

Letrillas



Fotografía: Prensa - Secretaría de Cultura / INBAL

FOTOGRAFÍA

Manuel Álvarez Bravo: entre luz, sombra y realidad

por **María Olivera**

Fue el refugio ante una tormenta. La exposición *Manuel Álvarez Bravo. Pesquisas de la lente* en el Museo de Arte Moderno (MAM), desde la pequeñez de la sala, logró apaciguar la potencia con la que caía la lluvia afuera del museo para crear un tiempo y un espacio más bien cercano al de su fotografía: tiempo de pausa, detenimiento y contemplación. “No quisiera que lloviera / te lo juro / que lloviera en esta ciudad / sin

ti / y escuchar los ruidos del agua al bajar / y pensar que allí donde estás viviendo / sin mí / llueve sobre la misma ciudad”, escribía Cristina Peri Rossi, quizá pensando en momentos así en que la ciudad se diluye con la lluvia y quedan solo algunos rincones para resguardarse del agua y de la memoria.

Al entrar a la sala del MAM, inmediatamente llama la atención que las fotografías están montadas en

cúmulos o grupos, como panales sobre la pared, estableciendo un ritmo para el recorrido. Al mirar con mayor detalle cada sección aparecen las coincidencias temáticas o formales que comparten las imágenes, entre las que destacan detalles arquitectónicos, personas, paisajes o situaciones cotidianas que van hilando puntos en común entre ellas.

La muestra está conformada por 62 fotografías en blanco y negro que dan cuenta del acervo fotográfico del MAM, mismo que comenzó con la obra de Álvarez Bravo y su colección personal en 1973, año en que el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura adquirió cuatrocientas obras de su autoría junto con 886 fotos de su antología personal. Esta decisión permitió posicionar a la fotografía como disciplina fundamental de la modernidad artística en México desde aquella época.

Cincuenta de las fotografías de esta exposición son de la autoría de Álvarez Bravo pertenecientes a diversas etapas de su carrera y las otras doce imágenes —que formaban parte de su colección— son de distintos autores y autoras como Tina Modotti, Edward Weston, Daniel Masplet, Henri Cartier-Bresson y Wynn Bullock. Algunos motivos —como texturas, repeticiones y elementos que aparecen en estas imágenes— funcionan como una suerte de homenaje a la mirada de Álvarez Bravo y a su interés por coleccionar fotografías que hicieran eco con su propia producción artística: son una manera de leer el mundo a través de intereses o inquietudes compartidas.

La decisión curatorial por parte del equipo del MAM de no colocar las fichas técnicas en cada grupo permite al espectador observar las imágenes en su totalidad sin relacionarlas inmediatamente con sus autores o autoras ni cargarlas de significado al ver los títulos o las fechas en que fueron capturadas. De las exposiciones de fotografía, y de esta en especial, me interesa la sensación que da mirar las imágenes sin tener información en el entendido de que el retrato, en tanto fragmento de vida, encarna su universalidad.

Con la costumbre de llenar los espacios en blanco de las obras con historias, detalles y anécdotas, la relación que se entabla con las imágenes fotográficas suele estar mediada por el lugar desde el que nos posicionamos frente a ellas y la cantidad de información paratextual que oscila en las salas de museo. En el MAM, tanto la disposición de las imágenes que pone en segundo plano la autoría de cada una como el efecto que causa mirarlas en un espacio tan pequeño —un encuentro cercano e inmediato— encaminan la contemplación a un estado corpóreo: no es necesario buscar el significado o la historia en cada fotografía ni en los elementos que en ella aparecen, sino reconocer cómo y desde dónde las contemplamos.

A Manuel Álvarez Bravo le interesaba la fotografía como elemento cinematográfico y prestaba especial atención al juego de luces que se producía conforme transcurría el tiempo en sus escenarios. Fue, además, un artista que aprendió a mirar a través de los otros, de ahí la importancia de su colección de ferrotipos y daguerrotipos. Por ello, Álvarez Bravo ocupa un lugar central en el panorama de las artes plásticas mexicanas: no solo por ser pionero en el campo de la fotografía, sino por su capacidad de dialogar con las corrientes

artísticas y sociales que moldearon el arte mexicano en el siglo xx. Además, este artista logró posicionar la fotografía como una forma de arte legítima y no meramente documental; se convirtió en uno de los principales cronistas visuales de la transformación del país después de la Revolución mexicana, pues produjo imágenes de un país posrevolucionario desde una perspectiva íntima y poética, consciente y sensible frente a la realidad social.

