



leticias

CINE

Clímax: los bailarines poseídos de Gaspar Noé

E

FERNANDA
SOLÓRZANO

n su edición de enero de 1999, la revista *Sight & Sound* llevó una portada enigmática y potente. Mostraba a un hombre en el interior de la reñadera de una alberca, tocado por manos de otros que están fuera de cuadro, y, como único titular, una frase en tipografía roja: “Tiene treinta segundos para abandonar el cine.” La portada anuncia el texto central del número sobre la proliferación en los años noventa de directores que tomaban por asalto la sensibilidad del espectador, mostrando en sus películas todo tipo de transgresiones físicas y morales (un movimiento también llamado “nuevo extremismo”). El año anterior se habían estrenado dos películas repre-

sentativas de ese cine y la imagen de portada tomaba elementos de ambas. La foto del hombre era parte de *Los idiotas*, del danés Lars von Trier, y la frase correspondía a *Solo contra todos*, el primer largometraje del franco-argentino Gaspar Noé; su función es advertir al espectador del impacto de una escena a punto de mostrarse, en la que un hombre violento descargaría su ira sobre una mujer encinta.

En el pasado festival de Cannes, Von Trier y Gaspar Noé presentaron fuera de competencia sus películas más recientes: *La casa que Jack construyó* y *Clímax*, respectivamente. Dado que ambos directores siguieron derroteros semejantes, se antojaría comparar su evolución a veinte años de aquella portada compartida. Si las películas recién estrenadas se usaran como criterio, habría un claro “ganador”. Si bien *La casa que Jack construyó* tiene momentos brillantes y un senti-

do del humor ácido, Von Trier parece estar atrapado en la misión de irritar a sus críticos. *Clímax*, en cambio, es la mejor película de Gaspar Noé (o tan lograda como *Irreversible* [2002], la más elogiada hasta hoy).

Nadie lo vio venir. Volviendo a la comparación con Von Trier, era este quien, con *Melancolía* (2011), había recuperado su prestigio en declive. En cambio, el Noé de la última década parecía haber cedido al puro gusto de explotar sus dones estilísticos y su capacidad para filmar desde cualquier perspectiva imaginable –por ejemplo, una relación sexual desde el interior de una vagina, secuencia legendaria de *Enter the void* (2009)–. Tanto esta película como *Love* (2015) pretendían arrojar reflexiones sobre experiencias que trascienden la corporeidad –el viaje psicodélico o el amor romántico– pero carecían de la tensión de sus primeros largometra-

jes. Daba la impresión de que, para Noé, la compulsión por mostrar había reemplazado el interés por decir.

Clímax desmiente la suposición de que Noé continuaría esa tendencia. Es su película con menos escenas sangrientas/violentas/sexuales, lo que para nada equivale a decir que es la más inocua o la que menos emociones genera. Por medio de estrategias visuales y sonoras, Noé logra que su espectador recorra una trayectoria semejante a la de sus personajes: bailarines que emprenden un *malyaje* colectivo tras beber ponche contaminado con grandes cantidades de LSD.

Según un texto que aparece en pantalla, la anécdota de *Clímax* se basa en hechos reales ocurridos en Francia a mediados de los noventa. En plano cenital, se muestra a una joven que se arrastra en la nieve dejando un rastro de sangre. Es el epílogo del relato pero se muestra al inicio de él; un eco de *Irreversible*, donde la historia de una violación brutal se narra en retroceso y vuelve casi dolorosas las escenas donde la mujer violada y su novio aún se muestran felices y enteros, sin sospechar lo que sucederá. (“El tiempo destruye todo”, dice un personaje al inicio de esta cinta.)

Aunque en menor medida, el efecto se replica en *Clímax*. Las escenas siguientes muestran videos de los bailarines, frescos y sonrientes, respondiendo preguntas sobre por qué disfrutan bailar, su experiencia con las drogas, cuáles son sus peores miedos y qué hacen para desahogarse. Sus respuestas son ominosas; anticipan su comportamiento bajo el influjo del LSD y dan una pista sobre quién pudo haber agregado la droga a un garrafón de ponche durante la última reunión del grupo antes de salir de gira. También hay claves de lo que vendrá en los títulos de los libros y las películas apilados al costado de la televisión donde se ven los videos. Por ejemplo, *Posesión* de Andrzej Żuławski (1981) y *Suspiria* (1977) de Dario Argento. En la segunda parte de *Clímax*, una bailarina se hará cortes en el cuello (como la protagonis-

ta de *Posesión*) y un personaje le sugerirá a otro que la escuela de baile en la que transcurre la acción le da “malas vibras”, como si en ella, agrega, se hubieran realizado sacrificios satánicos. Es algo que diría alguien que ha entrado en paranoia lisérgica, pero también un homenaje al clásico de Argento sobre una academia de danza embrujada.

La primera secuencia de baile de *Clímax* es una de las más potentes, vibrantes y energéticas del cine reciente. Al ritmo de un *soundtrack* mezclado y liderados por la coreógrafa Selva (Sofía Boutella, la única actriz profesional del reparto), el grupo de bailarines ejecuta una coreografía de *voguing* y *krumping*, tipos de baile especialmente populares en la década de los noventa. Las líneas rígidas de los movimientos de estos estilos y la apariencia de articulaciones que se dislocan con cada transición son

Gaspar Noé parecía haber cedido al puro gusto de explotar sus dones estilísticos y su capacidad para filmar desde cualquier perspectiva.

ideales para, llegado el momento, hacer que el baile mismo narre una historia de horror. El efecto es estético pero nunca artificioso: que un bailarín, en su delirio, ejecute movimientos dramáticos es verosímil, incluso probable. Tras su primera coreografía gloriosa, brindan con vasos de ponche y se halagan mutuamente. El argumento de *Clímax* no se divide en actos delimitados; la transición en el tono se da a través de conversaciones breves y, sobre todo, de la pista sonora. Poco a poco, los bailarines observan su entorno y a sus compañeros con una desconfianza nueva. Esto se manifiesta en la segunda secuencia de baile, ahora compuesta por demostraciones individuales. Su lenguaje corporal es hostil y la cámara los filma en ángulo cenital. Desde esa perspectiva, el espectador se siente testigo de la descomposición grupal.

La coreógrafa Selva es la primera en percibir algo anormal, probablemente relacionado con lo que han estado bebiendo. Las primeras acusaciones recaen sobre la bailarina que preparó el ponche, pero la sospecha queda descartada ante un hecho terrible: su hijo pequeño se ha servido un vaso. Esto da pie a una de las escenas más angustiantes de la película: preocupada por la seguridad del niño, la mujer lo encierra bajo llave en un cuarto de máquinas. La segunda sospechosa será la única bailarina que no bebió el ponche. Sus razones fueron otras pero no le servirán de nada argumentarlas. Poco a poco, la camaradería inicial se transforma en una lucha de todos contra todos. Cada uno se abandona a un impulso destructivo y se verá atormentado por visiones, al parecer, demoniacas. Solo queda deducirlo —a diferencia de *Enter the void*, también sobre un viaje químico— porque el público de *Clímax* no tiene acceso a las alucinaciones de los personajes.

Sugerir, no ilustrar, es el recurso clave de la película: permite que sea una suma de las cintas previas de Gaspar Noé pero fundamentalmente distinta a ellas. De *Solo contra todos* (1998), *Clímax* rescata el delirio misántropo que lleva al protagonista a justificar sus peores actos; de *Irreversible*, la idea del salvajismo a la vuelta de la esquina; de *Enter the void*, la noción de que la realidad es la proyección de un constructo mental, y de *Love*, el anhelo frustrado de intimidad. En *Clímax*, sin embargo, el director se abstiene de ilustrar las tesis. En virtud de solo mostrar a los bailarines imaginando sus peores miedos, Noé lleva al espectador a ser parte del experimento. Esta vez no le advierte que tiene treinta segundos para abandonar la sala de cine. La amenaza es aún mayor: cuando la mente se vuelca contra uno, no hay a dónde escapar. —

FERNANDA SOLÓRZANO es ensayista y crítica de cine. Participa en el programa radiofónico *Atando cabos* y mantiene en *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte*.

POLÍTICA

Sobre la infraestructura y sus falacias

E

CARLOS A.
LÓPEZ MORALES

l debate sobre qué hacer con la infraestructura en construcción o por construirse fue uno de los distintivos de los períodos electoral y de transición recién culminados. Con lo que hay disponible sobre el sexenio que inicia es posible augurar que la infraestructura seguirá siendo central en las discusiones sobre política pública a escalas federal y regional. Si bien llega tarde y de forma un poco atrabancada, pues la débil democracia mexicana no ha promovido conversaciones profundas sobre la pertinencia de la obra pública, la discusión abierta sobre proyectos de infraestructura, caprichos aparte, es muy necesaria: se trata, a final de cuentas, de financiar con recursos públicos o privados modificaciones estructurales a las condiciones presentes y futuras del desarrollo de la economía nacional.

