



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

Mago Melchor: Panegirico de un faquir hermafrodita

Opción de titulación
Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestro en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

Presenta:
Felipe Ernesto Osornio Panini

Dirigido por:
Dr. Fabián Giménez Gatto

Dr. Fabián Giménez Gatto
Presidente

Dra. Alejandra Díaz Zepeda
Secretario

Mtro. Hugo Chávez Mondragón
Vocal

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
Suplente

Dr. Raúl García Sánchez
Suplente

Dr. Eduardo Núñez Rojas
Director de la Facultad

Firma
Firma
Firma
Firma
Firma
Firma

Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
Directora de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Mayo, 2019.

RESUMEN

En medio de la escena underground de los años noventa, surgió en la capital del país un personaje tan entrañable como enigmático: Melchor Zortybrandt, mejor conocido como Mago Melchor, faquir hermafrodita, provocador nato de situaciones extraordinarias y poseedor de conocimientos ancestrales que transformo la vida de todo aquel que se cruzará en su camino. Existen hasta cinco versiones de su nacimiento, que incluyen desde haber salido directo de la tierra en el estado de Guerrero hasta haber sido parido en un barco en medio del océano Índico. Su edad pudo haber oscilado entre los 100 y los 123 años (admitiendo que ya haya muerto). Fue conocido gracias a sus actos obscenos en tocadiscos de música *electrodark* como *Fakir XXX*, al mismo tiempo fue conocido como *El Modelo del Siglo* en la Academia de San Carlos y como el chamán del expresidente Luís Echeverría que regresó la lluvia a Monterrey después de una larga sequía, entre muchas otros acontecimientos. Nombres como el del pintor muralista José Clemente Orozco y el antropólogo y escritor Carlos Castaneda se entrelazan con el suyo. Inspiración de innumerables pintores, ilustradores, escultores, fotógrafos, realizadores audiovisuales y estudiantes de arte; colaborador de algunos de los colectivos de performance más radicales y transgresores de su época como *Semeño* y *Binaria*, y por si fuera poco: guía espiritual, sanador y chamán. La profundidad de sus aportaciones permitieron la creación de obras maestras de la plástica mexicana y al mismo tiempo dieron pauta a un arte experimental, arriesgado y radical; mientras que sus enseñanzas abrieron el corazón del mundo a un lado espiritual de la existencia que permanecía cerrado herméticamente. Ignorado por la academia y la historia del arte hasta el momento, ha pasado desapercibido excepto para aquellos que saben ver. La presente investigación da cuenta de su historia y sus aportaciones dentro (y fuera) del arte de vanguardia de finales del SXX y principios del SXXI, adentrándose en un viaje por algunos de los episodios más insólitos y polémicos del performance y el arte *underground* mexicano.

(Palabras clave: Arte Contemporáneo, Performance, Melchor Zortybrandt)

SUMMARAY

In the middle of the underground scene in the nineties emerged in the capital of the country a cherished and enigmatic celebrity: Melchor Zortybdrant better known as *Mago Melchor*, a hermaphrodite fakir, a born agitator of extraordinary situations and owner of ancestral knowledge, who changed lives of anyone who crossed his path. There are five different versions of his birth including that he sprouted from the earth in state of Guerrero and that he was born in a boat in the middle of the Indian Ocean. His age may have been between 100 and 123 years old, considering that he is already dead. He was known as *Fakir XXX* thanks to his obscene acts in gigs of *dark-electro* music, at the same time as "*El Modelo del Siglo*" in the Academy of San Carlos and as the shaman of ex-president Luis Echeverría because he brought the rains after a long drought in Monterrey City, and many other events. Personalities such as the muralist painter José Clemente Orozco and the anthropologist and witter Carlos Castaneda are related to him. He was inspiration for innumerable painters, illustrators, sculptors, photographers, audio-visual artists and art students; he collaborated in some of the most extreme and transgressors performance collectives of his days like *Semefo y Binaria*, and also he was spiritual guide, healer and shaman. The depth of his contributions allowed the creation of masterpieces in Mexican plastic arts and at de same time this gave rise to a bold and extreme experimental art, while his teachings opened the heart of the world to a spiritual side of the existence that remained hermetically closed. Ignored by the academy and the history of art, he had been unnoticed except for those who are able to see. The present investigation explains his history and his contributions inside and outside of the avant-garde art of the late 20th and the beginning of 21st century, getting into some of the most unbelievable and controversial episodes of the Mexican performance and underground art.

(Key words: Contemporary art, performance, Melchor Zortybrandt)



A mi familia por creer en mí y nunca dejarme solo.

A mi madre por darme vida dos veces.

A Sorshamn por ser mi roca y mi compañero eterno.

Al Niño Fidencio por ser mi doctor.

A la memoria de Jorge Juanes Tamatz.

Y por supuesto al mago, por escogerme como su instrumento.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Autónoma de Querétaro y en particular a la Facultad de Bellas Artes por ser el lugar que me ha visto crecer como alumno, profesionista, investigador y artista.

Al Dr. Eduardo Núñez Rojas por creer en mí y brindarme su apoyo para terminar mis estudios.

A mi director, el Dr. Fabián Giménez Gatto, por ser inspiración y guía. A mis lectores: Dra. Alejandra Díaz Zepeda, Dra. Pamela Jiménez Draguicevic, Dr. Raúl García Sánchez y al Mtro. Hugo Chávez Mondragón por su tiempo, comentarios y consejos a lo largo de este proceso. A mis compañeros Dan, Danielle, Dolores y Erandi por soportarme durante dos años.

A la Antigua Academia de San Carlos por abrirme las puertas a su archivo y su pasado. Y a todos los que colaboraron en la realización de esta investigación compartiendo sus conocimientos, recuerdos, anécdotas y pistas: Carlos Peña, Aleyda Gallardo, David Escamilla, Erika Bülle, Margara Cervantes, Carmen Ramírez, Ernesto Leónides y Arturo Rivera.

INDICE

1. Introducción	1
2. El Olimpo Marginal	4
2.1 Sindicato del Terror	9
2.2 Semefo	13
2.3 Binaria	17
2.4 Los Invasores	23
2.5 Escuadrón Mutante	27
3. Melchor Zortybrandt, Biografía de una Ficción	31
3.1 El Modelo	36
3.2 El Chamán	55
3.3 El Artista	64
4. La Bestia de Muchas Formas	78
4.1 Cuerpo Grotesco	80
4.2 Magia Sexual	82
4.3 Hermafroditismos	87
4.4 Anomalía y Devenir	95
5. A manera de conclusión	106
6. Referencias	108

Figuras

Figura 1. Margolles, T. (1991). *Eclipse* [Fotografía]. Recuperado de <http://bulleartedelcuerpo.blogspot.com/2013/06/blog-post.html>

Figura 2. Zárate, R. (2013). *Roberto ha muerto*. [Fotografía]. Recuperado de <http://lavacamulticolorby.blogspot.com/2013/07/museo-ex-teresa-arte-actual-nietzsche-y.html>

Figura 3. Anónimo. (1998). Sin título [Fotografía]. Recuperado de <https://www.facebook.com/nacionsurrealista/photos/a.404740293043673/404740786376957/?type=3&theater>

Figura 4. Anónimo. (1996). Sin título [Fotografía]. Recuperado de <https://www.facebook.com/nacionsurrealista/photos/a.404740293043673/593473724170328/?type=3&theater>

Figura 5. Mutis, M. (2003). *Mutis F-Light* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.tulancingocultural.cc/performance/artelibre.htm>

Figura 6. Tamatz, J. (2010). *SPACE DREAMS VIAJE INFINITO* [Fotograma de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=H5cFRy211WY>

Figura 7. Tamatz, J. (2009). *Performance Jeroglífico* [Cartel digital]. Recuperado de <http://galeriainterferencial.blogspot.com/2009/06/performance-jeroglifico.html>

Figura 8. Iszaevich, O. (1993). *Retrato* [Dibujo]. Recuperado de *Melchor Nuestro Modelo*, Academia de San Carlos, UNAM.

Figura 9. Orozco, C. (1938-1939). *El Hombre en Llamas* [Mural]. Recuperado de <https://hospiciocabanas.jalisco.gob.mx/colecciones/jose-clemente-orozco>

Figura 10. Orozco, C. (1930). *Prometeo* [Mural]. Recuperado de <https://www.pomona.edu/museum/collections/jos%C3%A9-clemente-orozcos-prometheus>

Figura 11. Rivera, A. (1996). *Chamán* [Pintura]. Recuperado de <https://www.arturorivera-pintor.com/pintura?lightbox=dataitem-j72li7c8>

- Figura 12. Rivera, A. (1997). *El Chamán* [Pintura]. Recuperado de <https://www.arturorivera-pintor.com/pintura?lightbox=dataItem-j72li7c84>
- Figura 13. Rivera, A. (2013). *MILENIO* [Pintura]. Recuperado de <http://arte.milenio.com/artistas/01arturo/>
- Figura 14. Rivera, A. (1996). *Legataria* [Aguafuerte]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/arturo-rivera/legataria-1996>
- Figura 15. Rivera, A. (1996). *Legataria* [Acuarela]. Recuperado de <https://www.arturorivera-pintor.com/pintura?lightbox=dataItem-j72li7bw5>
- Figura 16. Anónimo. (s/f). *Arcano XIII*, Tarot de Marsella. [Ilustración] Recuperado de <http://www.mundolatino.org/tarot/arcanotrece.htm>
- Figura 17. Pérez, J. (1995-1996). *Muerte* [Fotografía]. Recuperado de <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/tarot/lamuerteen.html>
- Figura 18. Weinstock, D. (s.f.). *Retrato* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.danielweinstockphotography.com/twilight.html>
- Figura 19. Weinstock, D. (s.f.). Sin título [Fotografía]. Recuperado de <https://www.danielweinstockphotography.com/twilight.html>
- Figura 20. Leonides, E. (2005). *Escarabajo* [Fotograma]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PaW9uflzte0&t=9s>
- Figura 21. Pérez, M. (2018). *Diálogos Secretos* [Cartel digital]. Recuperado de <https://divertimentotaller.blogspot.com/2018/09/dialogos-secretos-exposicion-en-japon.html>
- Figura 22. Zagorski, S. (1973). *Carlos Castaneda: Magic and Reality* [Ilustración] Recuperado de <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19730305,00.html>
- Figura 23. Juárez, J. (2004). *Neonato* [Fotograma]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ppwl0l8OZME&t=9s>
- Figura 24. Juárez, J. (2004). *Neonato* [Fotograma]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ppwl0l8OZME&t=9s>

Figura 25. Bolívar, R. (2001). *Amor con un Asno* [Fotografía]. Recuperado de

Figura 26. Anónimo. (1999). Sin título [Cartel digital]. Recuperado de <https://www.facebook.com/nacionsurrealista/photos/a.404740293043673/499182983599403/?type=3&theater>

Figura 27. Anónimo. (1998). Sin título [Fotografía]. Recuperado de <https://www.facebook.com/nacionsurrealista/photos/a.404740293043673/404741233043579/?type=3&theater>

Figura 28. Cervantes, M. (1999). Sin título [Fotograma]. Recuperado de archivo personal del autor.

Figura 29. Doré, G. (1873). *La Comida de Gargantúa* [Ilustración]. Recuperado de https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Gargantua%27s_meal.jpg

Figura 30. Aguada, F. (1608). *Osculum Infamme* [Ilustración]. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Osculum_infame#/media/File:CompendiumMaleficarumEngraving15.jpg

Figura 31. Anónimo. (1600). *Rebis, ser Alquímico*. [Ilustración]. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Rebis#/media/File:Rebis.gif>

Figura 32. Sin autor. (1506). *Prodigio de Ravena*. [Ilustración]. Recuperado de http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Dossier_Vivalda.html

Introducción

“Melchor Zortybrandt, mexicano que fue modelo de José Clemente Orozco, realizaba acciones de faquir”

Dulce María de Alvarado, 2015

“Seres legendarios como don Melchor o la Mujer serpiente han poblado el mundo del performance”

Josefina Alcázar, 2016

Existen innumerables personajes que han quedado fuera de las páginas de la historia, sepultados por la arena del tiempo y que anidan cerca del olvido; personajes que por su complejidad escapan a los limitados sistemas de análisis y metodologías tradicionales, y que por sus diferencias y características híbridas no pueden ser definidos ni atrapados. A menudo señalados como marginales y outsiders, son subestimados como figuras secundarias e insignificantes.

Esta investigación toma como punto de partida la vida y obra de un ser extraordinario que ha permanecido ignorado por la historia y la academia (afortunadamente) y que a pesar del paso del tiempo su recuerdo sobrevive en la memoria de una generación de artistas que fueron marcados por su figura.

Con más de 5 versiones posibles acerca de su nacimiento, que incluyen desde haber salido directo de la tierra en el estado de Guerrero hasta haber sido parido en un barco en medio del océano Índico, su propio origen permanece envuelto en una bruma espesa, al igual que su edad que pudo haber oscilado entre los 100 y los 123 años admitiendo que ya haya muerto. Fue conocido en la escena underground de los años 90 en la Ciudad de México como un Fakir XXX hermafrodita, pero al mismo tiempo fue conocido como El Modelo del Siglo en la Academia de San Carlos y como el chamán del expresidente Luís Echeverría que regresó la lluvia a Monterrey, entre muchas otras presentaciones. Nombres como el del pintor muralista José Clemente Orozco y el antropólogo y escritor Carlos Castaneda se entrelazan con el suyo.

Melchor Zortybrandt también tuvo numerosos nombres, incluyendo Agni, don Pedrito, don Juan, don Melchor o Mago Melchor. Aunque gramaticalmente hablando, la forma correcta de escribir su apellido sería “Sortibrand”, para fines de esta investigación se toma la escritura “Zortybrandt” a partir de El Gran Melchor Zortybrandt de Java: Actos obscenos de un Fakir hermafrodita texto escrito por Carlos Zerpa en 2011, no únicamente

con la intención de hacer alusión al estrambótico personaje allí descrito, sino también para inyectarle vida a la leyenda que podría representar para muchos la vida del mago.

La osadía que supone escribir un panegírico sobre un faquir hermafrodita como tesis de posgrado responde a la necesidad de hacer justicia a la memoria de un personaje tan entrañable como icónico, y que además fue pieza clave para grandes obras pictóricas, gráficas y literarias, así como para el acontecer de los movimientos artísticos de finales del siglo pasado. Sin embargo, esta osadía también está motivada por una genuina labor de búsqueda e investigación que resultó exhaustiva al intentar encontrar, concentrar y sistematizar por primera vez los innumerables fragmentos que componen esta “leyenda” y que se encontraban dispersos en lugares recónditos; es por ello por lo que los recursos de esta investigación se componen en su mayoría de fuentes no bibliográficas, sino hemerográficas, electrónicas o audiovisuales, pero sobre todo, orales y testimoniales.

A pesar de su prolífica obra de vida, las apariciones expresas del mago en fuentes bibliográficas dedicadas a la historia del performance en México se limitan a frases de no más de 15 palabras como es el caso de los epígrafes citados al comienzo de esta introducción. Hasta la fecha tampoco se sabe de la existencia de otros trabajos de investigación que giren en torno al personaje en cuestión, y no se tiene registro escrito sobre su persona más que en los blogs de Carlos Zerpa y Jorge Juanes Tamatz, escritos informales que a pesar de su aparente ligereza se convirtieron en los textos fundacionales de esta investigación.

Al hablar del mago efectivamente estamos hablando de un personaje legendario como señala Josefina Alcázar, sin embargo las leyendas también pueden ser negras y peor aún implican el riesgo de ser entendido como algo sin importancia que debido a sus características fantásticas se concibe como una alucinación colectiva, un truco de magia, una invención. Mago Melchor se convirtió en una leyenda del performance debido a sus proezas corporales y su fascinante y enigmática presencia, pero también por las múltiples enseñanzas que dejó en su camino, aportaciones que no corresponden únicamente al mundo del arte y que son recuperadas en su gran mayoría en este documento.

Debido a todas estas características, la investigación no podía acercarse al mago como un objeto de estudio bajo el habitual sistema de observación científica positivista que separa al investigador de lo que investiga, pero tampoco podía disolverse

en una investigación meramente etnográfica que echará por tierra el valor del mago reduciéndolo a un espécimen raro, como si se describiera el *modus vivendi* del último miembro de una tribu perdida.

Por lo tanto, la investigación aquí realizada no parte desde la posición de la historia del arte, sino que se inspira en la perspectiva de los estudios visuales (entendidos como un campo de estudio interdisciplinar, caótico y flexible) para desarrollar una metodología a la medida del fenómeno estudiado y que, acorde con la tesis de Mieke Bal plasmada en su libro *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje* (2002), hace viajar conceptos a través de diferentes disciplinas y momentos históricos. Así, conceptos pertenecientes a la antropología, la filosofía, el chamanismo, la teoría del arte o a los estudios de performance atraviesan las páginas de esta investigación.

La tesis aquí presentada se divide en tres grandes bloques: El Olimpo Marginal enfocado al contexto histórico del que emerge el mago, Melchor Zortybrandt, Biografía de una Ficción que reúne toda la información que fue posible recabar sobre la vida y obra del mago, y por último La Bestia de Muchas Formas un análisis en extenso sobre su persona, su corporalidad y sus actos. Aunque cada uno de estos apartados tienen el objetivo de rescatar y contar la historia del mago, en ningún momento la investigación tiene como finalidad la labor detectivesca de descubrir la verdad detrás de lo relatado, sino que al contrario busca reafirmar el valor mismo de dichos datos en tanto componentes de un corpus de conocimiento que a pesar de sus contradicciones o inverosimilitudes es capaz de sobrevivir más allá de la realidad o la ficción.

Por último, pero no menos importante, cabe resaltar que el acto de realizar esta investigación constituye en sí mismo un homenaje a Melchor, y que no pudo haber sido realizada sin su ayuda, pues durante su desarrollo siempre tuve la certeza de estar siendo guiado por fuerzas invisibles que orientaron mi pasos por el camino correcto y que fueron abriendo puertas que parecían cerradas o que simplemente no existían.

El Olimpo Marginal

Mucho se ha escrito sobre los movimientos de vanguardia de finales del siglo XX y principios del siglo XXI en México, concentrándose en lo acontecido en la capital del país como epicentro de cambio de perspectivas y surgimiento de propuestas experimentales y alternativas, marcados por la inconformidad y rebeldía. El clima que se vivía en aquella época en la capital orilló a los artistas, principalmente los artistas de vanguardia, a crear nuevos espacios, que se sostuvieran por sí solos sin la mediación ni las restricciones y censura por parte del gobierno, las instituciones de cultura y el mercado del arte, alejándose de los parámetros de lo políticamente correcto y la moral en turno.

Estos espacios se convirtieron en lugares de código abierto a todos los que buscaban un espacio enmarcado en la ideología de ampliar los horizontes del arte, contrastando con la gran tradición desarrollada en las artes plásticas y la gráfica, dejando atrás la pintura y la escultura, para dar paso a instalaciones, performances y arte experimental, en el sentido más amplio de la palabra.

La Quiñonera, La Panadería, Temístocles 44, Le Salon de Aztáques, La Agencia, La Galería Etnia, Caja Dos Arte Nativo, Uno Dos Siete, Zona, El Departamento, Pinto mi Raya y El Circo Volador, fueron algunos de los espacios que conformaron la geografía de la contracultura mexicana, dando como resultado el surgimiento de artistas de renombre y resonancia como el grupo Semefo y Teresa Margolles, Pancho López, Mónica Mayer, César Martínez, Héctor y Néstor Quiñones, Carlos Amoraes, Yoshua Okón, Eloy Tarciso, Lorena Wolffer, Maris Bustamante, entre muchos más.

Todos estos brotes de experimentación corresponden a los ecos de las décadas pasadas, enraizados en los movimientos y acontecimientos de los años 60 como los *protoperformances* o acciones pioneras de Alejandro Jodorowsky y el Movimiento Pánico, el teatro de vanguardia de Juan José Gurrola, e incluso los insólitos *Tés Locos* organizados por Jorge Sánchez Fogarty en los que se tocaba el fonógrafo y Fogarty lo dirigía con una batuta (Alcázar y Fuentes, 2005), así como la aparición posterior en la década de los 80 de la generación de los grupos como Tepito Arte Acá; Peyote y la Cia, Taller de Arte e Ideología, Proceso Pentágono, SUMA, La Perra Brava, El Colectivo, Mira, No-Grupo, Germinal, Marco Fotógrafos Independientes; Poesía Visual; Tetraedro; H20/HaltosOmos; Los pijamas a go go y personajes emblemáticos como Melquiades

Herrera, mitad merolico y mitad artista, el pionero y neólogo Felipe Ehrenberg quién abrió los caminos a Manchuría o Roberto Escobar abuelo del performance extremo y el terror artístico; personajes que jugaban en el espacio ambiguo y liminal donde la vida y el arte se confunden. Como menciona Josefina Alcázar (2005):

Si en los sesenta los artistas visuales abandonaron las academias y los museos y se apropiaron de las calles, en los noventa regresaron a los museos, pero con una actitud revitalizada. Salieron a la calle a tomar aire y regresaron con una actitud renovada. En los noventa, el performance se consolidó, dejó de ser un evento underground y pasó a ser un arte reconocido oficialmente. (p.158)

De forma tal que a la par de estas insurgencias, se sumaron algunos espacios institucionales que dieron cabida a la vanguardia artística, tales como el Museo Universitario del Chopo que a su vez se alimentaba del ambiente postpunk y gótico de las incipientes tribus urbanas anidadas en el tianguis cultural del Chopo, donde cuentan las malas lenguas que podían encontrarse artículos exóticos desde cassettes de bandas de black metal hasta fetos en formol, y Ex Teresa Arte Actual, antes convento de Santa Teresa, que aún conserva su gran parte de su fisonomía barroca y que desde sus inicios y hasta el momento ha albergado dentro de sus muros lo más intenso y significativo del arte experimental y contemporáneo a nivel nacional e internacional, siendo conocida como la cuna del arte de performance en México.

A esto también se sumaron festivales como la *Muestra Internacional de Performance*, *Performagia* o las *Jornadas de Oxigenación*, junto con la aparición de apoyos, becas y programas de estímulos para la creación de este tipo de arte que se había originado desde la iniciativa independiente de artistas rebeldes, en desacuerdo con el establishment artístico.

Pronto surgiría una marcada tendencia por la intelectualización e historización del arte de performance propiciado principalmente por la academia y la crítica de arte, y muy pocas veces por parte de los mismos artistas.

Eran momentos de convulsión, la figura del artista se encontraba en constante cuestionamiento y deconstrucción, principalmente por el choque que ocurriría entre la escena alternativa fraguada en los años 80 y el proceso de institucionalización sucedido

en los 90. Los límites entre el arte y otras áreas o espacios de la vida cotidiana se encontraban debilitados, generando zonas grises y difíciles de clasificar.

El arte de performance funcionaría como uno de los materiales conductores de dichos procesos experimentales, y pronto la escena artística se ampliaría hacia terrenos antes no imaginados. El arte efímero haría cada vez más complicado encontrar las diferencias entre lo artístico y lo cotidiano. Cuestionamientos que provenían desde la academia, pero también desde los propios artistas. En palabras de Melquiades Herrera: “¿Cuál es la diferencia que distingue a un artista visual de un vendedor de peines? ... - Pues, seguramente es la corbata” (frase tomada de la videoperformance *Venta de Peines* de 1990).

En medio de las arenas movedizas de esta crisis de identidad aparecieron ciertos artistas extranjeros que, pasando a formar parte de este peculiar mosaico, influenciaron y fortalecieron la escena del performance en México. Tal como sucedió con la polémica acción (*Martyrs and Saints, Four Scenes in a harsh life*, 1995) realizada por el artista Ron Athey en Ex Teresa Arte Actual que tuvo un impacto sustancial en el público y en la comunidad artística, generando mitos urbanos alrededor de ello a lo cual, la entonces directora de este espacio (y sucesora de Eloy Tarciso), Lorena Wolffer, comenta:

Fue muchisísima (sic) gente, recuerdo que se desmayaron algunas personas. Ron buscaba visibilizar las experiencias de hombres y mujeres con VIH (...) hizo cortes de figuras geométricas con un bisturí a un integrante del grupo, y con lo que quedaba hacía grabados con toallas de papel, que colgaba en un tendedero arriba del público. Esa escena le costó una demanda en EU, donde el público reclamaba que estaba expuesto al VIH. Pero la persona a la que cortaban no tenía VIH. Lo que querían era evidenciar los prejuicios con respecto al sida. (Sierra, 2011)

Pero Ron Athey no sería el único performer extranjero que viniera a formar parte del caleidoscopio de las manifestaciones radicales de esa década. En el mes de octubre del 98 se presentó *Action 398* del artista británico Franko B, quién también era famoso por sus “desangramientos”.

La acción se llevó a cabo igualmente en el “X-Teresa”, en la capilla de las ánimas por supuesto y al público sólo se le permitía pasar de uno en uno y durar adentro en

contacto con el performer un tiempo exacto de 2 minutos. Esta experiencia íntima es relata por Mayer de la siguiente manera:

(...) en el nicho está sentado Franco, desnudo, todo él pintado de blanco. Tiene una herida de aproximadamente 15 centímetros en el vientre. En ese momento no sangra. Se apropia de todo el espacio y de la luz, pero de alguna manera también chupa el contenido espiritual del espacio. Es ángel, es ánima, es estatua fracturada. (Mayer, 1998, p.2)

Esta imagen de la apoteosis de Franko B herido y sangrante acompañaría la memoria de muchos de los artistas y del público en general del México post-vanguardias, a pesar de que la sangre como elemento formal dentro del arte de performance era ya para entonces una de las herramientas más desgastadas, el cliché se veía superado por obras de amplio espectro que revalorizaban el uso de ciertos materiales, temas y/o prácticas, ya fuera la sangre, los cadáveres o el uso extremo del cuerpo.

Otro de los colectivos artísticos internacionales que cimbró tierras capitalinas fue nada más ni nada menos que La Fura Dels Bauls (colectivo artístico español formado en 1979 por Marcel·lí Antúnez Roca, Carlus Padrissa, Pere Tàntinyà, Quico Palomar y Teresa Puig) quienes visitaron el país en dos ocasiones. La primera vez fue en abril de 1987 cuándo realizaron la acción “Bajada de Humos” en un edificio de una compañía de seguros ubicado en Avenida Juárez que se encontraba abandonado debido a los estragos del sismo del 85.

Dos de los miembros de la Fura descendían por la fachada mientras un dispositivo de pirotecnia instalado en el interior del edificio simulaba fumarolas de humo dando la impresión de un siniestro, a tal grado que el camión de bomberos se hizo presente para apagar un incendio imaginario.

A pesar de que muchos transeúntes fueron sorprendidos por la catástrofe simulada, también muchas de las personas que acudieron ilusionados a ver actuar a estos “teatrero-performers” españoles terminó por abuchear la intervención artística debido al largo tiempo que tuvieron que esperar para que comenzara la presentación. José Comas, periodista del diario “El País” narra los pormenores del incidente de la siguiente manera:

Para matar el tiempo de espera, los asistentes empezaron a gritar "culeeeros" a los actores. Con el insulto se aludía a que les faltaba valor para iniciar el descenso del edificio que habían escogido para su representación (...) Hubo gritos de "teatro, sí; mamadas, no", "los que limpian los vidrios lo hacen mejor" y vivas a los "voladores de Papantla", indígenas del Estado de Veracruz que realizan un espectacular descenso desde un poste, cuatro a la vez, que se descuelgan de una soga cabeza abajo. Algunos recordaron la conquista e insultaban al grito de "¡Hijos de Cortés!", mientras que algunos prefirieron lanzar el de "¡Venancio!", nombre del gachupín por antonomasia, el español que vino a México a hacer dinero. (Comas, 1987)

Ante tales reacciones del público mexicano, La Fura se explicaba diciendo que esta intervención era únicamente un preludio y no una pieza completa y que regularmente la llevaban a cabo sin pedir permiso y sin avisar a los medios, lamentado que esa vez hubiera ocurrido lo contrario por parte del festival por el que fueron convocados. Quizá el listón estaba algo alto teniendo en cuenta a otros performances (o *deformances*, término que alguno de los artistas más tradicionales gustaba utilizar para referirse a dichas propuestas) locales que resultaban aún más radicales.

Pero esa no fue la única presentación de La Fura Dels Baus en aquel momento en tierras mexicanas. Ya más alejados de las cámaras y el espacio público, y más cercanos a la intimidad tétrica de la escena under, entre *punketos* y vidrios de caguamas rotas, el colectivo presentó "ACCIONS" (desarrollada en Valencia en 1984 pero presentada en México en 1987), salvaje performance que constaba de 7 acciones en las que se involucraban gestos corporales mayormente destructivos, incluyendo la icónica incineración de un automóvil. El periodista Luis Mario escribe sobre lo sucedido desde su columna en el Periódico Reforma:

Pocos días después sus actores se armaron de hachas, sangre y lodo para ilustrar el proceso que un automóvil experimenta al pasar de ser un orgullo de su dueño a simple chatarra- en lo que constituye una de las catarsis más gozosas de que hayamos sido testigos (...) y entonces sí, se ganaron el olimpo marginal de nuestra vanguardia teatral, pedestal que antes habían ocupado Brecht, Grotowsky y Barba, y que desde hacía tiempo se apolillaba por el envejecimiento indolente de nuestras vacas sagradas (Moncada, 1999, p 5C)

Artistas como La Fura Dels Baus, Franko B o Ron Athey tuvieron un impacto relevante en las generaciones más jóvenes de artistas, sumándose a las vicisitudes del clima

experimental noventero en el país, sin embargo, dejar esa huella no fue tarea fácil, pues el impacto fue de ida y vuelta, pues propia producción artística local en aquella escena *under* de la capital también llegó a sorprender a los creadores internacionales, tal como lo relata Arturo Balché Alveláis en el blog “Los noventa en México”:

(...) ahí vi verdaderos performances, que rayaban en “deformances”, de gente que en ese entonces rebasaba los límites de lo convencional. LOS INVASORES (...) era uno de esos grupos de performanceros extremos, los vi aventando pollos al público, arrastrando niños encadenados en medio de fuego y decenas de actos más, Cesar Cárdenas Zoonosis seguro se acordará, y esto ocurrió mucho antes de que existieran incluso festivales institucionales del performance. Vi también personajes legendarios como la “Mujer Serpiente” haciendo performance mientras mis queridos amigos de OGO y ENCEFÁLISIS David Gómez Escamilla tocaban en vivo, abriéndole a grupos como DAS ICH, quienes quedaban estupefactos y pavoridos al presenciar la intensidad de actos que se ejecutaban en ese entonces. Los que acudíamos a esos eventos, por supuesto que no podremos olvidar al entrañable “Mago Melchor” metiéndose pelotas y botellas por el ano, expulsándolas después con su cerecita en el pastel, su caquita decorativa de alta repostería, los inicios de La Congelada de Uva, que hoy lleva el mote malaleche de la “Pasita de Uva” y por supuesto el ruidismo electrónico a toda su magnitud gracias al colectivo BINARIA al cual siempre reconoceré como uno de los precursores e impulsor más importante de la escena electrónica mexicana. (Alveláis, 2017)

Pero ¿Quiénes fueron exactamente todos estos personajes y colectivos? ¿Se trataba de pioneros subterráneos que, sin estar completamente conscientes de ello, estaban revolucionando la manera de entender el trabajo del artista, el arte de performance, lo multidisciplinar o los nuevos medios electrónicos y alternativos, o únicamente se trataba de una banda de locos, perversos y bárbaros que no entendían de límites? Se cual fuera el caso, Melchor participó prácticamente con cada uno de ellos.

Sindicato del Terror

Antes de poder hablar del arte de la última década del siglo XX es preciso volver a las postrimerías de los años 80 en donde se ubica uno de los hitos más importantes para el arte experimental contemporáneo en México y en particular para la historia del arte de performance.

1987 fue el año en el que Roberto Escobar decidió fundar el Sindicato del Terror, el primer colectivo artístico enfocado enteramente a la creación de performance. El Sindicato se nutrió de las propuestas de una serie de artistas plásticos que incluyeron a Salvador Parra, Eric del Castillo, Carmen Arellano, Claudia Contreras, Carlos Salom, Miguel Álvarez "El Doble" y por supuesto Juan Carlos Jaurena, quién años más tarde se convertiría en director de Ex Teresa Arte Actual

La propuesta del colectivo estaría concentra en hacer visible el lado oscuro, violento, bizarro y grotesco de la naturaleza humana. Alejándose del "neomexicanismo" que plagaba el arte contemporáneo en aquel momento, el Sindicato del Terror mostraba con crudeza imágenes vivientes (mejor dicho, agonizantes) que develaban cuerpos desnudos, rapados y deformes enmarcados en parajes oscuros y decadentes. Sus instalaciones vivientes hacían referencia a formas plásticas derivadas del abstraccionismo e incluso del arte pop como respuesta a aquel arte edulcorado que se encargaba de producir decoración y obras de arte inofensivas.

El Sindicato del Terror fue creado por Escobar cuándo aún estudiaba en la Escuela de Iniciación Artística No.4 del INBA. Sus primeros performances comprendieron piezas como *El nacimiento del Fenómeno* y *La Muerte del Fenómeno*, sin embargo los más memorables quizá sean *Expremort* (abreviatura para Experiencias Premortales) realizado en las catacumbas del Convento del Desierto de los Leones (mismo lugar donde se filmó *Alucarda la Hija de las Tinieblas* de Juan López Moctezuma en 1978) y *El lugar donde se escuchan las voces de los niños muertos* presentada en Le Salon de Aztáques, ambas acciones realizadas en 1987.

La primera de estas acciones es relatada por el mismo Juan Carlos Jaurena de la siguiente forma:

iniciaba con un recorrido por las catacumbas, a luz de vela, par a visitar las instalaciones. Al final de recorrido, el público, máximo quince personas, se sentaba en unas sillas frente a un pequeño escenario iluminado también con velas. En el audio se escuchaban Los misterios de las voces búlgaras. Los miembros del sindicato se encontraban ocultos dentro de bolsas de plástico frente al público, poco a poco se iban incorporando, en su mayoría desnudos, pero con varios elementos pegados al cuerpo con plástico egapak, siguiendo la música y danzando un baile macabro, estos personajes se pudrían en vida sacando de su cuerpo mezclas de espagueti, gelatina y varios líquidos, algunos simulando sangre. Al transcurrir la acción se apagaban las velas

hasta que el escenario quedaba en la oscuridad total. Los performanceros se acercaban al público tocándolos y no dudo que a jalándoles los pies. Todo terminaba con una gran lluvia de ceniza que bañaba a los presentes. (Jaurena, 2004)

Para 1989 el colectivo se desintegró y Escobar continuó realizando su trabajo artístico en solitario, preponderando su obra plástica y trabajando como DJ en bares y discotecas. Interesado en el mundo de la música experimental y *underground*, Escobar también fue locutor en programas como “Experimentalmente”, “W Radical” y “Club R-Bop” transmitidos por ROCK 101, icónica estación radiofónica que se dedicaba a la difusión de trabajos sonoros alternativos.

Roberto Escobar se murió el 5 de enero de 2009, acto lamentable que quedó cristalizado en la escultura titulada *Roberto ha muerto* (Fig.1) realizada por Rodrigo Zárate con las cenizas de Escobar y que mostraba la forma en que el artista había dejado este mundo. La escultura formó parte de la muestra *El Nacimiento del Fenómeno* exposición y homenaje a su trayectoria artística y en la cual se presentaban arte objeto, obra plástica, archivos sonoros y reproducciones a manera de instalación que recreaban algunas de las escenas de sus performances. La exhibición fue realizada en mayo de 2013 y curada por el propio del entonces director Juan Carlos Jaurena, la cual reunía obra de artistas que rindieron tributo a Escobar incluyendo un retrato creado a partir de galletas de animalitos.

El Sindicato también tuvo presentaciones en espacios como el Museo de Arte Moderno y galerías como La Quiñonera o La Quimera, y aunque no se cuenta con registro fotográfico o en vídeo de muchas de sus presentaciones sus acciones perviven en los recuerdos de muchos artistas jóvenes que influenciados por el ST decidieron crear sus propios grupos y colectivos artísticos. Las visiones de carne creadas por Escobar y compañía marcaron a una generación ávida de nuevas formas de expresión artística.

Existía, por lo tanto, una fascinación alrededor del Sindicato que provenía de su atrevimiento por mostrarle al público lo que no quería ver, impactarlos y asustarlos, como bien lo dice Jaurena (2000): “El público nos aplaudía y felicitaba con entusiasmo y esto daba pie a que nosotros creyéramos ser los niños terribles del arte contemporáneo (tiempo después vendría el grupo Semefo a demostrarnos lo contrario”. Se trataba de un juego macabro que a finales de la década de los años 80 resultaba fresco e innovador.

Su presencia resultó decisiva para la realización del primer festival de performance en el Museo del Chopo y para la propia creación y apertura de Ex Teresa Arte Actual como el lugar destinado al performance en el ámbito capitalino, nacional e internacional.

Si bien en la capital ya se habían realizado acciones radicales que se zambullían en las aguas negras de lo radical y lo prohibido como ocurrió con los actos efímeros de Alejandro Jodorowsky, la dramaturgia experimental de Juan José Gurrola, o con las aportaciones de la generación de los grupos durante las décadas de los años 60-70, para los años 80 y tras la disolución de los grupos existía un hueco que el Sindicato del Terror utilizó para reactivar la escena del arte acción, inaugurando y ayudando a consolidar la “tradición” de lo siniestro en el arte de performance mexicano, una prolífica veta de la cual surgieron numerosos artistas cuyas propuestas aun hoy en día se ven permeadas por esta herencia del terror.

Figura 1. Roberto ha Muerto. Rodrigo Zárate.



Escultura de Rodrigo Zárate realizada con las cenizas de Roberto Escobar.

Semefo

Durante este periodo, la década de los años 90 y la primera década de los 2000, se vislumbraban condiciones climatológicas de radicalidad artística, que oscilaban entre el *shock* y la fascinación. Entre ellos se encuentran los cadáveres de potros embalsamados en el infame carrusel de la exposición *Lavatio Corporis* realizada en 1994 por el grupo *Semefo* (siglas que provienen de Servicio Médico Forense) creado por Teresa Margolles en 1990 junto con Arturo Angulo y Carlos López Orozco, aunque también participarían en este colectivo artistas como Erika Bülle y Juan Zavaleta, describían su trabajo como una aproximación estética, no tanto al tema de la muerte como al de los cadáveres en sus distintas fases, incluyendo sus implicaciones socioculturales, en sus primeros performances se podía encontrar una marcada influencia proveniente del *Death Metal*, la obscenidad y el morbo.

Víctor Basurto en el bajo, Charly López en la guitarra y Arturo López en la batería fueron los músicos que dieron vida a la atmosfera envolvente de los performances de *Semefo*, creando un estilo musical igual de violento que sus acciones. Al respecto de los elementos sonoros presentes en la obra de este colectivo, Naif Yehya escribiría:

No hay performance silencioso de Semefo. En dondequiera que el grupo se presenta sus coqueteos con la atrocidad se escuchan los atronadores ritmos de la banda que ha pasado por los *covers* de rolas clásicas, el rock durísimo, el ruido experimental y el *Grind-Doom-Death Metal* (...) La música de Semefo es, para muchos, parte indisociable del todo de su espectáculo, y está íntimamente relacionado con la violencia física, los excesos, las secreciones y las mutilaciones de carne muerta en los que participa el resto de la agrupación. (Yehya, 1996, p. 16)

La escena musical de los 90's permitió a los artistas desarrollar propuestas más arriesgadas, la combinación entre sonido experimental y acción radical no ocurriría únicamente en la escena under mexicana sino también en otras latitudes del mundo y durante el mismo periodo de tiempo, como en el caso de la agrupación *Throbbing Gristle* conformada por Chris Carter, Genesis P-Orridge, Cosey Fanni Tutti y Peter Christopherson, pioneros de la música industrial británica quienes también exploraban la realización de performance durante sus presentaciones, así como la música rock hardcore de Johanna Went mezclada con una parafernalia sexual escénica, o incluso la

banda *Premature Ejaculation* conformada por el artista de performance Ron Athey y el músico Rozz Williams, posterior líder de la banda de *deathrock* *Christian Death*.

En el caso de las performances de *Semefo*, decididos a mostrar todo lo que era políticamente incorrecto y socialmente inaceptable, incluían desnudos, trompas de cerdo, tambos de metal llenos de pulque y perros comiendo carroña, por citar algunos de los elementos usuales. La estética apocalíptica y postindustrial de las acciones de *Semefo* quedaría retratada en acciones como *El Canto del Chivo* en 1993 en el que en palabras de Elía Espinosa:

La accionista porta un traje de telas transparentes ceñidas al cuerpo con lazos que la recorren del cuello a los pies, luciendo una trompa de cerdo como símbolo fálico sobre el pubis. Comienza con una especie de movimientos dancísticos en actitud provocadora e integrando al público pasmado de sorpresa. Acto seguido, entra en escena el accionista todo embarrado con excremento de pollo y tratando de entrelazarse con ella en acto sexual sado masoquista mientras un hombre crucificado contempla la acción y ha sido manoseado por la protagonista, que después se ufana de su trompa-falo y avanza u ratea bruscamente las caderas en señal de penetración. (Espinosa, 1998, p.623)

En general el trabajo de *Semefo* se encontraba unido por la constante de la morgue y el gusto por el cadáver, más que por la muerte misma. Su propuesta artística se enfocaba a los procesos de descomposición orgánica de lo vivo (lo que llamaban “la vida del cadáver”), así como a desenmascarar la hipocresía de una sociedad violenta y pornográfica. Sus performances estaban llenos de un imaginario inverosímil apto solo para estómagos fuertes.

En 1996 expusieron en la galería La Panadería su obra *Dermis* compuesta por el registro/impresión de los fluidos y sangre de cadáveres humanos sobre telas que eran extendidas como lienzos, además de diferentes tatuajes en pedazos de piel recortada provenientes directo de la morgue. Los sudarios sanguinolentos mostraban interesantes gamas de colores y los jirones de carne tatuada sudaban grasa debido al impacto del calor de las luces de la galería.

El contenido de *Dermis* sería tan transgresor que incluso terminaría por “espantar” a Mónica Mayer, quién al encontrarse a punto de entrar a La Panadería para ver la muestra prefirió seguir de largo luego de decidir “por salud mental, evitar aún más

violencia” (Mayer, 1996) pues en aquel momento circulaban una serie de imágenes bastante violentas en televisión nacional, las cuales mostraban el linchamiento y ejecución de Rodolfo Soler Hernández a quién la gente del pueblo de Tatahuicapan de Juárez en Veracruz había golpeado y torturado para que confesara el asesinato de Ana María Borromeo Robles. Al confesar el crimen, Rodolfo fue amarrado a un árbol de encino y quemado vivo. Ante tal mezcla de funestas imágenes, Mónica Mayer comenta:

Como era de esperarse, después del féretro que presentaron en Arte Joven en 1993, las cabezas de cochino que expusieron al Metro en la penúltima bienal de Poesía Visual y los caballos putrefactos de su muestra *Lavatio corporis* en el Museo Carrillo Gil, en 1995, el siguiente paso eran los cadáveres humanos (...) ¡Lo irónico es que los Semefos no entienden por qué los acusan de neonazis! No puedo negar que la obra de Semefo es fuerte. Es tan cruda que me hizo ver que, aunque soy atea, por suerte sigo siendo presa de tabúes religiosos que me obligan a respetar a los muertos (...) Yo ante Dermis, paso. (Mayer, 1996, p.2)

Grupo *Semefo* continuamente protagonizaba momentos de tensión en los espacios y circuitos artísticos de los años 90, como aquel mito acerca de las ratas que supuestamente en un performance Erika Bülle metió a una licuadora para despedazarlas y posteriormente beber y arrojar el contenido sanguinolento al público y por consiguiente a otros performers como María Eugenia Chellet quién se dice salió salpicada y ofendida, o como cuándo acusaron abiertamente al jurado de *El Mes del Performance* de censurarlos ante su propuesta de performance en el cual planeaban hacer explotar a un perro muerto.

Debido a las características implícitas en dicha acción Eloy Tarciso les solicitó una serie de permisos y garantías para poder proteger el espacio de lo que pudiera ocurrir, negándoles presentarse sin que se cumplieran al pie de la letra estos requisitos, solicitudes que fueron interpretadas como exageraciones por parte del entonces director de “X-Teresa”, llegando a la conclusión de que se trataba de censura. Cabe mencionar que el jurado estaba compuesto por Víctor Muñoz, Roberto Escobar, Maris Bustamante y Mónica Mayer. Quizá podríamos continuar con una larga lista de ejemplos de encuentros y desencuentros entre Mayer y los “semefos”.

Después este muy breve recuento de la obra de Semefo es difícil decidirse por las imágenes y momentos más emblemáticos de sus aboliciones creativas. Pero quizá,

estás últimas dos, el perro que nunca explotó y el licuado de rata podrían ser una buena opción para atrapar el sabor (pero sobre todo el olor) de aquella escena artística “under”.

Por si fuera poco, *Semefo* colaboró con Juan José Gurrola para detener un eclipse solar. Como si hubiera salido directamente de un manual patafísico o *La Clavícula de Salomón* grimorio de demonología católico. La acción titulada *Eclipse*, mitad brujería mitad arte de performance, fue realizada en 1991 en el Museo Rufino Tamayo. Está propuesta solo pudo ser llevada a cabo a través de la explosiva combinación entre el grupo de artistas que se atrevía a trabajar con cadáveres y uno de los creadores más complejos y visionarios en la historia del teatro de vanguardia en México.

Figura 2. *Eclipse*, performance de Grupo Semefo y Juan José Gurrola.



Erika Bülle siendo golpeada con una gallina.

Binaria

Binaria comenzó como un colectivo de artistas sonoros inclinados a la experimentación en música electrónica fusionada con ritmos oscuros (*electrodark*), el ruido (*noise*) y temáticas alrededor del canibalismo urbano, el ateísmo, el terror cósmico, las megaciudades, la geopolítica, la violencia tecnológica y el ocultismo, fundando por David Escamilla (*Dr. Kontra*) y Fernando Gonzáles (*Ogo*), sumando a lo largo de su historia un gran número de colaboradores y proyectos de arte extremo.

La historia de *Binaria* comienza con Escamilla cuándo formaba parte de la banda *Soucerx* y conoció a Gonzáles en el legendario *Rockotitlán*, bar ubicado en Villa Coapa al sur de la ciudad de México, lugar que reunía a lo más representativo del rock mexicano y en donde llegaron a tocar bandas como *Fobia* y *El Tri*, por mencionar algunos. Para mayo de 1995 se fundó *La Corporación*, definida como la primera organización independiente de música electrónica subterránea, de la cual *Ogo* y *Soucerx* formaron parte junto con *Hocico*, *Deus Ex Máquina*, *Cenobita* y *Portent*. Al poco tiempo, y debido a diferencias creativas, se generó una ruptura con *La Corporación*, causando que Escamilla y Gonzales decidieran crear *Binaria*.

Al principio de los años 90 existía una marcada tendencia en la música electrónica que seguía los parámetros del electro europeo, generando que la mayoría de las bandas y grupos construyeran un sonido muy similar entre ellos. En respuesta a esto, Escamilla y Gonzáles decidieron dar cabida a todos los proyectos que no encajaban en los parámetros convencionales de creación sonora, incluyendo proyectos que se entremezclaban con las artes visuales y el performance. Esto caracterizó a *Colectivo Binaria* como un grupo de vanguardia que ofrecía algo completamente diferente a las propuestas usuales en la escena under, concentrando a varios de los artistas y creadores más radicales de ese momento.

La larga lista incluye a *Encefálsis* (grupo conformado por Escamilla y González), *Ogo* (proyecto independiente de González), *Leda*, *Hiperpunk*, *Tsadhe*, *Zoonosis*, *Radikalibre*, *Sociedad Minimalista*, *Ainox*, *CS*, *Doxa*, *Frankspotting*, *Ellen*, *Aubin*, *Junkieanger*, *Lafavra*, *Arbo*, *NoizePlayer*, *Yum Cimil*, *3Quarks*, *El Gran Señor de la Mierda*, *Pneumatik*, *Configuración 02*, *Nihil Obstat*, *Ad Vitam Aeternam*, *Veneno para las Hadas*, *Portent*, *Vate*, *Amarga Almendra*, *Rocío Esteva La Mujer Serpiente*, *Armando*

Sariñana, *Ovejas Eléctricas*, *Matadero 5*, Leopoldo Laborde, Sosa, *Esfínter*, *La Función de Repulsa*, *El Seco*, *Fuga.com.mx*, Ricardo Ham, *Calaco*, Samuel González, Adalid Peralta, David Cortés, *La Santísima Trinidad*, José Luís Juárez *Cheluis*, *Erick Videoasco*, *En la Noche de los Tiempos*, Rocío Boliver *La Congelada de Uva* y *Mago Melchor*.

A partir de 1996, *Encefálistis* y *Ogo* participaron de la escena del performance, incluyendo los festivales que se realizaban en Ex -Teresa Arte Actual y teniendo presentaciones en galerías de arte contemporáneo como Caja Dos Espacio Alternativo. *Colectivo Binaria* y sus respectivos proyectos individuales se apoderaron, a manera de invasión, de la escena contracultural que se nutría del movimiento dark, la cibercultura, el arte contemporáneo y el sentimiento de inconformidad que se vivía en el país, conjugando un poderoso ejercicio polivocal de denuncia que fusionaba estratégicamente música electrónica, la multimedia y experimentos visuales en video con performances en vivo, definiéndose a sí mismo como “Arte para el Olfato, La Vista y El Oído”.

Figura 3. Fotografía de archivo, Binaria.



Fernando González (Ogo) y David Escamilla (Encefálistis) en una de las primeras presentaciones del colectivo Binaria en 1998 en el Museo Universitario del Chopo.

Mostraban signos de aquel espíritu incendiario que estaba presente en grupos y movimientos predecesores que entendían el arte en México como un espacio intrínseco para la revolución cultural, social e histórica.

Recordando al himno de guerra de Manuel Maples Arce que rezaba *¡Viva el Mole de Guajolote!* dentro del manifiesto estridentista o aquella frase lapidaria de los Infrarrealistas *¡Volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial!* del chileno Roberto Matta, los miembros *Binaria* también arrojaron un manifiesto que expresa claramente su visión respecto a la misión del colectivo, a continuación se transcribe un fragmento de *Manifiesto Binario*, recuperado del extinto sitio web www.binaria.com que corrumpía mentes hasta hace no mucho, y que permanecía disponible hasta antes del 2010 :

Sé indio binario
Evita el dolor de la duda
Obra en ambas direcciones
Construye una escalera al cosmos
Y un tobogán al tormento
Avienta dos monedas
Haz algo prodigioso y algo terrible
O serás olvidado

Para 1998 lanzaron un compilado titulado *Interdependencia* así como *Binaria 13* en 2001, además de realizar tres ediciones del *Encuentro de Arte y Música Electrónica* y de crear la plataforma *Ruido MX* cuyo objetivo fue realizar una serie de conciertos alrededor de la república mexicana, potenciando el trabajo de músicos incipientes que en el futuro nutrirían este género sonoro. Sin embargo, y a pesar de la abrumadora producción de música, performances, eventos y encuentros que propició el colectivo Binaria, poco se ha escrito o rescatado acerca de sus integrantes y propuesta artística, cabe mencionar que quizá la única artista del colectivo que ha alcanzado cierto reconocimiento por parte de la historia del arte y la academia, es Rocío Boliver *La Congelada de Uva*, conocida como ícono de la contracultura mexicana y como “la abanderada situacionista del Epifenómeno de carácter sexual”(Bonet, 2009,p.3).

Rocío comenzó escribiendo y leyendo textos de corte porno-erótico que le abrieron paso al mundo del performance, y también le costaron censura y despidos,

orillando a la artista a vivir una doble vida con tal de sufragar ciertas cuotas morales que le eran exigidas. Estilo de vida al que la artista obviamente renunció dedicándose de tiempo completo a la creación de performance y arte de vanguardia, enfrentando directamente este tipo de hipocresía social en sus trabajos. Antes de dedicarse al performance, se dedicó al modelaje y la televisión, siendo directora de prensa de la Secretaría de Gobernación y conductora del programa “La Polaca” de donde la corrieron debido a lo explícito de sus performances.

El paso de *La Congelada* por los *mass media* es por demás surrealista, incluso se le puede ver entrevistando al entonces candidato a la presidencia Vicente Fox Quesada en uno de los fragmentos del programa que han sido subidos a YouTube: *La Conge* y Fox hacen un “viaje en el tiempo” vaticinando la victoria del susodicho en la toma de presidencia del 3 de julio del año 2000.

Su nombre artístico deriva de este mismo periodo, pues fue “congelada del aire” al salir de la televisión, además de que en uno de sus primeros performances utilizó una paleta de hielo con sabor a uva para masturbarse. Sin embargo, el inicio de las acciones tan particulares de *La Congelada* se debe en gran parte al papel que jugó Juan José Gurrola en la formación y vida de esta artista.

Gurrola estuvo en contacto constante con las propuestas artísticas de la escena under de los 90 y principios de la siguiente década. En el año 2000 se estrenó en Teatro El Granero su polémica obra *strindberg.com/gurrola*, también conocida como *Variaciones en torno a La más fuerte*, una interpretación experimental del texto original del dramaturgo sueco August Strindberg y la fusión con textos del propio Gurrola, acerca de ello Angélica García Gómez comenta:

En el año 2000 Gurrola y su teatro siguen perturbando al público y a la crítica con el caos como método de trabajo y con mensajes cada vez más herméticos. Gurrola hace teatro para sí mismo y para sus amigos, cada obra es un juego de ping-pong, del texto de Strindberg al texto de Gurrola (...) Gurrola manda construir veinte hombres de pasto que serán el público permanente que cada noche asistirá a la obra. La escenografía y la obra se van construyendo y deconstruyendo cada día, y el mecanismo no se detiene. El teatro de Gurrola en el nuevo siglo conserva ese toque esencial de irreverencia, humor y genialidad, que han hecho de él uno de los creadores más importantes del teatro en México. (García, 2002)

El reparto de esta puesta en “escena” fueron Sunya Mac Gregor, Claudia Cabrera, Alejandro Reza y por supuesto Rocío Boliver. Gurrola fue su mentor y maestro, y ella participó en varios montajes suyos entre 1999 y 2001, mismo periodo de tiempo en el que Boliver realizaba su carrera como “performera”, siendo las enseñanzas de su maestro una importante influencia para el desarrollo de su obra. Como ella misma señala en entrevista para el periódico *El Universal*:

Cuando yo empecé a hacer todo este tipo de cosas enseguida muchos se me fueron encima diciendo que eso no era performance. Y Gurrola me decía: - ¡chíngatelos, esa es la estética! Mientras todos los demás me decían loca y puta, él y Rosa Gurrola siempre me apoyaron. (Ceballos, 2007)

Justamente la propuesta arriesgada y explícita de *La Conge* la convertiría en una de las figuras más representativas para la escena del performance mexicano y del underground en la capital. Para fines ilustrativos bastaría con citar aquella memorable acción (*Suchi-N-gadera*, 1998) en la que *La Conge* estaba vestida al puro estilo oriental como una geisha *kitsch* mientras comía rollitos de sushi que traía dentro de su vagina, servidos con palillos chinos y salsa de soya sobre su pubis, performance que efectivamente ejemplifica el tipo de incursiones en el territorio de lo sexual y lo grotesco del trabajo de esta artista. Por aquellos años incluso llegó a ser invitada a la *Primera Bienal de Arte Cool-Ero*, en *La Esquina Marginal*, donde se presentan únicamente performances considerados *hard core*.

Durante su paso dentro del colectivo Binaria encabezaría junto con *David Kontra*, principalmente, una serie de performances que combinaban las acciones insólitas de *La Congelada* (masturbación en vivo, modificación corporal, uso de fluidos corporales, alambres de púas, aparatos ortopédicos y un sinfín de actos obscenos) junto con el ruido y el tecno-terror de Encefálisis.

Estas acciones permanecen vivas en la memoria de los asistentes a dichos eventos y a través de alguno que otro registro en fotografía o video, incluso en *YouTube*. El binomio “Kontra-Uva” se volvió muy popular al grado de alcanzar un espacio mítico dentro de los momentos de la contracultura de la capital del país, siendo un clásico de lo que se podría llamar “Arte Extremo Mexicano”.

Así como *La Congelada de Uva* y *Encefálistis* se convirtieron en referentes obligados para la escena *under*, Melchor también se consolidó como un referente igual de icónico, teniendo varias presentaciones como colaborador de *Binaria*, de las cuales hablaremos más adelante.

Binaria se consolidó como uno de los colectivos con mayor impacto e influencia para la música electrónica en el país, siendo semillero de grandes proyectos sonoros y creando un vasto archivo de sonidos que revolucionaron la manera en que era entendido el género, siendo pioneros en conjugar actos extremos en vivo con la ejecución sonora experimental, devolviéndole al performance su carácter radical y transgresor de sus orígenes, actualizando sus potencialidades artísticas y creativas.

Figura 3. Fotografía de archivo, Binaria.



La Congelada de Uva durante uno de sus performances con el colectivo Binaria.

Los Invasores

Creado por Jorge Juanes Tamatz, Manuel Mutis y Rafael Sabazius en 1994, *Los Invasores* fue un grupo antisistema explosivo, en el que colaboraron fotógrafos, pintores, “multilocos” y todo tipo de artistas que desde una perspectiva abierta y crítica fue construyendo un trabajo contestatario y arriesgado. La creación de Los Invasores fue de manera espontánea, de acuerdo con Mutis surgió de la siguiente manera:

En alguna ocasión estaba pintando y tomando algunos tragos con Juanes (Tamatz) y se nos ocurrió que todas esas pinturas hechas en mantas podrían servir para escenario de un acto, una obra multimedia así inventamos LOS INVASORES grupo de arte radical que estaría en las calles y galerías de arte toda una década. (Mutis, 2010)

Fue aquel impulso creador y radical lo que los llevo a explorar el terreno del arte de acción y se caracterizaron por la crudeza de las acciones que realizaban, así como por la tendencia a tomar por sorpresa a su público, interviniendo sin previo aviso con actos estruendosos y violentos. De la misma manera que los otros grupos de artistas que realizaron performance en la escena underground de la primera mitad de los años 90, Los Invasores también contaban en sus acciones con elementos poco convencionales como pirotecnia fuego, líquidos, carne, animales vivos o muertos, sangre, huesos, máscaras y trajes de látex y poliuretano, entre otros, combinado con música de rock pesado o electrónica.

Otra de las características de *Los Invasores* tenía que ver con llevar el cuerpo a sus límites físicos, teniendo gran protagonismo los conceptos de rendimiento o resistencia corporal:

Llegamos a descolgar a rapel personajes de alturas considerables como una cúpula de una iglesia colonial o un octavo piso. Romper televisiones, muebles y guitarras eléctricas, darse un baño en una tina de sangre y vísceras, rellenarse de pintura y lanzarse sobre el espectador era parte del numerito. Usábamos el reciclaje a falta de recursos, muchas de nuestras obras las sacamos de la basura. La gente gritaba como en una arena. (Tamatz, 2006)

Tuvieron presentaciones en el Palacio de los Deportes, Ex Teresa Arte Actual, Museo del Chopo, Multiforo Alicia, así como varias galerías y espacios alternativos en Ciudad de

México, Puebla y Tlaxcala, incluso llegaron a tener una participación en la película *Sin Destino* de Leopoldo Laborde realizada en 1995 y considerada como cinta precursora del *Nuevo Cine Mexicano*, misma en la que también participó el grupo Encefátesis en la banda sonora, creando un potente combo sonoro, dramático y visual que de alguna forma funciona como un retrato del *underground* noventero.

Probablemente la más memorable de sus acciones sería en el Vive Latino de 2001 en el Foro Sol frente a una audiencia masiva, acto experimental en el que participaron junto con colectivo *Binaria*, *Dj Galactor*, *La Congelada de Uva* y *Encefátesis*.

A pesar de que los artistas se encontraron con un público hostil lograron generar una impresión indeleble en los espectadores quienes los recibieron de manera efusiva y positiva, al grado de reconocerles en la calle semanas después de aquel acto transgresor. El performance contenía actos provocativos de alto contenido sugerente y sexual, además de fuegos artificiales incluyendo un círculo de fuego realizado por *La Congelada*, así como el uso de gallos vivos que eran lanzados al público por Los Invasores, quienes se desplazaban en patines sobre el escenario cubierto por vísceras y desechos.

Como era de esperarse, la acción causó gran revuelo y polémica debido principalmente a la utilización de animales vivos y elementos de riesgo, lo cual generó críticas provenientes directamente del propio gremio del arte de performance en la capital del país, a tal grado que se suscitó un fenómeno de censura y control que dio pie a la creación de nuevas reglas y prohibiciones en la ejecución de cierto tipo de arte de performance.

Pancho López sería uno de los artistas que alzarían la voz en contra de este tipo de acciones que fueron consideradas como atrevimientos que gozaban de buena salud debido a la falta de pensamiento crítico sobre la práctica del performance en México, tal como comenta en una columna en el periódico *La Crónica de Hoy*:

El performance de por sí es una disciplina muy compleja. Hay muchos charlatanes. Muchísimos borregos que siguen a sus líderes sin chistar. Lamentablemente el performance es tomado por mucha gente como pretexto para echar desmadre. Hay "artistas" que creen que son auténticos, que, con hacer ruido, aventar animales vivos, gritar y usar sangre o pintura ya están haciendo performance. Invariablemente se sienten censurados o incomprendidos. Otras "Artistas" creen que con encuerarse y meterse plátanos ya transgredieron y son artistas *hard core*, otros más

creen que irritando al público, armando borlotes y autodefiniéndose como la resistencia son ya resistencia. En México no hay resistencia. (López, 2003)

Esta oposición frente a este tipo de arte fue llevado a sus máximas consecuencias, tratando de hacer valer al performance por elementos formales y conceptuales que se apegaran a una postura de compromiso académico y apostaran a una investigación artística de mayor seriedad, alejándose de lo que podría parecer improvisado, gratuito o escandaloso. Jorge Juanes Tamatz, en entrevista para un podcast del programa *Theobroma* realizado en 2013, relata lo acontecido después de aquel sonado acto del Vive Latino y las repercusiones que le precedieron tanto a nivel personal como a nivel profesional al mundo del performance que recién entraba en el nuevo milenio:

A partir de todos estos actos que se hicieron, que resultaron bastante excepcionales y bastante exitosos, por decirlos de alguna manera, hubo otro tipo de gente del mismo gremio (...) que hicieron lo posible por destruirnos y lo lograron, porque de su parte estaba el poder, la prensa, etc. y cuándo salí después de lo del Vive Latino, poco tiempo después, no sé porque, lo ignoro, se deshizo el grupo Invasores y estuve 10 años vetado de los espacios museísticos y culturales de México por culpa de este grupo de gente encabezadas por un tal Pancho López (...) se dedicaron a hacer una serie de performances aburridos, sin exigirse nada, sin imaginación, sin propuesta, sin provocación y eso fue lo que empezó a provocar que la gente se desangelara un poco frente a ese ímpetu inicial que se tenía sobre el performance, es decir que se empezará a alejar de los escenarios ... porque ibas y veías a chavita que agarraba un clavel, lo deshojaba y leía un poema en un libro, y otro chavo que veía un hielo durante 10 horas y en fin se empezó a volver muy aburrido, muy falto de propuesta. (Tamatz, 2013)

Fue en el año 2003 cuándo se llevó acabo el primer encuentro nacional *Performagia* en el Museo Universitario del Chopo, encuentro organizado por Pancho López en el cual tuvieron cabida muchos de los exponentes del performance nacional y el cual ayudó a nutrir y ampliar la escena del performance en México.

En esa misma edición, uno de los Invasores, Manuel Mutis presentaría su performance *Mutis F-Light* en el cual llevó acabo un acto de “autoescultura” proceso que implicaba la utilización de espuma plástica sobre el cuerpo del artista: la acción comenzaba con dos personajes portando trajes de plástico negro y cascos espaciales que procedían a colocarle un tubo respirador en la boca al artista y cubrirlo con arcilla para después colocarle encima una estructura tubular en la cual sería vertida la espuma

(poliuretano) para generar un molde de su cuerpo. Una vez endurecido el molde el artista fue liberado de su prisión intergaláctica para terminar la acción con la frase: “¡a la verga la institución!, ¡viva la anarquía, viva el arte!”

Acto seguido, según lo relatado por el mismo Manuel Mutis, ocurrieron una serie de cambios que afectaron tanto a los recintos culturales como a los festivales, encuentros y muestras de arte de performance:

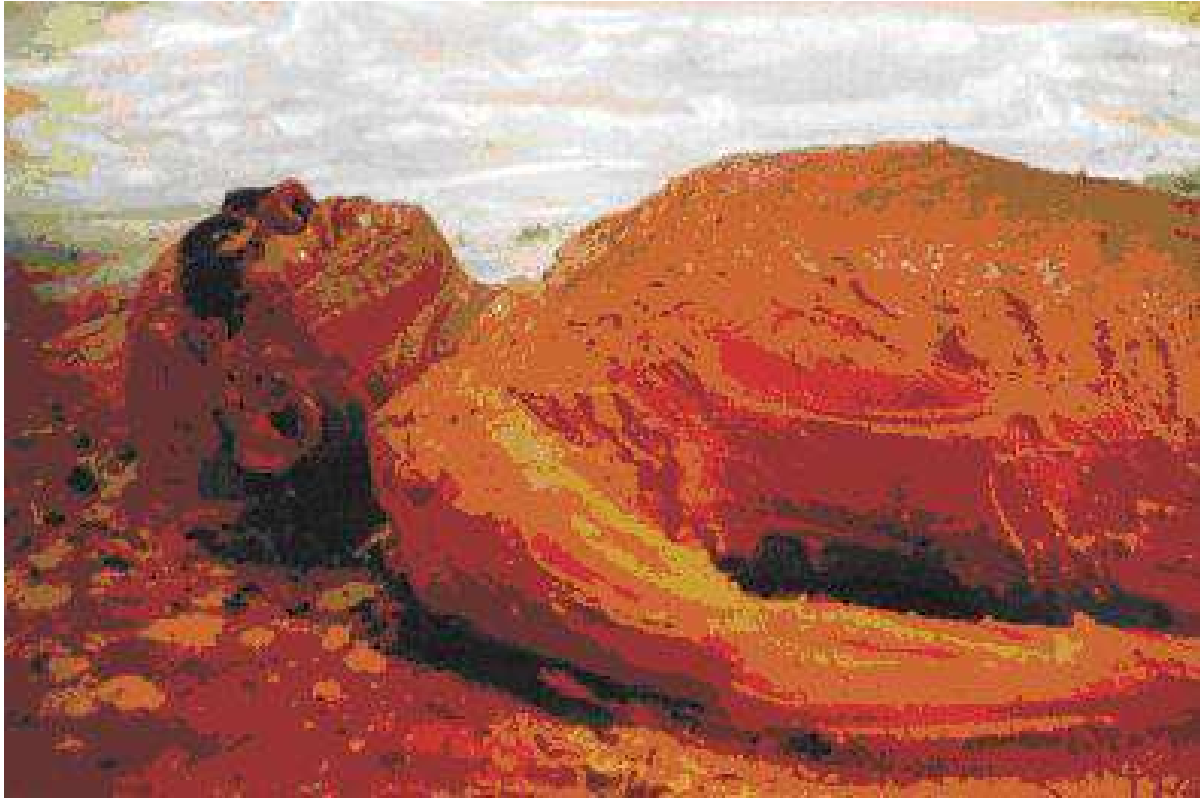
Esto fue todo amigos, para que la comitiva del Sr. Pancho López prohibiera como parte de su ya de por sí limitado reglamento, el uso de “sustancias” no permitidas en sus eventos, estas prohibiciones abarcan una serie de cosas que incluyen: alcohol, fuego, explosivos, sangre, plátanos (sí, amigos plátanos en la vagina), lenguaje obsceno, declaraciones políticas de cualquier índole, críticas a la autoridad universitaria, uso de simios, sapos, gallinas, y borregos aun estando entrenados y certificados por la SEP. (Mutis, 2008)

La relación entre *Los Invasores* y Pancho López, así como sus constantes encuentros y desencuentros, dan cuenta de la crisis que sufrió la escena de performance en aquel particular momento de la transición del siglo XX al siglo XXI. El performance se encontraba dividido entre quienes buscaban su institucionalización y quienes lo realizaban de forma independiente. Los primeros trabajando desde la academia y las instituciones culturales como el INBA, el MUAC o la UNAM y los segundos desde la escena *underground*, ambos frentes buscaban definir al performance como una práctica artística contemporánea en sus propios términos. Espacios como Ex Teresa Arte Actual, el Museo Universitario del Chopo o el Museo Carrillo Gil fueron a la vez campo de batalla y territorios en disputa.

El proceso de institucionalización del performance dio pie a la creación de festivales, encuentros y muestras con mayor infraestructura y alcance, así como la creación de programas de apoyo como becas y estímulos para la realización e investigación de performance, pero al mismo tiempo se exigió la imposición de protocolos, reglamentos y filtros terminando por rechazar acciones que involucraran materiales perniciosos o que tuvieran contenido explícito. Durante cierto tiempo se generó un cisma que provocó la toma de bandos, fuera con los artistas pulcros e

intelectuales que desarrollaban conceptos intangibles o con los que aparentaban ser chamanes locos que organizaban orgías y sacrificaban animales.

Figura 4. *Mutis F-Light*, performance de Manuel Mutis.



El Invasor Manuel Mutis durante el primer encuentro *Performagia* en el Museo Universitario del Chopo.

Escuadrón Mutante

Posterior a la disolución de *Los Invasores*, Tamatz Juanes decidió crear *Escuadrón Mutante*, definido como un colectivo multimedia que continuó realizando performances manteniendo la misma esencia irreverente y contestataria que su predecesor, pero extendiendo sus tentáculos hacía la era de lo digital, nutriendo su arsenal con herramientas tecnológicas como el videoarte, la animación 3D y el arte digital.

Probablemente la aportación más importante de este colectivo fue su propuesta híbrida que fusionaba conceptos disímiles como naturaleza y futurismo, dando una bocanada de aire fresco al panorama del arte subterráneo. Si bien es cierto que otros grupos como *Binaria* ya habían fagocitado los nuevos medios electrónicos y el ciberespacio como materia prima de sus proyectos, la diferencia con *Escuadrón Mutante*

radicaba en la utilización del video como plataforma principal para su trabajo, así como el poder abordar el ambiente estéril de las máquinas y la tecnología sin renunciar a temáticas como lo dionisiaco, la sexualidad o las pulsiones escatológicas del cuerpo. Acorde a Tamatz se trataba de:

Un arte que transformara el espacio, que intensificara el tiempo, que transmutara la materia fecal en oro en el sentido alquímico Que posea la esencia de las fuerzas naturales de las fuentes primigenias y que tenga la sensibilidad y la estética de un futuro remoto apocalíptico Que utilice el reciclaje y la electrónica, los materiales plásticos, no por esto olvidando la función del cuerpo humano, sus pulsaciones, sus instintos, sus deseos, sus apetitos... Trabajamos en un continuo fluir de ideas y personajes diversos que a veces concilian y a veces chocan como rayos enfurecidos. El nuestro es un movimiento artístico en toda la extensión como dada, el futurismo, el surrealismo, el pánico, los beats, los escritores ciberpunks, la fura dels bauls, la danza butoh...es una continuación: algo viene surgiendo del subterráneo que pronto se ira expandiendo como un estallido de luces pirotécnicas. Un virus de contracultura que difícilmente podrá erradicarse Creemos ser una alternativa frente a la adormidera y el embrutecimiento promovido por los medios de comunicación masiva y los productos puramente comerciales, en este sentido hemos aprendido a resistir como viejos boxeadores para poder seguir siendo independientes. (Tamatz, 2006)

El colectivo se sumergió en nuevos territorios como el videoperformance, *cyberformance* o el “tecno-ritual” y su propuesta estaba fuertemente contaminada (en el mejor de los sentidos) de la propuesta del artista español Marcel- li Antúnez Roca con quién Tamatz llegó a trabajar de cerca e incluso se consideraba a sí mismo como un embrión de La Fura Dels Baus, compañía de teatro experimental fundada por Antúnez.

Siendo heredero directo de la contracultura de los años 90, el escuadrón pronto llegó a colocarse como uno de los colectivos artísticos independientes más propositivos y con mayor número de colaboradores en la primer década de los años 2000, más aun teniendo en cuenta que para este momento la escena *underground* se encontraba en crisis y que ya se habían desecho la mayoría de los grupos y colectivos artísticos, caracterizando al principio de siglo por los prolíficas propuestas individuales por parte de los artistas de performance.

Dentro de las filas del escuadrón se enlistaron artistas como Omar Ureña, Evan Flores, Fernando Huerta Zamacona, Carlos Alcántara Kna, Leany Chávez Cuahutencos, Juan Manuel González Camarena, Luna Bizzueto, Tamatz Juanes, Erik Diego, *Demetrius*

Telenoid, César Cárdenas *Zoonosis*, Orgy Punk, Carlos Alcántara y Juan Sosa, entre otros. Incluso el chef César Huesca, la cantante Ana de Alba y *La Congelada de Uva* formaron parte de los colaboradores.

Quizá el trabajo más sobresaliente de *Escuadrón Mutante* fue *Pakal 2012* presentado en el Centro Cultural Tlatelolco en el año 2009, trabajo que combinaba de manera multidisciplinaria performance, video, instalación, *bodypainting*, música electrónica e inclusive gastronomía. Basado en el mito del astronauta de Palenque, el performance recupera la historia de Pakal “El Grande” (K'inich Janaab Pakal) quien después de haber iniciado un viaje al espacio exterior en tiempos precolombinos regresa desde el inframundo a Tlatelolco en el año 2012, sólo para encontrarse con el caos tecnológico de un México contemporáneo sin memoria ni raíces. *Pakal 2012* fue presentado 4 veces y en él participaron más de 19 artistas, el resultado fue una visión retrofuturista que combinaba los elementos de la ciencia ficción con la estética tribal en un gran carnaval en el que se dieron cita dioses, robots, tlacuilos y ciborgs.

Además de las presentaciones en vivo, el colectivo cuenta con una amplia videografía que, orquestada por el propio Tamatz, estaba enfocada a la creación digital interactiva incluyendo animaciones, *collages*, video-apropiacionismo y registro de performance en vivo; todo esto era fusionado a través de la edición de video utilizando efectos, transiciones, superposiciones y colores estridentes mezclados con música electrónica entre el *acid* y el *industrial*.

Utilizando como material simbólico basamentos piramidales, imágenes extraídas de códices, atlantes, tótems, máscaras de jade y cabezas olmecas al igual que gráficas siderales, planetas, órbitas, personajes alienígenas y naves espaciales, así como otros elementos como televisores y pantallas, la hoz y martillo comunistas o efigies de deidades como Kali la destructora, aludían a un choque entre un pasado prehistórico/prehispánico y un futurismo postapocalíptico.

Dado a su ímpetu experimental y sórdida, su tipo de manufactura y a la primitiva utilización de los recursos digitales, el legado en video de *Escuadrón Mutante* quizá podría ubicarse al lado del infame *Cinema of Transgression* de Nick Zedd.

Figura 5. *SPACE DREAMS VIAJE INFINITO*, Escuadrón Mutantes.



Fotograma de video creado por Jorge Juanes Tamatz para Escuadrón Mutante.

Figura 6. Imagen de archivo, Escuadrón Mutante.



Cartel de *Performance Jeroglífico* de Escuadrón Mutante en 2009.

Melchor Zortybrandt, Biografía de una Ficción

Conocido como *El Gran Melchor Zortybrandt de Java*, *Fakir XXX*, o simplemente *Mago Melchor*, ha permanecido rodeado de un misterio impenetrable, misterio al que resulta difícil aproximarse sin el riesgo de perderlo para siempre, desvaneciéndose en las manos como un puño de arena. Su propio nombre es un misterio. Se dice que lo obtuvo por haber nacido un 6 de enero, en honor a Melchor, el rey mago.

Acorde con la actriz Aleyda Gallardo, quien llegó a conocerle aproximadamente en 1999, veces se presentaba como Agni Zafiro Falar, en referencia a ‘Agni’ el dios védico del fuego (el único con libre albedrío en el panteón hinduista) y a ‘Zafiro Falar’ un supuesto rey o emperador de la edad antigua. Algunos llegaron a conocerle como don Pedrito, como don Juanito o don Juan, este último siendo el mismo don Juan Matus descrito en *Las Enseñanzas de don Juan* acorde con la sacerdotisa tolteca Carmen Ramírez.

Las múltiples historias que emanan de su nombre hacen evidente su multidimensionalidad y polivalencia, quizá por causa de fenómenos de bilocación u omnipresencia que le permitieron al mago estar en más de un lugar a la vez y poseer diversos rostros, como sí se tratará de un efecto de personalidad múltiple equiparable únicamente a las encarnaciones poéticas en los heterónimos de Fernando Pessoa.

Es por ello por lo que este apartado concentra toda la información recopilada a lo largo de esta investigación acerca de Melchor Zortybrandt, sistematizándola en tres grandes ejes (el modelo, el chamán y el artista) sin el afán de descubrir la veracidad de las historias y hechos aquí transcritos, con la única finalidad de crear un banco de datos acerca del mago.

Con tal de mantener una visión lo más completa y abierta posible, se recurre a los datos proporcionados y/o rastreados de los siguientes autores y personas involucradas con el mago: Jorge Juanes Tamatz, Carlos Zerpa, David Gómez Escamilla, Carlos Castaneda, Carmen Ramírez, Arturo Rivera, Daniel Weinstock, Ernesto Leónides, Erika Bülle, Teresa Margolles y Arturo Ángulo; algunos de ellos participando a través de entrevistas y consultas hechas exprofeso para la presente investigación.

Su origen y nacimiento son datos igual de ambiguos y misteriosos, por lo tanto inexactos e imprecisos. Si se toma en cuenta el hecho de que Melchor y don Juan son la misma persona, se tendrán que valorar algunos de los datos escritos por Carlos

Castaneda (2016) quién menciona que don Juan le reveló muy poca información personal y que sólo “decía que nació en el suroeste en 1891, que había pasado toda su vida en México; que en 1900 su familia fue exiliada por el gobierno a la parte central del país, junto con miles de otros indios sonorenses” (p.59). Por su parte, la sacerdotisa tolteca Carmen Ramírez refiere que Melchor le confesó que salió de la tierra desnudo y una señora lo recogió a los 6 años, que vivió en el estado de Guerrero y que a los 18 años emigró al Distrito Federal, hoy Ciudad de México.

De acuerdo con la versión escrita por Carlos Zerpa (2011), Melchor nació en un barco cerca de la isla de Java en Indonesia, mientras que Jorge Juanes Tamatz (2005) indica que nació en el seno de una tribu maorí en Nueva Zelanda y que debido a su extraña corporalidad hermafrodita iba a ser sacrificado por considerarse como de mal augurio, sin embargo, su madre logró sacarlo a escondidas para salvarle la vida.

Otras versiones coinciden con el hecho de que el nacimiento de Melchor fue en agua en lugar de tierra, y que por lo tanto carece de lugar preciso de nacimiento, tal como afirma David Escamilla quien también menciona que la madre de Melchor se encargaba de hacer espectáculos con animales exóticos para el deleite de la tripulación del barco y que la fecha de nacimiento del mago corresponde al año 1900. Roberto Garibay (1993), quién conoció al mago en la Academia de San Carlos como modelo al desnudo, dice que:

la nacionalidad de su padre era indo-germana, piloto de un submarino alemán y que su madre fue una química, nacida en Melbourne, Australia, quién nunca ejerció su profesión y que él nació hace noventa y tres años a bordo del trasatlántico Leviatán, en medio del Océano Pacífico; que su madre llegó a posar, estando embarazada, por el capricho o necesidad de algún artista que así lo requería y que fue pues, desde el vientre de su madre, que él comenzó su carrera de modelo.(p.1)

El artista Ernesto Leónides afirma que Melchor cruzó el atlántico prostituyéndose con marineros, Carlos Zerpa manifiesta que vino desde Alemania huyendo de los nazis durante la segunda guerra mundial y Tamatz (2005) sostiene que antes de venir a México, el mago escapó de una tribu africana y posteriormente viajó por la india con un circo ambulante:

De púber ejerció de Prostituto/a en una tribu africana de donde tuvo que huir porque no soportaba el constante y agobiador servicio sexual que tenía que brindar a los varones negros (...) pues lo consideraban un tótem viviente imprescindible para sus orgías caníbales. Se salvó de milagro de ser devorado y partió en un barco. Viajo por la india en un circo ambulante en compañía de la serpiente pitón más grande del mundo. (Tamat, 2005)

La apariencia del mago es otro aspecto enigmático. Según Ramírez, sus uñas eran largas y de color verde debido a los constantes baños con hierbas que tomaba, que a pesar de su avanzada edad no presentaba canas y que pasaba interminables horas cepillando su cabello con una escobetilla. Su vestimenta incluía ropa percutida por el tiempo y que no parecía cambiarse, razón por la cual era constantemente confundido con un pordiosero.

También hay quienes lo recuerdan pequeñito, de pelo cano y barba larga blanca; vestido de ropa de manta y sombreros típicos, aunque otras versiones sostienen que le gustaba ir “pintarrajeado/a de golfa y vestido/a de cortas prendas (...) levantándose la mini falda y mostrando los flácidos y colgantes genitales a los automovilistas estupefactos ante tan bizarra escena”. (Tamat, 2005).

Siempre cargaba consigo una botella con agua de mar y un bolso de piel de cabra de color marrón en que lleva “péndulos, cuerdas, huesos, piedras, cristales, ámbar, hiervas, pelos, uñas, una pata de rata disecada y un diminuto cuchillito Hindú afilado” (Zerpa, 2011) y la indumentaria que utilizaba para realizar actos rituales incluía una capa creada a partir de una oreja de elefante macho.

Pero lo más enigmático era probablemente su corporalidad hermafrodita, incluso se dice que tenía la mitad del cuerpo más corta que la otra y que tenía características anatómicas tanto masculinas como femeninas. Algunas versiones coinciden en que el mago poseía pene, testículos y un ano que a la vez era una vagina. Estas aseveraciones aparecen relatadas por diferentes autores incluyendo a Jorge Juanes Tamat (2005) quién escribe:

Real hermafrodita, no transexual. Tenía tetas de mujer caídas, un pequeño y flácido pene, una proto vagina, además de un ano muy redondeado y profundo por los constantes actos de circo sexual. Su cuerpo decrepito estaba marcado por el esqueleto (...) y su chimuela sonrisa de bruja pertenecía al inframundo. (Tamat, 2005)

Tamatz también transcribe algunas de las palabras del propio mago refiriéndose a su hermafroditismo: “Varios machos de dinero dejaron a sus viejas por mi porque les proporcionaba todo: soy hombre y mujer a la vez. Nadie les daba esos placeres sexuales” (Tamatz, 2005). Gracias a su hermafroditismo se le atribuye la capacidad sobrenatural de introducir grandes e inusuales objetos en su ano. También rememora los amoríos secretos entre el mago y los delfines: “Tenía una casa en la costa de Veracruz donde narraba sin rubor que se metía a bañar al mar cuando nadie lo veía y los delfines lo penetraban en medio de la noche, haciendo una fiesta orgiástica. Humano- animal- marina” (Tamatz, 2005) A lo que el mago agregaba: “Los delfines son como perritos, lloran cuando uno se sale del mar y los deja solos (...) Pero nomas que no se enteren los del pueblo porque me linchan” (Tamatz, 2005).

Hay quienes sostienen que Melchor procreó 5 hijos, incluyendo “un hijo que fue luchador, pero falleció muy joven. Se llamaba *La Incógnita*” (Tamatz, 2005) así como otros testimonios que indican que durante sus años como modelo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) y en la Academia de San Carlos a veces iba por él una joven morena de cabello largo, lacio y negro y otras veces un hombre joven quién se creía era otro de sus hijos; sin embargo, Carmen Ramírez explica que Melchor era infértil y que su cuerpo, de hombre y de mujer al mismo tiempo, estaba consagrado exclusivamente a la magia; que nunca tuvo pareja (ni hombre ni mujer) con tal de mantenerse puro.

Acorde con numerosos testimonios, Melchor vivió en la Villa, a dos cuadas de la Basílica de Guadalupe, en Ciudad de México. Se trataba de una casa construida durante el porfiriato, bastante grande y con numerosas habitaciones, que aparentaba estar deshabitada debido a su aspecto derruido, dato que también resalta Tamatz (2005) describiendo a Melchor como un “Habitante underground de una vecindad en ruinas cercana a la Villa donde se encuentra el santuario guadalupano”.

De acuerdo con Carmen Ramírez, Melchor acostumbraba a ir a sentarse enfrente de la basílica por largo rato mientras comía frutas como guayabas o plátanos en signo de gratitud, pues al llegar a Ciudad de México le había pedido a la virgen que le demostrará lo poderosa que era dándole un lugar cerca de ella para vivir, así como un lugar en donde trabajar, la cual le concedió su hogar y su primer trabajo como modelo en la Academia de San Carlos. A pesar de que no la veneraba, Melchor amaba a la virgen

de Guadalupe porque representaba la herramienta que trajo la paz entre indios, mestizos y españoles en el México colonial, inventada por Juan Diego para salvar al pueblo Azteca.

En aquella casa cercana a la basílica también vivía con él una familia que el mago había acogido, compuesta por un artesano y su mujer, además de dos hijas y un hijo, quién era arquitecto de profesión y al cual Melchor le tenía un aprecio particularmente especial y a quién se refería como su “ahijado”. Dentro de la casa, el mago conservaba múltiples costales de hierbas medicinales de diversos tipos, así como un molino para convertirlas en capsulas, además de habitaciones repletas de regalos que la gente le daba en agradecimiento por la sanación que a través de él habían recibido.

Melchor vivía en compañía de animales, entre los que destacan una boa constrictor de gran tamaño y un gato cojo de color negro que subía a su hombro para hablarle al oído, mientras el mago escuchaba con atención y cubría la escena con la palma de su mano, como si se tratará de una transmisión de conocimientos secretos. A pesar de no ser católico ni cristiano, poseía una Biblia escrita en hebrero perteneciente a tiempos de la Santa Inquisición de la Nueva España. Tenía dos tarros gigantescos llenos de agua de mar y en un viejo baúl atesoraba una fotografía en la que aparecía retratado al lado de Jorge Negrete en uno de los palenques del cantante alrededor de los años treinta, así como un recorte de periódico de la serie *Believe It or Not!* creada por Robert Ripley, donde aparece una ilustración de Melchor mostrando sus dotes de faquir en una pose de contorsión colocado bocabajo, doblado a la mitad y con los pies cerca de la cabeza.

También dominaba varios idiomas, incluyendo español, alemán y Kerundín/ Kirundín supuesto dialecto originario de Asia Insular de acuerdo con las afirmaciones de Carlos Zerpa (2011) y los miembros de *Semefo*. Tenía la capacidad de hablar con los animales, podía trasladarse largas distancias sin problemas a pesar de su avanzada edad, poseía una fuerza significativa y un control corporal y mental envidiable. Jamás tomó alcohol, su dieta era estricta y se basaba únicamente en verduras y frutas, aunque de vez en cuando incluía una pieza de pan dulce. Solía sentarse enfrente de la basílica de Guadalupe a comer una guayaba o un plátano.

El Modelo

Melchor fue conocido como el modelo del siglo. Múltiples generaciones de artistas plásticos quedaron marcadas al conocerlo en las clases de dibujo y pintura en las que él participaba como modelo en vivo, en la entonces llamada Escuela Nacional de Artes Plásticas ENAP (ahora Facultad de Artes y Diseño FAD) y en la Academia de San Carlos, ambas instituciones vinculadas a la máxima casa de estudios del país, la Universidad Autónoma de México UNAM.

Aunque no se tienen datos exactos de su incorporación como modelo a en estas escuelas, se presupone que estuvo trabajando como modelo durante más de 80 años y continuó haciéndolo incluso a los 120 años de edad, de manera que gran parte de su vida estuvo involucrado en el ámbito artístico de la capital a partir de su papel como modelo al desnudo.

El impacto de Melchor fue tal que incluso se llevó a cabo la exposición *El Modelo del Siglo* Colectiva de pintura y dibujo presentada del 21 de enero al 26 de febrero de 1993 en las Galerías 1 y 2 de la división de estudios de posgrados en la Academia de San Carlos. La exposición fue organizada gracias a la iniciativa de un grupo de alumnos de la academia, iniciativa a la que se unieron artistas y maestros.

Esta muestra retrospectiva reconocía la labor de Melchor como modelo al mismo tiempo que le rendían homenaje y en ella participaron: Setsuko Ando, Graciela Andrade, Javier Arévalo, Edmundo Aquino, José Barbosa, Hermilo Castañeda, Ma. Antonieta Castilla Cardoso, Eduardo A. Chávez Silva, Vicente Chi Pérez, Jorge Chuey, Margarita Díaz, Antonio Esparza, Cora Franchini, Ofelia Iszaevich, Jaime Levy, Evencia Madrid, Francisco Magallón Vázquez, Emilia Martínez, Dolores Araceli Ortiz, Gerardo Portillo, Celia de Regil, Florida Rosas y Francisco de Santiago Silva.

Acorde con Roberto Garibay, quién redactó el texto publicado en el catálogo de la exposición titulado *Melchor, Nuestro Modelo: Colectiva de Pintura y Dibujos*, Melchor poseía una capacidad física sobrehumana que le permitía sostener las más complejas e intrincadas poses durante largos ratos de modelaje a pesar de su avanzada edad, características que evocan a las prácticas de los monjes yoguis capaces de dominar estados profundos de concentración mental a través del yoga y la meditación. Garibay (1993) escribe al respecto:

A lo largo de los años, en el desempeño de su oficio, Melchor fue famoso por aguantar sosteniendo las poses más difíciles y por haber alcanzado un récord de tres horas sin cansarse. El secreto de esta capacidad de ser inmune al dolor físico está en la disciplina del yoga, la concentración mental que practica y en una alimentación a base de frutas y verduras. A sus noventa y tres años ya camina encorvado y dando cortos pasos, pero aún tiene la coquetería de tratar de ocultar su edad y de negar que se tiñe un mechón de canas que empieza a salirle. (Garibay, 1993, p.2)

Acerca de estas características, Carmen Ramírez agrega que Melchor sólo modelaba para quienes sentía cariño, siendo esta la conexión que necesitaba para generar una fuente de energía que le permitiera realizar tales proezas corporales, también recuerda que al modelar Melchor parecía suspendido en el tiempo, manteniéndose completamente inmóvil y con la mirada perdida en el vacío.

Figura 8. Retrato, Ofelia Iszaevich.



Dibujo para la exposición *El Modelo del Siglo* en 1993, Academia de San Carlos, Ciudad de México.

El trabajo de Melchor no se limitó a su participación con los estudiantes de estas instituciones, sino que también tuvo una fructífera trayectoria como modelo para numerosos pintores, escultores, dibujantes y artistas visuales en el país, colaborando con figuras que marcaron el rumbo de la plástica mexicana, incluso se vinculó con el movimiento muralista.

Recuerda haber posado, a través de más de ochenta y cinco años dentro de la Escuela, en los talleres de infinidad de artistas, entre los que destacan: Herrán, Izaguirre, Gedovius, Ramos Martínez, Domínguez Bello, Mateo Herrera, Asúnsolo, Fidias Elizondo, Francisco de la Torre, Fernando Leal, Armando Quezada, Coria Sahagún, Lorenzo Alvarado, Chávez Morado, Rodríguez Lozano, Goitia, Montoya, Rodríguez Luna, Aceves Navarro y en lo particular para Diego Rivera, Fermín Revueltas, Juan O'Gorman, Anguiano, Soriano, Pedro Coronel, para los escultores Herbert Hoffman, Francisco Zuñiga, Rodrigo Arenas Betancourt y Armando Ortega. Pero sobre todo se ufana de que al pintor José Clemente Orozco le sirvió de modelo para el hombre en llamas y otras figuras, durante la ejecución de los murales del Hospicio Cabañas, así como para el famoso Prometeo de Pomona College. (Garibay, 1993, p.2)

A esta lista habría que agregar a Arturo Rivera, Frida Kahlo, María Izquierdo, Celia de Regil y Saturnino Herrán, con quien además de ser su modelo también se dice que era su amante, así como la pintora Patricia Soriano, quién lo tomó como su modelo de base. La colaboración entre José Clemente Orozco y el mago es reiterada por Carlos Zerpa en "El Gran Melchor Zortybrandt de Java: Actos obscenos de un Fakir hermafrodita" en el que narra:

El "Fakir" llega a México huyendo de la guerra de Alemania y de Hitler, y al llegar, al instante es contratado por el artista José Clemente Orozco, para que le sirviera de modelo; él es la imagen del "Prometeo" en el mural de la Ciudad Universitaria (...) Orozco lo amarró por los cabellos y lo colgó del techo (Zerpa, 2011)

Esta información probablemente fue transmitida a Zerpa directamente de Teresa Margolles y Arturo Angulo, como se puede comprobar en la entrevista realizada en 1993 por Renato Gonzáles Mello en la que los datos acerca del vínculo entre modelo y pintor se repiten. Aunque resulta poco probable que Melchor viniera desde Alemania, Orozco y

el mago pudieron conocerse en la Academia de San Carlos, de la cual el pintor fue alumno.

Orozco toma a Melchor como modelo para la elaboración de dos de sus más importantes e icónicas obras, *El Hombre en Llamas* (Fig. 9) también conocido como *El hombre de fuego* y realizada entre 1938 y 1939 en la cúpula del Hospicio Cabañas en Guadalajara, fue definida por la crítica como una de las obras cumbres del arte mexicano y además de funcionar como una crítica social a la injusticia, también representa los rituales del mundo prehispánico en el que el fuego y el sacrificio eran elementos protagónicos; por otra parte *Prometeo* (Fig. 10), mural de técnica mixta realizado en 1930 en el Frary Hall comedor del Pomona College en California, fue la primer gran obra realizada por Orozco en Estados Unidos y muestra una reinterpretación del mito griego en el que Prometeo roba el fuego a los dioses.

Figura 9. *El Hombre en Llamas*, José Clemente Orozco.



Mural de José Clemente Orozco en Hospicio Cabañas, 1938-1939, Guadalajara, Jalisco, México.

Figura 10. *Prometeo*, José Clemente Orozco.



Mural de José Clemente Orozco, 1930, Pomona College, California, Estados Unidos.

Resulta interesante la relación que existe entre el fuego como elemento mítico y místico en ambas obras y la elección de Orozco al utilizar al mago como modelo principal para construirlas, siendo Melchor quién incluso se hacía llamar como el dios védico del fuego: Agni. En 1994 el colectivo *Semefo* realizó en el Museo de Arte Carrillo Gil la exposición *Lavatio Corporis*, una paráfrasis de la obra *Los teules IV* de Orozco en la que retoman la violencia pintada por el muralista al retratar la conquista desde una mirada cruda, dando como resultado una serie de instalaciones escultóricas en las que *los semefos* utilizaron cadáveres equinos tratados con taxidermia. Curiosamente esta sería la primer exposición del colectivo en un espacio museístico y con la cual abandonarían el performance como su principal espacio de creación, espacio en el que Melchor transitó en más de una ocasión.

Si bien la colaboración de Melchor con Orozco, uno de “Los Tres Grandes” del muralismo junto con Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, es una de las más relevantes no podemos dejar de lado el trabajo realizado por el pintor Arturo Rivera, quien tomó a

Melchor como modelo en varias ocasiones para la realización de obras pictóricas en un periodo aproximado entre 1996 a 2013.

El propio pintor refiere que el mago fue el mejor modelo que ha tenido, que era capaz de mover uno a uno los músculos de su cuerpo y que en sus descansos de cada media hora solía mantenerse en una complicada pose de yoga oprimiendo su barbilla contra el suelo y doblando su cuerpo en forma de escorpión llevando sus pies al lado de su cabeza.

Melchor Zortybrandt aparece particularmente en las obras tituladas *Chamán* (1996), *El Chamán* (1997) y *MILENIO* (2013), tres pinturas realizadas en óleo sobre tela, además de dos grabados titulados *Legataria* (2013) realizados en aguatinta y aguafuerte. La primera (Fig.11) consiste en un retrato de Melchor yuxtapuesto con una caja de cristal de la que escapan dos mariposas y una criatura zoomorfa alada y aparentemente degollada, el mago aparece sonriente y sobre su cabeza se posa una mano con uñas puntiagudas que se hunde en su cabello y en su sien.

Figura 11. *Chamán*, Arturo Rivera.



Óleo sobre tela y madera realizado en 1996 en Ciudad de México.

La segunda pintura (Fig.12) muestra una escena en la que Melchor aparece de cuerpo completo, sentado sobre una mesa en medio de una habitación dentro de un edificio del que podemos ver también uno de sus pasillos. El mago mira fijamente hacía el techo llevando sus ojos hacia arriba, detrás de él se encuentra un pequeño perro con el hocico abierto en posición amenazante. Melchor parece estar devolviéndole la vida a un esqueleto vestido con lo que parece ser una gabardina grisácea, el cual se reincorpora siguiendo el movimiento ascendente de la mano derecha del mago, debajo de él aparece otro esqueleto y en la pared hay un perchero del cual cuelgan varias bolsas de plástico negro al lado de un bolso de piel que contiene envoltorios de papel.

Figura 12. El Chamán, Arturo Rivera.



Óleo sobre tela y madera realizado en 1997 en la Ciudad de México.

En 2013 Arturo Rivera retoma a Melchor para realizar la obra *MILENIO* (Fig.13), pintura creada por encargo para la muestra colectiva *El Milenio Visto por el Arte*, proyecto dirigido por la crítica de arte Avelina Lésper con apoyo de Grupo Milenio. En este óleo Melchor Zortybrandt ocupa el espacio central de la composición, se muestra levantando sus brazos a la altura de su pecho y mirando hacia arriba, a su costado izquierdo aparecen dos moscas copulando y el cadáver de un pájaro sobre el cual flota una aureola, a su costado derecho descansa la cabeza cercenada de un borrego, mientras que en la esquina superior izquierda del cuadro aparece una referencia al cristo en la cruz utilizando una corona de espinas que cuelga sobre dos maderos unidos por un clavo.

Figura 13. *MILENIO*, Arturo Rivera.



Óleo sobre tela realizado en 2013 para la colección “El Milenio Visto por el Arte”, México.

En la tétrica entrevista realizada por Avelina Lésper al autor con motivo de la exposición, publicada por Milenio el 13 de Abril del 2013 en su canal de *YouTube*, se hace una referencia al mago, personaje protagonista de la pintura, de la siguiente manera:

AL-Un personaje de este tipo es muy impresionante, yo lo veo que está como cercenado, o algo así porque la parte de abajo del vientre está ya tumefacta, o sea está espantado de su propio cuerpo, ¿Esta visión como la puedes tener Arturo?

AR-Es que es una visión tuya ... yo no pensé que iba a estar cercenado, ahora sí así se ve cercenado pues está cercenado

De tal forma que Avelina Lésper, sin saberlo y sin poder reconocerlo, se encontraba hablando de Melchor Zortybrandt, confundiéndolo con un personaje salido de la imaginación del pintor, asumiendo que se trataba de un ser deforme avergonzado de su propia corporalidad, por su parte el pintor negó la interpretación de la entrevistadora haciéndola consciente de su propia subjetividad.

Resulta interesante notar que Lésper, siendo una crítica de arte especializada en pintura, ignore la existencia del *modelo del siglo* siendo uno de los modelos más prominentes de la capital del país y de la pintura mexicana, hecho tan interesante como paradójico el que dicho modelo sea a la vez un personaje icónico de la escena del performance *underground* capitalino de los años 90. Quizá este hecho podría significar una metáfora de la forma en que la historia y la crítica de arte tienden a ignorar lo que permanece a los márgenes, aún incluso cuándo aparece justo enfrente de sus ojos.

Las colaboraciones realizadas entre Arturo Rivera y Melchor Zortybrandt ocurren bajo el velo de lo oculto, no únicamente por la estética sobrenatural que caracteriza la obra de este pintor, sino por el misticismo al que recurre para representar al mago, tanto en los elementos formales de las obras como en el título de estas, asociando a Melchor con la figura del chamán y posteriormente escogiéndolo como la figura principal para el cuadro que representa su visión del paso del milenio.

En los grabados titulados *Legataria* (Fig. 14 y 15), Melchor aparece en la misma posición que en *MILENIO*, con la diferencia de la inclusión de otro personaje: una mujer con el cabello corto y con el brazo izquierdo amputado a la altura del codo que se acerca su boca al pecho izquierdo del mago, haciendo alusión a la lactancia y la nutrición. Acorde al título de la pieza podemos inferir que la joven a la que Melchor amanta es la heredera de conocimientos chamánicos ancestrales.

Las obras plásticas en las que participó Melchor como modelo parecer estar rodeadas por el misterio y lo místico, como es el caso de la anécdota de la artista Cecilia

de Regil quién cuenta que un retrato del mago le salvó de perder su hogar por completo, pues fue esa misma acuarela que ella misma le había realizado a Melchor décadas la que evitó que su casa en Cuernavaca explotará en un incendio, aunque la pintura se perdió para siempre.

Figura 14. Legataria, Arturo Rivera.



Aguafuerte y aguatinta sobre papel, Ciudad de México, 1996.

Figura 15. Legataria, Arturo Rivera.



Acuarela y Grafito sobre papel, Ciudad de México, 1996.

Además de desempeñarse como modelo en las artes plásticas, Melchor también incursionó en la fotografía y el cine, en esta investigación se retoma únicamente las colaboraciones realizadas entre el modelo y los fotógrafos José Raúl Pérez y Daniel Weinstock, así como su participación con el director de cine experimental Ernesto Leónides.

La serie fotográfica *Tarot Chilango* realizada entre 1995 y 1996 por el fotógrafo José Raúl Pérez se compone de la reinterpretación de los 22 arcanos mayores del Tarot de Marsella, a través de la composición de 22 fotografías en las que participan personajes populares de la Ciudad de México, la mayoría de ellos en situación de calle o provenientes de contextos marginales. Cada una de estas fotografías contextualiza el simbolismo presente en la representación original de los arcanos del tarot en un contexto urbano, cosmopolita y decadente al mismo tiempo.

Las reinterpretaciones de José Raúl incluyen escenas cotidianas pero surrealistas que rescatan elementos característicos de la cultura popular mexicana, provocando que la carta de *La Estrella* sea reemplazada por una piñata de siete picos o que *La Torre* sea reinterpretada como un castillo de pirotecnia típico de celebraciones religiosas.

Un elemento de suma importancia visual en esta serie fotográfica serán los personajes que aparecen en ella encarnando el significado de las cartas a las que hacen alusión, tal es el caso de *El Colgado*, representado por un hombre que cuelga boca abajo sujetado del tobillo izquierdo junto a carcasas de res como si se encontrará en una carnicería o del *El Loco* que es representado por un vagabundo mientras que *La Emperatriz* es representada por un travesti y en *La Rueda de la Fortuna* se muestra retratado un enano.

En este coctel de flora y fauna capitalina Melchor Zortybrandt encarna al *Arcano XIII*, conocido comúnmente como La Muerte, aunque realmente se trata del único arcano en el Tarot de Marsella que no tiene nombre. El *Arcano XIII* esconde simbolismos intrincados que apelan a un cambio radical, a una revolución o una gran transformación, interpretado normalmente de forma errónea como el fin de la vida marca realmente un trabajo de limpieza y purificación profunda para el inicio de una vida nueva.

La carta (Fig.16) muestra a un esqueleto de color carne que sostiene una guadaña, la tierra es de color negro y sobre de ella aparecen miembros humanos como manos, pies y cabezas, imagen que en la tradición popular podría significar una escena trágica y violenta, sin embargo sus posibles lecturas implican incluso lo contrario a la interpretación más obvia: el color carne indica que es un esqueleto vivo, mientras que la guadaña podría servir para labrar y cosechar la tierra de la que brotan los miembros como si se tratará de flores.

La complejidad de esta carta es reinterpretada (Fig.17) por José Raúl Pérez al situar la escena en uno de los pasillos de la morgue y sustituir la guadaña por una escoba de ramas secas, Melchor aparece desnudo sosteniendo la escoba con ambas manos, dando un paso hacia el frente con el pie derecho, emulando la misma posición que el esqueleto en la imagen original; detrás de él se puede ver un cadáver que descansa sobre la plancha de uno de los cajones de la cámara mortuoria.

Fig. 16. *Arcano XIII*, Tarot de Marsella

Fig. 17. *Muerte*, José Raúl Pérez



Al igual que con Arturo Rivera y la figura del chamán, es importante resaltar la elección del fotógrafo José Raúl Pérez al decidir que Melchor fuera el modelo para la reinterpretación del *Arcano XIII*, aunque dicha elección se explicaría de forma sencilla al asociar los rasgos visibles de la vejez en el cuerpo de Melchor (la piel colgante, las

arrugas en el rostro o la claridad con la que se percibe sus huesos) con la imagen de la osamenta central en la carta, sin embargo esta asociación entre el mago y la “muerte” se puede desarrollar en capas más profundas si tomamos en cuenta el significado del arcano como un ente espiritual intermediario, capaz de poner fin a un ciclo para dar inicio a uno nuevo y que al enfrentársele se ocasiona una toma de conciencia sobre la vida, conceptos que también tienen eco en el chamanismo y que el mismo Melchor enseñaría a personas como Carmen Ramírez y Carlos Castaneda.

Cabe mencionar que en la fotografía de Pérez, Melchor aparece con una mueca sonriente, como si de forma satírica se burlara de la escena que representa, por otra parte, don Juan le confiesa a Castaneda que el último enemigo de un *hombre de conocimiento* no es la muerte, sino la vejez:

Este enemigo es el más cruel de todos, el único al que no se puede vencer por completo; el enemigo al que solamente podrá ahuyentar por un instante. "Este es el tiempo en que un hombre ya no tiene miedos, ya no tiene claridad impaciente; un tiempo en que todo su poder está bajo control, pero también el tiempo en el que siente un deseo constante de descansar. Si se rinde por entero a su deseo de acostarse y olvidar, si se arrulla en la fatiga, habrá perdido el último asalto, y su enemigo lo reducirá a una débil criatura vieja. Su deseo de retirarse vencerá toda su claridad, su poder y su conocimiento. "Pero si el hombre se sacude el cansancio y vive su destino hasta el final, puede entonces ser llamado hombre de conocimiento, aunque sea tan sólo por esos momentitos en que logra ahuyentar al último enemigo, el enemigo invencible. (Castaneda, 2016, p.147)

Quizá dicha mueca sonriente corresponda a esta misma visión sobre la vejez, como una etapa de plenitud y precariedad simultánea, que sólo se puede burlar sacudiéndose el cansancio e invocando vitalidad, y ¿qué mayor gesto de vitalidad que reírse de la propia muerte. De cualquier manera, resulta importante resaltar la participación de Melchor dentro de esta serie siendo uno de los pocos proyectos fotográficos que recuperan a algunos de las personas más significativos del paisaje urbano capitalino de los años 90, además de haber obtenido el Premio de Estímulo a la Creación Artística en la *VII Bienal de Fotografía* en 1995.

El fotógrafo Daniel Weinstock realizó dos fotografías en colaboración con el mago, la primera (Fig.18) corresponde a un retrato frontal de plano medio en el cual

Melchor aparece sosteniendo un crucifijo en medio de una de las habitaciones de su casa, sus uñas parecen pintadas con esmalte de color rojo, viste una falda y una blusa blanca de corte femenino, en el fondo se puede percibir un cuadro de lo que parece ser un palacio con prados verdes y cielo azul, al igual que diversos objetos incluyendo otra cruz rudimentaria de madera. Melchor mira a la izquierda de la imagen.

Figura 18. Retrato, Daniel Weinstok.



Melchor fotografiado dentro de su casa por Daniel Weinstock.

La segunda fotografía (Fig. 19) muestra a Melchor de espaldas, introduciéndose una botella vacía de brandy marca “Don Pedro”. La escena ocurre al interior del baño de su casa dónde se pueden ver varias cubetas y recipientes de plástico de diferentes tamaños, así como otras botellas de vidrio, una jabonera y una bolsa de plástico para

mandado. La imagen es enmarcada por las paredes de cemento y el piso de mosaico amarillo. En una de las cubetas flota una de las pelotas de plástico que el mago utilizaba en sus presentaciones.

Figura 19. Sin título, Daniel Weinstock.



Acto de la botella fotografiado en el baño de la casa del mago por Daniel Weinstock.

El trabajo fotográfico de Daniel Weinstock se caracteriza por retratar personajes marginales en contextos que refieren a la locura, la muerte, la enfermedad y el sexo en la tradición fotográfica de Joel Peter Witkin y Diane Arbus, influencias directas asumidas por el autor. Weinstock comenzó sus estudios artísticos en la escena teatral capitalina,

siendo alumno del Centro Universitario de la UNAM, desempeñándose como actor por un breve momento de su vida después de su egreso para posteriormente convertirse en fotógrafo de teatro, lo cual lo llevó a retratar la escena artística teatral más experimental de los años 70. Posteriormente realizó su formación fotográfica profesional en la Parsons School of Design en Los Ángeles para después mudarse a Nueva York y por último regresar a México a principios de los años 90.

Al regresar a México, Weinstock comienza a fotografiar espacios sórdidos y poco explorados como los asilos mentales y basureros de la Ciudad México, así como casas de prostitución para explorar la sexualidad oculta de sus habitantes y es en esa búsqueda donde conoce al *Fakir XXX*, Melchor Zortybrandt. Weinstock es probablemente el único que ha conseguido una sesión fotográfica con el mago dentro de su casa y, más importante aún, el responsable de la única fotografía que documenta uno de los famosos e infames actos de faquirismo anal del mago.

Este acontecimiento cobra importancia mayor si tenemos en cuenta las declaraciones sobre un acto de faquirismo que el mago realizaba en el baño de su casa únicamente para unas cuantas personas privilegiadas al ser escogidas personalmente por el mago, como lo describe Carlos Zerpa:

El Fakir Melchor, en su casa recibe a unos pocos elegidos para que presencien un Performance único, que solo hace en el baño de su casa, baño en donde tiene hasta butacas para que se sienten sus invitados, NO dice de que se trata, es un misterio que sólo comparte con pocos y si uno le pregunta, él te responde en Kerundin y uno se queda sin enterarse de nada. (Zerpa, 2011)

Es posible que Weinstock fuera elegido por Melchor para presenciar dicho acto, o al menos para dejarlo retratar de tan cerca y un lugar tan íntimo este acto que pocas veces realizaba fuera de sus presentaciones en espacios con público en vivo y no de manera privada; sin embargo las características de las fotografías suponen que las imágenes fueron realizadas a petición del fotógrafo.

Acorde con Carmen Ramírez, el hecho de que Melchor aceptará ser retratado sosteniendo un crucifijo resulta extraño, ya que el mago odiaba las cruces y la idea de “cargar con una cruz” debido a las nociones de culpa y pecado en la religión católica, por

lo tanto podríamos suponer que dicha imagen fue pensada por Weinstock y Melchor decidió cooperar para realizarla, aunque resulta complicado saber exactamente bajo qué condiciones se llevaron a cabo las fotografías, posiblemente fue a través de un pago.

El papel de Melchor frente a la cámara se transformó de modelo a interprete debido a la invitación que el artista visual Ernesto Leónides le hizo al mago para que participara en *Escarabajo: Apuntes de Cine Negro*, cortometraje de 25 minutos realizado de forma independiente en el año 2005 y filmado en 16 mm en la Ciudad de México. Melchor formó parte de los extras junto con Silvia de la Vía, Fernando Saldaña y Elpidio Chávez, el resto del reparto incluye a la actriz Aleyda Gallardo como “Diotima”, Alfonso Islas como el “Señor K”, Javier Zaragoza como “Jerónimo” y Gerardo Martínez como “El Gordo”, entre otros.

La trama comienza en *El Escarabajo* un bar de “mala muerte” en el que se mezcla la decadencia con la perversión y de dónde este corto toma su nombre. La historia narra la relación entre el Señor K, Diotima y Carlos quienes se sumergen en una aventura sexual poliamorosa, al tiempo que son perseguidos por el antiguo amante de Diotima, Jerónimo quién busca asesinar al Señor K a manera de venganza, la trama se complica al momento que un grupo de matones formado por dos enanos y un acromegálico encuentran primero al Señor K y lo secuestran y le cercenan el pene a manera de ajuste de cuentas.

La aparición del mago ocurre en los primeros minutos del cortometraje, siendo presentado como el acto principal del bar, anunciado con la frase: “Con ustedes Melchor el Grande, acompañado de sus ninfas, furias, musas griegas”, el acto comienza con la participación de dos mujeres desnudas y con el rostro sobrecargado de maquillaje, quienes realizan una danza al ritmo del réquiem de Mozart “Lacrimosa”, una de ellas sostiene una bandeja de plata con 6 huevos de gallina. Al dúo se le une una malabarista que hace gala de sus dotes jugando con varias pelotas en el aire; la cámara filma en sentido invertido haciendo parecer que las ninfas se encuentran adheridas al techo.

Acto seguido, a los 5 minutos con 42 segundos, aparece Melchor Zortybrandt portando una túnica de seda con corte tipo kimono de color rosa chillante, tras varias tomas de Melchor realizado poses de yoga el mago prosigue a realizar sus actos de faquirismo anal (Fig. 20), incorporando una lata y dos botellas de vidrio, las cuales limpia

sumergiéndolas en el agua contenida en dos cubetas de plástico para luego introducirse las con ayuda de la pericia de la malabarista, ahora asistente de mago.

Figura 20. *Escarabajo*: *Apuntes de Cine Negro*, Ernesto Leónides.



Fotograma extraído del corto realizado por Ernesto Leónides en Ciudad de México, 2005.

Al momento en que el faquir introduce la primer botella de vidrio aparece una pantalla en negro con el texto “LAAA (sic) BOTELLA” haciendo alusión lo anunciado por el anfitrión del bar, quién va acompañando el espectáculo sacando cartas de una baraja de Lotería. La escena de apenas 3 minutos transcurre con una versión instrumental de la canción *Eleonor Rigby* de *The Beatles* y continua con Melchor sujetando el mango de una sombrilla con la boca, mientras aparece el texto en pantalla “EEEL (sic) PARAGUAS”, para terminar con un paneo en primer plano al rostro del mago.

Definido como cine negro surrealista, *Escarabajo* es un cortometraje experimental que retoma la estética de cineastas como Alejandro Jodorowsky (*Montaña Sagrada*, 1973), Juan López Moctezuma (*La Mansión de la Locura*, 1973) o Damián Acosta (*El Violador Infernal*, 1988), combinando un submundo criminal con una fantasía

oscura en ruinas y tintes de *Cine de Serie B*, Horror y Gore, y que de acuerdo con su director representa un doble homenaje, tanto a David Lynch como a Melchor Zortybrandt.

Leónides conoció a Melchor en la Academia de San Carlos, y fue gracias a los actos obscenos del mago que se fijó en él y quiso incluirlo en la realización de *Escarabajo*, mientras que Silvia y Margarita de la Vía (mejor conocidas como *Las Hermanas de la Vía*) que se desempeñaban como modelos al desnudo en San Carlos y en la Escuela Nacional de Pintura, Grabado y Escultura *La Esmeralda*, también formaron parte del proyecto.

Acorde con lo relatado por Ernesto Leónides para esta investigación, fue él quien convenció a Melchor para participar en la filmación de *Escarabajo* diciéndole que se presentaría ante un gran número de personas, más no para la filmación de un cortometraje. Al llegar al lugar, bar ubicado cerca del Museo Nacional de la Estampa y lugar ahora en desuso, Melchor se percató de la falta de público lo cual provocó que casi abandonará el proyecto, ocasionando que Leónides y su equipo de producción salieran a las calles a conseguir más personas que actuarán como extras con tal de que el mago continuará con su acto y pudieran capturar en vídeo el infame número de la botella.

Cabe mencionar que Melchor hacía hincapié en que requería de un gran número de personas para llevar acabo sus actos, insistiendo particularmente en la necesidad de aplausos como punto clave para sus presentaciones, haciendo parecer que a mayor cantidad de aplausos mejor era la ejecución de sus trucos.

Así mismo, acorde con Leónides, no era extraño que Melchor fuera invitado por artistas para formar parte de sus eventos, conciertos o exposiciones con sus actos de faquirismo anal, siendo incluso utilizado de manera ventajosa por dichos artistas, sin embargo existen múltiples historias que sostienen lo contrario, en las que el mago era participe de dichos eventos con toda la intención de formar parte de ellos.

El trabajo como modelo de Melchor Zortybrandt comenzó desde más de 100 años y aún hoy en día sigue rindiendo frutos y generando ecos en los espacios menos pensados: el 3 de septiembre de 2018 en la embajada de México en Tokio, la artista visual Marycarmen Pérez Rodríguez expuso *Diálogos Secretos* una serie de 12 litografías, homenaje en forma de apostolado basado en la relación personal y profesional que sostuvo con Melchor durante su formación como estudiante en la Academia de San Carlos. Sea en México o Japón, el mago continúa siendo *el modelo del siglo*.

Figura 21. *Diálogos Secretos*, Marycarmen Pérez Rodríguez.



Cartel de la exposición en homenaje a Melchor, presentada en la embajada de México en Japón, 2018.

El Chamán

Entre 1960 y 1965, Carlos Castaneda tuvo contacto con don Juan, un indio yaqui originario del estado de Sonora, quién le hizo partícipe de una serie de conocimientos chamánicos sobre el manejo, consumo y propósito de plantas sagradas como *la hierba del diablo* o toloache (*Datura innoxia*), “mezcalito” o peyote (*Lophophora williamsii*) y *el humito* una mezcla de hongos alucinógenos (*Psilocybe mexicana*) así como los pasos y procesos para convertirse en un “hombre de conocimiento”, tomándolo como su aprendiz. Castaneda vertió dichos conocimientos en su libro *Las Enseñanzas de don Juan: Una forma Yaqui de conocimiento* publicada en el año 1968.

Esta obra sería la primera de una saga de 13 novelas en total que giran en torno a don Juan, el nahualismo y la cosmovisión del chamanismo tolteca. Se piensa que don Juan perdió contacto con Castaneda en 1980 debido a su supuesta muerte. Los datos acerca del lugar de nacimiento y procedencia de Castaneda y don Juan permanecen como inexactos o desconocidos.

Las obras de Castaneda impulsaron la psicodelia y la contracultura de los años 70 derivando en una nueva cultura espiritual conocida como *New Age*, cobraron importancia a nivel mundial llegando incluso a aparecer en la histórica portada de la revista *TIME* de 1973 titulada *Carlos Castaneda: Magic and Reality*, además de generar escuelas de pensamiento y técnicas corporales como la *Tensegridad* un conjunto de

movimientos y respiraciones para la concentración y manipulación de energía que han sido compartida de maestro a aprendiz a lo largo de generaciones enteras y que contienen parte de los secretos toltecas para alcanzar un nivel superior de conciencia, aunque los detractores de Castaneda creen que estos pases fueron inventados con fines comerciales y que no están relacionados con don Juan, debido a su similitud con disciplinas de artes marciales como el Kung Fu.

Figura 22. Carlos Castaneda: Magic and Reality. Stan Zagorski.



Portada de la edición de la Revista TIME dedicada a Carlos Castaneda en 1973.

Aunque en este apartado no tenemos la intención de profundizar sobre Carlos Castaneda y sus aportaciones a la antropología o la controversia que lo acompaña, si nos encargaremos de rescatar toda la información referente a las conexiones entre don Juan y Melchor Zortybrandt a través del testimonio de la sacerdotisa tolteca Carmen Ramírez que también fue discípula de don Juan y quien afirma que tanto el modelo, el

fakir xxx, el artista y el indio Yaqui son la misma persona. Carmen es probablemente la única persona a la que Melchor le reveló su identidad, o mejor dicho sus múltiples identidades.

Carmen conoció a Melchor en 1982 en Monterrey, Nuevo León, cuando ella tenía apenas 17 años. El mago había sido invitado por el entonces gobernador del estado, Alfonso Martínez Domínguez, a recomendación del expresidente Luís Echeverría Álvarez, debido a que el gobierno regiomontano buscaba un “tiempero” que lograra hacer llover después de 4 años de sequía, incluso se había recurrido sin éxito a la tecnología de punta especializada en *siembra de nubes* de las fuerzas aéreas estadounidenses, a pesar del uso de gases de yoduro de plata y hielo seco.

El gobernador intentó que el mago tomará un vuelo hasta Monterrey, sin embargo Melchor se negó a viajar de otra forma que no fuera través de transporte terrestre pues él nunca viajaba en avión. Una vez en Monterrey el mago estuvo a punto de abandonar la misión y regresar a la Ciudad de México al momento en que lo intentaron hospedar en un hotel de cinco estrellas, considerando tal acto como una ofensa al no haber sido invitado a quedarse en la casa de quién le había hecho la invitación, a lo cual el gobernador se disculpó ofreciéndole la alternativa de hospedarse en la casa de uno de sus amigos cercanos, quien también era el padre de Carmen.

La primera vez que Melchor conoció a Carmen él se presentó como *Agni*, y le causó una gran impresión, debido a su apariencia ella creyó que se trataba de un pordiosero, un brujo o de algo demoniaco, rechazo originado por su formación en el seno de una familia religiosa con profundos valores católicos. Sin embargo, y con el paso de los años, la relación entre Carmen y Melchor se intensificaría y solidificaría, convirtiéndose en su guía espiritual.

Uno de los actos del mago que Carmen atesora en su memoria, y que transformaron aquel rechazo en admiración y agradecimiento, fue cuándo Melchor sanó a su madre, quién padecía artritis, en un ritual a la orilla del mar con ayuda de las olas. Después de ese acto la madre de Carmen pudo volver a caminar y a partir de ese momento la concepción que la ahora sacerdotisa tolteca tenía del mago cambiaría para siempre.

Durante su estancia en Monterrey, Melchor conoció a Gerónimo Barbadillo González, exfutbolista nacido en 1954 en Lima, Perú y quién ahora es conocido como Gerónimo *Patrulla* Barbadillo. Al conocer su historia, el mago entabló una entrañable relación con él, debido a que Gerónimo deseaba cumplir la promesa que le hizo a su padre, Guillermo *Willy* Barbadillo miembro de la selección nacional peruana, de -ser el mejor jugador de fútbol-, y al ver que sus intenciones por triunfar en el deporte eran honestas decidió ayudarlo a convertirse en lo que había soñado con tal de no defraudar a su padre.

Patrulla Barbadillo había formado parte de la selección peruana que ganó la Copa América en 1975 y para 1976 pasó a formar parte del Club de Tigres de la Universidad Autónoma de Nuevo León, fue así como coincidió con Melchor en Monterrey. El mago realizó un ritual colocando a Gerónimo al centro del estadio universitario junto con un cuenco ceremonial, uno de sus objetos sagrados que funcionaba para invocar el agua. Al terminar el ritual se desató una gran tormenta a tal grado que inundó el estadio.

Al igual que con el modelaje, Melchor necesitaba crear una conexión espiritual con alguien para poder cambiar el rumbo del clima, y fue gracias a Gerónimo que el mago hizo que volviera a llover en Monterrey. Por su parte, Barbadillo formó parte de la Copa Mundial de Fútbol en España de 1982 y es considerado como uno de los mejores jugadores extranjeros “monstruos sagrados” que jugaron en el fútbol mexicano y uno de los más emblemáticos para el equipo auriazul de la universidad de Nuevo León, actualmente es entrenador en el *Club Udinese Calcio*, en Italia.

Durante la estancia de Melchor en su casa, Carmen se percató de varias personas que acudían buscándolo bajo el nombre de “don Pedrito”, “don Juanito” o simplemente “don Juan”, y con forme el paso del tiempo el mago le confesó a Carmen que él era el portador del espíritu sagrado de *don Juan*, el chamán del emperador Moctezuma en tiempos precolombinos.

Debido a esto, el mago tenía amplios conocimientos en el chamanismo, el nahualismo y la herbolaria, llevaba cerca de un siglo utilizando estos conocimientos para sanar a todo tipo de personas de todo tipo de aflicciones físicas, emocionales, mentales y espirituales, siendo también el chamán de líderes políticos como Luís Echeverría. Melchor se presentó ante Carmen de esta manera, y ella lo define como “un chamán en

contacto con lo divino, con el origen de la verdad”. El mago la instruyó en las prácticas espirituales de la primer religión en la humanidad: el chamanismo.

Para Carmen Ramírez, un chamán es un guía espiritual, que es capaz de contemplar la divina presencia dentro sí mismo al lograr unir el cuerpo físico con el cuerpo espiritual. Con la expansión del cristianismo, las guerras santas y los procesos de colonización, la figura del chamán fue condenada y estigmatizada como un hereje, ocasionando una idea equivocada del chamanismo que aún perdura hasta nuestros días.

Acorde con el testimonio de Carmen, Melchor le confirió uno de los postulados principales del chamanismo que se concentra en que cada individuo es portador del poder de todos los reinos y de la esencia divina, pero depende de cada uno hacer florecer ese estado de conciencia. Respecto a ello, Castaneda escribe en el prefacio a la trigésima publicación de *Las Enseñanzas de Don Juan* lo siguiente:

Para los chamanes del México antiguo, la condición predatoria del universo quería decir que el intentar del universo es estar constantemente poniendo a prueba a la conciencia. Vieron que el universo crea un número inconcebible de seres orgánicos y un número inconcebible de seres inorgánicos. Al ejercer presión sobre todos ellos, el universo los fuerza a acrecentar su conciencia, y de esta forma el universo trata de hacerse consciente de sí mismo. En el mundo cognitivo de los chamanes, por ende, la conciencia es la cuestión final. (Castaneda, 2016, p.45)

A pesar de que los relatos de Castaneda y Carmen Ramírez tienen puntos de encuentro, el testimonio de Carmen completa la otra mitad de lo contado por Castaneda y hace evidente los desencuentros que existen entre *Las Enseñanzas de Don Juan* y lo que ella aprendió y conoció directamente del mago.

A principios de la década de los años 60, Castaneda estudiaba en la Universidad de California y viajó a México para realizar una investigación de campo acerca de los usos de las plantas psicotrópicas entre las etnias indígenas, encontró al mago gracias a uno de sus amigos antropólogos en la estación de autobuses de Greyhound de un pueblo norteamericano en la frontera con México.

A partir de ese momento el mago lo tomó como aprendiz, invitándolo a los viajes que realizaba, con la finalidad de probar plantas medicinales, sin embargo nunca le reveló los secretos completos de estas plantas debido a que nunca confió totalmente en él. De

acuerdo con Ramírez, la publicación del libro de *Las Enseñanzas de Don Juan* le partió el alma a Melchor, debido a que Castaneda no escribió acerca de las propiedades curativas de la plantas, sino que centro sus escritos en sus propiedades psicotrópicas, haciendo gala de sus habilidades descriptivas para resaltar sus experiencias alucinatorias, todo ello con la finalidad de ganar mayor notoriedad y fama.

Los libros de Castaneda se convirtieron en un éxito instantáneo (con más de 10 obras traducidas en 17 idiomas hasta la fecha) y a pesar del dolor del mago el conocimiento chamánico ancestral que había depositado en su aprendiz estaba siendo mal entendido por generaciones de jóvenes que creyeron que la finalidad de las plantas sagradas era meramente recreacional. Castaneda cruzó la línea al describir la medicina como una droga y para lograr la conexión con lo divino no se necesita de una droga, desde la perspectiva del chamanismo.

Tales habían sido las tergiversaciones, que incluso el nombre “don Juan Matus” resulta ficticio, al no hacer referencia al verdadero espíritu de don Juan, sino a un personaje que Castaneda había cambiado con tal de ajustarlo a sus relatos, prueba de ello era el hecho de haber agregado la palabra “Matus” al final del nombre, siendo esta una referencia a la marca de uno de los licores que gustaba consumir, posiblemente de la marca de vino rosado *Mateus*.

Resulta interesante el resaltar que los datos personales de Castañeda permanecen inexactos y confusos gracias a que el propio autor buscó borrar su historia personal acorde con las enseñanzas de los chamanes de sus libros y del mismo don Juan. Durante décadas logró ocultar su identidad eludiendo todo intento de ser fotografiado, incluso su propio nombre “Carlos César Salvador Arana Castañeda”, era complicado de precisar siendo que a veces su apellido cambiaba de Castañeda a Castaneda, algunas versiones atribuyen dicho cambio de escritura a la ambigüedad en la nacionalidad del escritor (se decía que había nacido el 25 de diciembre de 1925 en Cajamarca Perú; según otros, el 25 de diciembre de 1931 en Sao Paulo Brasil), mientras que otras versiones señalan que simplemente la máquina de escribir en la que realizaba sus manuscritos no poseía la tecla “Ñ”.

Melchor le prohibió a Carmen leer dicho libro y cualquier otro escrito por Castaneda, promesa que Ramírez cumple al pie de la letra hasta hoy en día. Pero más

allá de la controversia alrededor de la verdadera historia de *Las Enseñanzas de Don Juan*, Carmen Ramírez conserva en su memoria una serie de historias y anécdotas que describen esta compleja faceta.

No obstante Melchor y don Juan eran la misma persona, él mismo hacía una separación entre ambos, comenzando por mantener ambas vidas separadas (pues las personas que conocían al mago como modelo, faquir o artista no lo conocían como chamán, y viceversa) pero también hacía explícita la diferencia entre la obra de uno y la obra del otro, una artística y otra espiritual.

Cuando el mago sanaba a otras personas lo hacía sin cobrar y sin pedir nada a cambio, aun así recibía múltiples muestras de agradecimiento por parte de las familias a quienes ayudaba, las cuales incluían joyas, cofres con monedas de oro, obras de arte y un sinnúmero de objetos de gran valor económico, incluso poseía billetes tan antiguos que ya estaban discontinuados y habían perdido su valor original. Carmen recuerda que el mago decía “Lo de don Juan es sagrado, si lo gasto se convierte en carbón, y Melchor gana lo suficiente para mantener a don Juan”, razón por la cual a pesar de poseer tanta riqueza prefería vivir como “pordiosero”.

Esta postura no sólo implica una convicción personal, sino que se asemeja a prácticas espirituales como el ascetismo característico de los monjes yoguis quienes optan por la abstinencia de posiciones materiales teniendo lo mínimo e indispensable, haciendo eco con el hecho de que el mago deseaba ser presentado en sus actos como un *Fakir* XXX, siendo la propia palabra *faquir/fakir* como una figura con doble acepción que al escribirse con “Q” hace referencia a su etimología proveniente del árabe clásico *faqīr* entendido como alguien pobre o un mendigo pero al mismo tiempo como una figura mística capaz de realizar actos de mortificación, mientras que al escribirse con “K” hace referencia al personaje circense conectado con lo espectacular y no con las prácticas místicas.

Acorde con Ramírez, los actos de faquirismo del mago no se limitaban a lo anal, sino que también tenía control sobre los clásicos clavos y carbones calientes, así como el dominio sobre la levitación; sin embargo ambas posturas del *faquir/fakir* convergen en las destrezas anales que caracterizaban a Melchor Zortybrandt, actos que muchas veces

fueron catalogados como meros trucos circenses y pornográficos pero que realmente tenían una profundidad ritual.

Con sus actos de faquirismo anal, Melchor ejecutaba un acto ritual derivado de la práctica mágica del nahualismo que consistía en la acumulación de la energía sexual de quienes atestiguaban el acto para su uso posterior en sesiones de sanación. El mago capturaba la energía del público en las botellas de vidrio que introducía en su ano, botellas que posteriormente formaban parte como objetos sagrados en las ceremonias de sanación y posteriormente eran arrojadas al mar.

El ritual funcionaba a partir de la conexión energética que ocurría entre el mago y quienes quedaban atónitos, sorprendidos o maravillados con sus actos de *fakir* XXX, utilizando como conducto la energía sexual, localizada en el área genital y anal, que acorde con el nahualismo es la máxima energía creativa, pues es a partir de ella que se genera la vida misma.

La energía sexual, al ser energía creativa pura, puede instrumentarse en cualquier empresa, el mago decidió usarla para sanar a otras personas. La misma Carmen Ramírez llegó a presenciar una de estas sesiones de sanación, en la que la persona afectada era dirigida por el mago para realizar el mismo acto de inserción anal con una de sus botellas.

Estos actos corporales comprendían una técnica ancestral para la focalización energética, misma técnica que hace eco con creencias provenientes del hinduismo como el *Kundalini*, energía intangible que nace en el *chakra* raíz ubicado en el perineo y conocido como *Muladhara* y cuyo control implica el dominio sobre la vida y la muerte; este concepto se repite en doctrinas como el yoga, el *tantra*, el budismo y el taoísmo entre otros. Las botellas de Melchor se convertían en depositarios de esa energía y, el morbo que provocaba aquel efecto de repulsión-atracción en el público, que irónicamente lo consideraba como un exhibicionista decadente sin importancia, era la fuente del que se nutrían los rituales de sanación del portador del espíritu del chamán de Moctezuma.

Otra de las explicaciones detrás de estos actos de faquirismo anal, acorde con Ramírez en el fondo el mago sentía dolor derivado de no poseer un cuerpo “normal” y habitar en una corporalidad hermafrodita que poseía un “ano-vagina”, razón por la cual reconocía tener un cierto tipo de bloqueo sexual que canalizaba a través de sus actos.

Sus actos de faquirismo se convirtieron en una forma de expresar aquel enojo en relación a su propia sexualidad, sabiendo que debía mantenerse puro y que su cuerpo estaba consagrado a la magia y no a la procreación.

De cualquier forma, Melchor llegaba a un estado de éxtasis a partir de dichos actos, mismo estado que lograba también desde el estado contemplativo en el que se sumergía al momento de modelar. El mago decía que “La materia tiene un fin, nosotros venimos al mundo individualizados, vienes a un proceso para entregar tu cuerpo físico, y entonces te unes con todo”, ese proceso que refiere al paso de la vida a la muerte está presente en cada una de las facetas del mago, fuera modelando como el *Arcano XIII* o como intermediario chamánico entre planos superiores e inferiores.

En cierto momento el mago le dijo a Carmen que también trabajaba en una universidad, ante el escepticismo le mostró la credencial de la Academia de San Carlos y le dijo que era profesor de “ciencias ocultas”.

Carmen lo acompañó a una posada en el Museo Universitario del Chopo organizada por alumnos de la academia, y se percató de que los estudiantes se dirigían a Melchor con mucha propiedad llamándole “maestro”. Carmen acompañó a Melchor a su “oficina” que no era otra cosa que el cuarto de servicio, dónde junto a trapeadores, escobas y el resto del equipo de limpieza, el mago se preparaba para comenzar con sus largas sesiones de modelaje y así fue como Ramírez conoció las otras facetas del mago como modelo y artista.

Llegó a ver algunas de las presentaciones del mago, recordando una en particular dónde Melchor estaba en una cama, formando parte de un simulacro de orgía junto con otras personas, posiblemente artistas o estudiantes, durante la realización de un performance, inclusive fue testigo de una de las veces en las que el mago escapó de la policía, dejando las esposas en el suelo y saliendo sin ser visto en medio de la multitud, luego de haber sido detenido por el delito de faltas a la moral en una de sus presentaciones en uno de los eventos underground en los que participó y que terminaron en una riña caótica.

Carmen Ramírez siguió durante años a Melchor Zortybrandt en sus viajes por la sierra del Estado de Guerrero, el desierto de Sonora o por Puerto Escondido en Oaxaca, y durante todo ese tiempo el mago enseñó a Carmen con tal de que fuera la

sucesora del espíritu de don Juan, proceso a través del cual conoció miles de historias que el mago le contaba, incluyendo la historia de su pasó por Querétaro, en la que el mago encontró un pozo de agua milagrosa con ayuda de un péndulo, resultando ser un manantial ubicado en el pueblo rural de Tlacote, a 5 kilómetros del municipio de Querétaro.

Dicha agua milagrosa fue conocida como “Agua de Tlacote” y se popularizó entre 1990 y 1993 gracias a sus propiedades curativas después de que Jesús Chahín Simón, dueño del rancho en dónde se encontraba el acuífero, divulgará que el agua había sanado a sus animales enfermos. A la localidad llegaron miles de visitantes en busca de curar enfermedades crónicas como diabetes, cáncer o SIDA, incluso se dice que llegaron a acudir personalidades como José José, Juan Gabriel, Julio Iglesias o *Magic Johnson* el famoso basquetbolista de los *Lakers*.

Otra de las historias que Melchor le contó a Carmen, fue cuando acudió al rancho de Víctor Jiménez Zamudio, dueño de la empresa Pascual S.A. mejor conocida como *Pascual Boing*. El mago sembró allí un árbol de cada fruto, ritual a través del cual aseguraba el éxito de la marca y en particular de los refrescos que se publicitaban bajo el slogan “Fruta en su refresco”, bebidas que ahora se venden como justamente como *Jugo Boing*.

Este mosaico de anécdotas e historias da cuenta de la dimensión espiritual y chamánica que envolvía a Melchor Zortybrandt. Acorde con la cosmovisión chamánica indígena los Toltecas buscaban el origen de la verdad y amaban a Dios en todas sus formas, teniendo como fin último el integrarse al todo, fundirse con el universo, sincronía cósmica que se repite en *Las Enseñanzas de Don Juan* y en la cosmovisión nahual. No por nada otra de las frases recurrentes del mago era “Yo no importo, la divina presencia de don Juan es lo más importante” resaltando el papel de canal o médium que Melchor desempeñaba con humildad para conectarse con lo divino, con aquel origen de la verdad.

El Artista

Como hemos visto hasta ahora, Melchor Zortybrandt desempeñó de manera simultánea sus labores como modelo y chamán; pero también se convirtió en

protagonista de múltiples situaciones inverosímiles que le atribuyeron el título de uno de los personajes legendarios en la historia del performance en México.

El proceso que lo llevó a formar parte de la escena artística *underground* de los años 90 involucra a una serie de personajes y escenarios que se han convertido figuras de culto y que de alguna manera compartieron con Melchor la capacidad de generar atmosferas extraordinarias. El paso de modelo a ejecutante de sus propias acciones, o “actos obscenos” como algunos los denominan, estuvo marcado por una constante de clandestinidad y ocultamiento, que paradójicamente era alimentado por el morbo de los espectadores que esparcieron rápido el rumor sobre un faquir anciano que era capaz de utilizar su cuerpo de forma inusuales, en particular el asombroso despliegue de capacidades anales que el mago poseía aunado a su corporalidad hermafrodita fueron los detonantes del fenómeno.

El público quería ver al mago hacer sus trucos por más repulsivos que pudieran resultar, sin embargo la gran mayoría de los miembros del gremio artístico señalaba dichos actos como poco menos que trucos circenses. Aun así existieron grupos y colectivos de artistas que vieron en el mago un potencial artístico basal que respondía a las necesidades del espíritu revolucionario de la década de los años 90 y que representaba la posibilidad de expandir el arte a territorios no explorados.

Elementos como la magia, el faquirismo y la sexualidad explícita fueron componentes que fácilmente encajaron en el vitalismo afirmativo del arte *underground*, particularmente en el arte de performance y arte del cuerpo que continuaba centrándose en el ritual como una figura paradigmática, justo como lo hemos revisado en el primer apartado de esta investigación.

El primer encuentro entre el mago y el performance ocurrió gracias a Teresa Margolles, entonces integrante de grupo Semefo, quién invitó al faquir a colaborar con ellos para el performance *Pandemónium* realizado el 22 de abril de 1992 en la ENAP. El performance consistió en una reinterpretación libre del infierno y el purgatorio que se desarrollaba debajo de un “puente” creado a partir de la intervención de la arquitectura de la escuela con grandes telones negros que eran colgados desde los edificios, debajo de los cuales pusieron “faquires, enanos, hombres metidos en botes de agua, inválidos, mutilados, máscaras, títeres de pulpo” (De Alvarado, 2015, p.376). El resultado fue un

evento que sentó precedente como uno de los performances más icónicos de los años 90 dentro de la escuela nacional.

Los actos de faquirismo anal del mago tuvieron lugar dentro de una de las diferentes visiones apocalípticas que formaron parte de *Pandemónium*: Melchor aparecía en escena acompañado por una enana conocida como *Alizarin*, juntos realizaban una serie de signos rituales en el aire con el fuego de unas antorchas, para finalizar el faquir expulsaba de su ano tres bolas de billar de color blanco que eran recibidas en mano de su asistente.

Acorde con algunas versiones el mago presumía de poder tragar dichas pelotas, pasarlas por su tracto digestivo y sacarlas analmente en pocos minutos, por otra parte Erika Bülle, exmiembro de *Semefo*, sostiene que las pelotas ya se encontraban dentro de su ano antes del acto y que incluso una de ellas se le escapó justo antes de entrar a escena debido a un empujón propinado por Margolles quién le dio la “patada de la suerte” al mago que se encontraba a punto de salir a actuar ante tantas personas. Sin embargo existen testimonios que insisten en que Melchor logró realizar el acto con tal precisión hipnótica que incluso creyeron que se trataba de huevos de avestruz en lugar de pelotas.

La historia de los huevos de avestruz corrió como la pólvora y pronto los infames actos de faquirismo anal del mago cobraron popularidad, aquel evento fue el comienzo de las colaboraciones de Melchor Zortybrandt en la escena del performance *underground* de aquella década.

Se transcribe a continuación un fragmento de la entrevista realizada por Renato Gonzáles Mello a Teresa Margolles, Arturo Ángulo, Arturo López y Carlos López recuperada de “Performance en México: 28 testimonios 1995-2000” de Dulce María de Alvarado, en la cual los miembros del colectivo recuerdan al mago de la siguiente manera:

AA conocimos al faquir Melchor Zortybrandt, que nació en un barco cerca de Java. Melchor era modelo en la ENAP y dijo que podía hacer un acto sobrenatural. Como yo veía que era anciano, que era místico de Brahma, Shiva, Maharishi y todo eso, dije: “Qué cagado, a ver qué hace”. Sucede que iba a hacer el cordón de plata, que era un acto obsceno, porque se jalaba siete metros de listón por el ano. Él decía que eso era el cordón de plata que une su cuerpo con su espíritu cuando se va de viaje astral.

TM La chava que lo ayudaba estaba muy impresionada, porque sólo le habían dicho: “vas a jalar un listón”. Pero ella estaba horrorizada y le jaló muy duro; se tuvo que suspender el acto.

¿Y por qué se suspendió?

AA Porque el lugar era fresa, y porque el acto era muy obsceno para estudiantes de preparatoria. Cuando se rompió el cordón fue el pretexto, el director dijo que le estábamos tomando el pelo y se suspendió. Después lo volvimos a llamar para que hiciera en el Infierno un personaje de algo más satánico que el diablo mayor. No hacía nada, pero cuando se paraba la enana le hacía comparsa y hacía unos signos con una antorcha en el aire, luego inclinaba su cuerpo y expulsaba tres pelotas (bolas de billar) por el ano.

CL La gente pensó que eran huevos de avestruz. (De Alvarado, 2015, p.380)

Los performances de *Semefo* funcionaron como un punto de reunión medular, no únicamente para el público inconforme y/o morboso que terminaba un poco más traumatizado que contento, sino también para el cruce entre artistas que marcaron una era estética y creativa: *Alizarin* era hija de Jaqueline Luis, actriz conocida por su participación como “la mujercita” en la icónica cinta *El Topo* dirigida por Alejandro Jodorowsky en 1970, mientras que Melchor también pudo haber colaborado con Jodorowsky como parte de los extras para la película *Fando y Lis* de 1968 y aunque no existe mención a su crédito en la ficha técnica de la cinta resulta interesante pensar las posibilidades de conexión entre estos personajes (Jodorowsky, Jaqueline, *Alizarin*, Melchor y *Semefo*) y sus aportaciones a la historia del performance en México.

Posterior a su colaboración con *Semefo*, el mago conoció a los integrantes de la banda *Encefátesis*, David Escamilla (*Dr. Kontra*) y Fernando Gonzales (*Ogo*) en una de las presentaciones del grupo. Melchor había llegado a esa presentación gracias a la invitación del artista visual Vicente Razo, actual docente de “La Esmeralda” y creador de *Museo Salinas* único museo en su tipo de corte conceptual e itinerante que alberga la mayor colección de figuras satíricas referentes al expresidente Carlos Salinas de Gortari, quién a su vez tenía amistad con Jorge Juanes Tamatz (miembro activo del colectivo *Los Invasores* en aquel momento) y razón por la cual acudió a dicho evento.

Al conocer a Escamilla y saber que era músico, Melchor le pidió ayuda para musicalizar sus actos en vivo y le dio como referencia la música del ballet *El Cascanueces* (Opus 71, compuesta por Chaikovski en 1892) aunque el resultado final de la colaboración sonora con *Dr.Kontra* distaría bastante del acompañamiento con tintes clásicos y nostálgicos que el mago pensaba en ese momento.

La mezcla dio como resultado una potente mancuerna que fusionaba los transgresores ritos sexuales del mago con el ruido pánico binario producido por los electrónicos de Gonzáles y Escamilla, combinatoria marcada por una estética que se debatía entre el terror tecnológico y el ocultismo, tal como se puede percibir en el videoclip creado para la canción *Neonato* incluido en el álbum 999 de *Encefátesis* lanzado en el año 2004.

El videoclip realizado por José Luís Juárez mezcla registro de presentaciones en vivo de *Encefátesis* filmadas durante la década de los años 90 en Ex-Teresa Arte Actual, junto con imágenes y gráficos que hacen constantes alusiones a temáticas oscuras como la cartomancia, la demonología, la ufología así como iconografía religiosa y alquímica. El tratamiento en la edición del video con una posterización sobrecargada en tonos azules, verdes y amarillos nos hace atravesar el territorio de lo subliminal con un bombardeo de imágenes que aparecen y desaparecen sin poder ser totalmente descifradas.

Melchor surge en medio de ovnis, cabezas de muñecas, espadas con inscripciones ilegibles, torturas, serpientes que se muerden la cola, pentagramas, anagramas y sellos de invocación, entre otras imágenes que incluyen a Baphomet y otras criaturas híbridas antropomórficas y medievales.

El mago aparece realizando uno de sus actos de faquirismo insertándose en el ano una “Latabotella” Jumex de 1 litro junto con una bola de billar en situada en la cima de la lata. En otro fotograma podemos apreciar movimiento intestinal (Fig.23) en el abdomen del mago, similar al que realizan los niños costeños en Acapulco a cambio de dinero. En el fotograma (Fig.24) siguiente podemos ver como expulsa la lata y la bola de billar, parado junto a un pequeño banco y una de sus cubetas de plástico, al finalizar el video vemos al mago utilizar su inseparable botella de vidrio para concluir con ella su acto.

Figura 23. Neonato, José Luís Juárez.



Fotograma de videoclip en el que se puede observar al mago realizando movimientos abdominales.

Figura 24. Neonato, José Luís Juárez.



Fotograma en el que se puede observar a Melchor expulsando bola de billar y "latabotella" Juméx.

La influencia de Melchor sobre otros miembros del propio colectivo es notoria: Tamatz Juanes (2005) relata que “el acto extremo estrella de Melchor era que le llevaras un burro macho con el pene erecto que decía podía penetrarlo hasta tocarle el corazón y crearle un multi orgasmo”. Aunque dicho acto extremo nunca fue realizado por Melchor (al menos no se tienen registros de su realización durante su participación Binaria), sí fue la fuente de inspiración que dio vida al performance *Amor con un asno* (Fig. 25) de La Congelada de Uva, acto escatológico y zoofílico realizado en el marco del Festival de Diversidad Sexual en Ex-Teresa Arte Actual, en el cual vestida únicamente con lencería y una peluca con risos de color dorado (asemejándose a una aristócrata decadente) alimentaba a un burro con hojas de lechuga y zanahorias insertadas en su vagina y ano con la finalidad de fornicar con él, aunque el cuadrúpedo no reaccionó ante tales estrategias de seducción.

Figura 25. Amor con un Asno, Rocío Boliver.



Fotografías del performance de la Congelada de Uva, ExTeresa Arte Actual, 2001, México.

De esta manera, Melchor formó parte del colectivo experimental Binaria junto con otros artistas de performance y personajes igual de enigmáticos como Armando Sarignana, *La Congelada de Uva* o Rocío Esteva *La Mujer Serpiente*, española conocida por su cuerpo tatuado y por realizar danzas eróticas desnuda cargando serpientes en los hombros como si se tratará de una mezcla entre Thelma Tixou en *Santa Sangre* (1989,

A. Jodorowsky) y Salma Hayek en *From Tusk Till Dawn* (1996, R. Rodríguez), por ella es que existe la canción *El beso de la Mujer Serpiente* de *Encefátesis*, e igualmente aparece en el videoclip de la canción *Endorfina*.

El colectivo solía mezclar arte sonoro y performance durante sus presentaciones en vivo y el mago participó en múltiples ocasiones realizando sus actos en diferentes escenarios incluyendo espacios alternativos y disidentes como *Obra Negra* un terreno baldío con una construcción abandonada muy cerca del emblemático *Salon Bombai*, así como en las *Fiestas Paganas* que se realizaban periódicamente en lugares como *La Casa de los Sustos* ubicada en colonia del Valle.

Figura 26. Imagen de archivo, Binaria.



Cartel de "Fiesta Pagana" en el que se anuncia la participación de Mago Melchor, Ogo y Los Invasores

Dentro de las numerosas historias detrás de las presentaciones en las que participó Melchor con Binaria resalta aquella anécdota en la que *Encefátesis* fue el grupo mexicano telonero que abrió el concierto de la banda de alemana de electro-industrial

Das Ich en *Rockotitlán* en 1998. Durante el *backstage* Melchor se acercó a los integrantes de la agrupación y comenzó a hablar en alemán con ellos, ante los ojos atónitos del resto de personas que desconocían las facultades del mago, quién irónicamente era el único que podía comunicarse de manera eficiente con la banda; también se dice que durante la presentación de *Encefátesis* el vocalista Stefan Ackermann quedó sorprendido y aterrorizado al ver al mago realizar su ya para entonces celebre acto de la botella.

Esta anécdota se volvió popular debido a que representaba el valor de la escena musical *underground* latina frente a la europea que era considerada superior y por lo tanto más transgresora y radical, siendo una banda local la que habría asustado a los miembros de uno de los grupos emblemáticos y precursores del “Nuevo Arte Alemán de la Muerte” (Neue Deutsche Todeskunst) al lado de agrupaciones como *Goethes Erben*, *Lacrimosa*, *Umbra et Imago* o incluso *Sopor Aeternus*.

Otra de las anécdotas memorables que involucran a Melchor durante su paso por *Binaria*, fue aquella ocasión en la que la artista de performance *Madame Fatal* cuestionó al mago acerca de su hermafroditismo, por lo que él accedió a mostrarle sus genitales, Melchor pidió al resto de las personas presentes que abandonarían la habitación y, de acuerdo con el testimonio de David Escamilla, al abrirse la puerta *Madame* salió pálida y con una expresión de horror en el rostro, nunca más volvió a cuestionar al mago y tampoco le contó a nadie lo que vio en esa habitación.

A través de los años que Melchor acompañó a *Binaria* trabó una amistad profunda con David Escamilla, a tal grado de ser bienvenido en la casa del mago y compartir con él infinidad de momentos, incluso el resto de las personas que los vieron juntos llegaron a pensar que se trataba de su abuela debido a la androginia en la apariencia del mago y a la corta de edad de Escamilla quién al conocerlo tenía alrededor de 17 años aproximadamente.

En cierta ocasión, la escritora Margara Cervantes, también miembro del colectivo y en aquel entonces pareja de Escamilla, logró realizarle al mago una entrevista informal (Fig. 28) que fue filmada en el patío de su propia casa con ayuda de una cámara *Samsung* digital de mini videocasete, archivo que por el paso del tiempo se encuentra perdido y del cual sólo fue posible rescatar una secuencia de 1 minuto y 38 segundos de un total de 48 minutos.

Figura 27. Imagen de archivo, Binaria.



Mago Melchor y David Escamilla durante una de las presentaciones de Binaria, Museo Universitario del Chopo, 1998.

En el fragmento se puede escuchar al mago dando su opinión acerca del dinero y las posesiones materiales, diciendo entre otras cosas que posee un rancho de 396 hectáreas en Ixtlahuaca municipio del Estado de México. Esta es, probablemente, la única entrevista existente realizada a Melchor Zortybrandt y por lo tanto el único documento que se preserva en el que se puede escuchar al mago hablar.

Figura 28. Imagen de archivo, Margara Cervantes.



Fotograma extraído de entrevista en video realizada a Melchor Zortybrandt por Margara Cervantes.

A pesar de ello existen otros testimonios que dan cuenta de sus apariciones en la escena, cómo aquella ocasión en la que fue invitado a participar en la *Semana Cultural Lésbico-Gay* en el Museo Universitario del Chopo en tiempos de José María Covarrubias, presentación que terminó por ser cancelada tras el escándalo que se formó alrededor de los actos obscenos del faquir, así como su aparición en la *Feria del Rebelde* organizada en 1994 en La Panadería (espacio de creación y exhibición alternativo que se enfocaba en dar cabida a expresiones artísticas que resultaban relegadas de los espacios institucionales) tal y como lo relata Tamatz Juanes (2005):

A Josua Okon, supuesto artista plástico mexicano, casi lo deshereda su familia cuando su tío Rabino vio escandalizado el acto de Melchor de la botella de presidente en la Feria del rebelde, realizado en la galería la Panadería Colonia Condesa DF, (1994) durante la toma de posesión del presidente Ernesto Zedillo (...) Desde ese acto “maldito” se hizo un cisma entre diversos artistas “jóvenes” de la ciudad de México porque algunos sacaron el cobre de que eran fresas y dijeron que el acto de Melchor era obsceno e inadmisible. No nos volvimos a dirigir la palabra.

Esta presentación sentó un precedente importante en relación con la escena artística alternativa de la década de los años 90, y en particular en la historia del arte de performance en México debido justamente a esta separación que se suscitó a partir de la presentación del mago, ocasionando que se dividiera el gremio artístico entre quienes apostaban por la libertad creativa llevada a sus últimas consecuencias y a quienes ello les parecía fuera de los límites permisibles a pesar de pertenecer al grupo de artistas que se tildaban como experimentales, vanguardistas y transgresores.

A pesar de toda la controversia en la que el mago se vio inmiscuido logró pasar desapercibido para la alta esfera del arte y la cultura del país, probablemente debido a la subestimación de sus facultades y/o posibles aportaciones al panorama artístico de la época, sin embargo y de forma involuntaria cosechó un gran número de seguidores que poco a poco convirtieron su figura en un personaje de culto y que se mantenían yendo y viniendo entre el asombro y el escepticismo, a lo cual el mago solía repetir constantemente: “Será magia o no, pero mira como los tengo”.

Todos los actos que el mago tenía en su repertorio consistían en actos de faquirismo anal y fueron identificados como *El acto de la Gallina Ponedora*, *El acto de la botella* y *El Cordón de Plata* nombres informales que fueron dados de manera colectiva por sus diferentes audiencias. Aunque no eran todos los actos que el mago llegó a realizar en sus presentaciones, si fueron los más icónicos y recurrentes, a pesar de ser muy similares entre sí fueron diferenciados principalmente por el uso de distintos materiales que marcaban sus características físicas y simbólicas.

El acto de la gallina fue nombrado así debido al incidente ocurrido en *Pandemónium* gracias al parecido que tenían las bolas de billar de color blanco que el mago utilizó con huevos de avestruz, a partir de ese momento todos los actos similares a este fueron referidos bajo nombres similares. El acto consistía básicamente en introducir o sacar objetos esféricos de su ano, incluyendo pelotas de hule, de tenis o bolas de billar las cuales eran lavadas cuidadosamente con agua y jabón dentro de cubetas de plástico. Las dimensiones y número de objetos esféricos que el mago utilizaba variaban con cada acto.

El acto de la botella, probablemente el acto más importante y popular del mago, consistía básicamente en introducir una botella de vidrio vacías (regularmente de algún

licor como brandy “Don Pedro” o “Presidente”, a pesar de que él no consumía alcohol) la cual era lavada de la misma manera que sus pelotas, siempre introducía la botella por la base y aunque no existe evidencia algunos aseguran que era capaz de introducirla completamente en su cuerpo para darle vuelta dentro de sus intestinos y regresarla al sentido inverso, probablemente tenga alguna relación con los movimientos abdominales que se pueden ver en el video *Neonato*. Este acto también tenía sus variantes con otro tipo de objetos similares como la “Latabotella” Juméx o como con botellas de cerveza de 1 litro, las cuales solía introducirse aún selladas con tal de destaparlas y servir cerveza en los vasos del público teniendo la botella aún dentro de su cuerpo.

Por último y quizá uno de los más enigmáticos, el acto con el cordón de plata consistía en la expulsión de un largo listón plateado que era jalado por un asistente. Carlos Zerpa (2011) describe el acto de la siguiente manera:

Melchor comienza entonces a sacarse de su ano una larga cinta, una cuerda, un gran listón de tela plateada, de catorce metros de largo, lo saca poco a poco en lo que él considera un “acto sobrenatural” (...) es un acto obsceno en el cual Melchor explica, que dicha cinta es el cordón de plata que une a su cuerpo con su espíritu cuando se va de viaje astral.

Cabe mencionar que dicha referencia al *cordón de plata* como vínculo entre el cuerpo y su proyección autoscópica existe en la cosmovisión hinduista y data de la antigüedad védica, estando presente en textos antiguos como el *loga-vásista* escrito por el sabio *majarishi* Valmiki entre el siglo XI y el XIV, incluso dicho fenómeno de extracorporalidad o desdoblamiento conocido popularmente como “viaje astral” ha sido retomado por las neurociencias y la psicología moderna y continúan sus estudios hasta la fecha.

Cada uno de los actos del mago compartían dichos efectos simbólicos a la par que corporales y tenían la característica de instrumentalizar el ano como centro contención y expulsión de energía espiritual, en marcado dentro de prácticas que debido al contexto fueron identificadas e interpretadas como performance o actos artísticos, sin embargo y a pesar de sus inevitables connotaciones sexuales el mago realizaba dichos actos con tal de impresionar al público debido a su control corporal y dominio mental sin buscar el espectáculo, la transgresión o el morbo y concentrándose en el manejo de energía colectivo.

A menudo Melchor era cuestionado por sus actos a lo que el mago contestaba: “La gente cree que soy así de pervertido en la vida real, que hago esto de introducirme por el ano cosas al estómago cotidianamente, pero esto es arte. No entienden la diferencia” (Tamat, 2005) y quizá esa diferencia radica en las múltiples capas de significado que guardan tanto sus actos de faquirismo anal, así como los efectos que su persona ejerció sobre los contextos circundantes a él, Melchor Zortybrandt creó un entramado de conexiones insospechadas que unieron a los más disímiles personajes, lugares y eventos.

La Bestia de Muchas Formas

Como hemos visto hasta ahora, Melchor Zortybrandt es una figura compleja y enigmática. Su papel como provocador de situaciones extraordinarias, sus prolíficas apariciones y colaboraciones en el espacio de las artes visuales, su recurrente presencia en la escena *underground*, su corporalidad hermafrodita y sus prácticas mágicas lo convierten en un personaje multidimensional dotado de cierta omnipresencia que le permite ser ubicado como modelo al desnudo, artista de performance, guía espiritual o incluso como *faquir* XXX al mismo tiempo.

Siendo asociado con figuras como Agni el dios védico del fuego, el arcano XIII del tarot, el chamán o el hermafrodita, la relación que existe entre Melchor y la magia se presenta como indivisible y permanece como *leitmotiv* a lo largo de su historia, razón por la cual sus actos eran percibidos con una fuerte carga de misticismo que tendía a fundirse con lo explícito y lo grotesco. Sin embargo, se trataba de verdaderos rituales que involucraban elementos sexuales y mágicos con un propósito bien definido.

La familiaridad entre performance y ritualidad no le es ajeno a las vanguardias artísticas. Particularmente hablando, en la capital del país se suscitaron una serie de propuestas a partir de los años 60 que planteaban expresamente al performance como un derivado de la estructura ritual de lo social transportado al mundo artístico.

Para el teórico Jesse Lerner estas filiaciones sólo se explicaban a partir de una actualización de las prácticas rituales que se llevaban a cabo hace más de seis siglos, en una especie de *revival oscurantista* que cobraba forma en pleno siglo XXI gracias al arte de performance. Lerner (1995) afirma que: “las frecuentes perforaciones y sangrías, el abuso de cadáveres humanos y animales, y la constante obsesión con el peligro, el escándalo y el rompimiento de tabúes vinculan a los herejes medievales con los artistas contemporáneos de performance” (p.11).

Efectivamente existieron artistas que durante la última década de los años 90 y la primera de los años 2000 recurrieron de manera sustancial a todos estos elementos, como lo hemos evidenciado en el primer capítulo de este trabajo, elementos que sirvieron para separar a los artistas *conceptualoides* de los *visceral*es, por así decirlo. La utilización de estos materiales y la realización de acciones transgresoras tuvieron un recibimiento

polarizante, generando una división entre quienes las apoyaban o quienes las repudiaban.

En el marco de dicho contexto, Dulce María de Alvarado (2015) recuerda a Melchor dentro del siguiente orden de ideas:

Pero el performance no es sólo ritual. También hay otros ingredientes, como por ejemplo sensacionalismo, exhibicionismo, sadismo, masoquismo, perversión, erotismo, escatología, terror, peligro y acciones riesgosas, algunas de ellas presentes en expresiones tan antiguas como el circo romano. Las acrobacias, la mímica, la magia, el humor, el maquillaje, el riesgo y el gusto por el espectáculo, por ejemplo, han sido parte fundamental de los espectáculos circenses; por otro lado, personajes como el bufón han sido icónicos no sólo del circo de tres pistas, sino incluso de las cortes de la época medieval. Estos elementos han sido retomados parcial o totalmente por artistas actuales. La mexicana Rocío Boliver (la Congelada de Uva), por ejemplo, realiza acciones eróticas, a modo de “soliloquios perversos congelados”. Melchor Zortybrandt, mexicano que fue modelo de José Clemente Orozco, realizaba acciones de faquir. (p.65)

O bien, el escritor Fabrizio Mejía Madrid (2010), quién también utiliza a Melchor para hablar de los elementos perniciosos que aparecieron durante aquellos años en los que las galerías se “llenaban de asuntos repulsivos por que sí”:

(...) Melchor Zortybrandt, que arrojaba sogas, pelotas de billar, botellas por su esfínter. El tema era la provocación, el ritual satánico, lo darker-punk, el guiño al humor involuntario del periódico de nota roja Alarma! o a las nada sutiles historietas de Hermelinda Linda, una seño de la colonia Bondojo que cocinaba cadáveres.

Pero más allá de estos infames ingredientes ¿Qué es lo que separa a Melchor del resto de artistas de performance? Para tratar de entender el proceso de *alquimia sexual* que se despliega en los actos del mago nos daremos a la tarea de analizarlo desde una perspectiva rizomática (Deleuze, 2002), partiendo de la idea de una imagen de pensamiento sin subordinación jerarquizada, que nos permita ocuparnos de las multiplicidades que caracterizan la historia del mago.

Cuerpo Grotesco

Las presentaciones de Melchor a menudo terminaban con la llegada de la policía y/o de otras autoridades al mando, que buscando aplacar la obscenidad de sus actos daban por terminado el evento a manera de redada en pro de las buenas conciencias. A pesar de que Melchor no se nombraba a sí mismo como artista de performance, sus actos eran presentados bajo tal apelativo. La estigmatización del performance como una práctica artística menor que buscaba el escándalo y la transgresión era constante, por lo tanto, las acciones que el mago realizaba en vivo (el truco de la botella, *la gallina ponedora* o el hilo de plata) estuvieron acompañadas de cierto morbo por parte de su audiencia, quienes establecían una relación de atracción y repulsión con su persona, provocándoles asombro y asco simultáneamente.

No es de extrañar que Melchor fuera entendido como un personaje ridículo, extravagante y grotesco si tomamos en cuenta el tipo de actos que realizaba y sus características corporales, sumatoria que, para muchos, daba como resultado un espectáculo decadente en el que se mezclaba decrepitud, vulgaridad y perversión sexual, más cerca del *freakshow* que del performance artístico. Sin embargo, podemos pensar a Melchor como poseedor de una corporalidad grotesca, no únicamente por lo obsceno que podía resultar su faquirismo anal, sino por las relaciones de continuidad y prolongación corporal que dichos actos admiten.

Mijaíl Bajtín (1990) desarrolla el concepto de cuerpo grotesco a partir de su análisis de la obra literaria de François Rabelais *Gargantúa y Pantagruel* conjunto de novelas escritas en el siglo XVI que cuentan las peripecias en la vida de dos gigantes llena de alusiones cómicas a lo escatológico. Bajtín piensa al cuerpo grotesco bajo una perspectiva celebratoria y afirmativa dónde el drama corporal, hiperbólico y excesivo, da pauta a procesos tanto positivos de renovación y vida como negativos de decadencia y muerte, procesos que se encuentran imbricados y unidos de forma indisoluble. De esta forma el cuerpo grotesco funciona como una figura de intercambio desregulado entre lo biológico y lo social, un concepto que hace posible la interconexión entre las dinámicas culturales alrededor de la fisiología humana como nacer, crecer, copular, comer, beber, defecar, morir, etc. Bajtín (1990) sostiene que:

Lo grotesco se interesa por todo lo que *sale, hace brotar, desborda el cuerpo*, todo lo que busca escapar de él. Así es como las *excrecencias* y *ramificaciones* adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal (...) la lógica artística de la imagen grotesca ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrecencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce *al fondo* de ese cuerpo. (p. 285)

Siguiendo estas premisas, los actos de faquirismo anal de Melchor le permitirían rebasar sus propios límites corporales, haciendo al público testigo de la profundidad de ese cuerpo gracias esos objetos que se introducían *hasta al fondo* y volvían a salir a la superficie para conectarse con el *mundo no corporal*.

Figura 29. *La Comida de Gargantúa*, Gustav Doré, 1873.



La lista de objetos inusuales que Melchor introducía por su ano es larga y contempla múltiples botellas de vidrio, todas ellas de licor y de diferentes formas y tamaños, objetos esféricos como bolas de billar, así como pelotas de tenis o de beisbol, u otras de plástico y de colores, al igual que latas de aluminio de gran tamaño, además de un listón plateado de 14 metros de largo.

Ya fuera metiéndose una botella de licor para darle la vuelta en sus intestinos y regresarla boca abajo, o bien expulsando bolas de billar una tras otra, está capacidad (casi sobrenatural) de introducirse grandes y extraños objetos por el ano es lo que lo vincula principalmente con el cuerpo grotesco ideado por Bajtín.

Magia Sexual

Pero más allá de cuestiones meramente fisiológicas, el faquirismo anal de Melchor también estaría relacionado con magia y brujería, añadiendo una dimensión espiritual a su trabajo. La sexualidad juega un papel decisivo en las prácticas realizadas por el mago, funcionando como la pieza clave para engranar el resto de los elementos. Tal como es mencionado en las anécdotas contadas por la sacerdotisa Carmen Ramírez, sus actos estaban realmente pensados como rituales mágicos colectivos en los que el mago captaba toda la energía del público que asistía a ver sus “performances” dentro de la botella que introducía en su ano durante sus presentaciones, para posteriormente ser utilizaba para sanar personas. Entonces, ¿cuál es la relación que existe entre la sodomía y la magia?

Es cierto que desde la antigüedad la sodomía ha sido determinada como una práctica intolerable, considerada como antinatural y descrita bajo el apelativo de pecado. Sin embargo, esta palabra no siempre ha funcionado como sinónimo de homosexualidad o más concretamente: penetración anal entre hombres, sino también a estado conectada a una serie de prácticas igual de “nocivas”, incluyendo la brujería.

Para entender mejor esta genealogía se tiene que mirar hacia atrás (con el peligro de ser convertido en sal) para recordar el relato bíblico de Sodoma que junto con su ciudad hermana Gomorra perecieron en la lluvia de fuego y azufre arrojada con la finalidad de eliminar a su población debido a sus grandes pecados. Cuenta la historia que dos ángeles acudieron a Sodoma con tal de sacar a Lot y su familia ilesos antes del

cataclismo, sin embargo, los sodomitas intentaron abusar sexualmente de los ángeles, siendo esta la gota que derramaría el vaso de la ira divina.

El resto de la historia es por demás conocida, pero detengámonos en el ataque a los ángeles, quienes al ser criaturas de gran belleza estimularían los bajos instintos de los habitantes de Sodoma. Este episodio permitiría la unión conceptual entre sodomía y una desviación homoerótica, unión un tanto forzada si se tiene en cuenta la posible asexualización y androginia de la figura del ángel. A propósito de la sodomía en la edad antigua y media, Marta Segarra (2014) comenta lo siguiente:

La sodomía no se refería específicamente a los usos homoeróticos masculinos sino a toda práctica sexual que no se dirigiese a la fecundación de la mujer y, por lo tanto, a la reproducción humana: la masturbación, el bestialismo, el sexo entre mujeres, etc. Se incluían en este «crimen» otras actividades «desviadas» como la brujería, la herejía o la insurgencia política, e incluso se atribuía a la sodomía a todo extranjero o persona ajena a la comunidad, por la amenaza latente que representaba (...) La sodomía se hallaba cercana a la blasfemia e incluso fue atribuida al demonio, o a las fuerzas del mal. (p.88)

La idea de la penetración anal relacionada a las fuerzas del mal y la correspondencia entre brujería y sodomía sería recurrente en este contexto específico, convirtiéndose en una amalgama particularmente indisoluble. La relación entre estos elementos era tal que la Santa Inquisición realizaría aseveraciones como que “mantener relaciones sexuales con un demonio era equivalente al sexo anal, cuya pena era la hoguera” (Robbins, 1992) y viceversa, la penetración anal significaría realizar una práctica diabólica.

Quizá la forma más representativa de herejía sodomita en el imaginario cultural sería la imagen del *osculum infame*, ritual ceremonial en el que las brujas besaban el ano del diablo con tal de completar su iniciación al aquelarre. Sin embargo, existen otros rituales de paso que contemplan esta práctica lejos del estigma religioso asociado a ella, en lugar de ello la penetración anal se articula como una práctica que conecta con lo sagrado y lo celebratorio, tal es el caso de los indios de Nuevo México donde “se escogía a un hombre como *mujerado*, a quienes los demás hombres se follaban por el culo como parte de la festividad de primavera” (Evans, 2017), así como con la tribu amerindia de los sioux, quienes llevaban a cabo la Danza del Búfalo, ritual en el que los hombres de la

tribu penetraban de forma ritual a otro hombre quien portaba cuernos de búfalo, por citar apenas algunos ejemplos.

Figura 30. *Osculum Infamme*, Francesco Mario Aguada.



El ósculo infame en una miniatura de la "Compendium maleficarum" de 1608.

Ambos casos representan ritos de paso en los cuales la penetración anal entre hombres juega un papel primordial, atribuyéndole características sagradas, relacionándola con la naturaleza. Estas características se extienden a otras figuras rituales que, si bien no comparten expresamente el acto de la penetración anal, si retoman la homosexualidad, el travestismo o la ambigüedad genérica.

El autor Arthur Evans sostiene, en su libro *Brujería y contracultura gay* publicado por primera vez en 1978, que la práctica del travestismo, las mascaradas y el sexo ritual existen de forma común en las tradiciones más antiguas de las sociedades no industriales (sic) dando lugar a numerosos ejemplos de ritos o figuras que funcionan bajo esta misma estructura, como el caso de los *tsecats*, hombres travestidos que, entre la tribu de los

manghabei de Madagascar, eran considerados sagrados; este mismo fenómeno ocurriría con otros pueblos de esta isla africana, como los *sakalavas* y *betanimenes*.

Entre todos los ejemplos que podemos encontrar, probablemente la figura del *berdache* sería una de la más significativas debido a su fama, pero también a sus potencialidades. Igualmente conocido como *badea* o *dos espíritus*, el berdache cumplía un rol de figura sexual en los grandes festivales religiosos de los indios norteamericanos, teniendo gran importancia para cuestiones espirituales y mágicas.

Bajo la mirada de la tribu, el poder ritual del berdache residía en el hecho de que los nativos homosexuales se consideraban como figuras de poder al ser capaces de desafiar a la naturaleza desdibujando en un mismo cuerpo los límites entre hombres y mujeres, permitiéndoles desarrollar una conciencia superior que comprendía ambas visiones del mundo (masculina y femenina), razón por la cual se le consideraría como algo cercano a un *género otro*, o bien un tercer género, similar a la figura del *muxe* originaria del istmo de Tehuantepec.

El berdache poseía una autoridad espiritual que lo acercaría a la figura del chamán, como lo explica Giuseppe Campuzano (2007): “es generalmente aceptado que la identidad del berdache deriva de la intervención sobrenatural bajo la forma de visiones o sueños, o autorizada por la mitología tribal (...) dichas cualidades definirían asimismo al chamán” (p.88). El término berdache sería utilizado peyorativamente por los misioneros y conquistadores europeos para describir lo que ellos entendían como monstruos hermafroditas y afeminados, a propósito de ello Evans (2017) comenta:

Estos “hermafroditas” no eran personas que poseyeran los órganos de ambos sexos, sino miembros de un sexo que adoptaban los vestidos y atributos del otro sexo y tenían relaciones sexuales con miembros de su mismo sexo. El más famoso ejemplo de esta práctica fue el denominado *berdache* -hombre gay travestido entre los indios de la Pradera-, llamados así por los franceses a partir de una palabra árabe que significa “esclavo”. De hecho, el berdache no era para nada un esclavo, sino que ocupaba una despreciable posición tan solo a ojos de los blancos homofóbicos que se toparon con ellos. Entre los nativos americanos, antes de que adoptaran los valores blancos, el berdache era una persona mágica que cumplía un papel consolidado en su cultura (...) Entre los indios *otóe*, convertirse en berdache podía ser el clímax de la vida de un hombre, incluso de un guerrero. (p.183)

El posicionamiento de poder del berdache es posible gracias a su conexión con el mundo espiritual y a la cosmovisión de dichas culturas que veían en él la unión de dos naturalezas, noción que fue desapareciendo con la industrialización de las sociedades occidentales. Estas *concepciones primitivas* que cuestionan el binarismo genérico y la heterosexualidad patriarcal se encuentran profundamente unidas al misticismo y la magia.

Sabemos que Mago Melchor poseía una apariencia ambigua, utilizando a menudo atuendos femeninos como vestidos y batas de seda durante sus acciones, portando las uñas pintadas de rojo brillante o llevando el cabello largo o atado a manera de cola de caballo, ejercicios de travestismo que son descritos por Tamatz Juanes (2005) de la siguiente forma:

Travesti vestido de estropajos de colores sicológicos arrancados de los baúles de saldos de los años 70 (o desde esa época los usaba y no se los había cambiado) y una gorra con hoyos y telarañas. En su pelo cochambroso de hechicera escaldrufo (sic) traía normalmente una trenza quebrada por el maltrato, peinado por las canas.

Pero los travestismos del mago no era lo único que lo ubicaba como un personaje ambiguo, sino también ciertos rasgos anatómicos presentes en la corporalidad del mago que daban pauta a considerarlo como un ser fuera de lo común:

El “Fakir” Melchor tiene una parte del cuerpo más corta que la otra y cuando camina uno se da cuenta, es como si estuviese dividido en dos y una parte es más chica que la otra, el brazo, la pierna, la oreja, las costillas... son más grandes de un lado, tiene senos femeninos, pelo facial, tiene pene y vagina, pero se siente mujer. (Zerpa, 2011)

Sumando a estos aspectos los actos de *sodomía sobrenatural* realizados por el mago en sus presentaciones y el testimonio de la sacerdotisa Carmen Ramírez, en el que se vincula directamente a Melchor con Don Juan, es inevitable pensar en la similitud entre sus prácticas artísticas/rituales y la práctica del chamanismo, sin mencionar el hecho de ser considerado como un “real hermafrodita, no transexual” (Tamatz, 2005) lo posicionan

como una figura intersticial similar a las que hemos revisado más arriba, heredero y poseedor de los secretos de aquella magia sexual antiquísima.

Hermafroditismos

Antes de comenzar sus actos, Melchor solicitaba que lo presentarán como un *auténtico hermafrodita*, incluso la leyenda *Mago Melchor Faquir Hermafrodita* se podía leer en numerosos carteles que anunciaban su participación en aquellos eventos *underground* de la capital de país. De hecho, es descrito como una “Deidad viviente perdida y olvidada de las vestidas y los marimachos” (Tamat, 2005). A pesar de que existen testimonios que afirman la corporalidad hermafrodita del mago, también existen quienes sostienen lo contrario.

Hay quienes resaltan que su hermafroditismo radicaba en poseer una vagina que se unía al ano, anulando el espacio del perineo, haciendo posible la elasticidad sobrenatural que caracterizaba su faquirismo anal, además de un pene y testículos que, a pesar de estar completamente formados, no tenían función alguna. En este mar de versiones, resultan todavía más sorprendentes los testimonios de quienes aseguran que Melchor podía modificar su morfología genital a voluntad.

Por encima de todos estos relatos y lejos de tratar de desentrañar el misterio sobre la corporalidad o genitalidad de Melchor, lo que nos proponemos aquí es valorar las potencialidades de sus aportaciones a la escena artística a partir de la figura del hermafrodita. Si bien no podemos asegurar que el hermafroditismo de Melchor fuera real, si podemos asegurar que su papel de faquir hermafrodita quedó marcado para la posteridad en el imaginario cultural de la época. Aquí sería importante resaltar que, si existiera un hermafrodita que no podría ser descubierto por la mirada de la ciencia, ese sería Mago Melchor.

La figura del hermafrodita encierra un imaginario inagotable de cruces con lo mitológico, pero también con la ciencia médica, ocupando el lugar de lo ambiguo y de lo clasificable, convirtiéndole en una figura por demás problemática. En la mitología aparece como un monstruo o bien como un personaje trágico, mientras que para la historia de la medicina la corporalidad hermafrodita representa un error de la naturaleza que debe ser corregido.

La palabra hermafrodita se origina del mito griego de Hermafrodito hijo de los dioses Afrodita y Hermes, quienes representaban los modelos de perfección femenina y masculina respectivamente. La particular belleza de Hermafrodito provocaría los deseos de la náyade Salmacis quién, al ver al hermoso joven bañarse desnudo, se enamoraría de él rogándole a los dioses que los mantuvieran juntos para siempre. Los dioses, haciendo despliegue de su irónico sentido del humor, unieron el cuerpo de uno al otro, fusionando a ambos en un solo ser.

El mito platónico del andrógino, presente en *El Banquete*, sería otro ejemplo de un organismo compuesto con características tanto masculinas como femeninas. El mito comprende la historia de seres que estaban conformados por ambos sexos y que al intentar invadir el Olimpo fueron partidos por en medio gracias a un rayo de Zeus, para después ser esparcidos por la tierra y vagar en la eterna búsqueda de su otra mitad.

Por otra parte, el vidente Tiresias experimentó la transformación en mujer y siete años más tarde volvió a transformarse en hombre. Este personaje tenía la habilidad de la adivinación y la profecía, pues a pesar de su ceguera era capaz de vaticinar el futuro; probablemente el haber poseído cuerpo de hombre y de mujer, sumado a sus dones mágicos, fue lo que lo convirtió en uno de los oráculos más solicitados. Aunque no es considerado como un hermafrodita, la historia de Tiresias nos muestra, una vez más, la unión entre la indiferenciación sexual y el campo de las artes mánticas.

Durante la edad media apareció Rebis, ser mitológico y concepto filosófico creado por los alquimistas y mencionado en el *Libro de Azoth* escrito por Basilio Valentín en 1659. Su anatomía se compone de un cuerpo conformado por la mitad de un hombre y una mujer, presentando dos cabezas coronadas que corresponden a la de un rey y reina, se le suele representar como un ser alado sosteniendo una copa con serpientes y una espada. Rebis, también denominado como el “andrógino alquímico”, es considerado el ser primordial que simboliza la dualidad, la unión de los opuestos y, por lo tanto, la perfección inalcanzable.

Según los textos herméticos y acorde a la tradición alquímica, Rebis antecedería a Adán en el relato bíblico, siendo este último la versión terrenal de su original quién se encontraría en el mundo espiritual completo y no separado de su mitad femenina, como ocurriría con Eva quién “saldría” de una costilla. Rebis sería desterrado y separado debido

a la amenaza que representaba para su creador, mismos patrones que se repiten con el drama luciferino cristiano, en el cual Lucifer, “aquel que porta la luz” fue arrojado a la tierra desde el paraíso celeste debido a su arrogancia al levantarse contra el creador por poseer una gran belleza y sabiduría.

Figura 31. Rebis, ser Alquímico.



Imagen del ser andrógino presente en el “Códice Germánico Monacensis”, Alemania, siglo XV.

Adam Kadmon, perteneciente a la Cábala, también representaría para el judaísmo el ser anterior a Adán cuya composición era andrógina y perfecta. La idea de un ser primigenio que contiene ambas naturalezas (masculina y femenina) como principio creacionista se repite en numerosos escenarios teológicos y mitológicos alrededor del mundo, como con Purusha en el hinduismo, seguido por Gayomart en el zoroastrismo, o Ymir en la mitología nórdica.

En la demonología tardomedieval fue documentado el caso de un ser deforme conocido como el *prodigio de Ravena*, horripilante criatura que fue parida por una monja como mensaje de la ira de Dios ante el clima violento y bélico que Italia vivía en aquel momento. Este prodigio posee una corporalidad que desafía cualquier tipo de lógica

natural, siendo retratado por el escritor español Mateo Alemán (2003) de la siguiente forma:

El año de mil quinientos y doce, en Ravena, poco antes que fuese saqueada, hubo en Italia crueles guerras, y en esta ciudad nació un monstruo muy estraño (sic), que puso grandísima admiración. Tenía de la cintura para arriba todo su cuerpo, cabeza y rostro de criatura humana, pero un cuerno en la frente. Faltábanle los brazos, y diole naturaleza por ellos en su lugar dos alas de murciélago. Tenía en el pecho figurado la Y pitagórica, y en el estómago, hacia el vientre, una cruz bien formada. Era hermafrodito y muy formados los dos naturales sexos. No tenía más que un muslo y en él una pierna con su pie de milano y las garras de la misma forma. En el hueco de la rodilla tenía un ojo solo. (p. 29)

La simbología de este monstruo medieval ha sido foco de atención para la hermenéutica desde hace ya bastante tiempo, cuyos únicos registros se encuentran en el terreno de la escritura y en de las imágenes gracias a las ilustraciones realizadas por los dibujantes y artistas de la época que acompañan las narraciones.

El prodigio de Ravena posee una serie de características corporales de gran importancia, siendo un *buffet* de interpretaciones para los exegetas de demología que encontrarían una razón moral para explicar cada uno de sus elementos, sin embargo, sería importante resaltar el ojo que aparece en su rodilla y su hermafroditismo, aspectos corporales vinculados respectivamente con la “afición a vanidades y cosas mundanas; (y) los dos sexos (con la) sodomía y bestial bruteza” (Aleman, 2003, p.29), pero además de la interpretación moral de su simbología, ambos aspectos lo conectan con el arcano XV del Tarot de Marsella *El Diablo*, con quien comparte el hermafroditismo (al poseer pene, testículos y senos) y los ojos a la altura de las rodillas, con tal de poder «mirar» a todos los niveles, altos o inferiores.

Todos estos relatos, sean sobre dioses o demonios, funcionan a la vez como alegorías y como mitos fundacionales del hermafroditismo y describen diferentes fenómenos de unión, separación y/o transición

A pesar de lo que podría pensarse, estos fenómenos mágicos tienen sus correlatos en el campo de la ciencia, como lo sería el *ginandromorfismo bilateral* (presente en cierto tipo de insectos, crustáceos e incluso aves) en el cual un organismo dividido sagitalmente presenta características de hembra en uno de sus mitades y de

macho en la otra, o bien el *hermafroditismo secuencial* (presente también en crustáceos así como en algunos peces, moluscos y gusanos) que le permite a cierto tipo de especies cambiar de sexo con tal de autorreproducirse y adaptarse a las condiciones climáticas, sin mencionar los casos de *quimerismo* en los que dos cigotos se fusionan dando paso a un solo, ocasionando que dos organismos diferentes ocupen el mismo cuerpo.

Figura 32. Prodigio de Ravena



Ilustración alemana anónima que data de 1506.

La historiadora Alice Domurat Dreger rastrea la genealogía del hermafroditismo en su libro *Hermafroditismo y la invención médica del sexo*, a través del cual da cuenta de la aparición de este término en la medicina a partir del enfrentamiento con *sexos dudosos* que no cumplían con las características que se pensaban *naturales* al hombre o la mujer.

Se comenzó a nombrar como “hermafroditas” a todos aquellos pacientes cuya configuración genital no correspondía a la de una vulva o un pene bien definidos, o bien cuyos caracteres sexuales secundarios no correspondían con sus características genitales.

De acuerdo con Dreger el primer caso de sexo dudoso fue reportado y registrado en los Anales de Salud Pública (*Annales D'hygiene Publique*) de Paris aproximadamente en 1860, y en ese mismo año el fotógrafo francés Gaspard-Félix Tournachon mejor conocido como Nadar, realizaría lo que es considerado como el primer registro fotográfico de un hermafrodita en la historia de la humanidad. Mientras que, el doctor Fancourt Barnes, físico del *Chelsea Hospital for Women*, sería uno de los primeros en utilizar el término “hermafrodita” en el contexto clínico de Londres en 1888 al designar a un paciente como un *espécimen hermafrodita viviente*.

Gracias a estos primeros hallazgos las características genitales de los recién nacidos se estudiaron con mayor escrutinio, provocando que el número de casos de hermafroditas incrementara de manera alarmante, al grado de preocupar a la ciencia médica ante una especie de invasión hermafrodita. Todo esto, aunado a que la gran mayoría de estos casos eran reportados por médicos hombres y heterosexuales, generó una serie de mecanismos de corrección genital, reasignación sexual e identitaria.

Probablemente el caso más conocido sea el de Herculine Barbin (1838-1968), rescatado por Michel Foucault en *Herculine Barbin llamada Alexina B.* (1985). Herculine fue tratado(a) cómo mujer y se ajustó a la feminidad a lo largo de su adolescencia y parte de su edad adulta.

Después de una revelación médica se descubrió que Barbin poseía una vagina pequeña, un cuerpo masculinizado, un diminuto pene y dos testículos en el interior de su cuerpo, fue entonces cuando cambió su nombre a Abel, renunció a la vida que hasta entonces había construido y 8 años más tarde decidió suicidarse respirando el monóxido de carbono que emanaba de una pequeña estufa en su departamento.

Gracias a las memorias de Herculine (publicadas hasta 1874 como parte de un tratado médico-legal) podemos acceder a uno de los pocos documentos escritos por un “hermafrodita” en primera persona, sin embargo, prácticamente la totalidad de textos escritos durante el siglo XIX sobre hermafroditismo provienen de manos de los doctores quienes veían al hermafrodita como una amenaza. Dreger (2003) apunta:

Los inusuales cuerpos de los hermafroditas presentaban retos extremadamente poderosos para las afirmaciones biomédicas acerca de lo natural y las distinciones inviolables entre hombre y mujer. Los hermafroditas no buscaban conscientemente destruir las fronteras

sexuales, pero cualquiera que no se ajuste claramente en las estereotípicas categorías de hombre y mujer necesariamente plantea preguntas sobre de la integridad, naturaleza y límites de dichas categorías. (p.28)¹

En 1832, el zoólogo francés Isidore Geoffroy Saint Hilaire acuñó un neologismo conocido como *teratología*, definido como el estudio de todos aquellos seres que exceden los límites naturales, especialmente enfocado en las malformaciones congénitas de los animales, plantas y por supuesto seres humanos; la teratología buscaba, en oposición a la demonología, darle una explicación a lo monstruoso como un desvío de la naturaleza y no como un designio sobrenatural.

La ciencia médica del siglo XIX, apoyada en las portaciones de esta nueva y prometedora rama de la zoología, dejó de ver al hermafrodita como un ser mítico y lo transformó en un espécimen de laboratorio, proceso conocido como *la domesticación de los monstruos* (Dreger, 2003). La teratología podría ser el pasaje de la creatura prodigiosa hacia el espectáculo médico, eslabón perdido entre el hermafrodita de las metamorfosis de Ovidio y el *freak show*, como ocurrió con los pacientes de Jhon Money, sexólogo y endocrinólogo conocido por sus métodos para tratar la “indiferenciación sexual” en niños recién nacidos utilizando métodos quirúrgicos y hormonales.

David Reimer, el único paciente que Money presumía como un caso de éxito en la utilización de dichos métodos, confeso nunca haberse identificado como mujer a pesar del tratamiento y cometió suicidio en 2004, no sin antes haber hecho pública su historia con tal de evitar que más prácticas de este tipo fueran realizadas en el futuro.

Conforme *la domesticación de los monstruos* fue recrudeciéndose, la palabra “hermafrodita” cayó en desuso, en su lugar comenzó a utilizarse el término *intersexual* para designar dichas corporalidades a partir de los inicios de 1900, aunque estrictamente hablando no representan sinónimos uno del otro.

Mientras “hermafrodita” funcionaba para referirse de forma general a todos aquellos sexos dudosos, intersexual funcionó para ubicar a un individuo que literalmente

¹ “The unusual bodies of hermaphrodites presented extremely powerful challenges to biomedical claims about the natural, inviolable distinctions between men and women.37 Hermaphrodites did not consciously seek to crash sexual borders, but any body which does not clearly fit into the stereotypical categories of male or female necessarily raises questions about the integrity, nature, and limits of those categories” (Dreger, 2003, p.28). Traducción del investigador.

se encuentra en medio de dos sexos (Dreger, 2003). Por lo tanto, un hermafrodita tendría ambos sexos, y no correspondería a un tercer sexo o a un sexo intermedio.

La domesticación de los monstruos se ha encargado de normalizar y patologizar simultáneamente al “hermafrodita”, actualizando las violencias que se perpetraban en la antigüedad contra este tipo de manifestaciones corporales.

Algunos hermafroditas en tiempos romanos y medievales pudieron haber sido ejecutados, ya que aparentemente eran vistos como todo tipo de seres "monstruosos". El razonamiento detrás de estos asesinatos sostenía que el "monstruo" era seguramente un presagio sobrenatural, un mensajero del mal (...) y que como tal merecía e incluso requería una pronta aniquilación. (Dreger, 2003, p.33)²

Este breve ejercicio historiográfico nos permite entender el peso que recae sobre Melchor Zortybrandt al corporizar la figura del hermafrodita en pleno siglo XXI, arrastrando consigo una serie de consecuencias epistémicas que podrían explicar él porque era considerado como un personaje tanto extraordinario como marginal.

Para Dreger existen tres diferentes tipos de hermafroditas: los *preternaturales* (con características anatómicas y cromosómicas definidas), los *artificiales* (aquellos que son producto de la invención humana) y los *antinaturales* (aquellos que por sus prácticas ponen en riesgo las leyes naturales y el binarismo sexual/genérico). A falta de evidencias que comprueben lo contrario Melchor podría ser considerado fácilmente como un *hermafrodita artificial*, sin embargo, sus prácticas corporales y artísticas pusieron en peligro las concepciones sociales respecto a las prácticas sexuales y la precisión anatómica de los sexos:

De pronto actuaba como un viejo y ¡zas! en otro instante se convertía en una anciana. Persona dual y alquímica que podía tener más de cien años. Quizás doscientos. Nadie sabía su edad, era un ser intemporal. (Tamat, 2005)

² “Some hermaphrodites in Roman and medieval times may have been put to death, as apparently were all kinds of "monstrous" beings. The reasoning behind these murders held that the "monster" was surely a supernatural portent, a messenger of evil, a demonstration (note the shared root with "monster") of bad happenings, and that as such it deserved and even required prompt annihilation” (Dreger, 2003, p.33). Traducción del investigador.

A pesar de ser posible que Melchor hubiera nacido con algún tipo de intersexualidad, nos referimos a su persona como “hermafrodita” debido al extenso bagaje tanto simbólico como histórico y cultural que contiene dicho término. En este sentido, más que una palabra, “hermafrodita” funciona como un concepto que debido a su permeabilidad nos permite ponderar las características tan particulares del mago, principalmente a la relación que existe entre magia y sexualidad presente en sus actos.

El hermafroditismo de Melchor lo emparenta con todas aquellas figuras mitológicas que se encuentran en los linderos de lo femenino y lo masculino como Hermafrodito, Tiresias, Rebis, el Diablo del tarot de Marsella o el monstruo de Ravenna, permitiéndole hacer posible lo imposible atravesando los marcos tanto corporales como sociales, al menos en el plano de lo simbólico.

Melchor, nombrado *auténtico hermafrodita*, encarnó aquel monstruo indomable al mismo tiempo que sería acreedor de las consecuencias sociales que el hermafroditismo trae consigo, pues uno de los principales motivos por los cuales grandes peregrinaciones de personas se conglomeraban para verlo actuar provenía del morbo que su figura provocaba.

Anomalía y devenir

A continuación, se propone analizar a Melchor Zortybrandt desde la perspectiva postestructuralista, particularmente *deleuziana*, con el propósito de examinar las potencialidades presentes en su figura (tanto anatómicas como simbólicas), en sus actos artísticos y en sus prácticas corporales. La principal motivación de este análisis será el exponer y resaltar las conexiones entre el legado del mago (apropósito de la magia y del personaje conceptual del brujo) y los conceptos de anomalía y devenir.

Para ello se partirá de la distinción entre *serie* y *estructura*, discusión situada dentro de “1730: Devenir-Intenso, Devenir-Animal, Devenir-Imperceptible” décimo capítulo de *Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia* escrito a dos manos en 1980 por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Usualmente Deleuze y Guattari utilizaban referencias a personajes que funcionaban como metáforas, pero también para describir la forma en que un concepto filosófico es aplicado o ejecutado, algunas de ellas incluyen a los animales, los vampiros, las raíces o en este caso el brujo.

Tanto la serie como la estructura representan diferentes formas de analogía, la primera está vinculada con la proporción (a se asemeja a b , b se asemeja a c , ...), mientras que la segunda con la proporcionalidad (a es a b lo que c es a d). Lo que interesa en una serie es que los términos son similares entre sí, mientras que en una estructura lo que interesa es la similitud entre las relaciones que vinculan esos términos, dicho de otra forma, una analogía por serie muestra una diferencia de grado, mientras que una analogía por estructura muestra una diferencia de clase. Tanto la serie como la estructura ofrecen diferentes versiones de entender el mundo, por lo tanto, también conforman diferentes maneras de devenir.

Para entender mejor estos sistemas podemos basarnos en el siguiente ejemplo propuesto por Mat Lee en *Recuerdos de un Brujo: notas sobre Gilles Deleuze, Austin Osman Spare y las Brujerías Anomales* (2009):

Es posible argumentar que la magia se asemeja a la ciencia en sus intentos por establecer el control o entendimiento de la naturaleza. Su semejanza es tal que puede decirse que la magia es “menor” en forma que la ciencia, pero es susceptible de ser asimilada la historia de la ciencia como pre-cursora (sic) en un proceso que apunta a una misma meta. Sería, entonces introducida en una “serie histórica” que postularía una meta determinada o punto final del progreso. Alternativamente, puede decirse que la magia cumple un papel estructuralmente idéntico al de la ciencia dentro de una sociedad determinada, operando como un tipo de tecnología que entendemos como diferente a nuestra propia cultura, pero una vez más asimilable a ella. (p. 36)

Aquí, la primera argumentación (de la magia como precursora de la ciencia) correspondería a una analogía de serie, mientras que la segunda (la magia como equiparable a la ciencia) sería una analogía por estructura. Ambos enfoques son descritos ampliamente por Deleuze y Guattari, sin embargo, sostienen que existe un fenómeno que escapa a estos modelos y que termina por ser rechazado o ignorado por parecer “irreal”, un fenómeno que no operan por filiación (sus elementos no muestran un lazo serial con otra cosa a la que podrían parecerse), un fenómeno que de hecho resulta fundamental para los devenires. Dicho fenómeno es nombrado como anómalo, o *anomalía*.

Los fenómenos o eventos *anómalos* o *anómicos* son concernientes a los devenires porque es en ellos en los que un *bloque de devenir* encuentra su *borde* y por lo tanto el lugar de inflexión que permite devenir en algo otro, nuevo o simplemente diferente. A esto se le conoce como *fenómeno de borde*, en el cual lo anómalo se convierte en el “punto específico en el que la manada es dividida a lo largo de una línea, donde puede verse un borde” (Lee, 2009, p.45) y permite establecer las fronteras, que no son otra cosa que los puntos críticos del devenir.

Dicho de otra forma, la anomalía será aquello que genere una especie de mutación o un cambio dentro de un sistema determinado, ocasionando un proceso de devenir. Es importante resaltar que una cosa no deviene otra desde puntos específicos, sino desde *bloques de devenir* que permiten dicho tránsito continuo a manera de flujo, por lo tanto los devenires nunca son procesos de imitación ni tampoco de fantasía, y no producen un resultado final, pues el “devenir no produce otra cosa que sí mismo (...) Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se trasformaría el que deviene” (Deleuze y Guattari, 2002, p.244).

Deleuze nos dice que todo devenir puede ser entendido como un *devenir-animal*, esto se debe a que, desde una postura antihumanista y vitalista, el devenir es siempre involutivo y por lo tanto un proceso creador, creativo. Entonces, devenir-animal implica la creación de alianzas, algo más parecido a la simbiosis que a la descendencia, permitiendo conectar o vincular especies de diferentes reinos. Nos dice también que todo animal es en un principio manada, que toda manada se propaga mediante contagio y que en cada manada se presenta una anomalía (Deleuze y Guattari, 2002, p.245).

Esto significa que todo individuo esta potencialmente unido a una colectividad (o a una *multiplicidad* entendida como un todo mayor que sus partes) y el poder conectarse a esa colectividad no está determinado por semejanzas entre reinos, clases o grados, sino que puede ser conformada por individuos heterogéneos. En este proceso involutivo (en el sentido productivo, más no en forma de regresión) del devenir se presenta lo anómalo como una consecuencia de esa misma heterogénesis.

Lo anómalo define lo desigual, a diferencia de lo anormal (aquello que no sigue o no tiene regla), y siempre está en relación con una multiplicidad, dicho de otra forma: todo animal está correlacionado con la anomalidad, o en palabras de Deleuze (2002):

Todo Animal tiene su Anomal. Queremos decir: todo animal considerado en su manada o su multiplicidad tiene su anomal (...) lo anomal es una posición o un conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad. Los brujos utilizan, pues, el viejo adjetivo "anomal" para situar las posiciones de un individuo excepcional en la manada. (p.249)

En este punto sería bueno recordar los pasajes antes descritos entre Melchor y animales de diferente índole, como ocurre con la serpiente “gigante” con la que viajó por el mundo y que algunos aseguran haber visto en su propia casa o el gato tuerto que parecía poder comunicarse con el mago a través de un lenguaje secreto que ambos entendían, así como la anécdota de los delfines con los que sostenía relaciones sexuales a escondidas del pueblo en la costa de Veracruz “haciendo una fiesta orgiástica. Humano- animal-marina” (Tamat, 2005) o aquel acto extremo que consistía en ser penetrado por un burro macho hasta tocarle el corazón.

No sería extraño poder afirmar que las constantes relaciones entre el mago y los animales, ya fuera de acompañantes, consejeros o incluso amantes, estuvieran conectadas de igual manera con el chamanismo, teniendo en cuenta la noción de *animal de poder* en la cual los animales funcionan como aliados del brujo.

Incluso dentro de la obra *Las Enseñanzas de Don Juan* de Carlos Castaneda (2016) se describen múltiples escenarios en donde las transformaciones humano-animal ocurren, incluyendo referencias a los *diablos*:

Al describir a su maestro, don Juan usó la palabra "diablero". Más tarde supe que ése es un término usado sólo por los indios de Sonora. Denota a una persona malvada que practica la magia negra y puede transformarse en animal: en pájaro, perro, coyote o cualquier otra criatura. (p.55)

Figuras como la del *diablero* o la del nahual forman parte de la cosmovisión prehispánica y comparten similitudes contundentes, siendo ambos considerados como seres capaces de transformarse en animales a voluntad, el propio Don Juan sería capaz de transformarse en cuervo: “¿Soy un hombre o un pájaro? Soy un hombre que sabe cómo volverse pájaro” (Castaneda, 2016, p.123). Estos ejemplos de transformaciones nos hacen partícipes de las alianzas que el mago establecía con otros seres.

Pero ¿a qué obedecen estas alianzas? Mat Lee afirma que la comunicación entre multiplicidades (muchedumbres, turbas, enjambres o manadas) se da a través de fronteras y que:

es en estas fronteras en donde encontramos al brujo y donde uno debe dirigirse para convertirse en brujo (...) La razón para establecer una alianza es que la frontera plantea la necesidad de estar a ambos lados a la vez. Para saber que el borde existe es necesario haberlo cruzado, pero de tal manera que no sea simplemente olvidado. (2009, p.47)

De manera que las alianzas entre brujos y animales responden la lógica de la superación de límites y fronteras, proceso en el que se dan relaciones no filiales ni jerárquicas entre diferentes reinos, clases o grados. Debido a que toda frontera presenta diferentes tipos de bordes que se encuentran en constante transformación y en ellos existe una veloz comunicación entre unas áreas y otras, el brujo debe desdoblarse, disociarse, dividirse para estar en dos lugares a la vez, operaciones que paradójicamente sólo son posible a partir de la unión, de la alianza.

Por más extraño que parezca, el mismo Gilles Deleuze escribió sobre este fenómeno de devenir, propósito del Cuerpo sin Órganos y en relación con la figura dual del Nahual y el Tonal, conceptos extraídos directamente del cuarto libro de Carlos Castaneda *Relatos de Poder* (2001) para explicar la forma en que funciona la organización y estratificación del cuerpo (tonal) y sus procesos experimentales de devenir (nahual), de forma que todo CsO necesita de un aliado, no necesariamente otro sujeto sino otro que le sirva de punto de partida, sean las plantas sagradas o un animal espiritual:

Lo tonal parece tener una extensión heteróclita: es el organismo, pero también todo lo que está organizado y es organizador; también es la significancia, todo lo que es significativo y significado, todo lo que es susceptible de interpretación (...) lo nahual, por el contrario, deshace los estratos. Ya no es un organismo que funciona, sino un CsO que se construye. Ya no son actos que hay que explicar, sueños o fantasmas que hay que interpretar, recuerdos de infancia que hay que recordar, palabras que hay que hacer significar, sino colores y sonidos, devenires e intensidades. (Deleuze, 2002, p.166)

Entonces podemos pensar a Melchor Zortybrandt en un devenir-animal (devenir-delfín, devenir-serpiente, devenir-gato, devenir-burro, devenir-cuervo, etc.), proceso que le permite lograr una comunicación *sobrehumana* con los animales, las plantas y la naturaleza tal y como es descrita en numerosos relatos acerca de su vida y obra.

No obstante, Melchor no deviene únicamente animal, sino también agujero. A propósito de la sodomía, Marta Segarra introduce el concepto *devenir agujero* en su ensayo *Teoría de los cuerpos agujerados* y lo define como “un proceso que se asimila a la «desterritorialización» del cuerpo, la pérdida de sus referencias, marcas y fronteras, que le dan un sentido y una identidad” (Segarra, 2014, p.97).

Este concepto hace alusión a un cuerpo agujerado que excede sus propios límites al tratarse de un cuerpo abierto y permeable, y no de un cuerpo contenido o hermético; pero también hace referencia al espacio de lo *trans* que está “siempre en relación con la naturaleza ambigua e indeterminada del agujero, entre dentro y afuera” (Segarra, 2014, p.94) y que por lo tanto sirve para localizar fenómenos que atraviesan las fronteras corporales para unirlo con el mundo interior y viceversa.

Como ya hemos señalado antes, los actos del mago siempre incluían la introducción o salida de diversos objetos a través del orificio anal, dichos objetos tenían proporciones variables y nada ergonómicas, ocasionando que las coordenadas internas del cuerpo del mago se expandieran, contrajeran, agrandarán o redujeran, desdibujando sus líneas de contención y asemejando su anatomía a la del agujero, en dónde se imbrica lo interior con lo exterior. Dicho en otras palabras: el faquirismo anal de Melchor le permite devenir agujero en tanto la superación de sus propios límites corporales.

Otro de los aspectos fronterizos y ambivalentes presentes en la vida de Melchor sería el nombrarse al mismo tiempo como faquir (definido por la R.A.E. como un Artista de circo que hace exhibición de determinado tipo de mortificaciones) y como *fakir* (asceta capaz de unirse con la dimensión de lo sagrado, a través del control mental y corporal extremo), aspecto que queda reflejado en la práctica del ayuno, la austeridad y el rechazo a las posesiones materiales que no fueran estrictamente necesarias, a la par de sus proezas anales que a menudo eran entendidas como espectáculos circenses. Podemos identificar esto como otra de las ambigüedades del mago que resalta su vinculación con lo indefinido, como hemos visto antes con la figura del hermafrodita.

Melchor también traspasó otro tipo de fronteras, fronteras relacionadas directamente con la escena artística que hemos examinado a lo largo de este trabajo, teniendo un impacto sobre la comunidad de artistas y creadores que atestiguó sus “actos obscenos” y no pudo soportarlos, tal como ocurrió en la *Semana Cultural Lésbica Gay* o en *La Feria del Rebelde*, eventos que concentraban a personajes autodenominados como alternativos y radicales. En estos escenarios el faquirismo anal del mago fue blanco de críticas y opiniones divididas, generando una separación entre los artistas que lo apoyaban y quienes no toleraban que dichos actos fueran si quiera insinuados bajo algún mérito artístico.

Las presentaciones del mago casi siempre iban acompañadas de un abrupto desenlace y marcaban un antes y un después en la historia del lugar dónde se llevaban a cabo, así como en la memoria de quienes las atestiguaron. Si comparamos este efecto que el mago ejercía sobre la comunidad artística con el fenómeno de borde en las líneas de continuidad de una manada podemos pensar a Melchor como aquel individuo excepcional/anómalo del que habla Deleuze, capaz crear aquel punto específico en el que esa manada se divide, definido como “un individuo sobre-dimensionado, sobre-inteligente o sobre-vicioso que ha trasladado el enjambre a un nuevo lugar, transformándolo en una bestia de muchas formas” (Lee, 2009, p.45).

La identidad de Melchor como un *faquir hermafrodita* con el cuerpo agujerado implica una serie de relaciones interseccionales que traicionan las premisas de los binarismos:

la identidad se asimila, pues, a un espacio estirado, que no se reduce a la oposición binaria entre interior y exterior, al igual que el agujero (...) el cuerpo no puede definirse por su compacidad, mediante la oposición entre el exterior inmaculado y el misterioso interior, lleno de secretos bien ocultos que no pueden salir al exterior. Al igual que las incontables capas o superficies de la identidad están perforadas, lo cual permite la comunicación entre ellas, el cuerpo también deviene permeable mediante sus orificios. (...) el ano es el más revelador. (Segarra, 2014, p.99)

De forma que la identidad del mago se nos revela compuesta por elementos disimiles que le permiten cierta permeabilidad, flexibilidad y fluidez para atravesar fronteras y estar en dos lugares aparentemente opuestos o en posiciones contradictorias al mismo tiempo:

lo masculino y lo femenino, el adentro y el afuera, lo humano y lo animal, lo pornográfico y lo artístico, el chamán y el modelo, Don Juan y Melchor Zortybrandt.

Es evidente que en esta serie de procesos anómicos lo corporal cobra un papel fundamental, no únicamente por el dominio, resistencia y control que el mago ejerce en sus prácticas corporales, sino también porque es en su corporalidad donde ocurren las transformaciones y en donde se “interceptan” los devenires, siendo incluso capaz de modificar su constitución y morfología:

(...) tiene unos ojos que le cambian de color más de cuatro veces al día, son pardos, luego grises, luego negros, luego azules, luego verdes, luego se le ponen como a David Bowie, uno gris y otro azul y de nuevo comienza el ciclo. (Zerpa, 2011)

Todas estas características son propias de una *transcorporalidad* entendida como “aquello que nos hace trascender los límites marcados por el cuerpo individual” (Segarra, 2014, p.90) pues al tratarse de un cuerpo que se encuentra continuamente abierto, mejor dicho: perforado, establece una permanente conexión con el afuera y el adentro, comunicación entre reinos y géneros distintos.

Apropósito del rebasamiento de los límites, el antropólogo escocés Víctor Turner introduce el concepto de liminalidad para hablar de aquellos eventos, figuras o personas que habitan en espacios fronterizos, de transformación y marginalidad en los roles sociales de las culturas tribales y sus ritos de paso:

Los atributos de la liminalidad o de las *personae* liminales «(gentes de umbral)» son necesariamente ambiguos, ya que esta condición y estas personas eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural. Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial. En cuanto tales, sus ambiguos e indefinidos atributos se expresan por medio de una amplia variedad de símbolos en todas aquellas sociedades que ritualizan las transiciones sociales y culturales. Así la liminalidad se compara frecuentemente con la muerte, con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses solares o lunares. (Turner, 1988, p.102)

La transcorporalidad de Melchor lo sitúa en el registro de la liminalidad gracias a su ambigüedad indómita y cambiante, de la misma forma que ocurre con figuras como el prodigio de Ravena, el andrógino alquímico o los berdaches, o bien con los brujos, chamanes, nahuales y otras figuras que encarnan el fenómeno de la transición y el devenir.

Sin embargo, ¿Cuál es el propósito de todas estas estrategias de bilocación, transformación y ambivalencia?, en otras palabras: ¿Cuál es el propósito del brujo? La brujería y el chamanismo constituyen fenómenos liminares debido a que se trata de fenómenos de cambio y transformación, y por lo tanto se trata de sistemas abiertos con procesos moleculares (relativo a los flujos del deseo y no a lo estático y lo organizado como ocurre con lo molar) íntimamente relacionado con las multiplicidades.

Las prácticas mágicas serían un ejercicio generador de diferencia en el continuo flujo de la molecularidad. Aunque existen diferentes modos de multiplicidad, el tipo que nos interesa es la que es capaz de cambiar de forma y contener en sí misma infinidad de variaciones, aquella que al preguntarle su nombre responde “- Mi nombre es Legión, pues somos muchos” (misma respuesta que fue proferida por un hombre poseído por muchos demonios al ser interrogado por Jesús presente en el evangelio de Marcos 5:9 del Nuevo Testamento), y de acuerdo con Matt Lee “la habilidad para acceder a este modo de multiplicidad es lo que se quiere decir cuando se dice brujería” (2009, p.43).

Siendo así, la magia se define como un aprendizaje activo y experimental, que para hacer posible las transformaciones y transmutaciones implica estar en constante conexión con los flujos de la naturaleza y con el gran océano del devenir. Desde esta posición, la magia sería “otra forma de conocimiento, que depende usualmente del secreto de la experiencia inexpresable” (Lee, 2009, p. 61) siendo esta experiencia inexpresable lo que usualmente escapa a las formas tradicionales de organización epistémica por parecer demasiado subjetiva, demasiado imprecisa, demasiado informal o experimental.

El propósito del brujo consistiría en encontrar la forma de fundirse con su entorno a tal grado que logre anticiparse a la realidad, otorgándole fluidez y dotándolo de un potencial adivinatorio, Matt Lee menciona al respecto:

Este es el proceso que he llamado 'enchufarse a la conciencia orgiástica', el cual vuelve fluidos los conceptos de materia, pensamiento y ser, de tal forma que las limitaciones son poco más que fronteras temporarias de actualidad, no de posibilidad, es un proceso tanto práctico como teórico (...) podríamos observar este proceso de 'enchufarse a' la conciencia orgiástica como la técnica principal del brujo. (Lee, 2009, p.60)

Esta conciencia orgiástica de la que nos habla Lee se puede rastrear a la antigüedad con los pueblos que vivieron alrededor del mar mediterráneo, por citar algunos ejemplos, que realizaban orgías sagradas en veneración a la diosa Isis en Bubasti, Egipto, en los festivales de Baal-Peor en Oriente Medio, la veneración de Venus en Chipre, Adonis en Byblos o las celebraciones de Dionysia, Floralia y Bacanalia en la antigüedad clásica.

A pesar de que los historiadores han enmarcado estas orgías sagradas como ritos de fertilidad, el escritor Arthur Evans apunta que realmente se trataban de fiestas celebratorias del placer y el gozo, y no tenían una vinculación directa con la procreación. Estas orgías se realizaban como actos de veneración del poder del sexo que residía tanto en cada uno de ellos como en la naturaleza:

(...) los pueblos naturales creían que a través de estos actos sus cuerpos se harían más fuertes, las cosechas crecerían más altas, el sol brillaría más y habría una profusión de lluvias cuando lo necesitarán. Pero creían estas cosas porque poseían un sentimiento tribal colectivo del poder sexo, como algo que palpita en toda la naturaleza, su experiencia del sexo era tan abierta, pública, comunal e intensa que sentían que reverberaba a través del conjunto del cosmos. (Evans, 2007, pp. 197-198)

En estas orgías sagradas se aprovecha el poder creador y productor del sexo para generar ese sentimiento tribal colectivo que permite la unión del individuo con la naturaleza y con todo lo que le rodea, tal como ocurriría con la conexión entre el brujo y su entorno al enchufarse a la conciencia orgiástica.

Estos procesos de conexión implican una superación de fronteras y por lo tanto de los límites marcados por el cuerpo individual para trascender a un cuerpo colectivo, tal como ocurre con la transcorporalidad, pero también con el cuerpo grotesco de Bajtín puesto que el "cuerpo grotesco es cósmico y universal (...) puede fusionarse con diversos fenómenos de la naturaleza: montañas, ríos, mares, islas y continentes, y puede así mismo cubrir todo el universo" (1990, p. 286).

En suma, Melchor Zortybrandt resulta aquella “bestia de muchas formas”, aquel “individuo excepcional” *deleuziano* que como figura anómala es capaz de generar fenómenos de borde que le permiten fundirse en el gran océano del devenir, traspasando fronteras y límites.

Al mismo tiempo, Melchor Zortybrandt es un ente liminal debido a su transcorporalidad hermafrodita, grotesca y agujerada que se posiciona en el umbral entre la brujería y el arte, una corporalidad que excede lo individual y trasciende al exterior, a lo colectivo, a lo cósmico.

Quizá Melchor lograba conectarse a aquella conciencia orgiástica de la que habla Matt Lee a través de la magia sexual oculta en sus actos de faquirismo anal, la misma magia sexual presente en ritos milenarios como las orgías sagradas.

Algo es seguro: Melchor Zortybrandt constituye la anomalía más enigmática y relevante en el arte mexicano de finales del siglo XX.

A manera de conclusión

“Melchor Zortybrandt es una obra de arte” era la frase que el mago repetía constantemente refiriéndose a sí mismo, a su obra y su vida; expresando su interés y seguridad en ser recordado no cómo un artista, sino como una obra de arte en sí mismo, y a más de una centuria de su nacimiento, su paso por este mundo ha hecho florecer cientos de historias que aún lo mantienen aquí, vivo y presente.

Si bien el origen de esta investigación está en el territorio del arte, Melchor Zortybrandt fue mucho más que un artista, un ser creativo en el más amplio sentido de la palabra, un ser híbrido, multidimensional y polimorfo en constante mutación, cambio, expansión, movimiento, devenir. Un ser imposible de definir, clasificar o comprender totalmente. Escapista experto que aún hoy desafía los límites del conocimiento racional y sus categorías estancas.

Melchor Zortybrandt siempre estará situado en medio del prodigio y el monstruo, en medio de lo percibimos como realidad y fantasía, sin embargo tratar de precisar la verdad sobre su historia debería declararse una búsqueda inútil sino contradictoria, pues la importancia del mago no radica en su veracidad o falsedad, sino en los efectos que produce, tal y como lo manifestó el propio Gilles Deleuze al hablar sobre la otra mitad del mago, don Juan menciona que en los libros de Castañeda es muy posible que el lector se ponga a dudar de la existencia del indio Don Juan, pero eso no tiene ninguna importancia, pues resulta aún mejor si esos libros son la exposición de un sincretismo y no una etnografía, o bien un protocolo de experiencia y no un informe de una iniciación (Deleuze, 2002).

Mago Melchor fue capaz de conectar personajes, lugares y contextos tan disimiles y alejados entre sí, provocando una serie de situaciones extraordinarias, siendo capaz de remover el pensamiento y estomago de todas las personas que atestiguaron sus actos y palabras, que escucharon sus historias y consejos, un sin número de vidas que fueron cambiadas, así como cuerpos y almas que fueron sanados gracias a la sabiduría de su entrañable persona.

Los hallazgos originados a partir de esta investigación lo dotan de profundidad, más allá de aquel personaje legendario que habitó el mundo del performance capitalino

a finales de los años 90, el mago resulta ser un ente complejo lleno de pliegues que esconden historias cada vez más increíbles y significativas.

Probablemente el mayor hallazgo recuperado en este documento sea el descubrimiento de la unión entre Mago Melchor y don Juan, siendo ambas entidades parte de la misma persona, dos caras de la misma moneda que al conjugarse revelan y amplían dos universos que hasta ahora permanecían separados; sin embargo cabe mencionar que pesar de tomar forma en esta investigación, dicho descubrimiento es un hallazgo colectivo originado a partir de la confluencia de todos quienes nos hemos encontrado en el camino siguiendo la pista del mago.

La búsqueda emprendida para esta investigación me llevó a lugares insospechados, adentrándome en callejones sin salida que repentinamente tenían solución, siendo capaz de contestar preguntas que permanecían sin respuesta, encontrar objetos e información que se creía perdida y que por arte de magia aparecía al alcance tal y como si se tratará de una alineación planetaria o golpes de suerte, sin embargo y a pesar del camino transitado, todavía falta mucho por recorrer por los laberínticos caminos que llevan al mago, quién sin duda debe estar leyendo estás líneas al tiempo que las escribo.

Estés donde estés te recordamos, magazo.

Referencias

- Alcázar, J. (2016). *Arte-Acción y Performance en los Muchos Méxicos*. Ciudad de México, México: INBA-CITRU.
- Alcázar, J., Fuentes, J. (2005). *Performance y Arte Acción en América Latina*. Ciudad de México, México: Ediciones sin nombre/ Citru/ Ex-Teresa.
- Alemán, M. (2003). *Guzmán de Alfarache*. Madrid, España: Ediciones Perdidas.
- Alveláis, A. (1 de febrero de 2017). El Underground mexicano [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://losnoventaenmexico.blogspot.mx/2017/11/el-underground-mexicano.html>
- Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Bal, M. (2002). *Conceptos viajeros en las Humanidades*. Una guía de viaje. Murcia, España: Cendeac.
- Binaria, *Manifiesto Binario* [en línea]. Recuperado de www.binaria.com.mx
- Campuzano, G. (2007). *Museo travesti del Perú*. Lima, Perú: Biblioteca Nacional del Perú.
- Castaneda, C. (2001). *Relatos de Poder*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Castaneda, C. (2016). *Las Enseñanzas de don Juan: Una forma Yaqui de conocimiento*, Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Ceballos, M. (2007). Una performancera no apta para menores. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/437322.html>
- Changoonga, MORELIA: fragmentos de Rocío Boliver en La Polaca [Archivo de video en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=yTOIxxhndAAw>
- David Escamilla [DRKONTRA], ENCEFÁLISIS + CONGELADA DE UVA: NO AFEKTA, [archivo de video en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=7gAcT5go0f8> Fecha de consulta 23 de marzo de 2015.
- De Alvarado, D. (2015). *Performance en México: 28 testimonios 1995 – 2000*. Ciudad de México, México: Editorial 17

- Deleuze, G., Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Dreger, A. (2003). *Hermafroditas y la invención médica del sexo*. Massachussets, Estados Unidos: Harvard University Press.
- Ernesto Leónides [ernestoleonides7], Escarabajo p1. [archivo de video en línea], 2005, <https://www.youtube.com/watch?v=PaW9uflzte0> fecha de consulta 6 de septiembre de 2018.
- Espinoza, E. (1998). Las Aboliciones de Semefo, *Estudios de Arte y Estética*, Vol. 4, pp. 621-638.
- Evans, A. (2017). *Brujería y contracultura gay*. Ciudad de México, México: Pensaré Cartoneras.
- García, A. (2002). El Teatro de Gurrola (1957-2000) en Creadores de la Escena Mexicana: directores. (1er ed) [CD-ROM]. México: CITRU.
- García, A. (2002). strindberg.com/gurrola [Mensaje en un blog] Recuperado de <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=714>
- Garibay, R. (1993). *Melchor, nuestro modelo*. Ciudad de México, México: Academia de San Carlos.
- Gonzáles, R. (1993). "Semefo (entrevista a Teresa Margolles, Arturo Angulo y Carlos López)", en De Alvarado, D (2015). *Performance en México: 28 testimonios 1995 – 2000*. Ciudad de México, México: Editorial 17.
- Hilacha Voladora. (5 de marzo 2015). MELCHOR [Mensaje en un blog]. Obituario LGBTTTI Mexicano. Recuperado de <http://obituariolgbttti.org.mx/melchor/>
- J. Comas. (23 de marzo de 1987). El público mexicano elogia a Els Comediants y abuchea a La Fura dels Baus. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1987/03/23/cultura/543452408_850215.html
- Jaurena, J. (2000). "El performance a finales de los ochenta", *Arte Acción, Ciclo de mesas redondas y exposición de fotografía de acciones*. Ciudad de México, México: Edición y compilación Andrea Ferreira.

Jaurena, J. (2004). "Sindicato del Terror", texto inédito. Recuperado de: <https://nexos.com.mx/?p=11444>

Jorge Juanes Tamatz [Escuadronmutante], Escuadron Mutante- Documental [Archivo de video en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=OYKC7JeDu0Y&t=343s> Fecha de consulta 7 de septiembre de 2016.

José Juárez [José Luis Juárez], FILE SAVE-ENCEFALISIS-NEONATO.mpg, [archivo de video en línea], 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=ppwI0l8OZME> fecha de consulta 23 de octubre de 2016.

Lee, M., Fisher, M. (2009). *Deleuze y la brujería*. Buenos Aires, Argentina: Las Carenta.

Lerner, J. (1995). Performances peligrosos, *Poliéster*, vol. 4, (núm. 13) pp. 8-11.

López, P. (3 de marzo de 2003). ¿Resistencia? La de las parrillas. *La Crónica de Hoy*. Recuperado de <http://www.cronica.com.mx/imprimir.php?idc=55144>

Manuel Mutis [Ultimoinvasor], MUTIS en el museo del chopo [Archivo de video en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=hoJushga2Mg> Fecha de consulta 14 de junio de 2017.

Mayer, M. (25 de septiembre de 1996). Rumores sobre el grupo "Semefo" (no apto para sensibilidades delicadas). *El Universal*, p. 2.

Mayer, M. (31 de octubre de 1998). Franco B. *El Universal*, p.2.

Mejía, F. (2010, noviembre). Cinco artistas mexicanos contemporáneos. Las biografías del presente. Revista de la Universidad de México. Recuperado de <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/8110/mejia/81mejia.html>

Melquiades Herrera, [Provolcan], Melquiades Herrera "Venta de peines", [archivo de video en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=9ylqOcZVShI> Fecha de consulta 28 de noviembre de 2018.

MILENIO, [Milenio] Arturo Rivera; construcción en la destrucción, [archivo de video en línea], 2013, https://www.youtube.com/watch?v=5RdDm_3r7Vo fecha de consulta 20 agosto de 2018.

Moncada, L. (8 de julio de 1999). ¿La Fura no es lo mismo que la Furia?. *Reforma*, p.5C.

- Mutis, M. (14 de julio de 2008). Performance: arte libre [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://www.tulancingocultural.cc/performance/artelibre.htm>
- Mutis, M. (30 de marzo de 2010). Mutis 25 aniversario en las artes [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://mutis13.wordpress.com/2010/03/30/mutis-25-aniversario-en-las-artes/>
- Robbins, R. (1992). *Enciclopedia de la brujería y demonología*. Madrid, España: Editorial Debate.
- Rubén Bonet, (2009). "Performance y Chamanismo Contemporáneo", *Retrospectiva de la Congelada de Uva. XV Años y Aún Virgen* [en línea] Recuperado de <https://es.scribd.com/document/60237876/la-congelada-de-uva-xv-anos-y-aun-virgen>
- Segarra, M. (2014). *Teoría de los cuerpos agujerados*. Barcelona, España: Melusina.
- Sierra, S. (2011) *La plástica le dio un giro a la pandemia*, entrevista con Lorena Wolffer, *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/65617.html>
- Tamatz, J. (20 de octubre de 2006). Entrevista con tamatz juanes [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://entrevistatamatzjuanes.blogspot.mx/>
- Tamatz, J. (2005). Serie Performance: Mago Melchor. Recuperado de <https://myspace.com/tamatzjuanes>
- Turner, V. (1988). *El Proceso Ritual: Estructura y antiestructura*. Madrid, España: Editorial Taurus Alfaguara.
- Umbral, C. (20 de junio de 2013). Performance o arte acción | Podcast #21 | Theobroma [Audio podcast]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yAVzhRcX3Ew>
- Yehya, N. (9 de marzo de 1996). Los Sonidos de Semefo. *Uno más uno*, p.16.
- Zerpa, C. (2011). El Gran Melchor Zortybrandt de Java, Actos obscenos de un Fakir hermafrodita. Recuperado de http://carloszerpa.blogspot.mx/2011_03_01_archive.html