Una de las fotografías que más llamó mi atención captura a dos mujeres recargadas sobre un muro recibiendo el sol sobre sus cuerpos. Ambas visten con faldas: una con rebozo y la otra con suéter. Los rostros no se identifican por completo: a una la tapa su cabello y a la otra el gesto de la mano cubriéndose de los rayos. Del lado derecho de la imagen hay un poste de luz en primer plano y del lado izquierdo aparece el número 51 en la columna de la construcción sobre la que están paradas. Es una imagen que, supe después, se titula “La mañana” y es de Álvarez Bravo, aunque se desconoce la fecha de producción. Detrás (o encima) de ellas se dibuja la sombra de un árbol como si fuera su propia sombra proyectada. Al notar la presencia del árbol, comencé a mirar con detalle los juegos de opacidad que aparecían en el resto de las imágenes para encontrarme con una constante: más allá de las sombras, el reflejo que se colaba en las fotos era el de quien las miraba.

Los motivos formales del por qué pasaba esto tenían que ver con los vidrios del enmarcado y la iluminación de la sala. No obstante, más allá de eso, descubrí en la exposición un juego de transparencias a través de las fotografías en las que el espectador o la espectadora aparecía también ahí. Los cuerpos del público de pronto estaban entre los troncos de “De los bosques de pino” (1970-71), una foto de Manuel Álvarez Bravo; en las olas de “Domingo de mar” (s/f), también de Álvarez Bravo, o

sosteniendo la estructura del edificio en “Arquitectura con cielo negro” (s/f) de Daniel Masclet.

La lectura contemporánea de una colección de fotos fechadas entre 1924 y 1972 que retratan cuerpos femeninos en su mayoría desnudos, arquitectura y paisaje convierte al museo en un medio que posibilita una política de la presencia al mismo tiempo que transforma y cuestiona el papel de la mirada y el cuerpo en la sala de exhibición. El interés de Álvarez Bravo por pensar en la otredad, en el estudio de la producción de otros y otras artistas, resuena en la experiencia de la exposición al reconocerla como una dinámica grupal en la que las espectadoras y los espectadores, al cruzarse en el reflejo de las fotografías, resignifican la imagen con su movimiento y presencia.

Las fotografías que retratan el cuerpo hacen más evidente la relación entre la corporalidad hecha imagen y aquella que pasa frente a ella, pero también en los paisajes se descubre el reflejo de quien la contempla, en los edificios, ventanas e incluso en las imágenes de objetos o detalles más abstractos que forman parte de su estudio de formas. El recorrido por esta exposición permite reconocer la herencia visual y creativa que dejó como legado Álvarez Bravo; además de dar la sensación de estar en una visita íntima al estudio de un artista donde están agrupadas en pequeñas secciones sus inquietudes, búsquedas y técnicas.

Al salir de la sala, noté que la lluvia había parado y que el cuerpo reflejado sobre los vidrios se había trasladado ahora hacia los charcos de la calle, mismos que compartían la gama de blancos y negros de las fotografías de Manuel Álvarez Bravo y colegas. ~

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

Mia Couto, el afinador de silencios

por Ave Barrera

Este silencio no es una calma que haya sentido antes, no es una ausencia que apesadumbrados llenamos con temor al vacío, es un despertar por dentro.
Mia Couto, *Jesusalén*

En uno de los episodios más vergonzantes de la historia—la Conferencia de Berlín, acontecida entre 1884 y 1885—, varios países europeos se repartieron el dominio sobre el territorio africano y sus recursos. Como resultado, Portugal se adjudicó lo que hoy corresponde a Mozambique, Angola, Guinea-Bisáu y las islas de Santo Tomé y Príncipe y Cabo Verde. No fue sino hasta 1975 que Mozambique obtuvo su independencia de Portugal, luego de una guerra que arrasó con el país y sembró entre las cenizas hondos cuestionamientos sobre la configuración de un nuevo Estado, la descolonización y el olvido de las heridas de la violencia, así como sobre la lengua e identidad nacionales. De

este complejo entramado sociohistórico surge una de las voces más reconocidas de la literatura en lengua portuguesa, Mia Couto, quien acaba de recibir el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances.

El universo de la literatura de Mia Couto es de tono melancólico y dulce, abundan en él los silencios y el lenguaje tiene un lugar protagónico, juega, cambia, muestra a la vez que oculta, apela constantemente a la poesía, aunque cabalgando a paso firme sobre estructuras narrativas que nos permiten engancharnos en la historia y seguir muy de cerca a los personajes, que suelen ser niños, mujeres, hombres viejos o que han perdido la esperanza, seres frágiles que se encuentran más allá de los límites de la realidad, que viven las consecuencias de alguna catástrofe y persiguen el olvido a la vez que son acechados por sus recuerdos. Asimismo, en los libros de Mia Couto la naturaleza y las agencias no humanas ocupan un lugar simbólico determinante, al igual que los espacios rurales, los pueblos bantús y su cosmovisión, cultura y uso de la oralidad.