Nuestra historia reciente a este respecto es bastante problemática. La obra realizada o por concluir se eclipsa fácilmente por proyectos fallidos o mal implementados. La lista puede ser larga, pero los ejemplos más mediáticos incluyen refinerías que no se construyen, circuitos viales que colapsan recién inaugurados, proyectos ferroviarios cancelados por escándalos de corrupción o retrasados –con sobrecostos sustanciales– y, desde luego, cancelaciones de aeropuertos en construcción. Dicha problemática se complejiza con la obra que, aunque indispensable, decide no hacerse, ya sea porque no brinda un relumbrón a sus promotores o porque sus beneficios no entran tan claros en las contabilidades convencionales. Tal es el caso, ni más ni menos, del desplo-

me de los presupuestos ambientales, en particular los destinados al agua y a financiar la conservación de ecosistemas.

La evaluación de la infraestructura no debe detenerse en la obra en proceso, fallida o no promovida. Se debe incluir la que está en funcionamiento para determinar si la economía política asociada beneficia a la mayoría con mejoras sustanciales en su calidad de vida. Un ejemplo iluminador es el de Ciudad de México, cuyos presupuestos de infraestructura han estado dominados por la expansión vial. Debiera quedar claro que cada peso allí invertido insiste en un enfoque de movilidad equivocado, con costos sociales significativos. A ellos habrá que añadir el costo de oportunidad de no invertir en los sistemas de transporte masivo, cuyo colapso cotidiano es inaceptable y escandaloso: lo padece la mayoría.

La tarea no es fácil. Se ha mantenido por décadas la creencia común de que la infraestructura trae beneficios automáticos. Hubo buenas razones para sostenerlo: la espectacular expansión económica del siglo XX en México y en el mundo se explica en parte por megaproyectos que permitieron transacciones de otro modo imposibles. No obstante, el esquema de incentivos que opera tanto en la asignación de contratos como en la construcción ha generado un portafolio importante de casos fallidos con elevados costos sociales, lo mismo en Australia, Estados Unidos o Gran Bretaña que en China, la India, México o Brasil.

Bent Flyvbjerg, académico de la Universidad de Oxford, sugiere que el problema fundamental de la creencia en los beneficios automáticos de la infraestructura es que lleva a construir proyectos que no son claros respecto a su viabilidad financiera futura



y no se contrastan con otras opciones posibles. Este proceso deriva en lo que él llama “la sobrevivencia del menos apto”, o la elección de proyectos subóptimos desde el punto de vista social. En su evaluación, tres factores se combinan para provocar sistemáticamente dicha elección: i) la falacia de planeación, o el sesgo optimista que minimiza costos y exagera beneficios, ii) la creencia en la “mano oculta” de Hirschman, o la hipótesis de que los problemas no previstos siempre traen consigo soluciones geniales y de beneficios amplios, y iii) la tergiversación estratégica de la información por sus promotores, que buscan de cualquier modo hacerlos ver bien en el papel para justificar su construcción (“What you should know about mega-projects and why: an overview”, *Project Management Journal*, abril-mayo de 2014).

Aunque de forma tímida, en las últimas décadas dicha creencia ha cedido espacio al escepticismo. Un caso paradigmático es el cambio de enfoque del Banco Mundial: de la creencia absoluta al retiro de financiamientos en aras de la cautela. Así ha sucedido con el desarrollo de megapresas o, más en general, en su impulso reciente a la fórmula “gastar poco y bien es mejor que mu-



cho y mal¹. Como sea, esta cautela no solo debe basarse en las enseñanzas del pasado, sino también complementarse con reflexiones hacia el futuro que pongan como tema central la sustentabilidad a largo plazo del desarrollo.

Hay cuatro lecciones relevantes, de acuerdo con la economista Faye Duchin: i) el ciclo de vida de la infraestructura supone compromisos con el futuro, más allá de los plazos para recuperar inversiones, ii) los recursos financieros son tan cuantiosos que pueden comprometer la estabilidad macroeconómica de no pocos países, iii) los proyectos suelen emplear muchos recursos naturales y sus impactos en los ecosistemas son indirectos y de mitigación compleja, y iv) los proyectos modifican las condiciones de vida de amplios grupos poblacionales de modo prácticamente irreversible, por lo que requieren, al menos si

¹ Para lo primero, Thayer Scudder, *Large dams. Long term impacts on riverine communities and free flowing rivers*, Springer, 2019. Para lo segundo, y sobre su discusión en el contexto de América Latina, Marianne Fay, Luis Alberto Andrés, et al., *Repensar la infraestructura en América Latina y el Caribe. Mejorar el gasto para lograr más. Resumen ejecutivo*, Banco Mundial, 2017.

se atiende alguna vocación democrática, de procesos de gobernanza y de discusión pública sobre su pertinencia a la luz de otras alternativas posibles.² Por lo anterior, el debate sobre infraestructura debe superar sus aspectos estrictamente técnicos para reconocer su carácter eminentemente político.

Dicho reconocimiento aparece como urgente al inicio del nuevo sexenio de la administración federal. A pesar de la insistencia en que “esta vez será diferente”, promover y decidir los proyectos propuestos con poca o nula información debiera resultar inaceptable en democracias que tienen compromisos mínimos con la verdad. Visto lo visto, es previsible un gobierno promotor de obra muy propenso a la falacia de la planeación, pues anuncia inauguraciones sin tener siquiera proyectos ejecutivos; al sesgo optimista, pues asegura amplios beneficios a bajo costo y, en suma, a la tergiversación estratégica de la información que busca posibilitar proyectos aunque a la larga puedan resultar inadecuados.

Las evaluaciones independientes de la infraestructura construida o por construir son, por esos motivos, indispensables y urgentes. Varias de ellas podrían considerar la diversidad de impactos directos e indirectos ahora y en el futuro, poniendo al centro las contribuciones económicas, sociales y ambientales de las obras en cuestión. Tales perspectivas serían muy valiosas para un debate abierto sobre las pertinencias de la obra pública, debate que, por cierto, debiera ser costumbre dadas nuestras urgencias de desarrollo y de conservación y nuestra preferencia, al menos declarada, por los procesos democráticos. —

² Faye Duchin, “Resources for sustainable economic development: a framework for evaluating infrastructure system alternatives”, *Sustainability*, vol. 9, núm. 11, Multidisciplinary Digital Publishing Institute, 2017.

CARLOS A. LÓPEZ MORALES es doctor en economía ecológica por el Rensselaer Polytechnic Institute e investigador del Centro de Estudios Demográficos, Urbanos y Ambientales de El Colegio de México.

NARRATIVA GRÁFICA

Adrian Tomine: recuadros de soledad

E

MAURICIO
MONTIEL
FIGUEIRAS

n noviembre de 2018 el mundo de la narrativa gráfica se vistió de luto con la noticia de la muerte de Stan Lee, el imbatible genio creativo de Marvel Comics

y por ende responsable de buena parte de la educación sentimental de varias generaciones de lectores. Meses antes otra noticia, esta celebratoria, recorrió el mismo mundo para sacudirlo: *Sabrina*, segunda obra de Nick Drnaso luego de su aclamada *Beverly* (2016), se convertía en la primera novela gráfica de la historia en ser nominada al prestigioso Premio Man Booker, uno de los escasos galardones literarios que todavía merecen respeto. Como era de esperarse, la nominación causó una polémica que se ventiló sobre todo en las redes sociales, donde la británica Joanne Harris, autora de *Chocolat* (1999), salió en defensa del género con un listado de diez puntos entre los que había una declaración breve pero contundente: “Las novelas gráficas son novelas.” En otro punto Harris abundaba: “Las novelas gráficas contienen mayor diversidad, inclusión e innovación que cualquier otra zona de la literatura mainstream. Los novelistas gráficos se atreven a contar las historias que otros escritores de ficción a veces pueden considerar demasiado desafiantes.” Este atrevimiento es patente justo en *Sabrina*, donde

Nick Drnaso despliega con virtuosismo un gran abanico de técnicas narrativas para entregar la radiografía inclemente pero precisa de una sociedad devastada por sus hábitos de consumo mediático. Cuarenta años después de que el brillante Will Eisner comenzara a popularizar el concepto de novela gráfica a través de *A contract with God* y *Life on another planet*, obras publicadas en 1978 –Eisner desarrollaría y justificaría el concepto en su libro *Graphic storytelling and visual narrative*, aparecido en 1996–, la nominación de *Sabrina* vino a revalidar la importancia de una forma de narrar que expande y ramifica el camino abierto por pioneros como Stan Lee y el propio Eisner y seguido por autores de la talla de Neil Gaiman, Frank Miller, Alan Moore, Art Spiegelman y un extenso etcétera.

Uno de los primeros entusiasmas que ponderaron las múltiples virtudes de *Sabrina*, por mucho uno de los mejores libros de 2018, fue Adrian Tomine, uno de los exponentes más destacados de la narrativa gráfica contemporánea, cobijado al igual que Nick Drnaso por el sello editorial canadiense Drawn & Quarterly. Nacido en Sacramento, California, en 1974 y radicado actualmente en Brooklyn, Tomine empezó su carrera cuando tenía apenas diecisiete años a través de *Optic Nerve*, serie de minihistorietas que él mismo publicaba y que en 1998 se compilaron en un solo volumen titulado *32 stories: The complete Optic Nerve mini-comics*. En estos relatos veloces e incisivos ya está presente el estilo que el autor depuraría con el tiempo y en el que se nota la influencia benéfica del realismo sucio practicado en especial por Raymond Carver, aunque trasladado al contexto de una juventud marcada a fondo por la anomia y el extrañamiento en una época en que campea la narcosis tecnológica. Gracias a esta edición que estrechó su vínculo con Drawn & Quarterly –el sello ya había lanzado siete números de *Optic Nerve* que terminaron por agotarse–, Tomine tuvo una mayor proyección que le permitiría ser fichado por *The New Yorker*



como uno de sus ilustradores de planta –ha realizado decenas de portadas para la revista– y llamado por bandas como The Crabs, Eels, The Softies y Yo La Tengo para contribuir con material gráfico para sus álbumes. La firma del autor es plenamente reconocible en los distintos medios en que trabaja: una identidad visual que aúna el cuidado en los rasgos de los personajes con el detalle en los ambientes donde estos se desenvuelven. Para Tomine es esencial enmarcar a sus criaturas en entornos con los que el lector logre empatizar.

Esos entornos bien perfilados constituyen el escenario idóneo para el desdibujamiento paulatino de los seres solitarios que vagan por *Sleepwalk and other stories* (1998) y *Summer blonde* (2002), magníficos conjuntos de cuentos gráficos en los que despunta la habilidad de Tomine para transmitir la falta de comunicación en nuestra era hipercomunicada. El sonambulismo al que alude el título del primer libro viene en un trastorno existencial que afecta en diferentes grados a todos los personajes: del cumpleañero abúlico de “Sleepwalk”, que trata en vano de reactivar una relación amorosa, al acosador frustrado de “Summer blonde”, incapaz de establecer un contacto normal con las mujeres; del adolescente marginado de “Fourth of July”, cuya alienación se agudiza debido al divorcio de

sus padres, a la veinteañera desempleada de “Hawaiian getaway”, relato con el que Tomine aborda tangencialmente el choque de la cultura asiática –a la que pertenece por ascendencia– con la estadounidense. Este choque es tratado de manera frontal en *Shortcomings* (2007), espléndido debut del autor en terreno novelístico que sigue las peripecias de Ben Tanaka, propietario de una pequeña sala de cine en Berkeley, California, que lida tanto con el hecho de ser un descendiente de japoneses que se siente atraído por la raza blanca como con la ruptura con su pareja, Miko Hayashi, que se muda a Nueva York para probar suerte personal y profesional. La ironía fina y por momentos lacerante que anima *Shortcomings* es palpable en *Scenes from an impending marriage* (2011), donde Tomine acude a su diario íntimo para ofrecer una crónica sagaz de los meses previos a su boda, y se decanta en los seis cuentos que integran *Killing and dying* (2015), donde el autor alcanza una admirable madurez como narrador. Aunque se adivina en libros anteriores, el espíritu carveriano tiene una presencia particularmente fuerte en *Killing and dying*: está en el padre viudo que busca reforzar el nexo con su hija fascinada con la *stand-up comedy* (el relato que bautiza el volumen), en la chica que al ser confundida con una estrella porno de internet atestigua la fractura de su cotidianidad (“Amber Sweet”), en la pareja disfuncional unida por el béisbol (“Go Owls”), en el sujeto que intenta revivir su antigua vida en el departamento ocupado ya por alguien más (“Intruders”), en esos finales abiertos y por lo general desesperanzadores que nos dejan con un regusto amargo en la boca. Sustentadas en una enorme destreza gráfica, las narraciones de Adrian Tomine recortan en recuadros una soledad con la que nos podemos identificar porque es la soledad que experimentamos día con día en esta época en que nos hallamos más engañosamente acompañados que nunca. —

MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS es narrador, ensayista y editor. Su libro más reciente es *Los que hablan. Fotorelatos* (Almadía, 2016).



SALTAPATRÁS

Un día en la Ida

W

GUILLERMO SHERIDAN

o habré de agregar más a los comentarios sobre la poesía de Ida Vitale, una poesía tan de veras: el escrutinio del alma guiado por el lenguaje cuya “indescriptible exactitud nos borra”, como escribió en algún poema.

Anticipo que he gozado de su vulnerable escritura y de su dulce amistad una tercera parte de su diluviana vida, que equivale a la mitad de la mía. Años de antemesas y sobremesas que produjeron rituales satisfactorios: el momento de convocar a Selma Lagerlöf, evocar a José Bergamín o vocalizar a Gerardo Diego:

Yo extraeré para ti la presuntuosa
raíz de la columna vespertina
Yo en fiel teorema de volumen rosa
te expondré el caso de la mandolina
Yo peces te traeré –entre crisantemos–
tan diminutos que los dos lloremos...

Seguía entonar (verbo, en el caso de Ida, excesivo), suspendida de gozo, una canción con estas líneas que ama, “El cantar tiene sentido, entendimiento y razón./ La buena pronunciación, el instrumento al oído”, pues encontraba sorprendente que un aire popular abrigase con tan-

ta nitidez el correcto breviario sobre qué es y cómo se hace poesía.

Después de comer se paseaba por las calles aledañas, no solo por espíritu digestivo, sino para que ella comprobase las regionales flora y fauna. Y ahora se extasiaba ante “el jacarandá” o el pajarito cualquiera, diciendo “¡Pero si es un dendrocuco!” o algo similar. Era divertido responderle con aplomo, por ejemplo: “¡Qué curioso, en Monterrey le decimos dodopío!” y verla estudiar el tono y el gesto para saber si era juego u ornitología.

De ese amor a las cosas *De plantas y animales* nació un raro libro suyo a cuya lectura convoco. Publicado en 2003 (y por desgracia casi inencontrable), es evidencia de una prosa tan alta como su poesía, como fue manifiesto desde *Léxico de afinidades*, que publicó en la Editorial Vuelta en 1994 y luego recirculó el FCE (o lo que quede de él). Quizás ahora, por los tantos que en la testa de Ida caen laureles, sea *De plantas y animales* menos fugitivo y logre nuevas presas.

Esta “peregrinación por un decoroso paraíso del que solo excluiré a Adán y Eva, esos imprudentes”, está poblada por medio centenar de breves ensayos que suman su mirada de poeta a sus dones de naturalista innata, su humor de filósofa escéptica y su erudición de nueve décadas de lectura, una que nada debe a la prótesis de la Wikipedia.

Lo caminan gatos, moscas y otras bestias de largo pedigrí poético, pero también las aprendices cabras, las urracas y muchos otros animales “que no son para entre gentes”, como las tías o los escritores. Y como todo en Ida, con los giros inauditos de un orden mental cismático: “La morsa es un mamífero marino, ajeno a la anguila, pez de vida movidísima.” La curiosidad en ella no es tanto una virtud como un modo de vida, una configuración del alma, la naturaleza inquisitiva que le permite decir en el prólogo: “Voy hacia mi límite sin modificar el hábito infantil del asombro ante el mundo.”

Ladera hermosa en el libro es la que trenza su amor a la botánica y la zoología con el amor al lenguaje de la superior poeta y traductora, ese templo común de vivos pilares que levantan las criaturas y sus nombres:

En español, chauchas y judías, porotos y frijoles, arvejas y chícharos, por ejemplo, complican la labor de una parte mínima de los terrestres, los traductores y los escritores traslativos. Los diccionarios no siempre ayudan a entendernos. Sus confusiones serían divertidas si no nos envolviesen al intentar resolver, por ejemplo, qué es exactamente una jusbabarba (*Iovis barba*, barba de Júpiter), o los helechos como el *Adiantum capillus veneris*, que francés, inglés, italiano, traducen gentilmente como “cabellera de Venus” y cuyo feo nombre en español es culantrillo...

Ojalá que un editor avezado lo reedité en la España que otorga el Premio Cervantes y que llegue a muchos, para que aprendamos de nuevo “que la naturaleza está ahí y cobra un único peaje para llegar a ella: tener los ojos abiertos, sobre todo los del espíritu”. —

Palabras por el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2018.

GUILLERMO SHERIDAN es escritor. Su libro más reciente es *Paseos por la calle de la amargura* (Debate, 2018).

DIARIO INFINITESIMAL

Beckett grotesco I

HHUGO
HIRIART

asta 1930 leyó Beckett a Schopenhauer, digo “hasta” porque la doctrina del filósofo cuadra con precisión en las obras del irlandés. Me explico: Todos los filósofos han coincidido en juzgar que el fin primero de la vida humana es alcanzar la felicidad. Todos, menos Schopenhauer, y eso por la sencilla razón de que para él la felicidad es imposible de alcanzar.

Para el alemán, el pesar, el sufrimiento, es el hecho fundamental de la vida humana. El placer es meramente ausencia de dolor, por ejemplo, el placer que nos colma al beber un vaso de agua fresca no es más que alivio de la sed que nos oprimía.

El verdadero pecado del humano es haber nacido, muestran los trágicos griegos, Schopenhauer y Beckett. Pero en el sutil escritor irlandés reconocemos una diferencia específica que lo separa de todos los grandes trágicos de la aflicción pesimista y es sustento de su estilo, a saber, que en Beckett la desgracia y el dolor aparecen unidos a la risa y el dolor es, al mismo tiempo que penoso, cómico, tan penoso como ridículo y chistoso.

Y así risa y dolor se dan juntas sin que ninguno de esos contrarios se desnaturalice o pierda su filo. Para mí este extraño matrimonio de sufrimiento y risa, estas bodas inesperadas son marca de fábrica del fascinante maestro del absurdo.

Y en lo que sigue ofrezco una muestra, y al mismo tiempo prueba, de estos tan singulares como regocijantes abrazos.

Oigan esta cita de Beckett: “Si en el mundo había dos cosas que desagradaban a Watt, estas cosas eran, una, la luna, y la otra, el sol”, figura en la novela de Beckett con el nombre del protagonista, es decir, Watt.

El arte de Beckett desemboca en el dominio cabal de una zona difícil, incómoda, riesgosa para el artista, la zona de lo grotesco.

“—¿Dónde tiene los brazos? —preguntó.” (Samuel Beckett, *Watt*.)

Wittgenstein sostuvo que una de las palabras que más han estorbado y confundido esa extraña disciplina llamada estética es la palabra belleza. Algunos lunáticos conceptuales llegaron a afirmar que la estética es la ciencia de la belleza, cuando ni es ciencia ni su asunto es la belleza. No entremos ahora a discutir esta curiosa propensión académica, bástenos decir que un paso más y adjetivos como “bello” o “hermoso” son meras exclamaciones —lo que haría que, como se quejaba Ortega y Gasset, habláramos de arte como quien habla de jamones.

De hecho, disponemos de un vocabulario muy rico y abundante para hablar de arte; usamos palabras como “lento”, “arabesco”, “chistoso”, “aburrido”, “plot”, “preciso”, “majestuoso”, “triste”, “ridículo”, “elegante”, “estructura”, “viejo”... (¿Qué palabra no podríamos emplear para comentar una obra de arte?) Pocas veces, y solo para expedir con facilidad nuestros juicios o entablar rápidos acuerdos, caemos en términos como “bello” o “hermoso” (sustituibles por “¡padre!”, “a todo dar” o “tienes que verlo, leerlo, oírlo”). Entenderíamos, creo, mejor el arte si estudiáramos cuidadosamente cómo nos valemos de voces como “elegante” o “ridículo” para filiar procedimientos estéticos. Una de estas palabras útiles y nobles es la voz “grotesco”, que es la palabra que tanto cuadra con el arte del maestro Sam Beckett. Continuará... —

HUGO HIRIART es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. En el 2017 recibió la Medalla Bellas Artes.

AGENDA

ENE RO

ARTES VISUALES PERÚ VIOLENTO

Las actividades del grupo terrorista Sendero Luminoso en Perú y la respuesta del Estado provocaron que entre 1980 y 2000 el país viviera una de sus épocas más oscuras. *Memorias de la ira. Arte y violencia en la colección de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima-MALI* pone sobre la mesa temas urgentes como la corrupción y la crisis en derechos humanos. Permanece abierta hasta el 10 de febrero en el Museo de Arte Carrillo Gil.

ARTE SONORO MODOS DE OÍR

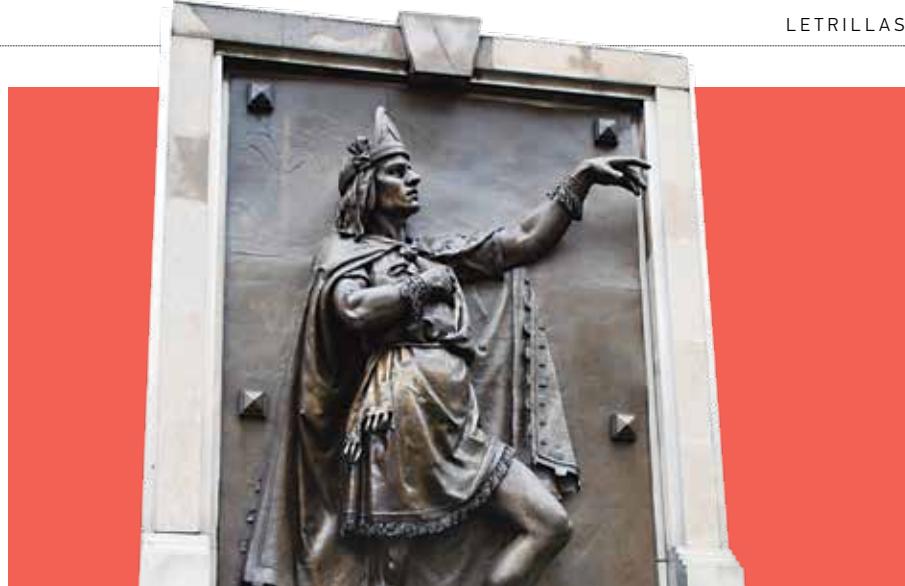
El Laboratorio de Arte Alameda y el Museo Ex Teresa Arte Actual presentan *Modos de oír: prácticas de arte y sonido en México*, un recorrido histórico que abarca más de cien artistas y casi setecientas obras. La muestra —que vincula arte, ciencia, sonido y arquitectura— puede visitarse hasta el 31 de marzo.

MÚSICA**CUATRO DÉCADAS DE BAUHAUS**

El llamado "padrino del goth", Peter Murphy, vuelve a México para celebrar los cuarenta años de Bauhaus, la legendaria banda de post-punk gótico. La cita es el 11 de enero en Teatro Metropolitán, donde se podrán escuchar todas las canciones de *In the flat field*, primer disco de la banda.

**ARTES VISUALES
DESENCANTO POR EL FUTURO**

Los problemas del presente y el desencanto del futuro son los temas alrededor de |<<||>·>>| *Ficción y tiempo*, la exposición en la que diversos artistas contemporáneos exploran las nociones de realidad y utopía. Está abierta al público hasta el 31 de marzo en el ccu Tlatelolco.

**AEROLITOS****La plegaria blasfema**
ENRIQUE SERNA

o todas las plegarias son humildes alabanzas a Dios: las víctimas de sus injusticias también pueden alzar la voz y sentarlo en el banquillo de los acusados. Las oraciones de ese tipo no figuran en los devocionarios sino en las antologías poéticas. El fervor traicionado da sus mejores frutos en culturas con un fuerte sentimiento religioso, donde los dictados adversos de la providencia no matan del todo la fe, pero despiertan la rebeldía de los hijos inocentes golpeados por el padre tiránico. El *Libro de Job* sería el primer brote conocido de este hongo venenoso y atemporal que renace en distintas épocas y bajo distintos credos. Nezahualcóyotl lo introdujo en la poesía mexicana y cinco siglos después renació con un filo más crítico en la obra de José Gorostiza. Ambos se rebelaron contra la mezquindad del creador en poemas de tono amargo, en los que la paradoja de amar sobre todas las cosas a un numen distante y sordo engendra un senti-

miento de orfandad, a medio camino entre la melancolía filosófica y el despecho de un amante mal correspondido.

En su ejemplar edición de las obras de Nezahualcóyotl, que incluye una estupenda biografía (*Nezahualcóyotl, vida y obra*, FCE), José Luis Martínez fue el primero en advertir el parentesco entre los dos poetas, en quienes advirtía "el mismo helado sarcasmo ante Dios". Yo agregaría que el blanco predilecto de su sarcasmo fue la patológica soledad del ser supremo, que nunca se cansa de contemplar su grandeza en el teatro vacío de la eternidad. El panteón mexica estaba más sobre poblado que el Olimpo, de modo que dioses como Huitzilopochtli, Tezcatlipoca o Tláloc tenían amigos y enemigos de sobra. Pero Nezahualcóyotl era monoteísta y el dios a quien adoraba en secreto, Ometéotl, el dios de la dualidad (considerado "el dios verdadero" por los sabios y los nobles del Anáhuac), reinaba sin compañía en el doceavo cielo, fuera del alcance de la voz humana. Ni siquiera se le podía sobornar con sacrificios: era una incombustibleiedad abstracta, situada muy por encima del dolor terrenal. En varios cantos a Ometéotl, Nezahualcóyotl le reprochó su altivo desdén por el destino del hombre: "Nadie en verdad / es tu amigo, / joh dador de la vida! / [...] Se hastiará tu corazón, / solo por poco tiempo / estaremos aquí a tu lado."

Si Ometéotl era un tirano avinagrado y hurano, el dios a quien Gorostiza

invoca es un anacoreta sádico y engreído: “¡Oh inteligencia, soledad en llamas / que todo lo concibe sin crearlo!” Al deplorar el aislamiento divino, Nezahualcóyotl quizás tuvo en mente la omnipotencia esquiva de los tlatoanis mexicas o su propia experiencia como rey de Texcoco. El poder engendra una desconfianza en los demás que puede conducir a un encierro psicológico parecido al autismo. El dador de la vida no necesita amigos ni tampoco el amor filial que todo padre anhela. Su “páramo de espejos” da la espalda al vulnerable ser humano, en un alarde de poderío que nos deja indefensos ante la enfermedad y la muerte. Aunque la soledad divina, tal y como la pintan Nezahualcóyotl y Gorostiza, denota un feroz egoísmo, en la Edad Media fue un modelo a seguir para los ermitaños que huían al desierto en busca de la pureza. Creían ingenuamente que Dios los amaba y quizás lograron, como san Antonio, vencer todas las tentaciones y alcanzar la perfección moral. Pero dar la espalda a los demás para ensimismarse diez o veinte años en una larga orgía de amor propio, hasta que Dios se dignara a enviarles una señal, ¿no significaba imitar la soberbia de Satanás? Prevenida contra ese peligro, santa Teresa trató de conjurarla con la caridad activa. Lo que no advirtió fue la enorme similitud entre la soledad satánica y la de su idolatrado esposo.

Por lo general, una plegaria aspira a ser escuchada y atendida, pero los creyentes desencantados renuncian a esa esperanza. Se quejan ante sus hermanos de la indiferencia paterna que los condena a rezar frente a una pared, pero eso les permite comparar ventajosamente su capacidad afectiva con la imperturbable majestad del patriarca. Al proclamar que el desamor es una imperfección de Dios, al acusarlo de ser una fuerza ciega y obtusa, elevan al hombre por encima de su augusto poder. —

ENRIQUE SERNA es narrador y ensayista. Su libro más reciente es *La doble vida de Jesús* (Alfaguara, 2014).

SERIES DE TELEVISIÓN

Desde Navolato vengo...

Hasta los chamacos de quince años sabían dónde vivía, quién era.

Manuel Maquio Clouthier
sobre Félix Gallardo.



ERNESTO DIEZMARTÍNEZ GUZMÁN

Cómo se ven las narcoseries televisivas desde Culiacán, Sinaloa? Con cierta dosis de morbo pero, también, con el fastidioso ojo crítico del “conocedor”. Y es que al estar, por lo menos algunas de ellas, ubicadas en nuestra tierra y ser algunos de sus más famosos personajes los protagonistas, no se puede evitar gritar frente al televisor “¡ey, mentira, eso no es cierto!” cuando aparecen las inevitables “libertades artísticas”: que no, que Rodolfo Carrillo y su esposa no fueron asesinados en la plaza Fórum, sino en el estacionamiento de Cinépolis; que no, que Pedro Avilés no fue ejecutado por los federales a las afueras de Guadalajara sino cerca de la sindicatura de Tepuche, al norte de Culiacán; que no, que...

Ya lo sé: quejas infantiles. Estas “libertades” aparecieron de modo intermitente a lo largo de las tres temporadas de la popular serie *El Chapo* (Estados Unidos, 2017-2018), producida por Univisión y centrada en el célebre capo sinaloense Joaquín Guzmán Loera, y volvieron a aparecer, de nuevo, a lo largo de *Narcos: México* (Estados Unidos, 2018), serie televisiva de diez episodios producida por Netflix y estrenada a



mediados de noviembre pasado en la plataforma de la misma compañía.

Creada por Carlo Bernard, Chris Brancato y Doug Miro, *Narcos: México* es la cuarta entrega de una saga centrada en los barones de la droga en América Latina. Inició en 2015 y 2016 siguiéndole los pasos al creador del cártel de Medellín, Pablo Escobar, y continuó en 2017 con la biografía de los hermanos Rodríguez Orejuela, fundadores del cártel de Cali. Después del éxito alcanzado, era lógico que Netflix y el citado trío de creadores/guionistas aterrizaran en México. En concreto, en la tierra de los once ríos, Sinaloa, y con Miguel Ángel Félix Gallardo, el fundador de “la Federación”, el primer grupo organizado de narcotraficantes mexicanos que, con el paso del tiempo, daría pie a la creación de los carteles nacionales de la droga: el de Sinaloa, del “Chapo” Guzmán; el de Tijuana,



Después del éxito alcanzado, era lógico que *Narcos* aterrizará en Sinaloa y con Miguel Ángel Félix Gallardo, el fundador de “la Federación”, el primer grupo organizado de narcotraficantes mexicanos.

mica puesta en imágenes—, *Narcos: México* arrastra, de cualquier manera, una limitación inevitable: se trata de la visión estadounidense del narcotráfico, en la que hay, claramente, una división entre héroes (los agentes de la DEA) y villanos (todos los demás). Más aún, el auge y la posterior caída de Félix Gallardo —que, es de suponerse, sucederá en la siguiente temporada de la serie— están calcados de *El enemigo público* (Wellman, 1931) y *Cara Cortada: Vergüenza de una nación* (Hawks, 1932), los dos filmes hollywoodenses que crearon las reglas del cine clásico de gánsteres: el joven marginado y ambicioso que proviene de las clases más bajas y que, a golpes de audacia, va conquistando poder hasta que termina derrotado por las fuerzas del orden y/o sus rivales.

Narcos: México no se mueve un ápice de este planteamiento. Acaso, como sucede también en *El Chapo*, la única novedad es que al espectador le queda muy claro que ninguno de estos emporios criminales habría sido posible sin la participación del Estado mexicano (desde las más altas esferas de seguridad hasta el policía municipal de la esquina), sin el propio Estado estadounidense —que podía voltear hacia otro lado cuando le convenía y que podía dejar hacer y dejar pasar cuando los narcos le servían a sus intereses geopolíticos— y, por supuesto, sin “la mano invisible” del mercado, porque el narco nació, creció y sigue siendo un buen negocio —como lo es ahora y legalmente, por lo menos en lo que a la marihuana se refiere.

El retrato que ha realizado *Narcos: México* de la complicidad del Estado mexicano con el crimen organizado

es abrumador. Por supuesto que Félix Gallardo y sus secuaces son unos criminales, pero también lo son (y hasta peores, como alguien dice por ahí) el oscuro político Zuno Arce (Milton Cortés), referencia directa al cuñado del expresidente Echeverría que terminaría muriendo en una cárcel estadounidense; el gobernador sinaloense Leopoldo Celis (Rodrigo Murray), que nos remite al auténtico Leopoldo Sánchez Celis y a varios de sus sucesores; la cabeza de la Dirección Federal de Seguridad (DFS) Salvador Osuna Nava (Ernesto Alterio), una suerte de fusión de los verdaderos mandones de la DFS de esa época; y, por supuesto, el comandante policial Juan José Esparragoza, “el Azul” (Fermín Martínez), transformado luego en uno de los capos más elusivos del cártel de Sinaloa.

Es decir, no hay diferencia alguna entre narcos y policías. Ni entre Félix Gallardo y sus contrapartes del gobierno —a no ser que el sinaloense tiende a ser más calculador y racional—. Esto podría parecer exagerado, pero de nuevo, para el fastidioso ojo crítico de este “conocedor”, creo que Bernard y compañía se quedaron cortos: faltó agregar la complicidad directa de la clase empresarial y de un sector de la sociedad, dispuestas a vender su alma al diablo por el dinero. O, de perdida, a voltear hacia otro lado, como dijera en su momento Manuel Clouthier. Pero esa es otra historia. Eso sí, un poco más desesperanzadora. —

ERNESTO DIEZMARTÍNEZ GUZMÁN (Culiacán, Sinaloa, 1966) es profesor de humanidades en el Tecnológico de Monterrey, Campus Sinaloa, y crítico de cine desde hace treinta años. Publica también en *Noroeste* y *ContraRéplica*.



ARTES VISUALES

La pregunta clave acerca de lo mexicano en Saturnino Herrán

T

MARÍA PAZ AMARO

al parece que, ante el cambio que promete la gestión cultural de la Cuarta Transformación, el Munal y su actual equipo se despiden con una muestra de exposiciones que evocan las glorias de un pasado en el que las comparaciones y los juegos de asociación fueron extremadamente sencillos. *Saturnino Herrán y otros modernistas* no es la única que privilegia una visión de conjunto a los acervos del museo y sus principales exponen-

tes: también están las exhibiciones de José María Velasco, el paisajista mexicano más célebre, la mirada a la escultura mexicana de los siglos XIX y XX y, como remate, la retrospectiva de Carlos Mérida, un vanguardista que superó la academia por medio de un planteamiento renovado que incluía una aproximación hacia las formas latinoamericanas al tiempo que modernas.

Insisto en una aproximación política al ver cimentadas, en el discurso de las cédulas, fórmulas y palabras como “proyecto de nación”, “mestizaje”, “patria”, “raza”, “identidad” o “sincretismo” bajo una óptica revisionista, como se afirma en ellas, con todo y que no-

SATURNINO HERRÁN Y OTROS MODERNISTAS
podrá visitarse hasta el 24 de febrero en el Munal.

ciones como otredad y/o diversidad sustituyen ahora ciertos términos dados por inamovibles durante mucho tiempo. Hoy por hoy, queda en entredicho qué tan mestizos somos, si el proyecto de nación que buscaba la anhelada modernidad fue uno atinado o fallido, si debemos insistir en la raza o la patria, inscritas en la utopía vasconcelista o en el poema de López Velarde y que perviven en los libros de texto, como nociones que nos arropan. Al respecto, en un gesto impuesto durante décadas, el expresidente Enrique Peña Nieto difundió un promocional sobre su primer informe de gobierno filmado frente a los murales de Diego Rivera. Aún queda por saber si el gobierno entrante optará por otros imaginarios.

Si bien la curaduría de la exposición sobre Saturnino Herrán y sus contemporáneos brinda un panorama amplio respecto a lo que sucedía en la pintura de la mayoría de los que transitaron por la escuela de San Carlos –la cual optaba por imitar las tendencias europeas en este lado del mundo con una amalgama de estilos sui generis que mezclaban el impresionismo con el simbolismo y el *art nouveau*, entre otros–, no arriesga visiones en perspectiva acerca de quiénes somos ahora, ni de cómo los anteriores cánones academicistas refieren a la figura de un pintor por demás alegórico, de cuyos mitos se nutrirá el futuro muralismo. En concreto, la exposición no aporta herramientas suficientes para que el visitante sea capaz de imaginar presentes y futuros diversos. Más allá de situarnos en relación con las expectativas de Herrán, quien presenció cambios drásticos en su corta vida, que coincidió con la transición de los últimos momentos del porfiriato a la lucha revolucionaria, no somos capaces de vislumbrar lo que siguió. Y lo que siguió importa, toda vez que los membretes del arte, que de vanguardista pasó a ser oficialista,

fueron reinterpretados en obras como *Cuaubtémoc* de Javier de la Garza (1986) e incluso puestos en tela de juicio por sus valores nacionalistas e identitarios en las piezas de Enrique Guzmán o Julio Galán, entre otros.

Para muestra un botón: la curaduría invita en las últimas secciones a hacer una especie de juego de correspondencia a la Warburg. Encontramos obras impresas como si fueran tarjetas de lotería para que quien lo deseé relacione las obras de Herrán con las de sus coetáneos en una suerte de réplica del *Atlas Mnemosyne*. Habría sido más útil y rico en posibilidades asociar las obras con las imágenes de todos aquellos mitos y alegorías que el cómic nacional, el cine de oro y *La rosa de Guadalupe* han logrado explotar con inigualable maestría. Lo anterior simple y lla-namente en función de respondernos una sola pregunta: ¿qué tenemos en común nosotros con Saturnino Herrán?

Interesante, sin embargo, es el tono melancólico que la propuesta curatorial enfatiza. Probablemente Herrán, más que muchos de sus colegas en turno, sabía retratar con toda destreza un carácter que ya entonces apestaba a nostalgia y a urgencia de cambio. Pienso en los títulos de los núcleos de la muestra (“El indio desdeñado por el progreso”) y en alusiones al indígena visto durante esa época como “un lastre para el desarrollo del país”. Paradójicamente, y a pesar de su distanciamiento de esa fórmula, sus personajes, como aquellos visibles en *La ofrenda* (1913), son demasiado canónicos en contraste con las mujeres plañideras de Francisco Goitia, incluido en la misma exposición, quien apunta en términos vanguardistas a lo que años más tarde logrará José Clemente Orozco en el conjunto de su obra. Otra ventaja de la selección radica en que no solo muestra los óleos más conocidos del pintor sino que también exhibe muchas de las ilustraciones que Herrán hizo para publicaciones de la época, en las que son evidentes las alusiones a un cuerpo que provenía del clasicismo martirizado, presente en el *Esclavo moribundo* de Miguel

Ángel, pero más erotizado y además atravesado por el simbolismo, por ejemplo, en las viñetas que hizo para *El Abuizote* (*La lujuria*, 1912), *El Universal Ilustrado* (*Fuego sagrado*, 1917), la portada en 1917 de la *Revista de Revistas* y en el boceto al carbón que dibujó para anunciar su exposición de 1914.

Al final de la muestra se lee que Herrán se aventuró a indagar en la búsqueda ontológica del “ser” mexicano –una pregunta en cierres que se harán en forma desde Manuel Gamio (1883-1960) hasta Federico Navarrete (nacido en 1964); por desgracia, esto solo es visible en los últimos bocetos en acuarela del tablero *Nuestros dioses* (1915). Sin embargo, en la mente de un pintor que murió joven, sin poder darnos más muestras del rumbo de su comprobada maestría y artificio, pesaron más las interpretaciones tradicionales. Así ocurre en *La leyenda de los volcanes* (1912), donde Iztaccíhuatl –mujer blanca en náhuatl– es tomada en brazos por el guerrero. Pese a ser una epopeya indígena, forma parte del delirio mestizo que, en manos de Diego Rivera, encontrará mayor verosimilitud racial en la pareja, apreciable en el mural acuático del Cárcamo de Chapultepec, que representa el origen de gran parte de nuestra herencia genética tras cruzar el estrecho de Bering. Probablemente ambas obras estén sesgadas en sus respuestas a nuestro sino. No obstante, sostienen en toda su complejidad la duda latente.

En resumen y por todo lo anterior, el Munal desaprovechó en parte la oportunidad para contextualizar a uno de los grandes pintores decimonónicos dentro de nuestras dudas actuales acerca de nuestra identidad, en tanto los mismos conceptos nacionales ya mencionados se renuevan o son sustituidos por otros. —

MARÍA PAZ AMARO (Santiago de Chile, 1971) es doctora en historia del arte. Su libro más reciente es *Tres formas de sostener el mundo. Los Atlas de Gerhard Richter, Luis Felipe Ortega y Alex Dorfman* (Centro de la Imagen, 2017).

ARTES VISUALES

Superocheras

E

JULIÁN
ETIENNE

n los últimos años, el campo artístico de la Ciudad de México padece una fiebre de celuloide. La exposición de Tacita Dean en el Museo Tamayo y sus actividades paralelas, los ciclos y las proyecciones de cine experimental y expandido de colectivos como Luz y Fuerza y Anarchivia y del Laboratorio Experimental de Cine son síntomas del animado interés por un medio cuya muerte se ha declarado demasiadas veces. Siguiendo este fervor, el pasado noviembre se inauguró la exposición *Las superocheras* en el Museo Universitario del Chopo bajo la curaduría de Regina Tattersfield.

Queda clara la estrechez de recursos a la que debió enfrentarse la curadora, situación similar a la muestra *Estellar las apariencias: Teo Hernández* (Centro de la Imagen, 2018) que reseñé en el número 234 de *Letras Libres*. La crítica de cine y de medios necesita atender las condiciones institucionales de su producción para juzgar las empresas de curadores, programadores y museógrafos en su dimensión más apropiada.

Dicho lo anterior, se salvan las distancias entre esta iniciativa y otro proyecto de mayor envergadura, al cual, implícitamente, *Las superocheras* responde. Me refiero a *El cine súper 8 en México 1970-1989* (Filmoteca UNAM, 2012) del historiador Álvaro Vázquez Mantecón. Las semillas de este libro se remontan a *La era de la discrepancia* (MUCA, 2007), para la cual realizó la investigación y curaduría del movimiento superochero en México –la Filmoteca UNAM fue responsable de la digitalización del material y de su edición parcial en un DVD titulado *Superocheros: antología del súper 8 en*

Méjico (1970-1986)–. Si bien Vázquez Mantecón ha ido resarciendo las omisiones de sus primeras investigaciones, propias de todo trabajo que inaugura líneas de estudio, Tattersfield recupera un corpus de piezas hechas por mujeres que ofrecen un valioso contrapunto. El enfoque primordial de Vázquez Mantecón abarca los imaginarios subalternos (de la contracultura, del cine militante, del cine directo, etc.) en México. En *Las superocheras*, con un rango temporal y geográfico mucho más ambicioso, e inconcebible para una monografía de historia, el interés se encuentra en las “formas radicales de habitar el cuerpo” social, psíquico, político y cinematógrafo (en términos del aparato filmico) a través de veinte artistas de seis países latinoamericanos y cuarenta obras realizadas de 1968 a 2015.

Dos núcleos ordenan la exposición. El primero, de carácter primordialmente documental, al exterior de la Galería Sur, reúne textos impresos y materiales gráficos diversos: un artículo sobre súper 8 publicado en *Artes Visuales* y correspondencia de su directora Carla Stellweg, fotografías, una manta con consignas, carteles, entre otros. Al fondo del corredor se encuentra *Comunicando con tierra* de la argentina Marta Minujín, una suerte de nido a escala humana (que remite a las chullpas bolivianas) con dos monitores mostrando filmes de súper 8, con cámara de Claudio Caldini, digitalizados. *Autogeografía y Autogeografía (con máscaras)*, ambos de 1976, en conjunto con el nido evocan la última pieza de la exhibición: *Volcán* (1979) de Ana Mendieta. En ella la tierra adquiere también un carácter ritualístico, pero la escala se invierte: el volcán al que hace alusión el título es un pequeño montículo donde arde el fuego que vemos consumirse en una toma larga y fija.

La pieza de Mendieta pertenece al segundo núcleo: una caja negra dedicada a la exhibición de otras veintiséis piezas, casi todas videoproyectadas. El espacio de la galería se organiza en siete salas, delimitadas en su mayoría por telas translúcidas que permiten



LAS SUPEROCHERAS
puede verse hasta el
17 de marzo en el Museo
Universitario del Chopo.

a las imágenes desbordarse de un lugar a otro, ser observadas en juegos de constante estratificación. Siete son también los ejes temáticos: autogeografías, *performance*, cámara espejo, subir el volumen, situar lo cotidiano, de las artistas sobre el arte y apropiación documental. Este último quizás sea el más desafortunado, pues agrupa *La vida de una familia ikood*s de Teófila Palafox, referente del cine y video indígena, con *Sin título (película porno intervenida)* (1976-2018) de María Eugenia Chellet y una versión adaptada de *Una curva tan gigante que parece recta* (2006) en que la argentina Leticia Obeid recupera películas industriales encontradas.

Los temas y las salas no coinciden de manera esquemática; las piezas están dispuestas de forma que el recorrido del espectador coordina su relación con los ejes; a veces se encuentran montadas por sí solas o compartiendo sala con piezas de otros ejes. Las proyecciones, además, son asincrónicas: las piezas en cada sala no pueden visionarse al mismo tiempo y tejen correspondencias, imagino, al coincidir a través del espacio unas con otras. Si el lector estima insuficiente esta descripción no culpe por entero a mis limitaciones como

escritor. El dispositivo museográfico, impresionante en sí mismo para ser fotografiado, no ofrece demasiados asideros. Escucho decir a uno de los asistentes, ignoro si con asombro o ironía, que parece una mezcla de las instalaciones del cineasta experimental estadounidense Stan VanDerBeek con las del artista coreano Do-ho Suh.

Considero acertada la inclusión de Dalia Huerta Cano, con su excelente corto *El fin de la existencia de las cosas* (2013), a la par de otras figuras esperadas como Ximena Cuevas, Sarah Minter y Silvia Gruner (una de las dos artistas mejor representadas). También agradecí la rara oportunidad de apreciar la obra de la brasileña estadounidense Vivian Ostrovsky y de la argentina-alemana Narcisa Hirsch (aunque *Retrato de una artista como ser humano* no sea un filme en súper 8 mm sino en 16 mm), referentes obligados del cine experimental latinoamericano. Si bien la osadía tiene méritos –pienso en la solución de proyectar el material del evento *De mugir a mujer* (1983-1984) de Lourdes Grobet sobre una superficie irregular que evoca los cuerpos que participaron en la *performance* original–, me cuesta trabajo entender de qué forma “la experiencia de ser visto y revelado al mismo tiempo” del visitante, como señala Tattersfield en entrevista, ahonda la comprensión de las obras, muchas de ellas creadas para otros contextos bien específicos de exhibición.

Ni la intervención acerca de los feminismos ni la intervención acerca del súper 8 en la región se encuentran plenamente desarrollados. La muestra se desprende, informa el comunicado de prensa del museo, de una investigación académica en proceso. La crítica de esbozos y bocetos anda siempre a ciegas. Habrá que esperar su conclusión para emitir juicios más definitivos. Mientras tanto la única alternativa es regresar una y otra vez a la exposición para apreciar pieza por pieza a la espera de que se revelen a plenitud su orden y sentido incipientes. —

JULIÁN ETIENNE es escritor, editor y crítico de medios.

PLUMARIO

Lord Dunsany y los gatos

E

JOSÉ DE
LA COLINA

Asombroso Edward John Moreton Drax Plunkett, decimocuarto barón de Dunsany (24 de julio de 1878-25 de octubre de 1957), era un ramillete de personajes: irlandés, londinense, aristócrata, campeón de natación, de *rugby*, de tiro al arco, de tiro de pistola, explorador, cazador, soldado en la Guerra de los Bóeres y en la Primera Guerra Mundial, conferencista itinerante, esteta de la inelegancia en el vestir, narrador fantástico y memorialista, etcétera. Escribió poesía (*Agua de espejismo, Poemas de guerra, Para despertar a Pegaso*), teatro fantástico (*La puerta resplandeciente, Una noche en una taberna*); escribió libros de relatos épicos y feéricos (*La espada de Welleran, Cuentos de un soñador*); escribió novela en el modo de las antiguas sagas (*La hija del rey del país de los elfos*), escribió minuciosas crónicas de guerra y autobiografía (*Mientras las sirenas dormían, El velatorio de las sirenas*) y opúsculos de caprichosa erudición como *El arte del bigote*, en el que traza la historia, la evolución, los estilos del adorno facial masculino en diferentes países y siglos. Lord Dunsany, según solía firmar sus obras, es un “escritor menor” en la alta nómina de las letras inglesas, pero goza de un primer lugar entre autores de la moderna literatura fantástica que lo admiraron y en mayor o menor medida fueron influidos por él: Lovecraft, Arthur Machen, Borges, Italo Calvino, Tolkien y los populares narradores de la llamada fantasía heroica. Su célebre relato “Carcasona”, que cuenta la infinita marcha a través de bosques, ciudades, pueblos y llanuras y épocas de un ejército hacia una ciudad siempre inalcanzable,

fue incluido por Borges, Biyo Casares y Ocampo en la *Antología de la literatura fantástica*. La admiración casi hasta la idolatría y la fama desplegada en ensayos eruditos, lord Dunsany las debe sobre todo a sus *Cuentos de un soñador*, libro aparecido en 1924 en la prestigiosa Biblioteca de la Revista de Occidente, aunque se omite el nombre del traductor. De tal edición, que adquirí hará unos cuarenta años en la ya legendaria librería de Polito Duarte, tomo una de las breves historias incluidas en un relato mayor, “La ciudad ociosa”, en el cual todos los viajeros deben pagar a los guardias de la entrada el portazgo de una historia de viva voz para que la lleven a los oídos de un rey insomne. La breve historia de los displicentes gatos romanos, en sí un perfecto minicuento, rinde tierno e irónico homenaje al fascinante y casero y común (pero rara vez vulgar) felino que suelen preferir los escritores y del que Victor Hugo dijo que Dios los había creado para que el hombre tuviera oportunidad de acariciar al tigre. Y el relato va así:

Hay un camino en Roma que cruza un templo antiguo, en otra edad preferido por los dioses; corre rodeando una gran muralla y muy por debajo de él está el piso del templo, de mármol blanco y rojo.

Contemplé en el suelo del templo hasta trece gatos hambrientos. Unas veces, se decían entre ellos, vivieron aquí los dioses, otras los hombres, y ahora vivimos los gatos. Gocemos de la luz del sol sobre el caliente mármol antes de que otros seres vengan...

Únicamente en las horas de la siesta podía mi fatigada fantasía oír las voces melosas y silenciosas de los felinos. Su espantosa flacura me movió a ir a una pescadería próxima y comprar algunos pescados. Volví y los

arrojé por encima de la baranda que corría sobre el muro. Con un chasquido, cayeron desde treinta pies de altura sobre el sagrado mármol. En otra ciudad que no fuera Roma, o en la mente de otros gatos cualesquiera, la vista de unos pescados que parecen caer del cielo habría causado sorpresa y maravilla, pero estos gatos se levantaron lentamente, se estiraron, se acercaron con pereza a los pescados y se dijeron en silencio:

—¡Bah!, solo se trata de un milagro.

Así, lord Dunsany, el primer maestro de Lovecraft, el soñador de pesadillas barrocas y documentadísimas, consideraba a los gatos como tótems de una sabiduría quizás un tanto portátil, si es que hay alguien entre mis lectores que pueda portar en sus brazos por mucho tiempo a esos felinos que son fieras no por miniaturas-menos feroces. El culto de los gatos es un signo característico de la mayoría de los dedicados a escribir, y lord Dunsany no es la excepción ya que en su estudio tenía doscientos gatos que ronroneaban y ponían en arco la espina dorsal y la cola en forma de signo de interrogación. Este minicuento es característico de su autor, pero hay otros que denotan la misma vocación felinólatra.

Lord Dunsany era contemporáneo y amigo del creador de las reglas del boxeo, el marqués de Queensberry, afamado malditamente por haberse dedicado a perseguir a Oscar Wilde. Ninguna culpa de Edward Dunsany, pero es significativo que los dos vieran la vida como un campo de combate, físico o intelectual. Pertenecen los dos a un mundo de sombreros de hongo y bigoteras, que sin embargo no pasó en el tiempo enteramente porque el box y la literatura siguen vivos y pegando o acariciando duramente. Como los ultrasobrevivientes gatos. —

JOSÉ DE LA COLINA es escritor y periodista. Fue secretario de redacción de la revista *Vuelta*. Ha publicado, entre otros libros, *Un arte de fantasmas* (Textofilia, 2013).

CRÓNICA

Bienvenidos a Los Pinos

“

**EMILIO RIVAUD
DELGADO**

¡Vivían como reyes!”, me dice el taxista mientras me conduce hacia Los Pinos, que hace una semana dejó de ser la residencia oficial “para convertirse en un espacio dedicado a la recreación, el arte y la cultura del pueblo”, como anunció López Obrador. Este sábado decembrino, muchas personas han acudido a conocer el espacio que hasta hace poco solo podían atisbar entre rejas. Bajo el sol invernal, la fila se extiende a lo largo de la calzada de acceso, flanqueada por estatuas de los expresidentes. Detrás mío, una pareja de Cancún ventila sus temores.

—Es que así fue en Cuba: empezaron repartiendo todo y acabaron como esclavos —dice ella.

—Sí, pero ¿sabes qué? Eso no lo vas a ver tú, eso va a tomar cien, ciento veinte años —le responde de él, seguro de su estimación.

Al redactar este texto, no se ha explicado con claridad en qué consistirá la transformación cultural de Los Pinos. Lo que hay al momento es una visita relámpago por las casas que conforman el complejo: la Miguel Alemán, que es la más grande, la Lázaro Cárdenas, la más antigua, el salón Venustiano Carranza y la casa Miguel de la Madrid, que tienen despachos y mesas muy largas. El de Cancún empieza a grabar video apenas cruzamos la puerta de la primera.

—¡Mira nada más qué lujos! —exclama al ver el candelabro del vestíbulo. El recorrido comienza por la biblioteca, sigue por la oficina que usaron Fox, Calderón y Peña Nieto, luego por la discreta sala de la ayuntamiento. Hay banderas, escudos y sillas forradas de piel. Subimos por la escalera. El piso de arriba es una su-

cesión de recámaras vacías que solo podemos ver desde la puerta. El asombro se va perdiendo, ya no hay expresiones de indignación ni sorpresa. La fastuosa residencia presidencial se muestra como un bien raíz.

Hay muchos voluntarios de camiseta verde y cadetes de la policía militar que procuran que nadie se salga del recorrido marcado y que la fila avance, pero hay pocas explicaciones. Algunas tarjetas indican que esta es la oficina presidencial, aquella la recámara presidencial, y otra la sala de cine. Más adelante, en el sótano de la casa Miguel Alemán, un voluntario nos explicará que en esa área hay una lavandería y un salón de juegos (que no podremos ver) y, metros después, otra nos dirá, a la entrada del llamado búnker, que aquello no es en realidad tal cosa, aunque así lo haya bautizado Calderón, si no una sala de juntas “donde se tomaban las decisiones más importantes del Estado”. Esas dos intervenciones parecen más destinadas a ralentizar el avance para evitar aglomeraciones que a aportar información relevante.

La casa Lázaro Cárdenas es más pródiga en datos. En el salón de protocolos, la ficha dice que ahí “se recibieron numerosos visitantes extranjeros, jefes de Estado, mandatarios y personajes destacados de todo el mundo”; en la oficina principal la ficha explica que ahí Cárdenas “concibió y redactó los principales decretos de su gobierno, entre los que destacan aquellos con los que se entregó (sic) 22 millones de hectáreas a los trabajadores del campo. Asimismo, el que restituyó a la nación su riqueza petrolera el 18 de marzo de 1938”.

Pero recorro numerosas salas, salones y despachos de los que no se dice una palabra. Es patente, por un lado, una memoria selectiva —Cárdenas, se sabe, es el único presidente de la

era posrevolucionaria al que López Obrador aprecia— y, por el otro, un deseo de marcar contrastes —los presidentes de antaño se encerraban en sótanos insonorizados, lejos de la gente; López Obrador abrió las puertas. Lo cierto es que, despojadas de mobiliario las áreas privadas, limpias las oficinas de computadoras, clips y hojas de papel, la residencia es un espacio impersonal que requiere explicaciones.

En sus actos de campaña el hoy presidente repetía que Los Pinos “están embrujados, ni con muchas limpias salen las malas vibras”. Esa hipotética maldición, entiendo, no puede ser sino el producto de sus 84 años de historia. En sus estancias, catorce presidentes se reunieron con sus gabinetes; en el comedor agasajaron a sátrapas y a líderes democráticamente elegidos por igual; en los jardines caminaron atribulados, meditando decisiones unas veces erradas, otras atinadas.

Aquel sábado, la urgencia por constatar el fasto de la residencia oficial se convertía pronto en desilusión. Lo sintetizó bien la pregunta de un visitante, recogida en una nota periodística: “¿Por qué no podemos ver cómo en realidad vivieron por tantos años?” (“Bajan los visitantes en Los Pinos”, *El Universal*, 9 de diciembre de 2018).

Podemos suponer que la limpia a la que tantas veces aludió el presidente podría consistir en transformar el despacho presidencial en, digamos, un salón de clases de dibujo. Pero si Los Pinos fue un símbolo del aislamiento del presidente frente al pueblo, una manera simbólica de tirar sus muros sería contar lo que ahí pasó. No solo mostrar cómo vivían los presidentes, sino cómo ejercían la labor cotidiana de gobernar: con quién se reunían, a quién oían, cómo estudiaban sus decisiones. Además del costoso mobiliario, el nuevo gobierno también se hará cargo de esa historia y, a juzgar por la fila en la calzada de los presidentes, mucha gente quiere conocerla. —

EMILIO RIVAUD DELGADO es miembro de la redacción de *Letras Libres* y editor del sitio web.