes de arte y producción/Art and production assistants

Emilio Gómez Ruiz
Ceramista/Ceramist

Alejandro Sierra Manrique
Jehiel Martínez Morales
Asistentes de ceramista/Assistants to ceramist

David Zimbrón
Asesoría en cerámica y esmaltes /Consultant in ceramics and enamels

Darío Schvarzstein
Director de cámara/Director of photography

Santiago Melazzini
Asistente de cámara/Camera assistant

Félix Blume
Ingeniero de sonido y mezcla de banda sonora/Sound engineer and soundtrack mixing

Raquel Peralta
Asistente de edición/Editing assistant

César González
Audio/Audio

Daniel Zamora
Administrador de datos/Data manager

Vladimir Bojórquez
Maestro titiritero/Puppet master

Ensamble Liminar
Alexander Bruck
Omar López
Mónica López Lau
Antonio Rosales
Wilfrido Terrazas
Carlos Iturralde
Banda sonora, ejecución, y composición musical/Soundtrack, music performance, and music composition

Michelangelo Miccolis
Coordinación de performance y performer/Performance coordinator and performer

Philippe Eustachon
Elena Mazzi
Performers/Performers

Taller Restauro
TPT Gráfica
Panik
Estudio Médula
Producción en México/Production in Mexico

Karla Edith Hernández Becerra
Administración, INBA/Administration, INBA

Ana Alicia Rosas Rivera
Legal, INBA/Legal counsel, INBA

Lucía Ayala Mira
Aplicación gráfica, INBA/Graphic application, INBA

Producción del Pabellón de México, Venecia, Italia

Production of the Mexican Pavilion, Venice, Italy

"We Exhibit"

Giovanni Dantomio
Presidente/President

Davide de Carlo
Director general/General director

Nicolas Patrice Marie D'Oronzio
Director de exhibiciones/Director of exhibitions

Arianna Grosso
Producción del Pabellón de México/Production manager

LindaValtancoli
Diseño de exhibicion/Exhibition designer

Benedetta Cariolaro
Arquitecta/Architect

Stefano Poggi
Redes sociales/Community manager

Maria Bonmassar
Prensa de Pabellón de México/Press

Agradecimientos
Acknowledgements

Carlos Amorales agradece enormemente a las siguientes personas:

Elsa–Louise Manceaux, Lorenzo Aguirre Eibenschutz, Clemente Aguirre Eibenschutz, Galia Eibenschutz, Rowena Morales, Carlos Aguirre, Magdalena Zavala, Gabriela Gil, Andrea Valencia, Lucía Ayala, Nadia Hernández, Mónica Manzutto, José Kuri, Raúl Zorrilla, Amelia Hinojosa, Janet Martínez, Emilia Álvarez, Enrique Arriaga, Máximo Almazán, Daniel Lara, Manuel Serrano, Pablo Torrealba, Plinio Ávila, Emilio Chapela, Edmundo Barrasa, Emilio Gómez, Isaac Olvera, Iván Martínez, Martijn Kicken, Jo Frenken, Josh Kun, Mónica de la Torre, Humberto Beck, Irmgard Emmelhainz, Lizbeth Hernández, Ramón Reverté, Mara Garbuno, Darío Schvarzstein, Santiago Melazzini, Felix Blume, Vladimir Bojórquez, Carlos Iturralde, Alexander Bruck, Wilfrido Terrazas, Mónica López Lau, Jose Antonio Rosales, Omar López, Philippe Eustachon, Elena Mazzi, Michelangelo Miccolis, Davide de Carlo, Arianna Grosso, Giovanni de Antomio, Maria Bonmassar, Nestor Garcia Canclini, Melanie Smith, Benjamin Mayer Foulkes, Aimée Labarrere de Servitje, Graciela de la Torre, Itala Schmelz, Édgar Hernández, Juan Gaitán, Víctor Palacios, Michel Blancsubé, Julieta Giménez Cacho, Magnolia de la Garza , Carolina Fusilier, Nicolás Mastracchio y muy especialmente a Pablo León de la Barra por su confianza absoluta en mi trabajo.

Primera edición 2017

Producción/Production
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes

Autores/Authors
Carlos Amorales
Humberto Beck
Irmgard Emmelhainz
Josh Kun
Lizbeth Hernández
Mónica de la Torre
Pablo León de la Barra

Editor/Editor
Isaac Olvera

Diseño y concepto del catálogo/Design and catalogue concept
Iván Martínez López

Obras de arte/Artwork
Carlos Amorales

Fotografías/Photography
Nicolás Mastracchio

Cuidado de edición/Copy editing
María Teresa González (Español)
Gregory Dechant (Inglés)
Elsa–Louise Manceaux (Inglés)
Andrea Valencia Aranda (Inglés y Español)

Traducción/Translation:
Gregory Dechant
TXT Language Workshop

Fuentes/Fonts:
Recortes Amorales
Olympian LT Std

D.R. © 2017 de la presente edición

Instituto Nacional de Bellas Artes/Coordinación Nacional de Artes Visuales
Paseo de la Reforma
y Campo Marte s/n.
colonia Chapultepec Polanco,
delegación Miguel Hidalgo 11560
Ciudad de México
http://www.inba.gob.mx/

Distribuido por/Distributed by:
Editorial RM, S.A. de C.V.
Río Pánuco 141
colonia Cuauhtémoc
C.P. 06500 Ciudad de México
México
T: +(55) 5533 5658
F: +(55) 5514 6799
M: info@editorialrm.com

© RM Verlag, S.L.
Loreto 13–15, Local B, 08029, Barcelona, España
www.editorialrm.com

Esta edición es propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes
de la Secretaría de Cultura.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de la Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes y de los autores.

ISBN INBA: 978–607–605–468–0
ISBN RM: 978–84–17047–10–8
#314

Hecho en los Países Bajos
Impreso en Drukkerij Tielen BV, Boxtel, Países Bajos
Encuadernado en Boekbinderi Hexspoor BV, Boxtel, Países Bajos
Tiraje de 2500 ejemplares