

Letrillas



Fotograma: *Hijos de su madre: Las Buenastro*, de Busi Cortés.

CINE

Las mujeres laberinto de Busi Cortés

por Arantxa Luna

En *Hotel Villa Goerne* (1981) de Busi Cortés (1950-2024), Argénida (Judith Arciniega) se aburre con los nombres de los poetas sosos y cursis que Eligio (Luis Rábago) le da como ejemplos de la verdadera poesía amorosa. Neruda, Bécquer y las ganas de impresionarla son nada en comparación con su respuesta: Argénida prefiere a Borges y su *Elogio de la sombra* y confiesa, con cierta inocencia, que lo que más le gusta del escritor argentino son sus laberintos.

Eligio calla, su imagen de “la tonta pueblerina” fácil de seducir se rompe, y Cortés —la directora del mediotraje— desmonta uno de los clichés del cine: el idilio romántico de una tarde de paseo al lado del hombre de ciudad con autoridad moral e intelectual. Este tipo de gestos, en apariencia menores, son una de las características que estarán presentes en la obra de la directora mexicana: mujeres laberinto, que pueden *ser* y luego ya no; una cualidad (a veces maldición)

que desarma a los otros personajes a su alrededor y a los propios espectadores, pues —como una matrioshka— revela la complejidad de lo que las conforma exterior e interiormente.

Luz Eugenia Cortés Rocha, o simplemente Busi Cortés, fue una de las directoras mexicanas que tendió puentes a las cada vez más frecuentes generaciones venideras de mujeres interesadas en tomar la cámara y filmar, pues si algo ha caracterizado a la historia del cine mexicano es que hay grandes periodos de tiempo en donde solo lograban colarse uno o dos nombres de directoras. Antes de Cortés, destacaba el nombre de Marcela Fernández Violante, otra mujer que se abrió paso entre “la selva” de la industria cinematográfica mexicana “con machete en mano”.

Junto a Busi, otras mujeres como María Novaro, Marisa Sistach, Consuelo Garrido, Dora Guerra, Dana Rotberg, Olga Cáceres, Maricarmen

de Lara, por mencionar algunas, colocaron sus obras en premiaciones, muestras, festivales de cine nacionales e internacionales para que —casi como en efecto de bola de nieve— pudieran trabajar de manera más constante en la realización de sus proyectos cinematográficos. Para ellas, levantar sus películas significaba adentrarse en terrenos pantanosos que les exigían un largo aliento.

Además, eran finales de los años setenta y las siguientes décadas se vislumbraban como la oportunidad de un “corte de caja” para replantear y reflexionar sobre todo lo que había cimbrado y transformado la llamada “segunda ola” del feminismo. ¿Qué ventanas se habían abierto? ¿Qué puertas se habían cerrado? En ese momento, más que nunca, la cuestión sobre el *ser mujer* exigía una exhortación profunda sobre su diálogo con las imágenes.

Con una filmografía que inicia en 1979 con el cortometraje *Las Buenromero*, se vislumbran los universos en donde núcleos de mujeres, ya sea hermanas, hijas, madres y abuelas, se relacionan con su contexto por medio de su imaginación desbordada. En el caso de *Las Buenromero*, las tres hermanas protagonistas, se sugiere, “devoran” a los hombres que conquistan. Una acción que no responde solo a un instinto o pulsión de muerte, sino que también está permeada por la soledad, la culpa y la asfixia de pasar el tiempo en una casa dominada por el recuerdo de un hombre, su padre. Este motivo lo encontraremos varios años después en su tercer largometraje, *Hijas de su madre: Las Buenrostro* (2005).

Asimismo, Busi subraya la relevancia del enrarecimiento, la fantasía y lo fortuito en su obra. En *Un frágil retorno* (1981) una jovencísima Julieta Egurrola interpreta a Elvia, una mujer que, a pesar de la aplastante costumbre instalada en su relación, espera con ansias el regreso de su novio. Silvia (Ángeles Castro),

su hermana, aparece para armar un entramado imprevisto en donde, además de la muerte corporal, también hay espacio para una muerte simbólica por medio de la resignación ante un amor suspendido en el tiempo.

El espacio que abre para retratar a las generaciones más jóvenes de mujeres continúa con *El lugar del corazón* (1983), en donde el recurso de la fantasía adquiere una relevancia expresa para la historia. En este caso, tres adolescentes, deseosas de cuestionar el *statu quo* que las rodea, deciden recurrir a un viejo volumen de hechizos que una de ellas encuentra entre los libros de su abuelo. Antes de que la brujería y su relación con el feminismo estuviera en boga en la segunda mitad del siglo XXI, Busi ya lo había introducido en los años ochenta como una herramienta para que las mujeres pudieran acceder a la promesa de una libertad renegada por instituciones patriarcales como la escuela y la familia natural.

Sus otros trabajos —la ya mencionada *Hotel Villa Goerne* (editada por Sonia Fritz, una de las integrantes del Colectivo Cine Mujer), *Serpientes y escaleras* (1992) y particularmente *El secreto de Romelia* (1988), su celebrada ópera prima— evidencian el empleo de la heterogeneidad y el laberinto como recursos que muestran la complejidad y el dilema de sus protagonistas. Esto lo logra mediante apariencias que no son, fantasmas que están ahí y al mismo tiempo no, así como la combinación de líneas temporales en una misma secuencia y la lectura múltiple del relato que se da a través de las diferencias generacionales entre mujeres.

En *El secreto de Romelia*, un episodio clave en la vida de la protagonista será la herencia —lastre y libertad— para su hija y sus nietas. Detrás de la aparente superficialidad y el conservadurismo de la abuela Romelia (Dolores Beristáin) hay un mundo de prohibiciones, tabúes y desventajas para las mujeres. Es interesante

que Cortés ubique sus historias en momentos históricos donde el progreso es garantía de algo, pero ese algo es exclusivo en un sentido masculino. La patria, la nación, la virilidad de un gobierno revolucionario que reparte tierras, pero no reparte derechos de forma igualitaria.

Con la condena instalada en su cuerpo, Romelia joven (Arcelia Ramírez) no fue una mujer abnegada a la espera o a la desdicha de ser una madre soltera. Ella creó un relato en donde la figura masculina ausente de Carlos (Pedro Armendáriz Jr.) fue la única certeza para su hija Dolores (Diana Bracho) y, al mismo tiempo, la base para sus inquietudes políticas en las que las mujeres tienen una presencia innegable en el espacio público.

Si bien el cine de Busi nunca fue abiertamente militante y, como señala la investigadora mexicana Maricruz Castro Ricalde, la mayoría de las cineastas de esa generación rechazaba la etiqueta de cineastas “feministas” o creadoras de “cine de mujeres”, es posible identificar ecos e inquietudes relativos al posicionamiento de la mujer ante el mundo y a las condiciones históricas en las que se encuentran. Aunque no eran preocupaciones nuevas y existen claros precedentes en México al respecto —como el trabajo realizado por el Colectivo Cine Mujer—, Cortés tejió una interesante forma de acercarse a la subjetividad femenina. Quizá más velada y oblicua, pero, indudablemente, cargada de una potencia singular que es un referente hoy en día: en sus propios laberintos, las mujeres encuentran la claridad y, como les dice Romelia a sus nietas, la paz del corazón. ~

ARANTXA LUNA (Tecámac, 1990) es guionista y crítica de cine. Egresada de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, y del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Sus reseñas han obtenido diversos premios de crítica de cine.



LITERATURA

Borges, a nivel

por **Magdalena Cámpora**

Si de Aníbal Jarkowski (2022) es una novela desconcertante en su extrañeza porque moviliza múltiples conocimientos sobre Jorge Luis Borges, y al mismo tiempo los anula de forma insalvable. Desde el título hasta la contratapa, que habla “de lo que *tal vez* ocurrió y de lo que *podría* haber ocurrido”, se insiste sobre la naturaleza condicional de todo el relato. Hay un epígrafe, una cita de Faulkner donde se dice: “existe un *podría haber sido* que es más cierto que la verdad”. Esa apuesta por el condicional evoca la definición de la ficción como discurso potencial. Lo que *podría haber sido*. Toda la fuerza cognitiva de la ficción está ahí, en la medida en que la ficción carece de referentes reales en el mundo; se habla de denotación nula; se dice que la ficción describe, pero no refiere, y en su enunciación se genera eso que Nelson Goodman llamó “referente metafórico” y que los

chicos llaman más simplemente “hacer como si”.

En una segunda lectura, entonces, la impresión es que la novela hace “como si” ni el narrador ni los lectores supiéramos que la historia que se cuenta es la de Borges. O como si el sujeto llamado primero B. y luego Borges fuera plenamente un personaje, es decir, una proyección imaginaria sin referencia en el mundo. Un lector que no supiera que Borges existió podría leer *Si* como una de esas historias donde los personajes son escritores: las de Paul Auster, el *Monsieur Teste* de Paul Valéry. En otros momentos, el libro parece escribirse desde la incertidumbre de una vida de la que se sabe muy poco.

No es el caso, claro, con Jorge Luis Borges, de quien se saben muchas cosas. Y eso es lo perturbador en la novela de Aníbal Jarkowski: la tensión entre lo que sabemos y el punto de vista. Porque los atributos que caracterizan a B. los reconocemos; cualquier lector más o menos versado en borgesismo identifica en la novela *Un ensayo autobiográfico*, el *Borges a contraluz*; los trabajos de Jorge Rivera sobre el episodio municipal durante el peronismo cuando Borges se ve obligado a

ANÍBAL JARKOWSKI

SI

Buenos Aires, Bajo la Luna, 2022, 160 pp.

renunciar a su trabajo en la Biblioteca Miguel Cané; las cartas a Sureda y Abramowicz, así como los propios textos de Borges, más aún cuando las menciones son a veces calcos o paráfrasis muy finas de los documentos fuente. Sin embargo, ese reconocimiento no funciona, o funciona a medias, porque en el momento mismo en que identificamos las fuentes documentales, el narrador las sustrae, las generaliza y las pone en relación con todo un contexto que está silenciado en los textos de origen, y que remite a la vida de los figurantes y a la vida más común.

Parte de la extrañeza de la novela surge de la tensión entre esas dos posibilidades: por un lado, la historia conocida; por el otro, la perspectiva de lo común, en el doble sentido de la palabra: lo compartido y lo ordinario. Esa tensión hacia lo común está en las comidas y la vida con la madre: los tiempos muertos de la charla familiar, el ruido de los cubiertos, la lectura del diario. En esa domesticidad de clase media no entran ninguno de los dos linajes de los que habla Ricardo Piglia. Otro ejemplo es la muerte del padre, un hecho central de *Un ensayo autobiográfico*. En la novela, sin embargo, por el modo en que está narrado (cómo le avisan, cómo viaja hacia el lugar donde el padre se está muriendo), esa podría ser la muerte de cualquier padre. Un tercer ejemplo es el episodio del inspector de aves, un punto central del antiperonismo de Borges, pero que en la novela es mediado por la descripción del legajo burocrático de B., que lo devuelve a la duración del oficinista (es la misma atemporalidad que Borges marca en la vida de los copistas Bouvard y Pécuchet). Nada es excepcional: la poliglotía del niño educado en la biblioteca inglesa del padre es un instrumento para el trabajo del funcionario; la septicemia que motivó “Pierre Menard...” es

un certificado médico que la novela reproduce, etc.

Así, el anecdotario borgeano es aplanado. A eso hay que añadir que, en la novela, la escritura de Borges pasa a un segundo lugar; lo vemos escribir “El muerto” en el mismo momento en que siente que Estela lo va a traicionar: lo escribe por eso, porque la escritura sigue la vida. La novela se abre de hecho sobre una situación vital dilemática de B.: si acepta o no ese puesto de inspector municipal (que lo humilla políticamente) para ganar más dinero y poder casarse. Esa duda de B. se nivela con otros relatos de vida que el narrador también expone: que si tal compañero de trabajo le dice a la exnovia que no se case con otro; que si aquella vecina del barrio acepta acostarse con el novio antes del casamiento.

Hay un efecto de nivelación, más o menos irónico, entre la historia de B. y las historias que lo rodean, es decir: la novela pone a B. en la encrucijada vital, como al resto. Y como al resto, a B./Borges le va más o menos, porque su dilema se pierde en la duración. “Jueves y viernes”, “Sábado”, “Semanas después”, esos son los títulos de las tres partes de la novela. Lo que hay, entonces, es decurso temporal y aceptación. De hecho, lo último que Borges le dice a Estela en el hospital psiquiátrico es “Qué se le va a hacer”.

En esto, la propuesta es del todo antiborgeana porque en su duración, que ni culmina ni se corta, se obtura la tópica del impulso único que define un destino: el momento íntimo de Tadeo Isidoro Cruz, de Juan Dahlmann, de Droctulft, el bárbaro. En *Si no hay eso*, hay decurso temporal y aceptación, un poco como en la vida. Una lectura melancólica evocaría aquella carta donde Flaubert habla del final del *Cándido* de Voltaire. Tras haber conocido la maldad del mundo, Cándido se retira a un lugar perdido, vive con una mujer a la que ya no quiere, cultiva un jardín. Escribe Flaubert: “El final de *Cándido* es para mí la prueba de un genio de primer orden; el zarpazo

del león está marcado en esa conclusión tranquila, tonta como la vida.” La novela ofrece para Borges una conclusión de ese estilo: en la tercera parte nos enteramos de que finalmente aceptó el puesto de inspector municipal y Estela sospecha que se enamoró de una mujer que trabaja en el mercado.

Se dijo siempre de Borges, a favor o en contra de él, que su vida desaparecía frente a la literatura; es una idea que él mismo fomentó: “Vida y muerte le han faltado a mi vida”, escribió en el prólogo de *Discusión*. En la novela, en cambio, la vida sobra y los cuerpos además existen: hay erotismo, incluso amor, por ejemplo, en la relación entre Luz, la prostituta catalana, y el joven B., un episodio que Jarkowski inventa a partir de una carta del joven Borges a su amigo Abramowicz, escrita en francés.

Ir hacia lo común y sexualizarlo: en esos dos gestos la novela le devuelve el cuerpo y de algún modo lo libera, exime a Borges del peso de la automitografía. Creo que es un gesto de generosidad, casi de amor hacia él. Ofrecerle una vida donde el “podría haber sido” de la ficción busca modificar el “ya no seré feliz” del poema, y donde el condicional le responde al futuro, es como ofrecerle a Borges algo que no tuvo, o que le fue quitado, o que no debía tener.

Frente a esa conclusión “tranquila” para Borges, “tonta como la vida”, emergen en la novela las otras historias, las de los contemporáneos de B., que van copando el espacio ficcional: la historia del escritor alcohólico y antes la del zapatero que se suicida, la del médico joven asesinado en Rosario, la de Estela en el Uruguay. Se pone en marcha una máquina de narrar según géneros y tradiciones que se salen de Borges, que configuran en la novela algo así como un territorio no-Borges, que oscila entre las narraciones periódicas de los años veinte en la Argentina (“La costurerita que dio aquel mal paso”), las ficciones de Arlt, Saer, Piglia, y el propio universo de las

novelas anteriores de Jarkowski. Es un juego delicado de balanzas narrativas, que atrae a algunos lectores y a otros deja afuera.

La tercera parte de la novela, donde habla Estela Canto, es en ese sentido la más radical, con su falansterio de primos nudistas y hermanos incestuosos. Al mismo tiempo, Estela escribe desde un hospital psiquiátrico, tras (lo que parece ser) una tentativa de suicidio; es una mujer rota. Ambas circunstancias son modos metafóricos de representar su lugar en la literatura argentina: es Estela Canto según lo que Borges hizo con ella (Beatriz Viterbo y sus cartas obscenas con su primo Carlos Argentino Daneri) y es Estela Canto rota, en el sentido en que esa mujer que fue novelista, traductora, periodista, militante, no ha sido otra cosa, en estos últimos ochenta años, que algo de Borges. Si uno busca una foto de Estela Canto solo encuentra fotos con Borges, que todo lo fagocita: es una imagen congelada en los años cuarenta, y si no fuera por *Borges a contraluz*, un libro que la narra a ella desde Borges, un libro que escribió cuarenta años más tarde, en 1989, su voz personalísima sería inaudible.

Y sin embargo, esa voz disputa en la tercera parte de la novela la materia narrativa borgeana que, aunque intencionalmente aplanada y disfuncional, acapara las dos primeras. Lo que Estela escribe en su cuaderno entra en colusión con la poética y el universo ficcional de Jorge Luis Borges y dispara la máquina de narrar de quienes escribieron después de él. En 1999 Josefina Ludmer preguntaba cómo salir de Borges; es extraño y poético y seguramente justo que la novela de Jarkowski busque hacerlo, en pleno siglo XXI, desde la voz de Estela Canto. ~

MAGDALENA CÁMPORA es investigadora independiente del Conicet. Doctora en literatura comparada por la Universidad de París IV-Sorbonne con una tesis sobre Borges y Rimbaud.

Inversión de la fortuna

por Michael Reid

OCTUBRE 2024

72

A partir del referéndum que llevó a Brexit en 2016, era impensable que estando en Londres uno se sintiera en una isla de estabilidad frente a una Unión Europea confusa y desconcertada. Pero así es hoy. Por un lado, con la victoria clara del Partido Laborista de Keir Starmer en la elección del 4 de julio, Reino Unido ha dejado atrás la incompetencia caótica de los últimos años de dominio conservador. Ahora tiene un gobierno sólido, moderado y progresista. Por otro lado, hay una crisis de liderazgo evidente en la Unión Europea. Y la posibilidad de que empeore parece más probable que la de que mejore.

En Francia Emmanuel Macron está pagando el precio de su propia arrogancia y de su ruptura con el sistema de partidos de la Quinta República para crear En Marche!, su movimiento personalista. Después de la victoria de Rassemblement National (RN), el partido ultraderechista de Marine Le Pen, en las elecciones europeas de junio, la apuesta de Macron de convocar a una elección parlamentaria adelantada le salió mal. Por más que los franceses votaran tácticamente contra el RN, ni Macron controla el nuevo parlamento ni hay un camino fácil para formar gobierno. En el mejor de los casos Francia va a quedar a la deriva hasta la elección presidencial de 2027, cuando Le Pen tenga una opción real de victoria.

Las perspectivas de Alemania no son mucho mejores. En las elecciones regionales en Turingia y Sajonia del 1 de septiembre, la ultraderechista Alternative für Deutschland y la Alianza Sahra Wagenknecht, de ultraizquierda, lograron,

conjuntamente, más del 40% del voto. Las dos comparten hostilidad ante la inmigración y simpatía por Vladímir Putin. Estos dos *länder*, que formaban parte de la antigua Alemania oriental, no son necesariamente representativos del electorado en el resto del país. Felizmente los gobiernos regionales no tienen competencias de política exterior. Lo preocupante es la debilidad de la coalición gobernante de Olaf Scholz y la dificultad que podrían tener los demócratas cristianos, si ganan la elección nacional el año que viene, de encontrar socios de coalición razonables.

En Italia, Giorgia Meloni ha resultado ser más moderada y menos euroescéptica de lo que muchos pensaban. Pero eso podría cambiar si, por ejemplo, Le Pen gana o Trump vuelve en Estados Unidos. Con Pedro Sánchez viviendo de mes en mes, y dependiente de la ayuda económica europea, España tiene poco peso en Bruselas. El gobierno polaco de Donald Tusk está enfrascado en sus luchas por desmontar el daño institucional infligido por su antecesor de la derecha populista. Y la presidencia de turno del Consejo de la Unión, en manos de Hungría, se dedica a actuar contra las doctrinas establecidas del bloque.

Este vacío de liderazgo democrático se produce cuando las circunstancias en Europa son las más difíciles en mucho tiempo. Hay tres problemas grandes. El asalto de Putin contra Ucrania es un desafío frontal a la UE, que ya es víctima de una guerra híbrida de Rusia contra la cual tiene que defenderse. La economía europea está perdiendo terreno frente

a Estados Unidos y Asia. En tercer lugar, Europa no logra administrar la inmigración de una forma que satisfaga a la vez su necesidad demográfica de trabajadores adicionales por un lado y por otro la preocupación de la población por cambios bruscos en su vida tradicional.

Frente a estos desafíos la respuesta de “más Europa” suena como una declaración de fe cada vez más hueca. No hay un *demos* europeo. Los europeos miran a sus gobiernos para que los protejan y los hagan más prósperos. Pero liderazgos nacionales débiles pueden resultar en “más Europa” por defecto, con poder pasando a la Comisión Europea. Eso solo aumentará el sentimiento de alienación del público de una clase política lejana. Mientras, la demanda de una Europa de Estados nacionales avanza frente al impulso federalista.

Eso coincide con la postura tradicional británica. Los problemas de fondo de la UE se sufren igualmente en Reino Unido. ¿Esto llevaría a una vuelta al redil? No tan rápido. Starmer está empezando a poner en práctica su promesa de acercar al país a sus antiguos socios. En sus primeras semanas en Downing Street se ha reunido varias veces tanto con Macron como con Scholz, con quien anunció un proyecto de tratado de cooperación anglo-alemán. Pero a la vez Starmer ha reiterado tres líneas rojas: no quiere volver a la UE, ni a la unión aduanera ni al libre movimiento de personas, ni siquiera con un esquema acotado para los jóvenes como está planteando la Comisión Europea.

Estas líneas rojas limitan drásticamente el alcance de cualquier acercamiento a poco más que mayor cooperación en defensa y seguridad (querida por todos) y algunas medidas técnicas modestas, como acuerdos sanitarios. La cautela de Starmer está motivada en parte por el deseo de evitar dar munición a Reform, el partido de derecha populista de Nigel Farage que es el rival más cercano a Labour

en 98 escaños parlamentarios. Pero como señala Charles Grant, del Centre for European Reform –un *think tank* británico–, este imperativo contradice otro: la prioridad número uno de Starmer de incrementar el crecimiento económico. Para eso, dice Grant, lo mejor sería la propuesta de Theresa May de volver a la unión aduanera para el comercio de bienes (para esto la Comisión probablemente exigiría el libre movimiento).

En una coyuntura de amenazas existenciales a la democracia occidental, tanto europeos como británicos se beneficiarían de estar unidos. Aproximadamente dos tercios de los británicos ya piensan que el Brexit fue un error. Pero pocos quieren otro referéndum. Más bien, hay un deseo de tirar para adelante después de un episodio nacional tan doloroso y divisivo. Eso podría cambiar si Starmer se siente más fuerte, o más necesitado de un nuevo acuerdo. Pero requeriría también un liderazgo más estratégico y visionario dentro de la UE. Tristemente, eso parece muy remoto. ~

MICHAEL REID es escritor y periodista. Este año ha publicado el libro *España* (Espasa).

FOTOGRAFÍA

El futuro no está escrito: la construcción de la imagen y su sociedad

por **María Olivera**

Resulta interesante pensar que la fotografía, en su condición de imagen estática, es uno de los oficios que más anécdotas detona, como si su naturaleza fuera la de capturar un momento



en quietud para atestiguar la narrativa de las sociedades y, al mismo tiempo, inspirar historias alrededor de ellas. Como si parte del proceso de contemplación de las imágenes consistiera en llenar los espacios en blanco que hay entre la vida y la pausa visual. La fuerza de trabajo colectiva, el registro del crecimiento y la construcción de una ciudad en el norte de México –cuyas problemáticas pueden aplicarse al resto del país– y el oficio de la fotografía son algunos de los asuntos que aparecen en la exposición *Nuevo León: El futuro no está escrito* en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (Marco).

La exposición está dividida en once salas, una por fotógrafo/a que, si bien dialogan o contrastan entre sí, están pensadas como exposiciones individuales a partir de la curaduría de Ariadna Ramonetti y Mauricio Maillé. A lo largo del recorrido encontramos piezas de Aristeo Jiménez, Yvonne Venegas, Oswaldo Ruiz, Alejandro Cartagena, el Colectivo Estética Unisex, Loreto Villarreal,

NUEVO LEÓN: EL FUTURO NO ESTÁ ESCRITO
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
DE MONTERREY (MARCO)
 Hasta enero de 2025

Stefan Ruiz, Ruth Rodríguez, Salomé Fuentes, Sofía Ayarzagotia y Juan Rodrigo Llaguno. Más que hablar de las particularidades técnicas de las fotografías, destaca la aproximación que estos artistas tienen hacia la imagen: pensarla como problema fotográfico antes que como registro de una realidad establecida. Hay en esta exposición retratos, fotografía de paisaje, obra en blanco y negro y a color, además de diversos formatos que, en esencia, arrojan anotaciones sobre lo crítico que puede ser la construcción de la ciudad, los espacios periurbanos y de marginación, el impacto ecológico y el imaginario social sobre la vida en los sitios postindustriales específicamente en Nuevo León.

La obra de Aristeo Jiménez es el punto de partida de la exposición y la que da la bienvenida al visitante en salas. Su biografía de redes sociales dicta “habitante y cazador de la

noche” y yo agregaría también “sembrador de imágenes de la ciudad”, pues —así como ha tomado muchas fotografías de barrios, bares y personajes de la urbe y la vida nocturna— parte importante de sus negativos está perdida y regada por la ciudad; quizá porque algo en su oficio le ha dicho que sus imágenes son sobre y para la colectividad, quizá porque su atención está puesta en el momento de la captura y no en la exposición de las imágenes. Encontramos en sus impresiones a diversos/as personajes de la vida nocturna de Monterrey, de la comunidad LGBTQ+ y de la realidad que atraviesa la población de Tierra y Libertad. También aparece el bar El Suárez y el barrio de La Coyotera, entre otros. Sus fotos tienen un dejo de intimidad debido a los recovecos que captura y, al mismo tiempo, hay una confrontación directa con quien los mira: la mayoría de las personas retratadas mira directamente al lente, como quien habita el espacio sabiendo que la imagen le pertenece.

También se incluye obra de Alejandro Cartagena, quien trabaja con la idea del paisaje no desde una aproximación contemplativa sino como pretexto para abordar perspectivas políticas y sociales de la clase trabajadora. En “Carpoolers”, una serie de 2011-2012, retrata desde lo alto de un puente la caja trasera de las camionetas *pick-up* que trasladan personas. Para el artista era importante buscar una manera de mostrar el trabajo o hablar de él sin tener que recurrir a las escenas de lo laboral. “Mi intención era generar un planteamiento fotográfico acorde al momento en el que vivimos donde no existe una sola verdad respecto a un tema”, comenta Cartagena; “si pensamos en crecimiento urbano, hay veinte cosas que podemos documentar que hablen de él; de ahí la multiplicidad de visiones sobre un mismo asunto. Yo detecté un problema y mostré todas las otras cosas que estaban sucediendo a la par”. Su obra es un claro ejemplo de cómo se

puede pensar y crear la fotografía contemporánea, donde la poesía no está en la captura del instante perfecto, sino en el ejercicio de mirar de manera distinta la realidad para complejizar las imágenes. “Mi primer trabajo fue en un archivo fotográfico, por eso hay en mi obra un gesto de registrar algo que ya vi y me invita a preguntarme: ¿cómo se ve esto hoy?”

Otra propuesta que, sin mostrarlo como tal, versa sobre el tema del trabajo se encuentra en la sala del Colectivo Estética Unisex conformado por Lorena Estrada y Futuro Moncada, quienes abordan los márgenes de los trabajos precarios, sobre todo de la sociedad estudiantil que necesita diversificar sus ingresos para continuar con la escuela y pagar sus cuentas. Estrada y Moncada reflexionan, por ejemplo, sobre cómo los/as trabajadores/as tienen que autoexplotarse o “flexibilizarse” para cumplir con las expectativas de los puestos, a la par de tener que invertir en sus tiempos de estudio y descanso. Las imágenes de la serie “Flexibilidad” retratan a los/as jóvenes trabajadores/as haciendo diversas acrobacias físicas como alusión al ejercicio de manejabilidad casi obligatoria que se solicita por parte de las empresas. En esta sala se presenta también una instalación de video en la que se les ve sonriendo a la cámara durante un minuto, tal como se les ha indicado que debe ser la atención al cliente. ¿Cómo hemos normalizado la amabilidad exagerada y el gesto de agradecimiento ante una realidad laboral sin derechos ni prestaciones? ¿Cómo funcionan los espacios de ocio y divertimento en el sistema profesional actual? La obra de estos artistas coloca muchas preguntas sobre la mesa.

Monterrey es una ciudad en la que no hay monumentos: todo se derrumba fácilmente y se vuelve a construir de manera casi inmediata; tiene la estética de una ciudad postindustrial con grandes asentamientos de cemento, una Macroplaza y pocos árboles alrededor.

También hay unidades habitacionales de baja calidad y otras zonas residenciales de mucho auge económico. Los contrastes entre un sitio y otro son abismales, así como las realidades socioeconómicas que se viven. Aunque esta muestra se ciña a Monterrey, prácticamente habla de la realidad en todo el país. Además de lo social y lo económico, también hay fotografías que reflexionan sobre la desnaturalización de la mirada ante el paisaje. El trabajo de Oswaldo Ruiz se pregunta qué les ha pasado a las montañas que parecen cortadas de tajo. “Quise hacer un retrato de Monterrey a partir de la extracción del mineral: cómo el uso del material ha dejado huecos en las montañas y qué ha pasado con esos agujeros que quedaron de las pedreras y se convirtieron en espacios habitacionales.” El artista recuerda que, en los años ochenta, escuchaba las detonaciones en la montaña desde casa de sus padres; actualmente ese paisaje fragmentado se ha naturalizado en la mirada de los habitantes, lo que representa un problema visual, pues el horizonte herido se ha asimilado como algo normal.

Tras el recorrido de la exposición pienso en cómo la construcción de una sociedad es mucho más compleja de lo que se suele nombrar: economía, naturaleza, vivienda, trabajo y espiritualidad, costumbres, violencia y ocio son solo algunos puntos de partida para hablar sobre ella. En esta ocasión, lo que podría parecer una sencilla muestra de fotografía —con una curaduría precisa, impresiones de alta calidad y enmarcados perfectos— es, en realidad, una señalización sobre las sociedades desiguales e injustas, cuyas diferencias socioeconómicas son tan grandes como agresivas. Nada en la imagen es gratuito y ninguna violencia pasa desapercibida en el encuadre. Si bien la fotografía funciona como documento de archivo, valdría la pena preguntarnos qué vida queremos construir, no en apariencia sino en esencia, para procurar

la historia y el respectivo registro fotográfico que merece la humanidad. Una historia mucho más justa y amable para todos y todas. ~

MARÍA OLIVERA (Ciudad de México, 1996) es crítica de artes visuales. Licenciada en escritura creativa y literatura por la Universidad del Claustro de Sor Juana. Actualmente estudia la maestría en estudios de arte y literatura en la UAEM.

LITERATURA

Las incorrecciones de Teresa

por **Juan Carlos Méndez Guédez**

La imagen siempre me resultó estremeceadora. España comienza a afilar sus cuchillos; en las calles se respira la violencia, se palpa la inminencia de una tragedia y, entre fiebre y tos, una mujer enflaquecida, con ojeras que le cubren la mitad del rostro, agoniza en un incómodo piso de Madrid repleto de botellas.

Teresa de la Parra ya había sido desahuciada por los médicos y acababa de abandonar el recinto de Fuenfría en donde ya no podían hacer nada por su salud. A su lado, fiel, incombustible, estaba su compañera de muchos años: la escritora cubana Lydia Cabrera.

La enfermedad avanzó implacable esos últimos días y, por esas ironías de la suerte, la gran novelista venezolana falleció muy poco tiempo antes de que estallase la guerra civil. Había regresado a España con la vaga fantasía de curarse gracias a los aires ibéricos, pues había vivido en Valencia entre los ocho y los dieciocho años, pero estremece la posibilidad de pensar cómo ella y su pareja —dos mujeres cultas, con medios para llevar una

vida cosmopolita y vinculadas por una relación amorosa demonizada en aquellos tiempos— habrían podido sobrevivir en un Madrid azotado por la guerra, las sacas de los milicianos y las bombas de los nacionales.

Su muerte prematura cortó su brillante carrera cuando apenas asomaban dos novelas: *Ifigenia* y *Memorias de Mamá Blanca*; a las que podían sumarse el *Diario de una señorita que se fastidia*, *La Mamá X*, algunos pocos cuentos y textos que se convirtieron en títulos póstumos como un segmento representativo de su epistolario y sus míticas *Tres conferencias* que vieron la luz en 1961.

Cien años se cumplen en estas fechas desde que apareció el título que la convirtió en una figura literaria de proyección internacional. En 1924, la editorial Franco-Ibero-Americana editó en París *Ifigenia*, una novela que causó revuelo por su visión transgresora, su finísima ironía y su soberbia destreza técnica. Pieza narrativa impecable que mediante el hábil uso de géneros como la carta o los diarios logró el cometido que alcanzan las grandes obras literarias: apartarse de la repetida visión colectiva e iluminar aquellos aspectos humanos y sociales que permanecen en las sombras. En *Ifigenia* se escenificaba lo que la propia autora resumía con brillantez: la historia de mujeres que suspiraban “por la independencia de vida e ideas, hasta que llegaba el matrimonio que las hacía renunciar y las entregaba a la sumisión acabando por convertirlas a las viejas ideas gracias a la maternidad”. Y esta aguda mirada se desarrollaba con una excelencia que superaba en mucho la narrativa propia de la época centrada en el inventario de lo nacional, en la exaltación burda de lo heroico, en el desarrollo de una literatura pedagógica que pretendía reformar, desde lo novelesco, los baches de una realidad política voraz. Una tensión que definió muy bien Douglas Bohórquez al afirmar que en esta novela la sagacidad,

la inteligencia lúdica y emotiva de su protagonista, se enfrentaba a la palabra autoritaria y gélida de los hombres del momento.

No en vano, tengo la certeza de que desde hace mucho la figura central y vigente de la narrativa venezolana es Teresa de la Parra. Así lo vivió y lo percibió mi generación. Quizá en tiempos anteriores compartió ese espacio con Rómulo Gallegos pero, al mismo tiempo que la literatura venezolana se fue separando del afán educativo y sociológico, la figura de Teresa de la Parra se fue haciendo cada vez más protagónica en la medida en que *Ifigenia* es una verdadera obra maestra, pensada en términos estéticos amalgamados en la entrañable figura de su personaje protagonista: María Eugenia Alonso.

Para Venezuela, Teresa de la Parra es, desde hace muchísimo tiempo, figura central de su imaginario. Hay innumerables estudios críticos y ensayísticos referidos a su trabajo, tele-novelas y películas basadas en sus historias, calles que llevan su nombre, el homenaje que significó que desde 1989 reposen sus restos en el Panteón Nacional.

Por estas razones, el centenario de la publicación de *Ifigenia* ha despertado entusiasmo académico no solo en Venezuela sino en otros países. Pero, sin embargo, tengo la impresión de que el lector común de Hispanoamérica sigue de espaldas a su narrativa. En España en años recientes se han publicado sus dos novelas sin un éxito que garantice reediciones continuas; tampoco da la impresión de que el eco de la crítica periodística haya sido especialmente profuso. Teresa de la Parra parece formar parte de largos listados, de inventarios generales, de rescates y redescubrimientos de lo ya descubierto.

Siendo la suya una obra tan palpitante y su figura un apasionante reflejo de las luchas de las mujeres por obtener un justo espacio en el universo cultural del siglo xx, me llama



la atención esa reiterada tibieza en un país con el que tuvo tan estrechas relaciones vitales.

Me pregunto entonces si no será que la obra y la vida de Teresa de la Parra no terminan de cuajar dentro del inventario de las correcciones políticas con las que muchos leen la literatura de este tiempo. En principio, si bien *Ifigenia* contiene momentos sublimes de imaginación crítica —como cuando la protagonista se siente una mujer libre en un París por el que pasea con un sombrero de viuda o cuando escenifica con valiente sutileza la atracción homoerótica entre María Eugenia Alonso y su amiga Mercedes Galindo—, también es verdad que alguno de sus personajes suelta un monólogo definiendo con términos racistas las taras que genera el mestizaje, o también es cierto que la protagonista se refiere a una de las líderes del sufragismo en términos divertidos al insistir varias veces en el mal gusto que tiene al escoger sus zapatos. Dos segmentos que para las lecturas de estos tiempos de moralina podrían llamar la atención de los que reconstruyen orwellianamente el pasado mutilando con tijeras la imaginación ficcional del pasado.

Pero tampoco la figura biográfica de Teresa de la Parra resulta cómoda

por lo que podría entenderse como su esencial conservadurismo. Amiga del feroz dictador Juan Vicente Gómez, admiradora de la figura de Isabel la Católica, en sus maravillosas conferencias no solo se alejó de las diatribas contra la España colonial, sino que llegó a lanzar dardos contra la creación de la leyenda negra.

Así como Teresa de la Parra en los años veinte incomodó con una mirada literaria que subrayaba con nitidez y buen hacer literario el aplastamiento vital de las mujeres, quizá en este momento no termina de encajar a la perfección dentro de ciertos universos culturales que encajonan la literatura latinoamericana dentro de unas coordenadas y que a la vez desconfían de la ironía, de los matices y del pensamiento libre.

Ojalá esté equivocado y su obra comience a experimentar desde este 2024 una proyección firme y continua que exceda el ámbito académico. Lo merece. Teresa de la Parra es una de las voces más poderosas de la narrativa en lengua española del pasado siglo y releendo sus conferencias me doy cuenta de que tal vez todavía tiene mucho que decirnos, como cuando afirmó que las mujeres debían relacionarse con los hombres sin que estos fuesen sus dueños, pero tampoco

sus enemigos; siempre dentro de una postura inequívoca por el respeto y la dignidad humana como resumía esta frase suya: “Para que la mujer sea fuerte, sana y verdaderamente limpia de hipocresía, no se la debe sojuzgar frente a la nueva vida, al contrario, debe ser libre...” ~

JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ es escritor. Este año ha publicado *Roman de la isla Bararida* (Firmamento).

HISTORIA

Die hexe, la bruja, o la novia del viento

por **Leonarda Rivera**

Mucho antes de que el mito fáustico llegara a la cultura del libro impreso, mucho antes de que los talleres de Johann Spies imprimieran la primera versión completa de la *Historia von D. Jobann Fausten* (ca. 1587), el imaginario popular ya hablaba de ella: “Die hexe, die hexe, / Lüfte schöne freundin. / Die hexe, die hexe, / Teufels schöne liebhaberin” (“La bruja, la bruja, / La hermosa novia del viento. / La bruja, la bruja, / La hermosa amante del diablo”). Los habitantes de la Baja Sajonia medieval habían inventado toda clase de canciones populares (*lieder*) en las que *ella* era la protagonista. Ella no tenía nombre, los que se atrevían a buscarla le llamaban simplemente “mi bella dama”, “mi señora”. En los tratados más importantes sobre la demonología se decía que entregaba su alma al diablo a través de un infame pacto. No necesitaba firmar una cédula o pergamino para entregarse a él porque el pacto diabólico se realizaba en su cuerpo. Casi todos los tratados de demonología subrayaban esto: “ella copula con el diablo”. Era su amante y su hija al mismo tiempo.

En los grabados que acompañan a la primera edición del *Malleus maleficarum* (“Martillo de las brujas” de 1487) ella danza y se entrega al demonio. Su figura recuerda a las ménades poseídas por Dioniso. Ella baila en medio de la noche. La luz que alumbra su cuerpo recuerda también a Sibila. Para los inquisidores del Renacimiento encarna a “la novia del viento”, “la novia de Corinto”, que seduce a los hombres antes de su lecho de bodas. A ella se había referido también santo Tomás en la *Suma teológica* al llamarla “hija de Lilith” y, como toda mujer, estaba maldita desde su nacimiento. A diferencia de los hombres, subraya, “la mujer no tiene libre albedrío”, y no solo eso, sino que otro teólogo, Heinrich Kramer, en su *Malleus maleficarum* había convencido a sus contemporáneos de que la palabra “femenino” no provenía de *fevo*, como se creía, sino de *feminus* (menos fe). Es decir, que el nombre mismo que registraba su existencia en el mundo determinaba ya su tendencia a la *apostasía*.

Ella no tenía nombre, no era lo suficientemente digna para que sus historias llegaran a la cultura del libro impreso. Y, sin embargo, será una de las grandes protagonistas, no de la literatura de los siglos xv y xvi sino de toda la historia europea. Su historia encarna uno de los rostros del miedo. Ella, el rostro oscuro del Renacimiento; su voz, los rumores del viento que debían ser acallados. Aquella cultura humanista, de filósofos magos, de hombres que exploraron el universo, es la misma que se apropió de los conocimientos adquiridos por ella, y después la negó y condenó al calor de las piras.

Ella, pariente lejana de las magas de Persia, de la encantadora Circe, de la hermosa Sibila, no conservaba ya nada de su estirpe. No había conocido ni palacios ni templos, su lugar se había reducido a sitios aislados, en lianas, entre ruinas y escombros. Aunque perteneciera a un pueblo, este la había conminado a los arrabales. Ella era el

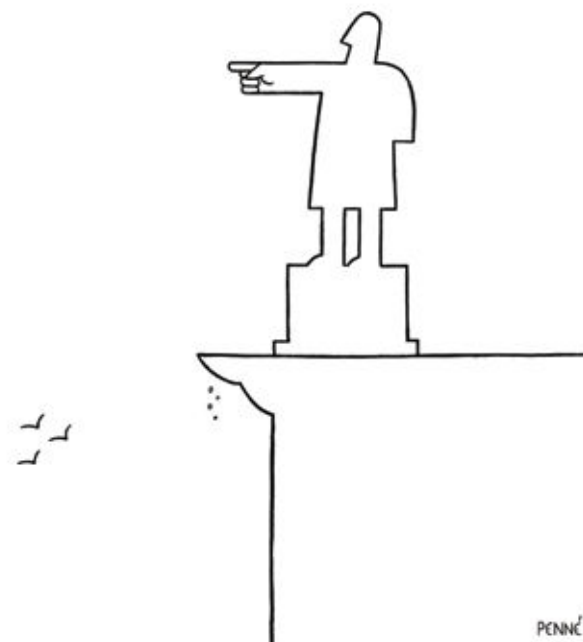
rostro del mundo medieval. Y por eso había que quemarla. Aquel mundo tan lleno de fantasmas y demonios; de mujeres que copulaban con caballos, como la monja Micaela de Aguirre; mujeres que bailaban poseídas por algo en medio de la pradera; mujeres que se entregaban a lo que yacía detrás de la figura del macho cabrío.

Sin embargo, en la sociedad feudal, ella había sido una de las mujeres más poderosas, lo sabía todo, la gente se confesaba con ella más que con el cura. Ella, *die hexe*, la única verdadera médica del pueblo; si alguien no podía concebir le iba a llorar; si alguien quería abortar, la buscaba; ella había visto toda clase de enfermedades íntimas, desde las más simples, hasta cosas que la medicina de hoy llamaría monstruosas: sarpullidos inimaginables, infecciones que se extendían

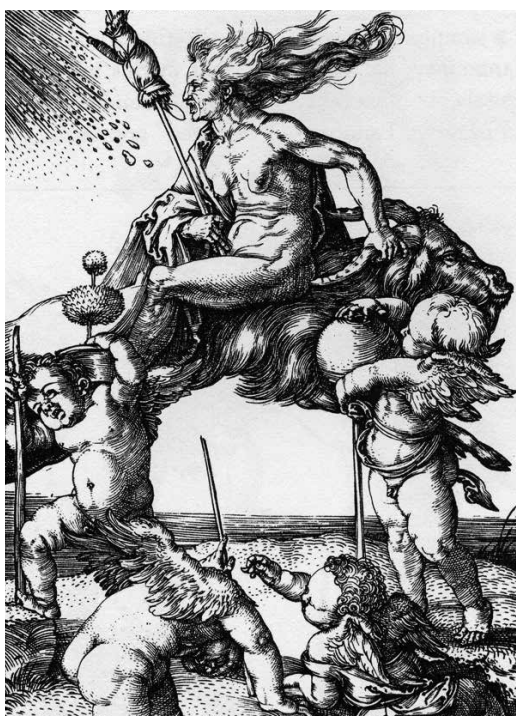
como costras en la vagina, bolas en las ingles. Ella lo curaba todo o, al menos, ayudaba a morir rápido. Sus bebedizos alucinógenos calmaban el dolor. Más adelante, uno de los médicos del Renacimiento, Paracelso, al escribir su tratado de las plantas mágicas (*Botánica oculta*), reconocería que todo lo que sabía lo había aprendido de ella, quien curaba no solo males físicos sino también espirituales: acudían aquellas que querían al marido de su vecina o quienes buscaban un maleficio para vengarse de sus enemigos. Ella conocía las partes íntimas de los habitantes de su pueblo, pero también conocía sus secretos espirituales más oscuros.

En su libro *La sorcière*, Jules Michelet mostró que la sociedad feudal no la podía condenar; aunque le temieran, aunque había a su alrededor

ESPERE EN LA LÍNEA



JORGE PENNÉ (Ciudad de México, 1986) es caricaturista. Colabora en *Animal Político* desde 2012 y en *The New Yorker* desde 2022.



un aura negra que no podían comprender, nunca fueron capaces de perseguirla. No podían hacerlo porque ella era la única que comprendía su dolor. Estaban atrapados en un mismo laberinto, un mundo lleno de dioses antiguos que no terminaban de irse, un mundo donde el señor feudal, los condes y marqueses los usaban como juguetes de sus placeres más retrógrados.

Nadie sabía mejor que ella la historia real de las llamadas “cacerías salvajes”. Si bien es cierto que su nombre, “cacería salvaje”, proviene de las leyendas nórdicas, *Ásgårdsreien*, y narraba el terror que sembraba un grupo sanguinario y fantasmal, liderado a veces por el propio Odín, quien aterrorizaba a los que transitaban por caminos solitarios, las cacerías salvajes en la Edad Media tomaron otro sentido, aunque nunca perdieron su carácter sangriento. En las épocas de paz, los hombres poderosos de las cortes y los reinos, muchos de ellos acostumbrados a feroces y oscuras

batallas, de pronto se vieron presos del *tedium vitae* en los pasillos de las cortes. Pronto comenzaron a organizar “cacerías salvajes” con las que cerraban fiestas y encuentros de las altas élites. Para este tipo de “ceterería”, los internados y hogares de huérfanos jugaron un papel preponderante, pues ellos proveían a las víctimas. Cientos de jóvenes fueron entregados periódicamente para llevar a cabo este tipo de celebraciones. La idea era simple: la fiesta terminaría con los invitados persiguiendo en el bosque a los muchachos y muchachas destinadas para ello; todo estaba permitido, no solo la persecución. Después, los demás súbditos se encargaban de limpiar y borrar los restos. Algunas de esas personas lograban sobrevivir y escapar tras ser violadas o amputadas. Llegaban completamente destrozadas al territorio de la hechicera, ella las cuidaba y sanaba sus heridas. ¿Cómo no la iban a inmortalizar en los cancioneros? “Die hexe, die hexe, / Lüfte schöne freundin. / Die

hexe, die hexe, / Teufels schöne liebhaberin” era una especie de rezo para estas almas perdidas que lograban salvarse.

Hay historiadores que sostienen que Gilles de Rais, el escudero de Juana de Arco, fue en realidad solo uno de los rostros que salieron a la luz de una larga galería de caballeros asesinos que se divertían con sus súbditos. El propio De Rais no fue condenado por la Inquisición a causa de haber matado a cientos o miles de jóvenes, sino por haberlos ofrendado al diablo. Si, al igual que sus contemporáneos, solo los hubiera matado sin ofrecerle la carne y la sangre al demonio, su nombre se habría borrado de la historia.

Y, sin embargo, ella lo sabía, ella había curado toda clase de heridas horribles. Ella lo había visto todo. Y, efectivamente, aquellos días de invierno en los que no salía la luz y la tierra era triste, y la neblina abrazaba todos los árboles en medio de la oscuridad y el frío, ella, tras una larga caminata, llegaba a un punto, un lugar donde había algo parecido a un montículo, y entonces, tras un largo silencio, le hablaba y él respondía. El dios derrotado por el cristianismo salía de la oscuridad y se miraban frente a frente. No era necesario ningún tipo de pacto porque se reconocían inmediatamente. Una de esas tardes, cuando volvía a su choza, ella lo supo: sería condenada, los tiempos en los que los hombres vendrían por ella se estaban acercando. Las ciudades europeas, los centros del saber, las universidades, proclamarían el humanismo y la dignidad del hombre, pero ella sería sacrificada. ~

Este texto forma parte de Las damas fáusticas, de próxima aparición bajo el sello editorial del INBAL, libro ganador del Premio Bellas Artes de Ensayo Literario José Revueltas 2023.

LEONARDA RIVERA es escritora y académica. Es autora de los libros *Don Juan y la filosofía* (Siglo XXI, 2019) y *Las damas fáusticas*, próximamente en circulación.

Shakespeare para turistas

por Jason Wilson

¿Puede el arte ser popular y comprometido a un mismo tiempo? A propósito de la escena teatral inglesa de finales del siglo XX, el siguiente artículo retoma una pregunta que no ha perdido su vigencia. Como un faro inagotable, la figura de Shakespeare ilumina las posibilidades de la creación artística en este texto publicado en el número 152 de Vuelta en julio de 1989 y recuperado en esta sección dedicada al rescate de la revista dirigida por Octavio Paz.

La industria del teatro de Shakespeare para turistas y estudiantes ha llegado a niveles exagerados. Una visita a Stratford que incluye la choza de Anne Hathaway, comer mal en una posada, llenar bolsas de plástico con recuerdos turísticos y ver una puesta teatral en un lenguaje que pocos entienden se ha convertido en la mejor manera de entrar en contacto con una Inglaterra esencial. Disipado el imperio, solamente queda Shakespeare para orgullo de los patriotas. Shakespeare sigue siendo nuestro cisne de Avon. En una mesa redonda el ministro de Educación, Kenneth Baker, defendió a Shakespeare de un académico marxista que insistía en que Shakespeare no significaba nada para un joven desocupado bajo el gobierno de Thatcher. Baker le contestó citándole pasajes de memoria. Según este político —antólogo de poemas también— el lenguaje rico y conmovedor del bardo forma parte de nuestra sensibilidad y de nuestra historia. La mejor manera de apropiárselo era la obligación escolar de aprender pasajes de memoria.

Un vistazo a lo que se da en el teatro londinense confirma esa necesidad de medir el teatro actual con

Shakespeare. Esta semana se puede ver *King Lear*, *Measure for measure*, *Hamlet* y el ciclo histórico *The Plantagenets*. Hay que hacer reservaciones, porque los teatros se llenan, y vale la pena: es lo mejor de la tradición inglesa; su naturalidad, el diseño, las interpretaciones del director y, sobre todo, la actuación. Contra esta tradición, es un hecho que este teatro casi oficial, subvencionado, pocas veces inquieta al público. Es un teatro seguro —clásico— donde se pueden reconocer citas y frases hechas incorporadas al habla cotidiana.

Aparte de Shakespeare, Londres ofrece al turista las farsas de siempre, y varios musicales de Lloyd Webber donde hay que esperar nueve meses para conseguir un asiento, o comprarlo en el mercado negro por sumas exorbitantes. Contra tanto teatro manso existe lo que se llama el teatro *fringe*, que se nutre de la tradición shakespeariana en cuanto a los actores, y que también recibe apoyo del Estado, pero que quiere mantenerse en la vanguardia. Este teatro *fringe* quiere despertar, busca reacciones. No es extraño que la única vanguardia artística inglesa sea política. Este teatro político surgió en mayo de 1968, de la nueva izquierda interesada en Cuba y Nicaragua.

En un momento en que van a televisar las sesiones del parlamento inglés, el teatro es un baluarte de la izquierda. El nuevo teatro —que aspira a la vanguardia— viene de autores politizados como David Hare, Howard Brenton y David Edgar que quieren cambiar conciencias, contra la realidad del público que va para divertirse. Un buen ejemplo de este dilema es Caryl Churchill, que trabaja en equipo: todos colaboran en el proyecto, como una comunidad. Churchill escribió en verso lo que creía que iba a ser una dura crítica de la bolsa londinense y sus *yuppies*. Para su sorpresa, su pieza se transfirió del Royal Court al centro, y se llenó de banqueros y accionistas

entusiasmados con la realidad de su pieza.

Otro ejemplo en sentido contrario es una pieza que vimos, *Shoot to kill*, de James O'Brian. Más típicamente *fringe*, se dio en una sala sobre de un pub. La pieza se inicia con tres soldados con rifles en un ambiente desolado de humo. Son los ingleses que en Irlanda del Norte aplastan ilegalmente la subvención del IRA. La pieza era violenta, cruda, con pistolas y rifles apuntando al público; casi una alegoría de cómo el gobierno enterró la verdad en Gibraltar. Era una pieza de propaganda, muy bien actuada. En cierto momento, uno de los personajes atacó al público por su indiferencia. El problema de esta pieza es que todo el público éramos seis personas. Al final ningún actor salió para recibir el aplauso, como si el teatro fuera demasiado serio para esta rutina burguesa de aplaudir para escaparse de la ilusión teatral.

Shakespeare llena el teatro; Lloyd Webber llena sus teatros. Nadie vino a ver *Shoot to kill* porque nadie quiere saber nada de Irlanda del Norte. El público va al teatro para digerir. El dinero se ha convertido en árbitro. Pocos hacen lo que hizo Shakespeare: escribir para todos, desde eruditos hasta brutos. En el teatro se ve la misma fragmentación que se vislumbra en la sociedad entre los que tienen trabajo y los que no; entre los que viven en el norte y los que viven en Londres o sus alrededores; dos Inglaterras donde la mayoría va al teatro para matar el tiempo. El *fringe* atrae a los ya convertidos, que no pueden pagar quince libras por un buen asiento y que se están quedando sin teatros para alentar y mantener su radicalismo político. ~

JASON WILSON es catedrático emérito del University College de Londres, nació en la isla Mauricio y vive entre Londres y Buenos Aires.