La habilidad para dar representación alegórica a la compleja problemática social y política de Mozambique, la sensibilidad puesta en sus historias, así como el uso poético del lenguaje le han valido a Mia Couto un amplio reconocimiento. Su trabajo suma, hasta ahora, nada menos que quince novelas, siete libros de cuentos, un libro de poemas y tres de crónica, en traducciones a más de treinta idiomas. En 2013 obtuvo el Premio Camões, en 2014 el premio Neustadt de Literatura. Este es un breve acercamiento a su trayectoria y a su propuesta literaria.

António Emilio Leite Couto nació en la ciudad de Beira, al centro-este de Mozambique, en 1955. El amor que desde niño le ha tenido a los gatos le valió el apodo de Mia, que más tarde adoptó como seudónimo. Sus padres eran portugueses y emigraron a

Mozambique huyendo de la dictadura de António de Oliveira Salazar; su padre era poeta y periodista de ideología liberal, por lo que es comprensible que Mia Couto se identificara desde muy pequeño con los negros marginados, más que con la nutrida comunidad de blancos que poblaba la ciudad de Beira, a pesar de haber recibido la educación que correspondía a los colonos.

En esa misma década, pero en sentido geográfico opuesto, se desarrollaba en Portugal un intenso movimiento de escritores provenientes del continente africano, que habían ido a estudiar a las universidades de Lisboa, Oporto o Coímbra, y se congregaban en la Casa dos Estudantes do Império, de donde surgieron buena cantidad de las obras que consolidarían los inicios de la literatura mozambiqueña moderna. Fue precursora de este movimiento la poeta Noémia de Sousa, quien en 1951 publicó el poemario *Sangue negro*, y a ella le siguieron poetas como José Craveirinha, Rui Knopfli y Eugénio Lisboa, vinculados a la lucha anticolonial y a la reivindicación de la africanidad. En buena medida, esta fue la fuerza intelectual que impulsó la independencia de *Moçambique*, a la par de la de los demás Países Africanos de Lengua Oficial Portuguesa (PALOP).

Mia Couto estudiaba la carrera de medicina en la ciudad de Maputo, que en ese entonces todavía se llamaba Lourenço Marques, cuando decidió enrolarse en las filas del Frelimo (Frente de Liberación de Mozambique). Por ser blanco no se le permitió empuñar las armas, pero desde la trinchera del lenguaje su aportación a la lucha fue quizá más valiosa. Prestó su servicio a la causa del Frelimo como periodista durante diez años. Tiempo después de que el Frelimo tomara el poder surgieron contradicciones políticas que llevaron a Mia Couto a abandonar el partido. La guerra civil que sobrevino dos años después de la independencia, con el levantamiento del

grupo armado Renamo (Resistencia Nacional Mozambiqueña), desestabilizó la frágil estructura política recién instaurada por el Frelimo en sangrientos conflictos que a lo largo de quince años desolaron al pueblo mozambiqueño, sobre todo a las comunidades rurales.

Para Couto, el trabajo periodístico abrió la veta de la escritura que desde temprana edad le había trazado el modelo paterno. Su primera aparición en la escena literaria de Mozambique fue con la publicación del libro *Raiz de orvalho*,¹ compendio de poemas líricos, de tono intimista, muy alejado de la escritura panfletaria que predominaba en la escena literaria de la época. Sin embargo, su obra no se limitaría a una postura “esteticista” que negara la compleja problemática social que atravesaba Mozambique. Por el contrario, acometió estos temas y cuestionamientos desde la recreación del lenguaje, la incorporación de elementos culturales y míticos locales, el uso de poderosas metáforas y la construcción de universos alegóricos.

De acuerdo con lo que el propio Couto ha afirmado en numerosas entrevistas, su estilo de escritura se origina en la lectura temprana de obras del *boom* latinoamericano, de donde abrevó para construir atmósferas y situaciones cercanas al realismo mágico, así como en escritores como el angoleño José Luandino Vieira y el brasileño João Guimarães Rosa. Su propuesta se hace visible desde el primer volumen de cuentos, titulado *Vozes anoitecidas*,² compuesto por relatos vinculados a la guerra, en donde el foco no está puesto en la violencia, sino en el daño, en las secuelas, en la herida menos visible y más profunda.

La búsqueda poética de una recreación y apropiación del portugués, como lengua colonial, y su transformación en un material

maleable, adecuado a necesidades estéticas y comunicativas específicas de su escritura, se manifiesta de forma muy clara desde su primera novela, *Terra sonâmbula*,³ donde experimenta con juegos de palabras, neologismos y frases perentorias y poéticas en voz de los personajes, y que es considerado uno de los doce libros africanos más importantes de siglo xx.

A partir de ahí, la exploración literaria y temática de sus novelas ha sido muy amplia, aunque bajo un interés común: *El balcón del frangipani*,⁴ *Venenos de Dios, remedios del Diablo*,⁵ *Jesusalén*⁶ o *La confesión de la leona*,⁷ lo mismo que

la *Trilogía de Mozambique*⁸ o *El mapeador de ausencias*,⁹ dan testimonio de una profunda sensibilidad para contrarrestar el olvido y el silenciamiento de las heridas del pasado por medio de personajes que tejen una memoria personal o colectiva, hurgan entre papeles, cuadernos y cartas en busca de la verdad, o afinan silencios para reconstruir su mundo y regalarlo a los lectores en forma de poesía. ~

AVE BARRERA (Guadalajara, 1980) es escritora y editora. Su más reciente libro es *Notas desde el interior de la ballena* (Lumen, 2024).

3 Caminho, 1992. Alfaguara, 2016.

4 Caminho, 1996. Elefanta, 2014.

5 Caminho, 2008. Almadía, 2010.

6 Caminho, 2009. Alfaguara, 2012.

7 Caminho, 2012. Alfaguara, 2016.

8 Caminho: *Mulberres de cinza* (2015), *Sombras da água* (2016), *O Bebedor de horizontes* (2017). *Trilogía de Mozambique*, Alfaguara, 2018.

9 Caminho, 2020. Alfaguara, 2020.

ESPERE EN LA LÍNEA



PENNÉ

1 Caminho, 1983.

2 Caminho, 1986. Txalaparta, 2001.

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

En el país de los hongos locos: micofagia y psicodelia

por **Andrés Cota Hiriart**



NAIEF YEHYA

EL PLANETA DE LOS HONGOS. UNA HISTORIA CULTURAL DE LOS HONGOS PSICODÉLICOS
Barcelona, Anagrama, 2024, 216 pp.

México es el país honguero por antonomasia. Digamos que no por nada lideramos –junto con China– la lista de naciones que consumen la mayor diversidad de hongos silvestres a nivel mundial, ni más ni menos que unas cuatrocientas especies en nuestro caso. Huitlacoche, pancita, coral, oreja, morilla, cazahuate, mazayel, zarza, por mencionar solo algunas de las variedades más habituales que ofrecen las marchantas en el mercado cada temporada de lluvias. Una abundancia deslumbrante, si consideramos que hay países en los que apenas se consumen las dos o tres especies hegemónicas de producción industrial que colman los paladares globales: el champiñón blanco, la seta y el portobello (por cierto que los llamados cremini no son más que portobellos pequeños, solo que se comercializan como si fuesen algo diferente para vender más; virtudes del mercadeo, me figuro).

El aporte nutricional y la derrama económica que genera año con año la recolección tradicional de hongos en los bosques, por no decir el naciente campo del turismo micológico rural y la bullente moda de los hongos funcionales, resultan imprescindibles para muchas comunidades del centro del país. Y desde luego que la micofilia que nos caracteriza no se limita a la dieta de subsistencia o a la curiosidad gastronómica, sino que también nos ha llevado a aparecer como uno de los contados lugares en el mundo donde el empleo ritual y medicinal de hongos alucinógenos –en otros tiempos

puesto en práctica en múltiples regiones del globo terráqueo– no se ha visto interrumpido desde eras mesoamericanas. Al contrario, se mantiene como una práctica fuerte y activa en al menos cinco culturas ancestrales a pesar de la conquista, tres siglos de colonización, persecución religiosa, prohibicionismo gubernamental y el embate constante de *hippies* e internautas forasteros que llegan en busca de los abismos luminosos que abren ante nosotros los “niños santos” (nombre de los hongos alucinógenos en la Sierra Mazateca). Derrumbes, pajaritos, maestros, San Isidro; *P. caerulea*, *P. mexicana*, *P. cubensis*, *P. aztecorum*; solo algunas de las 53 especies de hongos psilocibios que nos colocan como territorio emblemático para hallar ese tan socorrido Teonanácatl (la carne de los dioses, a decir de la tradición mesoamericana).

Por otro lado, en puerta hay muchos desarrollos tecnológicos a partir del micelio que están revolucionando diferentes campos: cuero de hongo, materiales de construcción sumamente resistentes, ultraligeros, blindados al agua y al fuego, empaques sustentables que podrían remplazar a los plásticos de un solo uso, aplicaciones de biorremediación por medio de especies de hongos que pueden degradar el petróleo, los aceites industriales, las colillas de cigarro y hasta los desechos radiactivos. La revolución ya comenzó y a todas luces el futuro es Fungi.

Sobre los efectos que hacen que los hongos locos sean *locos*, hay desde luego bastante que decir. Que la psilocibina, la sustancia activa presente en

los llamados hongos mágicos, posea una estructura molecular sumamente similar a la correspondiente de la serotonina –neurotransmisor central para el funcionamiento del cerebro humano, clave en la motivación, la toma de decisiones, los procesos cognitivos, la creatividad, etc.–, quizás no debería resultarnos una coincidencia del todo sorprendente; a fin de cuentas, únicamente aquellas sustancias que se parecen de algún modo a las que generamos internamente (que sean *análogas* a las endógenas, vaya) y para las que contamos con alguna clase de receptor apropiado en las membranas celulares pueden llegar a interactuar con las células que nos constituyen.

En este caso, ambas moléculas –aquella secretada por los hongos psilocibios y la que merodea en nuestra propia materia gris– pertenecen a una misma familia bioquímica: la de las triptaminas, conjunto de compuestos efervescentes para las neuronas que comprende también otros neurotransmisores importantes como la melatonina o el triptófano, así como otras sustancias psicoactivas icónicas del grupo de los psicodélicos capaces de sacudir la mente y mandar a la conciencia de vacaciones por un buen rato, tales como la mezcalina (presente en el peyote y en el San Pedro), el LSD o ácido lisérgico (derivado del hongo llamado cornezuelo del centeno) y la DMT o dimetiltriptamina (una

David Olguín: Todo (es) teatro

por Verónica Bujeiro

La historia reciente del teatro mexicano lleva inscrito un nombre indispensable en su narrativa: David Olguín (Ciudad de México, 1963), quien encarna de manera ejemplar el concepto de “hacedor de teatro”, un apelativo que, si bien tradicionalmente abarca las facetas de actor, director y dramaturgo, en su caso disuelve los límites de un arte que en su esencia requiere involucrarse en el todo y sus partes. Su trayectoria incluye la encomiable labor de editor al frente de Ediciones El Milagro, junto a un grupo de magníficos colaboradores, desde donde se ha impulsado la dramaturgia mexicana y universal. Además, destaca su labor como docente, mentor y acompañante de generaciones de actores, directores y dramaturgos, a quienes ha guiado con generosidad y profundidad en su extraordinaria cátedra, donde su vasto conocimiento coexiste con la franqueza del humor y la rigurosidad de la disciplina.

Como él mismo ha aseverado en repetidas ocasiones, David Olguín manifiesta una legión de personalidades que canalizan todas las actividades que lo definen, pero también una paradoja que hace posibles los dramas que lo habitan. En su prosa dramática, al igual que en sus incursiones en el ensayo y la narrativa, se perciben las huellas de un hombre racional, cartesiano, cuyo camino en la juventud, según relata, parecía orientarse hacia las matemáticas. Sin embargo, por designios y buena fortuna del arte teatral, fue conducido al valle de las

de las fracciones del brebaje llamado ayahuasca y también presente como 5-MeO-DMT en el sapo del desierto de Sonora, probablemente el psicoactivo más potente que exista). De hecho, el término *psicodélico* hace alusión precisamente a tal cualidad: neologismo formado a partir de las palabras griegas ψυχή, ‘alma’, y δηλόω, ‘manifestar’, es decir, sustancia que “manifiesta el alma”.

La similitud molecular, decía entonces, a lo mejor no debería resultar sorprendente. Sin embargo, lo que sí pareciera contraponerse a las preconcepciones predominantes en el imaginario popular de los estados alterados es el hecho de que, bajo el influjo de la psilocibina (o del psicodélico de su gusto), el cerebro, en lugar de atravesar por un periodo de actividad desafiada iluminado por esos fuegos artificiales que –se antoja imaginar– detona la sustancia, entra más bien en un periodo de calma relativa durante el que se relaja la actividad sináptica en ciertas regiones y se acalla, en consecuencia, el perenne soliloquio que da lugar a la fantasía de la identidad: ese yo que nos habla sin cesar desde adentro del cráneo. Es el llamado “modo automático de la conciencia humana” que entra en funciones nada más nos distraemos un segundo: cuando perdemos la atención de lo que sea que nos rodea y nos entregamos a ensoñar con nosotros mismos, anegados por un caudal de recuerdos autoafirmativos, pendientes cotidianos, recriminaciones sin sentido y maquinaciones del devenir que nos aguarda a la vuelta del camino. El discurso interior que construye nuestra personalidad, pues, responsable de establecer los rasgos de carácter que consideramos como inamovibles de nuestra persona y también, entre otras cosas, de los apegos que desarrollamos hacia diversos estímulos. Y es justo ese diálogo ensimismado e involuntario lo que parecen desvanecer de manera excepcional, y por suerte transitoria, los psicodélicos. De ahí su tremendo potencial

terapéutico para tratar la depresión, el síndrome de estrés postraumático, las adicciones y el acomodo psicológico en los cuidados paliativos. Todo lo que está llevando, en suma, al renacimiento psicodélico desde la psiquiatría, y que representa uno de los ejes principales de la indagación del más reciente libro de Naief Yehya, *El planeta de los hongos. Una historia cultural de los hongos psicodélicos*, que torna su lectura en un pozo de descubrimientos incluso para los versados en el tema. Ahí están la ciberdelia, la nueva ola de los psicoactivos y la ultraderecha, las múltiples intromisiones de la CIA y la industria militar para probarlo. En fin, una lectura sumamente recomendable e incluso necesaria, diría yo, en un escenario narrativo dominado hasta ahora por las voces anglosajonas.

Para cerrar no estaría de más abrir el encuadre y traer a cuento otra de esas listas de hábitos alimenticios peculiares que, al igual que en el caso de los hongos, capitaneamos junto con la nación del dragón: la de la entomofagia, o sea, la del consumo de insectos. En vista de que, de acuerdo con proyecciones de la FAO, durante las próximas dos décadas los insectos llegarán a colocarse como la fuente de proteína animal más importante a nivel global y de igual modo que no queda la menor duda de que la revolución Fungi llegó para quedarse, digo yo que, ya con esas dos costumbres nutricionales que nos destacan, debería bastar para sacar a este país del prolongado letargo económico que nos ahoga: destrabar la neotenia que mantiene a la nación en fase larvaria desde hace décadas e inducir de una buena vez nuestra metamorfosis como potencia insectívora y de los hongos locos. ~

Este texto retoma la charla entre el autor y Naief Yehya en el Hay Festival Querétaro 2024.

ANDRÉS COTA HIRIART es biólogo y escritor, fundador de la Sociedad de Científicos Anónimos. Conduce el podcast *Masaje Cerebral* y escribe libros de literatura para personas pequeñas y grandes.



lágrimas y las risas, donde toda razón encuentra la necesaria desestabilización para explorar los meandros del comportamiento humano.

Lector voraz, Olguín estudió letras hispánicas e inglesas en la UNAM en paralelo a su formación como actor en el Centro Universitario de Teatro en los años ochenta. Fue en estas aulas donde el histrión dio paso al dramaturgo y al director, gracias al aguijoneo y guía de los maestros Ludwik Margules y Juan Tovar. Este último representa una figura clave en el linaje que sustenta a Olguín como dramaturgo, trazando una suerte de herencia que lo conecta con Elena Garro, Óscar Liera y Jorge Ibarguengoitia por su retrato y cuestionamiento a la realidad nacional en sus cruentas y absurdas variaciones.

Las inquietudes de Olguín trazan un sendero que abarca temas diversos, pero que despliegan una reflexión en común cuyo propósito es revelar las implicaciones de la representación, no solo en el ámbito teatral, sino en la vida misma: una suerte de frontera filosófica que explora los entresijos de la ficción y la realidad. Olguín es un dramaturgo que desde sus inicios

demonstró una notable madurez, con habilidades innatas para la creación de diálogos sustentados en una sólida formación cultural y filosófica, un agudo ingenio y una brillante inteligencia creativa. Estas cualidades lo posicionaron dentro de la llamada “Nueva dramaturgia”, una generación en la que se agrupan destacados autores y autoras nacidos en la década de los sesenta.

Obras de una primera etapa como *La representación* (1985), *Bajo tierra* (1990), *La puerta del fondo* (1993), *Dolores o la felicidad* (1995) y *Belice* (2001) exploran fantasmas personales a través de figuras míticas, tanto locales como universales. Durante esta fase de su obra, el autor examina de cerca los laberintos que cifran la identidad, situando a sus personajes en un diálogo constante entre lo personal y lo mítico, siempre en torno a una búsqueda o huida, tanto real como onírica. Aquí se comienza a desplegar una poética en la que referencias literarias y culturales se encarnan en la construcción de los personajes, en sus creencias y reflexiones, a modo de lo que irá consolidando un estilo que desarrolla

una excepcional ensayística para la escena.

La exploración de la historia de México ya formaba parte de su imaginario, pero fue sin duda su trabajo de dirección en el exitoso montaje de *El atentado* de Jorge Ibarguengoitia, en el año 2000, lo que marcó el inicio de una nueva etapa para Olguín. En esta fase, ejerce un comentario crítico sobre el destino histórico del país, cuya constante es un estado de incertidumbre y autoengaño, que se refleja en una formalidad artística que lo vincula al denominado “teatro antihistórico” del autor originario de Guanajuato, así como a Rodolfo Usigli, origen de esta noción. A esta etapa corresponde la obra *Clipperton* (2005), basada en la historia real de la disputa territorial por esta zona, la cual se convierte en una metáfora de nuestra realidad al ser un islote siempre a la deriva, cubierto de guano, que ocasionalmente vislumbra la llegada de un barco o figura que podría lograr nuestro rescate. En ocasión del bicentenario de la independencia, estrena la espléndida trilogía conformada por *La lengua de los muertos* (2009), *Los insensatos* (2010) y *Los asesinos* (2012), piezas que indagan, a través de una rigurosa investigación histórica, diversos eventos que en su naturaleza contienen el entramado de la complejidad y descomposición de nuestra sociedad. Para Olguín, estos eventos son una tierra fértil en la que su inteligente estilo pone en evidencia el sinsentido y la narrativa liminal que nos sostiene como nación y cultura, ofreciendo reflejos del pasado que se proyectan en los eventos del presente. En fechas recientes, ha estrenado obras de temática diversa como *La belleza* (2016), *La exageración* (2018), *La dulzura* (2022) y *La nostalgia* (2024), cuyo común denominador es el acto teatral como simiente y reflejo. En ocasiones, estas obras se convierten en una declaración abierta de la pasión y el amor por la profesión, asumiendo una auténtica

responsabilidad al concebir el teatro como un laboratorio de enseñanza y reflexión. La mayor parte de este corpus dramático resulta inseparable del hecho de que ha sido dirigido por el propio Olguín, quien sostiene que la palabra escrita para la escena “espera el aliento (de los actores) para respirar plenamente”, momento en el cual la obra se enfrenta a “sus últimas consecuencias”. Para él, escribir, dirigir, enseñar y editar son procesos que carecen de límites. Estos se llevan a cabo en distintos momentos, en los que las horas del día a menudo no son suficientes, y se debe equilibrar la necesaria soledad de la escritura con el tiempo dedicado al trabajo en equipo. Olguín tiene la fortuna de contar no solo con un grupo de colaboradores, sino con cómplices de vida y pasión como su pareja, la gran actriz Laura Almela, y el escenógrafo e iluminador Gabriel Pascal, quienes conocen a la perfección los puntos neurálgicos para llevar a buen puerto la imaginación del creador.

A este robusto repertorio artístico se suma una considerable cantidad de títulos que se añaden año tras año a la ininterrumpida labor de Olguín con generaciones de artistas escénicos emergentes en instituciones de profesionalización teatral como el Centro Universitario de Teatro (CUT) y la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), así como a la compañía El Milagrillo, uno de los frutos del destacable proyecto que es Ediciones El Milagro. Este último, junto con Pascal, Pablo Moya y Daniel Giménez Cacho, constituido en 1992 como una iniciativa independiente sin parangón dentro del medio cultural nacional, que en 2008 logró abrir las puertas del Teatro El Milagro en la Ciudad de México, zona fructífera para la cosecha de este autor.

Después de esta breve exposición sobre este “hacedor de teatro” no es de sorprender que el reciente otorgamiento de la Medalla Bellas Artes 2023 de Teatro se sume a sus múltiples

reconocimientos: rinde un justo homenaje a una figura indispensable que aporta una reflexión constante sobre nuestra identidad y cultura. Para David Olguín, el teatro representa más que un oficio, una actividad omnipresente que trasciende los temas de sus obras. Como firme partidario del tópico de *theatrum mundi*, las creaciones de este autor soliviantan y aquietan nuestros conflictos al recordarnos que, en última instancia, todo es teatro. ~

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.



ARTE

Van Gogh, el pintor detrás del mito

por **Michael Reid**

Vincent van Gogh es un ícono y un mito. Visita cualquier museo que tenga la buena fortuna de poseer uno de sus cuadros y podrás identificarlo, antes de verlo, gracias a la nube de visitantes, muchos jóvenes, alrededor de él. Es una especie de James Dean

para la era de Instagram, fácilmente reducible al culto de victimismo que está tan de moda en el mundo de hoy: el genio atormentado, la oreja cortada, su estancia en el hospital mental, las imágenes de noches estrelladas y girasoles que se han fetichizado y, finalmente, el suicidio a sus apenas 37 años. “Este mundo no estaba hecho para uno tan bello como tú”, en palabras de “Vincent”, la canción de Don McLean. Hasta un distinguido historiador de arte, George Heard Hamilton, escribió en una obra publicada en 1967 que cada uno de sus cuadros era “un grito de angustia” y, por lo tanto, “para entender su arte no es suficiente juzgarlo en términos puramente artísticos”.

¿Es así? Solo en parte, solo en la medida de que Van Gogh, como su amigo y rival Paul Gauguin, pensó que se podría experimentar con el color y la línea para comunicar emociones. Pero Van Gogh fue además un pintor formal que trabajó con una atención minuciosa al detalle, que había estudiado a Rembrandt, a Piero della Francesca, a los paisajistas del siglo XVII de su Holanda nativa. Mostrar a ese intelectual de la pintura es la gran virtud de *Van Gogh: Poetas y amantes*, la magnífica exposición especial con la cual la National Gallery de Londres pone broche de oro a las celebraciones de su bicentenario. Con sesenta obras —varias de ellas prestadas por primera vez— provenientes de 37 museos (además de colecciones privadas) su propósito es celebrar la obra de Van Gogh en términos netamente artísticos.

Todas las obras fueron ejecutadas en un periodo de solo dos años, de mayo de 1888 a mayo de 1890, cuando Van Gogh se había instalado en Arlés, ubicado en la región de Provenza, en busca de la luz cálida y brillante del sur. Esta penúltima etapa de la corta carrera del holandés como pintor, que incluyó largos meses en el hospital en la vecina villa de Saint-Rémy, fue marcada por un frenesí creativo

que rindió alrededor de doscientos cuadros o dibujos en total. Fue el periodo en que perfeccionó su técnica artística.

Mientras que Seurat (a quien Van Gogh admiró) utilizaba pequeños puntos de color (el *pointillisme*) para dar intensidad a su pintura, Van Gogh prefirió pequeñas líneas ondulantes. Eso daba una sensación de movimiento a sus paisajes, que componen la mayoría de las obras en la exposición. Es como si los cipreses presentes en muchos de ellos estuviesen bamboleándose por el viento. En *Campo con amapolas* (del Kunsthalle de Bremen) expresa la sensualidad exuberante de una escena cotidiana de la naturaleza.

Van Gogh solía caminar por el campo alrededor de Arlés y pintar rápidamente lo que observaba. Después, muchas veces, completaba o cambiaba el cuadro añadiendo elementos imaginativos en su estudio al que él llamaba la Casa Amarilla, la modesta morada que alquiló frente a una plaza en la ciudad. En *Campo con amapolas*, por ejemplo, comprimió y exageró la perspectiva y añadió unos cipreses que en realidad no estaban. Con el tiempo pintó más con la técnica del *impasto*, capas más gruesas de pintura aplicadas con una espátula.

Era perfeccionista. La exposición contiene una media docena de pinturas de campos de olivos y un conjunto de dibujos de los jardines de Montmajour. Como muchos grandes artistas, estaba obsesivamente buscando la esencia de lo que observó e imaginó en un ejercicio riguroso de simplificación.

El efecto dramático de sus obras se deriva, evidentemente, de su uso audaz y libre del color. “Uno puede expresar poesía simplemente arreglando bien los colores”, escribió a

su hermana. Y en una de sus prolíficas cartas a su hermano Theo, su protector, le dijo: “Ahora voy a ser un colorista arbitrario. Voy a pintar el infinito.” De ahí vienen los relucientes colores contrastantes, los rojos y verdes de sus retratos, los intensos amarillos, naranjas y marrones de *Los girasoles*. Van Gogh tenía un ojo decorativo, además de poético. En el clímax de la exposición se han colgado tres obras que él concibió como un tríptico: dos versiones de la serie *Los girasoles*, una de la misma National Gallery y otra de Filadelfia, a cada lado de *La Berceuse*, el retrato de Madame Roulin, la esposa de un funcionario de correos que era uno de sus pocos amigos en Arlés. La ternura maternal está rodeada del marchitar inherente a la vida.

La ciencia actual diría que Van Gogh sufrió de depresión maniaca. Pintó cuando estaba lúcido. Sus cuadros no son la obra de un loco. Pero su condición le dificultó mucho la vida y las relaciones. