

# LAS MÁSCARAS PREHISPÁNICAS DEL ESTADO. ARQUEOLOGÍA Y DRAMATURGIA POLÍTICA EN MÉXICO<sup>1</sup>

PAULINA ÁLVAREZ

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

*Aceptado para publicación 21 de junio 2024*

---

## **Resumen**

Este artículo es un ejercicio de memoria a través del cual pretendo conectar imágenes y fragmentos textuales heterogéneos, de diversas temporalidades, constelaciones para una crítica de la relación entre arqueología y poder político en México en la segunda mitad del siglo XX. Por un lado, sigo las huellas de la conversión de un monumento mexica en símbolo del Estado, me refiero puntualmente al hallazgo y museificación del “monolito de Coyolxauhqui” en el centro de la Ciudad de México. Por otro lado, reflexiono acerca de la voluntad mimética del Estado contemporáneo con el poder sacrificial prehispánico, que se expresa en ciertas escenas de la dramaturgia política destinadas a ser contempladas por multitudes. Finalmente, analizo el modo en que la irrupción de un acontecimiento en particular, la masacre de Tlatelolco en 1968, pudo haber propiciado el anudamiento de esas imágenes arqueológicas a la necesidad de olvido de las violencias de Estado.

*Palabras clave:* arqueología, dramaturgia política, mimesis, anamnesis figurativa.

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de mi investigación doctoral financiada con una beca del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) de México, en proceso de evaluación al momento de cierre de la convocatoria de este dossier temático.

## THE PRE-HISPANIC MASKS OF THE STATE. ARCHAEOLOGY AND POLITICAL DRAMATURGY IN MEXICO

### Abstract

This article is an exercise of memory through which I intend to connect heterogeneous images and textual fragments, of diverse temporalities, constellations for a critique of the relationship between archeology and political power in Mexico in the second half of the 20th century. On one hand, I follow the traces of the conversion of a Mexica monument into a symbol of the State, I am specifically referring to the discovery and museification of the “Coyolxauhqui monolith” in the center of Mexico City. On the other hand, I reflect on the mimetic will of the contemporary State with the pre-Hispanic sacrificial power, which is expressed in certain scenes of political dramaturgy intended to be contemplated by crowds. Finally, I analyze the way in which the emergence of a particular event, the Tlatelolco massacre in 1968, could have led to the knotting of these archaeological images to the need to forget state violence.

*Keywords:* archaeology, political dramaturgy, mimesis, figurative anamnesis.

---

## AS MÁSCARAS PRÉ-HISPÂNICAS DO ESTADO. ARQUEOLOGIA E DRAMATURGIA POLÍTICA NO MÉXICO

### Resumo

Este artigo é um exercício de memória através do qual pretendo conectar imagens heterogêneas e fragmentos textuais, de temporalidades diversas, constelações para uma crítica da relação entre arqueologia e poder político no México na segunda metade do século XX. Por um lado, sigo os vestígios da conversão de um monumento mexicano em símbolo do Estado, refiro-me especificamente à descoberta e museificação do “Monólito Coyolxauhqui” no centro da Cidade do México. Por outro lado, reflito sobre a vontade mimética do Estado contemporâneo com o poder sacrificial pré-hispânico, que se expressa em certas cenas de dramaturgia política destinadas a serem contempladas pelas multidões. Por fim, analiso a forma como o surgimento de um acontecimento particular, o massacre de Tlatelolco em 1968, poderia ter levado a vincular estas imagens arqueológicas à necessidade de esquecer a violência estatal.

*Palavras-chave:* arqueologia, dramaturgia política, mimese, anamnese figurativa.

## 1

La memoria es obstinada, escribe Elizabeth Jelin (2001, p. 2), “no se resigna a quedar en el pasado, insiste en su presencia”; sin embargo, agrega, es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado. Aunque en algunas sociedades, en algunos momentos históricos, parezca existir un “libreto único” que se impone sobre cualquier intento de interpretación alternativa, hay una lucha política permanente. “La «memoria contra el olvido» o «contra el silencio» esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos)” (Jelin 2001, p.6). En esa dimensión de disputa por la historia y su sentido, en tanto trabajo de memoria contra el olvido, deseo inscribir este artículo. Mi atención se enfoca en ciertos acontecimientos ligados a la represión política que caracterizó las acciones contrainsurgentes del Estado mexicano en las décadas de 1960 y 1970, y cuyos efectos perduran hasta hoy. Rastreo las huellas de esa represión en un tipo muy particular de soporte, las imágenes arqueológicas montadas en escena a través de dispositivos de dramaturgia política. Y a partir de esas huellas propongo un montaje de fragmentos visuales y textuales con el que pretendo producir una “anamnesis figurativa”, un recuerdo por (¿re?) conexión de cosas aparentemente inconexas, un tipo de conocimiento capaz de producir “el destello de una interpretación cultural e histórica, retrospectiva y prospectiva —esencialmente imaginativa—” (Didi-Huberman 2012, p.20).

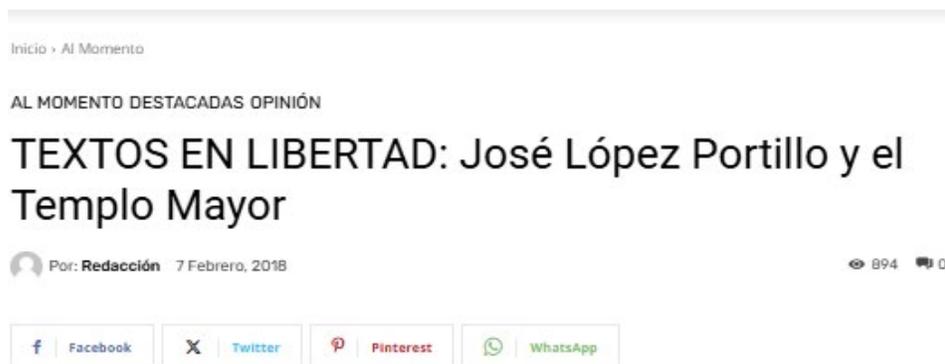
El punto de partida es una fotografía que me llamó la atención cuando construía el corpus de mi investigación doctoral, una indagación sobre la relación entre arqueología y poder en México tal como se expresa en la presentación de restos humanos en diversos dispositivos de exhibición. La fotografía fue tomada en noviembre de 1978 en las excavaciones del basamento del Templo Mayor de la antigua Tenochtitlan, iniciadas por el hallazgo fortuito de una escultura monumental —el “monolito de Coyolxauhqui”<sup>2</sup>— y coordinadas por el arqueólogo Eduardo Matos. Allí, donde “la diosa yacía muerta, decapitada, desmembrada”, según explicaría más de 40 años después otro arqueólogo, Leonardo López (2021), se retrató a un conjunto de personas.

La fotografía en cuestión (Figura 1)<sup>3</sup> está tomada de frente, parece ser de noche. Lxs

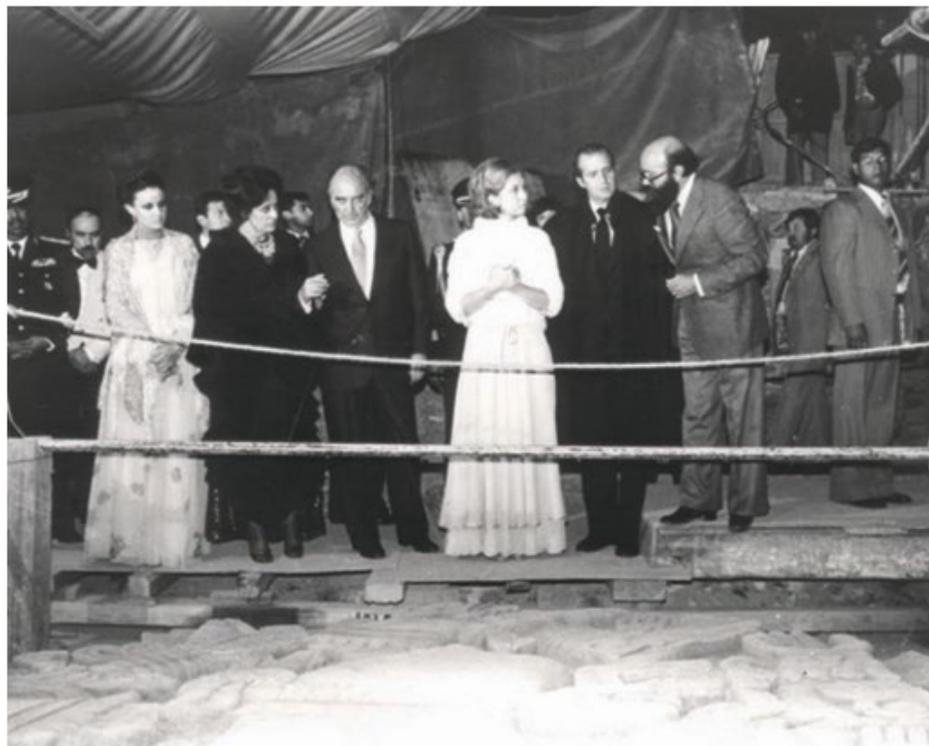
2 El “monolito de Coyolxauhqui” es una roca discoidal, de 3,25 mts. de diámetro, sobre una de cuyas caras ha sido esculpido el relieve de una mujer descuartizada, con la cabeza cercenada y los miembros separados del tronco. Fue hallada en febrero de 1978, en trabajos de la Comisión Federal de Electricidad (CFE). Ha sido interpretada como representación de la diosa Coyolxauhqui, asesinada por su hermano Huitzilopochtli en el mito de origen de los mexicas (León-Portilla, 1978; Matos, 1991).

3 Vi por primera vez la foto en la conferencia virtual “El proyecto del Templo Mayor y el resurgimiento de la antigua Tenochtitlan” dictada en agosto de 2021 por Leonardo López en un ciclo de El Colegio Nacional. La busqué, sin éxito, en la mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y di con ella en una página web que reconstruye la memoria histórica del sindicato de trabajadores de Luz y Fuerza (<https://kilowatito2009.blogspot.com/2013/02/trabajadores-de-luz-y-fuerza-ante-la.html?m=1>). También está disponible en la página web de la revista Arqueología Mexicana, donde se consigna que su autor es Salvador Guilliem Arroyo (Matos, s.f.). Por último, ilustra una nota de opinión del portal Almomentomx (2018).

protagonistas, en primer plano y vestidos de gala, se reparten en dos grupos de 3 personas. El de la izquierda, secundario respecto al foco de atención, está compuesto por José López Portillo, presidente de México durante el sexenio 1976-1982, su esposa y una de sus hijas. López Portillo mira el monolito, mientras las mujeres observan al otro grupo, que resulta destacado por ese juego de miradas y porque la mujer que lo conforma, vestida de blanco, ocupa el centro de la imagen. Se trata de Sofía, la reina de España, que acompaña al rey Juan Carlos en su primera visita protocolar a México. Ambos miran al tercer integrante del grupo, de pie sobre una tarima e inclinado levemente hacia ellos. Es Matos, el arqueólogo.



**Figura 1.** Visita de los reyes de España a las excavaciones del Templo Mayor, México D.F., noviembre de 1978 (captura de pantalla). Fuente: Almomentomx.



Otras personas, algunas de ellas militares de alto rango —a juzgar por las insignias y condecoraciones—, completan el cuadro en segundo plano. Más lejos, en la esquina superior derecha de la foto, fuera del área de excavación, dos hombres vigilan la escena. Debajo de todxs ellxs, apenas se distinguen los relieves de la escultura.

Elegí detenerme en esta fotografía por dos razones. En primer lugar, porque el hallazgo y museificación de aquella pieza arqueológica —en ese tiempo y con esos protagonistas en particular— dio inicio al proceso de patrimonialización y sacralización del centro histórico de la Ciudad de México (Cottom, 2022). Esa monumentalización del pasado prehispánico formó parte, a su vez, de la institucionalización de una forma de memoria pública que, como afirman Cristóbal Gnecco y Mario Rufer (2021), propició un tipo de olvido contra el cual escribo este artículo. Y lo hizo en el marco del funcionamiento de una agencia estatal de producción de narrativas oficiales operativa desde mucho antes, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) o *Estado arqueológico*, lugar de enunciación que López (2010) ha calificado como *monopolio sobre el pasado legítimo*.

La segunda razón por la que me centro en la fotografía es porque permite problematizar la participación de la arqueología (y de los arqueólogos) en la teatralización de los poderes soberanos, en este caso encarnados en el presidente de México y los reyes de España. Esto se relaciona con lo que, junto a Tony Bennett (1988, 2018), he intentado conceptualizar como *función exhibitoria del poder*, un conjunto de dispositivos fundados en la autoridad disciplinaria de la arqueología y la antropología, destinados a producir efectos políticos. La relación saber/poder en sus formas de mostrarse y/u ocultarse.

En este texto pretendo trazar una conexión desobediente (Rufer, 2022) entre esas dos cuestiones que involucran temporalidades anacrónicas y parecen responder a lógicas diferentes, los monumentos prehispánicos —su patrimonialización y las memorias públicas que vehiculizan— y la coyuntura puntual de la visita de los reyes de España a México a fines de la década de los 70s del siglo XX.

## 2

Cuando Georges Balandier construyó el objeto de indagación de su libro *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación* (1994), pensaba en las escenas más espectaculares de la vida social, momentos en que la representación política alcanza su máxima visibilidad: rituales, conmemoraciones, manifestaciones, revoluciones, ejecuciones públicas. El arte de gobierno y el arte de la escena eran indisociables, para él. Y pretendía comprender la “teatralidad del poder”, reconocer “los elementos simbólicos e imaginarios, de los procesos dramáticos y de los juegos de apariencias que pueden hallarse operando en el gobierno de todas las sociedades” (1994, p. 12). Una de sus primeras fuentes de reflexión era la noción griega de “drama”, que entendía como una puesta en escena que conjuga la actuación y la representación como modo de dar apariencia a los

principios que gobiernan la vida colectiva, sus dilemas y conflictos. “Todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral” (1994, p. 16), escribió. El consentimiento sería el efecto principal de esa “óptica social”, fundamental en la legitimación de gobernantes que no podrían gobernar si mostraran el poder desnudo en sus violencias.

En su argumento, construido de modo secuencial como historia de una progresiva pérdida de potencia expresiva, la dramaturgia política de los reyes y príncipes del pasado europeo era equiparada con la de sus homólogos del pasado premoderno de otros continentes y con la dimensión ritual de la vida social de los “otros” etnográficos<sup>4</sup>. Desde su punto de vista, la teatralidad tenía distintos niveles de espectacularización en función de “diferencias civilizatorias”, era más ostensible en algunas sociedades. El mayor dramatismo se expresaba en las ejecuciones públicas que sancionaban la transgresión, al tiempo que producían una “... representación sagrada, sacrificial, de la fuerza” (Balandier, 1994, p. 23). Ejecución y sacrificio se confundían en su argumento. Los “aztecas” eran su ejemplo canónico.

En la foto que analizo la teatralidad política se vincula con una narrativa mítica, la del asesinato de la diosa Coyolxauhqui por su hermano Huitzilopochtli, feminicidio fundacional que habría instituido los sacrificios humanos en la religión mexicana con centro ejemplar en el Templo Mayor de Tenochtitlan, donde estaba emplazada la escultura (Matos, 2018). A través de imágenes y narrativas arqueológicas, los sacrificios humanos ligados a aquella potencia soberana del pasado pasan a formar parte de la escenografía donde actúan las potencias soberanas del presente. El punto de contacto, la superficie de inscripción de esos poderes y sustrato de su ligazón, es la representación del cuerpo en pedazos de la diosa.

Resulta llamativo que, en 1978, monarcas coronados después de una dictadura de casi cuarenta años y el presidente de un gobierno desacreditado por su rol en una “guerra sucia” —por entonces aún en curso— se mostraran públicamente junto a la escultura de la diosa desmembrada. ¿Qué lugar ocupaba el sacrificio humano prehispánico en sus imaginaciones políticas? ¿Buscaban una nueva legitimación, a través de narrativas míticas, de sus cuestionados poderes soberanos? Imposible responder. Basta señalar que aquella puesta en escena involucraba indicios de escenas previas, una teatralidad montada con los restos de otras teatralidades.

### 3

Como todo dispositivo, el dispositivo arqueológico y la dramaturgia política a la que sirve son producto de acontecimientos que han forzado su creación y reajuste en respuesta a

---

4 El argumento, así, negaba coetaneidad a esos “otros” etnográficos no-europeos, forma típica del alocronismo en antropología (Fabian, 2019).

ciertas inestabilidades políticas (Agamben, 2014; Foucault, 1985). Las huellas de correcciones o “rellenos estratégicos” están presentes en el dispositivo, constituyen indicios que podrían propiciar una “lectura a contrapelo” de las narrativas históricas oficiales, como propone Walter Benjamin, porque operarían como “imágenes dialécticas” capaces de “hacer saltar el *continuum* temporal”:

...la imagen es aquello en donde el pasado y el presente se juntan para constituir una constelación... la imagen del pasado que relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad es una imagen del recuerdo... La historia es, entonces, en sentido estricto, una imagen surgida de la remembranza involuntaria; una imagen que se le enfoca súbitamente al sujeto de la historia en el instante de peligro. (Benjamin, 2008, p. 95-96)

La apertura de las imágenes arqueológicas a una temporalidad no lineal, anacrónica, hacia sentidos que escapan del control consciente de su producción, que van más allá de contenidos y significados obvios, se aproxima a las reflexiones de Michael Taussig sobre las imágenes chamánicas en el Putumayo colombiano. Para este autor, esos otros sentidos forman parte de un conocimiento social implícito que es “esencialmente inarticulable, imaginérico y no discursivo... [en el que] historia y memoria interactúan” (2002, p. 441). En el repertorio de las imágenes chamánicas, ciertos acontecimientos políticos ligados principalmente a la conquista y la colonización han quedado objetivados como imaginería dotada de poderes mágicos. De este modo, permiten una apropiación experiencial del pasado diferente a la de la disciplina histórica, la “historia como brujería”. Una de las ideas que sustenta esta interpretación es que:

el bloqueo de la experiencia por medio de la opresión política y de la represión psíquica puede acarrear un proceso subsiguiente mediante el cual esa experiencia se torna animada y consciente por medio de mitos... este proceso está involucrado también en la conquista europea de sociedades “primitivas” y en la descomposición colonial de sus religiones. Sin embargo, los “fragmentos inconexos” que subsisten de esas religiones no son testimonio de la tenacidad de la tradición, como podría sostener el historicista. Son en cambio imágenes míticas que reflejan y condenan la apropiación experiencial de la historia de la conquista, en cuanto tal historia parece formar analogías y correspondencias estructurales con las esperanzas y tribulaciones del presente. (Taussig, 2002, p. 442)

Este conjunto de imágenes fragmentarias, “imágenes míticas”, propicia sustituciones, condensaciones y desplazamientos que —como en el trabajo onírico y el chiste descritos por Freud— permiten conectar tiempos y espacios múltiples, reviviendo memorias de experiencias olvidadas. De modo similar, algunas imágenes producidas por prácticas arqueológicas serían vehículo no sólo de interpretaciones historicistas, de temporalidad lineal y continuidad irreversible, como las narrativas nacionales. También disponibilizarían otro tipo de saberes, inconscientes, simbólicos, poblados de figuras en que se proyectan los afectos y pasiones políticas actuales, narrativas maestras que dan encuadre a los acontecimientos, especialmente las violencias traumáticas.

En lo que sigue, sugiero que las imágenes del sacrificio humano en el México prehispánico pueden ser interpretadas como imágenes dialécticas en este sentido, como recuerdos encubiertos de violencias de distintas temporalidades que resuenan en las violencias de hoy. Habría en ellas un potencial emancipador, podrían ser síntoma que permitiera hacer conscientes algunos traumas históricamente reprimidos —tanto psíquica como políticamente— y hacer inteligibles los órdenes sociales que los produjeron. Sin embargo, la estabilidad de los dispositivos narrativos en que han sido capturadas confirma la vigencia de esos órdenes, los reproduce. La magia de la historia conjurada en museos, monumentos y conmemoraciones, es una “magia del Estado” (Taussig, 2015) de la que éste extrae su densidad simbólica y, a la vez, le permite crear nuevos enemigos, recreándolos.

La potencia de esas imágenes arqueológicas emanaría de su conexión con lo que Taussig (2002) llama “espacio de muerte”, un fondo común de significantes del que la imaginación social extrae imágenes del bien y el mal, de la salvación y el castigo. Durante la colonización de América, distintos espacios de muerte —europeos, indígenas, africanos— se habrían fusionado en ese fondo común, con significantes parcialmente desconectados de sus significados y reorganizados a partir de discursos dominantes. Sus figuras y tropos clave habrían quedado ligados de modo ambivalente a las pasiones políticas de la conquista, ya sea en resistencia a los órdenes impuestos y/o como su refuerzo. Es lo que sucede con figuras como “aztecas” y “españoles”, y tropos como “sacrificio” y “cannibalismo” —entre otros—, cuyos sentidos aún se disputan. Sobre esas figuras y tropos, con todas sus pasiones, se habrían agregado nuevas imágenes e informaciones arqueológicas e históricas, sin modificar sus núcleos político-afectivos.

Para Taussig el *espacio de muerte* es un espacio colonizado en el que los “antiguos”, paganos de la pre-conquista, han sido iconizados como figuras del mal y viven para siempre inquietando las memorias de la colonización. Pero ese espacio también tiene una función colonizadora “al mantener la hegemonía o la estabilidad cultural de normas y deseos que facilitan la manera como los gobernantes gobiernan a los gobernados en la tierra de los vivos” (Taussig, 2002, p. 150). Sería, entonces, un espacio contradictorio, conflictivo, de metamorfosis, donde el terror puede revivir y conferir poder con su nueva vida. Ese es el poder mágico que emana de él, el poder “salvaje” de dañar o proteger. Y el intento de estabilización y apropiación de ese poder por parte del Estado, a través de la producción de imágenes, de narrativas oficiales, en los monumentos, en los museos, en los rituales conmemorativos, es lo que denomina “magia del Estado”, “la historia de los espíritus de los muertos como símbolo de una nación y del Estado” (2015, p. 11), una ficción con efectos materiales, un montaje que fusiona la realidad y lo onírico en el encauzamiento de pulsiones políticas.

#### 4

La fotografía de los reyes y el presidente en el Templo Mayor es, apenas, una instantánea de una visita diplomática de varios días, un momento específico de una gran puesta en escena para medios de comunicación masiva, especialmente televisión<sup>5</sup>. Cada momento difundido públicamente adquiriría sentido en relación con la historia de las relaciones entre ambos países<sup>6</sup>. La grandeza del México prehispánico, el mestizaje y la persistencia de la cultura española fueron los ejes narrativos más importantes de la dramatización política. Se trataba de recordar una historia común, para retomarla, ya que desde 1939, después del triunfo del franquismo en la guerra civil, se habían roto las relaciones diplomáticas. La muerte de Franco, la coronación del rey y la promulgación de la Constitución ese mismo año eran parte de la coyuntura del viaje. Por eso, con una idea de “reconciliación” como otro de los ejes narrativos, los reyes se reunieron con exiliados republicanos y visitaron sus instituciones. Era el corolario de una ley de amnistía promulgada un año antes<sup>7</sup>, que a la larga garantizaría impunidad para los perpetradores de crímenes del Estado español.

El lado mexicano de la relación no estaba exento de conflictividades<sup>8</sup>. Menos de dos meses antes el presidente López Portillo había promulgado su propia ley de amnistía que, junto a la liberación de los presos políticos, la legalización de los partidos de izquierda y el simultáneo exterminio de los grupos más radicalizados —por ejemplo, la Liga Comunista 23 de Septiembre—, pretendía terminar con la insurgencia política (Peñaloza, 2018). Aquí, lejos de encarnar una voluntad de reconciliación post-conflicto, como la que asumía respecto a la guerra civil en su país, el rey respaldó simbólicamente al Ejército, aunque sin explicitarlo.

Los documentos televisivos españoles muestran una presencia constante de autoridades militares junto a López Portillo, ya desde la recepción de los reyes en el aeropuerto

---

5 En la red, hay pocos registros disponibles de esa visita. Destacan dos videos de la televisión española (RTVE), que no incluyen imágenes en el Templo Mayor. No encontré registros equivalentes de la televisión mexicana. En la mediateca del INAH, sí hay fotos de la estancia de los reyes en Guanajuato, ciudad “cervantina”, pero no de sus actividades en el DF, tampoco de una visita al MNA que sí fue documentada en los videos españoles. Todo sugiere un borramiento intencional, un trabajo de censura.

6 Según el Real Instituto Elcano (2018), *think tank* de política exterior de la monarquía española, la dimensión simbólica es un aspecto fundamental de la Corona, que a la vez encarna al Estado y representa a sus ciudadanos de manera estable, independientemente de sus ideologías. Esa función se haría más marcada en los viajes al exterior, cuando el soberano se convierte en embajador. El rey Juan Carlos I, a partir de la “segunda restauración”, sería el mejor ejemplo de ello.

7 Ley 46 de 1977. De Amnistía. 15 de octubre de 1977. BOE-A-1977-24937.

8 Desde mediados de la década de 1960 el Estado mexicano libraba una “guerra sucia” contra diversos grupos insurgentes localizados en distintos puntos de la geografía mexicana, que incluían guerrillas rurales y urbanas, movimientos campesinos, obreros y estudiantiles. Dos grandes hitos-acontecimientos simbolizan y condensan la memoria del terrorismo de Estado en esa época, de la represión de la lucha revolucionaria, dos masacres de estudiantes en el entonces Distrito Federal: la masacre Tlatelolco en 1968 y el “Halconazo” en 1971. Para más detalles, ver el Informe de la Fiscalía para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP) (Encinas, s.f.).

(Figura 2). En la foto de las excavaciones del Templo Mayor se expresa esa misma presencia, aunque en segundo plano, manifestación de la duplicidad cívico-militar del Estado mexicano. En este sentido, el elemento más relevante de la dramatización política fue la visita del rey, en el primer día de su viaje, al Heroico Colegio Militar, inaugurado en 1976, apenas dos años antes (SEDENA, 2022). Una de las escenas de las que hay registro se desarrolló en la plaza de maniobras del centro educativo, donde Juan Carlos I marchó en uniforme de gala y entregó la bandera española al secretario de la Defensa Nacional y al director del Colegio. La secuencia se completó con un multitudinario desfile de cadetes en la misma plaza. En esa escenografía monumental, las figuras humanas se veían empujadas, incluso la del monarca. Fue casi una rendición simbólica de España al pie de nuevas pirámides, una “corrección” de la historia gracias a la nueva vida emanada del *espacio de muerte*.



**Figura 2.** Capturas de pantalla del documental “Los reyes de España en México” (Fuente: RTVE).

## 5

Me interesa llamar la atención sobre el diseño arquitectónico del Colegio Militar, que evoca explícitamente el pasado prehispánico a través de la imitación de algunas imágenes arqueológicas. Cuauhtémoc Medina lo considera ejemplo de la arquitectura oficial del “priísmo tardío”<sup>9</sup>, entre fines de los ‘60 e inicios de los ‘90 del siglo XX, parte de un “... proyecto fallido de encauzar al país a la modernidad (tercermundista o integrada, paternalista o neoliberal) conducida por el monopolio del poder presidencial” (2003, sección II, párr. 1). En su interpretación, se trata de una arquitectura que construye un espacio autoritario, una “retórica visual” en que:

<sup>9</sup> Según el diccionario de americanismos de la Asociación de Academias de la Lengua Española, la palabra “priísmo” designa en México al “Conjunto de miembros, militantes o simpatizantes del Partido Revolucionario Institucional (PRI)” (ASALE, 2010). Cuauhtémoc Medina lo utiliza, en cambio, para referirse a una etapa del gobierno de ese partido.

el individuo se ve constantemente confrontado no sólo con la magnitud de una edificación y la vastedad de su diseño sino con un espacio a ser recorrido por masas anónimas. Un espacio, en fin, que sugiere un autor invisible. Pues enfrenta, sin elementos mediadores, al usuario con una entidad autoral: el arquitecto y, a través de él, el Estado... el Colegio Militar fue hecho para ser activado con un tipo muy específico de representaciones teatrales: los desfiles y honores militares. Esta consciencia ritual puede constatarse en las palabras de su arquitecto, Agustín Hernández: *H.Colegio Militar/ Escala para marchas de ocho en fondo, no para el hombre que camina solo (...) reminiscencia de centros ceremoniales prehispánicos/ reflejo urbano y una cosmogonía geometrizada.* (Medina, 2003, sección III, párr. 3)

La monumentalidad y el uso ritual-escenográfico del espacio serían rasgos característicos de los proyectos arquitectónicos de esa época. Otro elemento típico, los acabados decorativos de concreto cincelado, serían un claro índice de explotación laboral, según el autor, ya que insumen gran cantidad de trabajo manual, algo que sólo puede financiarse con salarios de hambre:

Estos son edificios que transmiten, consciente o inconscientemente, una alta dilapidación de esfuerzo... No es del todo casual que en México bancos y organismos públicos hayan escogido significarse con esa estética del holocausto laboral... esta estética de trabajo intenso satisface un gusto prevaleciente en las esferas de poder político y económico. Dicho en términos muy simples, ese acabado ha permitido naturalizar el brutalismo del contexto social en forma de arquitectura. (Medina 2003, sección III, párr. 6)

Un “holocausto laboral”, interpreta el autor, el sacrificio de los trabajadores. Para Medina, en la “psicohistoria de la nación”, la evocación arquitectónica del pasado prehispánico es una mediación más “en el proceso de eterna simbiosis de ‘lo mexicano’”, la producción permanente de una “conciliación alegórica de dos pasados contradictorios”, el “mestizaje” como mandato cultural de Estado (Medina, 2003). Es posible agregar que estas producciones culturales, presentadas como escenografía del eterno drama del *espacio de muerte* y sus inagotables pasiones coloniales, son prácticas de visualidad<sup>10</sup>, construyen un orden cuya necesidad se presenta como evidente en tanto reparto de lo sensible, producen la legitimación material de una desigualdad social, reafirman el privilegio de las élites en control del Estado:

Vemos como algo natural configurar “lo indígena” como tiempo mítico brotando fantasmalmente a cada paso, “lo español/católico” como pretérito siempre vivo en lo religioso y popular, y lo “moderno” como el espacio de habitación de la élite que compone, claro está, estos discursos. Esos tres elementos son, ante todo, proyecciones historizadas de fuerzas contemporáneas negociando y luchando por un sitio en el presente político y económico, y no capas de tiempo percibidas desde la perspectiva del intelectual que se concibe como el sujeto moderno por antonomasia. (Medina, 2003, sección V, párr.1)

10 Entiendo la visualidad como producción de una autoridad que reserva para sí la posibilidad exclusiva de ver, a partir de una serie de prácticas de ensamblaje de informaciones, imágenes e ideas. “Esta capacidad para ensamblar una visualización pone de manifiesto la autoridad del que visualiza y también señala al hecho de que la autorización de la autoridad necesita una renovación continua” (Mirzoeff, 2016, p.32).

## 6

A diferencia de otras construcciones del mismo período que comparten la misma “retórica visual” y han sido diseñadas para ser vistas, el Colegio está apartado de la mirada, en un sitio de acceso restringido. Las imágenes disponibles forman parte de videos y películas, así como *spots* televisivos<sup>11</sup>. Además, circulan dos conjuntos de fotografías. Uno de ellos, con fotos de exteriores tomadas por integrantes del colectivo LIGA-ARCHIVOS, se exhibió en junio de 2023 en una muestra titulada “Arquitectura para dioses”, destacando con ese nombre su monumentalidad, un carácter mítico-religioso al que los gestos de respeto, jerarquía y disciplina “le otorgan un componente adicional de veneración” (LIGA-ARCHIVOS, s.f., Serie 01 - Arturo Arrieta, párr.2). El otro conjunto de fotografías, de enero del mismo año y parte de una entrevista por el Día Internacional de la Educación Militar, transmite una mirada más intimista, acompaña a un grupo de cadetes por las instalaciones e incluye espacios interiores (Channel 1 Los Angeles, 2023). De este último conjunto, quiero destacar una imagen tomada en lo que aparenta ser un museo, porque opera como síntesis visual de la operación mimética (¿magia mimética?) del Colegio Militar con el pasado monumental. Es un *collage* fotográfico (Figura 3) que empareja estructuras arquitectónicas prehispánicas con distintos sectores del edificio actual, así como con la figura de un dios. En el título del *collage*, además, se nombra al Colegio con una palabra en náhuatl, “*tepochcalli*”, que la etnohistoria ha identificado como una de las instituciones educativas mexicas.

---

11 Destaca el video-clip de la canción “La Incondicional” de Luis Miguel (1988) y la película “Total Recall” de Paul Verhoeven (1990). El 30 de noviembre de 2023 se celebró en las instalaciones el acto de clausura de los festejos por el Bicentenario del Heroico Colegio Militar 1823-2023 con la presencia del presidente López Obrador. En una transmisión cuidadosamente guionada, con varios planos aéreos, la arquitectura se convirtió en escenario de desfiles multitudinarios y adquirió un rol protagónico (López Obrador, 2023). Fue un colosal ritual de Estado en un momento muy sensible de la relación entre las fuerzas armadas nacionales y la sociedad civil marcado por el incremento de las muertes violentas y la discusión sobre la legalidad de la subordinación de la Guardia Nacional a la Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA).



**Figura 3.** Collage en el museo del Heroico Colegio Militar (captura de pantalla).  
Fuente: Channel 1 Los Angeles.

Según Soustelle (1970) las escuelas mexicas eran los *calmécac* y los *telpochcalli*, los primeros de instrucción religiosa, reservados para las élites, y los segundos de enseñanza militar, destinados a las mayorías. Apoyado en fuentes coloniales, este autor afirma que había antagonismos entre las escuelas, similares al enfrentamiento mítico de los dioses que las presidían: Quetzalcoatl a los *calmécac* y Tezcatlipoca a los *telpochcalli*. León-Portilla agrega que la enseñanza en los *calmécac* era “de tipo intelectual”, mientras que “... en los *telpochcalli* se preocupaban especialmente por lo que se refiere al desarrollo de las habilidades del joven para la guerra y la caza” (1994, p. 586). La identificación del Colegio Militar con una de estas escuelas presupone, entonces, una diferenciación equivalente entre una élite y un “pueblo” educado para ser conducido por ella. Es una operación mítico-histórica análoga a la arquitectura, productora y reproductora de un orden social signado por la desigualdad, que opera a la vez como indicador de esa desigualdad (Medina, 2003).

Sin embargo, a diferencia de los *telpochcalli* prehispánicos, este Colegio no fue consagrado a Tezcatlipoca sino a Huitzilopochtli, el dios que habría instituido el sacrificio humano al asesinar y desmembrar a su hermana Coyolxauhqui, representada en el monolito junto al que se retrataron el presidente y los reyes de España. Es lo que indica el primer emparejamiento fotográfico del *collage*, arriba a la izquierda, entre el “edificio de gobierno” y un brasero que supuestamente representa a ese dios.

¿Por qué hay un solo dios, Huitzilopochtli, en este mosaico de imágenes de sitios monumentales —pirámides— de distintos puntos de la geografía mexicana y diferentes períodos de su historia prehispánica (Cuicuilco, Teotihuacan, Monte Albán, Uxmal, Chichen Itzá, Tenochtitlan)? ¿Qué tipo de centro construye este artefacto simbólico montado con imágenes arqueológicas? ¿Qué temporalidades?

Respecto al dios, las crónicas señalan que fue el único exclusivamente mexica del panteón mesoamericano y que su culto habría sido culto de Estado en el “Imperio Azteca” (Boone, 1989). Huitzilopochtli, un dios inicialmente menor, tribal, cuya importancia fue creciendo a medida que se expandía el poder bélico-imperial de sus fieles, habría llegado a encarnar las hazañas y aspiraciones de todos los mexicas:

Huitzilopochtli came to embody the sun... As such, he demanded that the life's blood and hearts of humans be given to sustain the sun on its daily journey... He was also the patron of the warrior class, principally the military orders of eagle and jaguar knights, and saw that the Mexica were sufficiently victorious to acquire the victims needed for sacrifice... At the Templo Mayor, the Great Temple in the heart of Tenochtitlan, Huitzilopochtli was worshiped alongside Tlaloc, the god of rain and, indirectly, of agricultural fertility, who had ancient roots in Mesoamerica. Together the cults of Tlaloc and Huitzilopochtli reflected the economic basis of the empire: agriculture and war/tribute. (Boone, 1989, p. 2)

Se trata, precisamente, de la escena canónica de la dramaturgia del poder en Balandier: aztecas, pirámides y sacrificios. México en la imaginación globalizada, interpretaciones de interpretaciones, escenas montadas con restos de otras escenas, ecos de violencias del pasado que resuenan en el presente. En ese marco, Huitzilopochtli representa la apropiación y el intento de estabilización de la potencia simbólica de esos imaginarios sacrificiales —con todos sus poderes de muerte— por parte de una élite que administra el territorio desde un centro que lo condensa, México-Tenochtitlan. Esa apropiación, en tanto práctica de visualidad, crea además una constelación temporal que reúne el pasado prehispánico, tiempo mítico del origen, con el tiempo de producción de los dispositivos de mimesis arqueo-arquitectónica, el “príismo tardío”, y liga ambos al presente de la recepción de las escenas arqueológicas.

Así, las imágenes del sacrificio mexica se convierten en imágenes dialécticas, hacen estallar el *continuum* histórico. A través de ellas, el *Estado Arqueológico* se confunde con el *Estado Sacrificial*. Es en Colegio Militar, en la formación de la oficialidad del Ejército y Fuerza Aérea Mexicanos, que esta operación se despliega en toda su magnitud expresiva. Aunque es una imaginería que se activa también en la interpretación de otro tipo de escenas, sean producidas o no por el Estado.

Paradójicamente, en el *collage* del museo del Colegio Militar, el dios representado no es Huitzilopochtli sino Tláloc, tal como está expuesto en el Museo del Templo Mayor, donde se tomó la fotografía. Esa misma pieza ha sido presentada en varias publicaciones, desde el primer informe de excavación (Matos, 1981). Nunca se dudó de su identificación, es el

dios de la lluvia, no el de la guerra. Sucede que hay muy pocas representaciones de Huitzilopochtli, su forma permanece ampliamente desconocida, no se han hallado imágenes en sus templos. El único dios exclusivamente mexicana, entonces, es un espectro, no tiene forma. En documentos de los siglos XVI y XVII se lo construye narrativa y pictóricamente como figura demoníaca. Desde el siglo XVIII, algunos eruditos europeos e intelectuales criollos lo confrontaron con Quetzalcoatl, figura de un héroe civilizador que habría pretendido erradicar la práctica del sacrificio humano y construir una religión monoteísta, en sincretismo con el apóstol Santo Tomás (Boone, 1989). Hasta las excavaciones del Templo Mayor, en 1978, la figura principal del panteón mexicana era Quetzalcoatl.

Hay un problema candente —diría Didi-Huberman (2012)— en esta sustitución de una imagen desconocida por otra cuyo nombre ha sido cambiado, en reemplazo de otra anterior, figuras todas del *espacio de muerte*, resignificadas por hallazgos arqueológicos que fueron contemporáneos con ciertos acontecimientos. Algo arde en la pétreo monumentalidad de las imágenes arqueológicas, corazón mismo del Estado mexicano, y desestabiliza las escenas a las que sirven de escenografía. Se trata, tal vez, un síntoma similar al que Taussig (2002) identifica en las imágenes míticas, la señal de un bloqueo de la experiencia resultante de opresiones políticas y/o represiones psíquicas.

## 7

“En el comienzo hay un muerto”, escribió Michel de Certeau al rastrear antecedentes de los estudios de “cultura popular” en Francia desde mediados del siglo XIX, “una represión política se halla en el origen de una curiosidad científica” (1999, p. 47). La subsecuente operación epistemológica habría implicado, para él, la construcción de dispositivos de separación y eliminación de las potencias subversivas de los sectores populares —su conversión en “masas”— según el proyecto de las élites. Se trataba de conjurar el peligro revolucionario manifestado a partir de 1848 en la “primavera de los pueblos”. Un ejemplo lo constituye Charles Nisard, quien desde 1852 trabajó como censor de libros de cordel bajo órdenes policiales y, a la vez, fue pionero de los estudios de literatura popular. Unos acontecimientos y un dispositivo, una emergencia y un mecanismo estable de control:

El mismo proceso de eliminación se prolonga. El saber sigue ligado a un poder que lo autoriza... si los procedimientos científicos no son inocentes, si sus objetivos dependen de una organización política, el discurso mismo de la ciencia debe revelar una acción que le es encomendada por la sociedad: ocultar lo que pretende mostrar. (de Certeau, 1999, p.49)

Más adelante, el autor francés agrega que “es en el momento en que una cultura ya no tiene los medios para defenderse cuando aparecen el etnólogo o el arqueólogo” (1999, p. 52). Cuando las sublevaciones han sido sofocadas, los pueblos se convierten en objeto de preservación, son embellecidos. Lo que así se oculta es la violencia, tanto la de la potencia

popular como la de los dispositivos que nombran, catalogan y coleccionan pueblos. En el comienzo hay muertos, sí, después olvido. Murmullos sofocados. Quedan indicios, restos.

Para conocer aspectos olvidados o reprimidos del pasado, un grupo de autores ha utilizado como fuentes históricas algunos indicios de este tipo, claves en la construcción de un conocimiento capaz de “transgredir las tácitas prohibiciones de la disciplina, y de ampliar sus límites” (Ginzburg, 1999, p.13). Interés especial han recibido las imágenes visuales, habladas —o silenciadas— por los discursos disciplinarios de las humanidades. Además de Carlo Ginzburg puede contarse entre esos autores a Aby Warburg, Georges Didi-Huberman y Michael Taussig. La trama que forman sus argumentos se entreteje con ciertas ideas de Freud, sobre todo su conceptualización del inconsciente y la caracterización del trabajo onírico como “figuración de procesos anímicos” (1991). De este diálogo teórico-metodológico deriva la posibilidad de ensayar formas de “leer” la historia en sus fragmentos sobrevivientes, de figurar procesos sociales a partir de los restos de pasados olvidados, de interpretar la presencia de “contenidos latentes” encubiertos en los “contenidos manifiestos” de las narrativas disciplinarias y sus regímenes de visibilidad oficiales. No es casual que una metáfora recurrente en sus trabajos sea, justamente, la de la excavación arqueológica o la exhumación de restos:

[El trabajo de construcción del psicoanalista] o, si se prefiere, de reconstrucción muestra vastas coincidencias con el del arqueólogo... así como el arqueólogo a partir de unos restos de muros que han quedado en pie levanta las paredes, a partir de unas excavaciones en el suelo determina el número y la posición de las columnas, a partir de unos restos ruinosos restablece los que otrora fueron adornos y pinturas murales, del mismo modo procede el analista cuando extrae sus conclusiones a partir de unos jirones de recuerdo, unas asociaciones y unas exteriorizaciones activas del analizado. Y es incuestionable el derecho de ambos a reconstruir mediante el completamiento y ensambladura de los restos conservados. (Freud, 1991, p.261)

Restos y jirones de algo que puede ser reconstruido por asociación, completamiento y ensambladura en un montaje colaborativo. De las materialidades de la arqueología, Freud se desliza hacia las imágenes y narraciones que aportan los analizados, escenas de padecimientos psíquicos que proyecta en figuras del teatro griego clásico, por ejemplo, Edipo. Una escenografía arqueológica para el drama eterno de unos seres mitológicos que viven en nuestro sufrimiento cotidiano, en un guion que interpretamos una y otra vez. En su obra, el creador del psicoanálisis construye un método para reconstruir las experiencias olvidadas en ese sufrimiento repetido, para recordar la escena primaria que ha sido deformada hasta esconder la fuente del trauma. Es lo que se hace posible al rastrear “restos y jirones” a través de la serie de escenas secundarias en las que han sido acomodados y fijados.

Por su parte, en consonancia con las ideas de Warburg en el *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman propone una “arqueología de la cultura” que parte de “un inmenso y rizomá-

tico archivo de imágenes”. Lejos de recomponer una totalidad perdida, esta arqueología implica para él “... asumir el riesgo de poner, unos junto a otros, fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados y de tiempos separados por lagunas” (2012, p. 20). No se trata, entonces, de un trabajo de reconstrucción, sino de imaginación y montaje, de conexión, de creación del tipo de conocimiento al que aludí al comienzo de este artículo, la “anamnesis figurativa”. Se haría posible, así, una figuración de asociaciones inconscientes, nexos de memoria entre acontecimientos traumáticos y discursos en apariencia desconectados, vueltos a narrar a partir de unos síntomas o “signos secretos” que expondrían las fisuras del saber y perturbarían las escenas que éste compone.

## 8

En 1970, Octavio Paz publicó *Postdata*, una reflexión sobre lo sucedido en México los veinte años siguientes a la publicación de *El laberinto de la soledad* (1950). Ambos ensayos, decía, eran ejercicios de imaginación crítica, cuestionamientos de la identidad mexicana en tanto construcción histórica. Ni ser, ni carácter; ni ontología, ni psicología, “... el mexicano no es una esencia sino una historia” (2019, p. 235). Sus reflexiones giraban en torno a un acontecimiento de 1968, la matanza de Tlatelolco<sup>12</sup>. Para él en México las protestas globales inspiradas por el Mayo Francés habían adquirido características particulares:

Lo discordante, lo anómalo y lo imprevisible fue la actitud gubernamental... el gobierno regresó a períodos anteriores de la historia de México... Fue una repetición instintiva que asumió la forma de un ritual de expiación; las correspondencias con el pasado mexicano, especialmente con el mundo azteca, son fascinantes, sobrecogedoras y repelentes. La matanza de Tlatelolco nos revela que un pasado que creíamos enterrado está vivo e irrumpe entre nosotros. (Paz, 2019, pp. 252-253)

Su concepción de la historia admitía la posibilidad de una regresión, la “repetición instintiva” de una forma ritual del pasado azteca que podía “irrumper” en el presente como “pasado vivo”. Para Paz, desde tiempos prehispánicos y a lo largo de la historia, estas repeticiones habrían configurado ciclos que dificultaron el tránsito del país a la modernidad, y profundizaron las confrontaciones entre dos partes: una “porción desarrollada” y una “otredad” (p. 288). La “porción desarrollada”, perseverante en el error de adoptar modelos foráneos, con dificultades para pensar por sí misma; y una “otredad” que:

---

12 El 2 de octubre de 1968, en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, Ciudad de México, miembros del Ejército y la organización paramilitar “Batallón Olimpia”, bajo las órdenes del presidente Gustavo Díaz Ordaz, abrieron fuego sobre la multitud que participaba de un mitin. El evento había sido organizado por el Consejo Nacional de Huelga, una coordinadora estudiantil formada al calor de un conjunto de acciones que hoy se conocen como Movimiento del 68. No hay una cifra oficial de muertos, pero un documento de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos afirma que sólo ese día fueron asesinadas, como mínimo, entre 300 y 350 personas (CNDH, s.f.).

escapa a las nociones de pobreza y de riqueza, desarrollo o atraso: es un complejo de actitudes y estructuras inconscientes que, lejos de ser supervivencias de un mundo extinto, son pervivencias constitutivas de nuestra cultura contemporánea. El *otro* México, el sumergido y reprimido, reaparece en el México moderno. (Paz, 2019, p. 289)

En el argumento de Paz, la matanza de Tlatelolco fue hecho y representación de un drama histórico, una puesta en escena que permitió entrever algo oculto, pero periódicamente repetido. La figura elegida para alegorizar el “tiempo petrificado” de la repetición es la pirámide. Paradójicamente, la misma figura simbolizaría también la continuidad del tiempo y la vida, “... la imagen del Estado azteca y de su misión: asegurar la continuidad del culto solar, fuente de la vida universal, por el sacrificio de los prisioneros de guerra” (p. 296):

Para los herederos del poder azteca, la conexión entre los ritos religiosos y los actos políticos de dominación desaparece, pero el modelo inconsciente del poder siguió siendo el mismo: la pirámide y el sacrificio... entre la antigua sociedad y el nuevo orden hispánico se tendió un hilo invisible de continuidad: el hilo de la dominación. Ese hilo no se ha roto: los virreyes españoles y los presidentes mexicanos son los sucesores de los *tlatoanis* aztecas<sup>13</sup>. (pp. 296-7)

## 9

A pesar de ser una imaginación construida con jirones de relatos y fragmentos dispersos, sepultados por la guerra y el tiempo, el argumento se presenta con la misma perdurabilidad y el peso inconmensurable del monumento pétreo, igual de inmovible en la imaginación histórica, majestuoso y terrible. Al igual que la arquitectura del “priísmo tardío”, esta alegoría de la pirámide-sacrificio es la escena y a la vez el guion que actúan unos personajes que, aunque transmutan, son siempre los mismos: *tlatoanis* y comunes, españoles e indios, la “porción desarrollada” y los “otros”, el gobierno y el pueblo, el “México moderno” y el “México reprimido”. Sin embargo, como el propio Octavio Paz señala, ese México sumergido no es más que un espectro, una fantasía: “cuando hablamos a solas, hablamos con él, cuando hablamos con él, hablamos con nosotros mismos” (Paz, 2019, p. 289). Los personajes, entonces, representan aspectos disociados de una misma subjetividad, proyecciones del conflicto de las élites en control del Estado —de las que Octavio Paz formaba parte—, escindidas entre una megalomanía con tintes mítico-religiosos y el terror compensado violentamente.

Como la escena canónica de la dramaturgia del poder de Balandier (1994), esta alegoría resuena con una tradición de pensamiento europeo, parte de la filosofía y la

13 “Tlatoani” es el término que utilizaban los pueblos hablantes del náhuatl para designar a sus gobernantes, “el máximo cargo en la jerarquía política, al que sólo tenían derecho aquellos que eran descendientes del primer tlatoani” (Vela, 2011).

historia de las religiones que fue clave en la construcción de la superioridad moral de la Modernidad imperial del siglo XIX. Uno de los tópicos más importantes de esa tradición fue, justamente, el del sacrificio<sup>14</sup>. Así, de forma no explícita, la mirada europea sobre México se cuela en el argumento de Paz. Además, una lectura detenida del ensayo de 1970 pone de manifiesto que no se trata de una crítica histórica, sino de eso que dijo no ser, una ontología de la repetición ritual del mito y una psicología del pasaje al acto de impulsos mal reprimidos. No denuncia a los perpetradores de la masacre del '68, ni propone un modelo de lucha para transformar las relaciones sociales, sino todo lo contrario, reproduce y legitima la dominación al postular la continuidad del pasado sacrificial, y se muestra fascinado ante ella. Una sustancia espiritual, fantasmagórica, anterior e interior tanto a los individuos como al Estado, sería capaz de “poseerlos” para consumir su destino sangriento, con el consentimiento de víctimas que lo padecerían como una fatalidad cosmogónica.

La misma alegoría, el guion pirámide-sacrificio, se escenifica en diversos dispositivos públicos, como los museos, los rituales políticos y las grandes conmemoraciones de Estado, de las que la visita diplomática de los reyes de España en 1978 es apenas un ejemplo. Su potencia simbólica y la ubicuidad de sus signos asociados —ligados a las pasiones del *espacio de muerte*—, disponibilizan ampliamente unos sentidos que permiten significar también las violencias del presente, contribuyendo a la perpetuación de la impunidad. No es que un fantasma “azteca” entre periódicamente en posesión espiritual del Estado mexicano y/o de sus funcionarios, y los fuerce a cometer actos de barbarie. Tampoco es un núcleo de pulsiones primitivas mal reprimidas que habita en el interior de cada mexicano y lo compele a la “repetición instintiva” de una violencia primordial. Ampararse en la coartada del atavismo es un privilegio del que gozan los *tlatoanis* del presente. Lo que se precisa para romper el eterno retorno del malestar histórico no es un exorcismo, ni una terapia conductista, sino trabajos de memoria y —fundamentalmente— de justicia.

---

### Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2014). *Qué es un dispositivo*. Adriana Hidalgo.
- Balandier, Georges (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Paidós.
- Benjamin, Walter (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Itaca - UACM.
- Bennett, Tony (1988). The exhibitionary complex. *New Formations* 4, 73-102.
- Bennett, Tony (2018). *Museums, Power, Knowledge. Selected Essays*. Routledge.
- Boone, Elizabeth (1989). Incarnations of the Aztec Supernatural: The Image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe. *Transactions of the American Philosophical Society* 79(2), 1-107.

---

14 Algunos de los autores que han abordado el tema del sacrificio en la historia de las religiones son James Frazer, Henri Hubert, Marcel Mauss, Mircea Eliade y Georges Bataille.

- Cottom, Bolfy (2022). El Templo Mayor. Un laboratorio de políticas públicas arqueológicas. En Patricia Ledesma y Jorge Méndez (Eds.), *Coyolxauhqui a 45 años de su descubrimiento* (pp. 51-62). CONACULTA - INAH.
- De Certeau, Michel (1999). *La cultura en plural*. Nueva Visión.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*. Fundación Televisa.
- Fabian, Johannes (2019). *El tiempo y el otro: cómo construye su objeto la antropología*. Universidad del Cauca.
- Foucault, Michel (1985). *Saber y verdad*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- Freud, Sigmund (1991[1900]). La interpretación de los sueños. *Obras Completas*, Tomos IV y V. Amorrortu.
- Freud, Sigmund (1991[1937]). Construcciones en el análisis. *Obras Completas*, Tomo XXIII. Amorrortu.
- Ginzburg, Carlo (1999). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. GEDISA.
- Gnecco, Cristóbal y Mario Rufer (2021). Regímenes de memoria y usos políticos y sociales del tiempo pasado. Conversación con Mario Rufer. *Tabula Rasa* (39), 323-338.
- Jelin, Elizabeth (2001). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- León-Portilla, Miguel (1978). *México-Tenochtitlan: su espacio y tiempo sagrados*. INAH.
- León-Portilla, Miguel (1994). El concepto náhuatl de la educación. En: de la Torre Villar, E. (ed.), *Lecturas históricas mexicanas*, Tomo V, 577-587. UNAM - IIH.
- López Caballero, Paula (2010). De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos. En Pablo Escalante (Ed.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural* (pp. 137-152). CONACULTA.
- Matos Moctezuma, Eduardo (Ed) (1981) *El Templo Mayor. Excavaciones y estudios*. INAH.
- Matos Moctezuma, Eduardo (1991). Las seis Coyolxauhqui: variaciones sobre un mismo tema. *Estudios de cultura náhuatl* 21, 15-29.
- Matos Moctezuma, Eduardo (2018). *Vida y muerte en el Templo Mayor*. Fondo de Cultura Económica.
- Medina, Cuauhtémoc (2003). La lección arquitectónica de Arnold Schwarzenegger. *Arquine*, 23.
- Mirzoeff, Nicholas (2016). El derecho a mirar. *Revista Científica de Información y Comunicación* 13, 29-65.
- Paz, Octavio (2019). *El laberinto de la soledad / Postdata / Vuelta a "El laberinto de la soledad"*. Fondo de Cultura Económica.
- Peñaloza, Alejandro. (2018). El aniquilamiento de la disidencia armada en el marco de la reforma política en México. El caso de la Liga Comunista 23 de Septiembre (1977-1978). *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas* 25(71), 159-179.
- Rufer, Mario (2022). Das Gedächtnis als ungehorsame Verbindung. En: Timo Dorsch, Jana Flörchinger, Börries Nehe (Hg.) *Geographie der Gewalt. Macht und Gegenmacht in Lateinamerika*, Mandelbaum-Verlag.
- Soustelle, Jacques (1970). *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*. FCE.
- Taussig, Michael (2002). *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*. Norma.

- Taussig, Michael (2015). *La magia del Estado*. Siglo XXI.
- Tirado, Arantxa (2022). España, el colonialismo que no cesa. *La Jornada*, 13 de febrero.
- Vela, Enrique (2011). Los tlatoanis mexicas. *Arqueología Mexicana* 40, 8-17.

### Sitios y páginas web consultados

- Almomentomx. (7 de febrero de 2018). *TEXTOS EN LIBERTAD: José López Portillo y el Templo Mayor*. <https://almomento.mx/textos-en-libertad-jose-lopez-portillo-templo-mayor/>.
- Andrés Manuel López Obrador. (30 de noviembre de 2023). Clausura de los festejos del Bicentenario del Heroico Colegio Militar, desde Ciudad de México [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=SiYax32APMM>.
- ASALE (2010). *Diccionario de Americanismos*. Asociación de Academias de la Lengua Española. <https://www.asale.org/damer/>.
- Channel 1 Los Angeles (20 de enero de 2023). *Día Internacional de Educación Militar El Heroico Colegio Militar prepara a sus cadetes con los más altos estándares para servir a La Patria*. <https://channel1la.com/2023/01/20/dia-internacional-de-educacion-militar-el-heroico-colegio-militar-prepara-a-sus-cadetes-con-los-mas-altos-estandares-para-servir-a-la-patria-sede-na-mexico/>.
- CNDH (s.f.). *Matanza de Tlatelolco, violación de derechos humanos*. <https://www.cndh.org.mx/noticia/matanza-de-tlatelolco-violacion-de-derechos-humanos>.
- Encinas, Alejandro. (s.f.). *Informe histórico de la FEMOSPP*. <https://www.alejandroencinas.mx/home/informe-historico-de-la-femospp/>.
- Liga-Archivos (s.f.). *Arquitectura para Dioses*. <https://www.liga-archivos.org/arquitectura-para-dioses>.
- López Luján, Leonardo [elcolegionacionalmx] (2021). El Proyecto del Templo Mayor y el resurgimiento de la antigua Tenochtitlan [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JUlSEeqtosw>
- Matos Moctezuma, Eduardo (s.f.). Los reyes de España en el Templo Mayor. *Arqueología Mexicana*. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/los-reyes-de-espana-en-el-templo-mayor>.
- Real Instituto El Cano. (2018). *Los discursos del Rey. España en el mundo 1975-2018*. <https://www.realinstitutoelcano.org/wp-content/uploads/2021/10/discursos-rey-espana-mundo-1978-2018.pdf>.
- RTVE. (1 de enero de 1978). *Los Reyes de España en México*. <https://www.rtve.es/play/videos/documentales-color/reyes-espana-mexico/2826154/>.
- RTVE. (1 de enero de 1978). *Viaje de los Reyes de España a México. Documento*. <https://www.rtve.es/play/videos/documentales-color/viaje-reyes-espana-mexico-documento/2888974/>.
- SEDENA. (1 de febrero de 2022). Historia de las instalaciones del Heroico Colegio Militar. *Gobierno de México*. <https://www.gob.mx/sedena/acciones-y-programas/historia-de-las-instalaciones-del-heroico-colegio-militar>.

## PAULINA ÁLVAREZ

<https://orcid.org/0000-0001-7509-2876>

alvarezpau@gmail.com



Es licenciada en antropología por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, y Doctora en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco. En su formación de grado combinó prácticas arqueológicas con teoría socio-antropológica, investigación bioantropológica y formación en antropología forense. Durante una década se dedicó a la enseñanza de la antropología a nivel secundario y en formación docente no universitaria. Coordinó un trayecto de especialización para docentes en contextos de encierro, integró el equipo técnico de educación de adultos del Ministerio de Educación de su provincia natal, Córdoba, e integró el Observatorio de DDHH de Universidad Nacional de Río Cuarto, su ciudad. Desde 2016 reside en México. Con la orientación de Mario Rufer, en 2018 obtuvo el grado de Maestra en Comunicación y Política en la UAM-X. Con el mismo orientador, ha obtenido el grado de Doctora en Humanidades por esa misma universidad, en la línea de Estudios Culturales y Crítica Poscolonial. Sus reflexiones abordan el vínculo entre arqueología y poder, expresado en la producción de imágenes y narrativas oficiales sobre el pasado y la función exhibitoria-pedagógica de los museos públicos. Explora, además, las posibles conexiones entre esas imágenes y narrativas, y los modos de significar la violencia contemporánea en México.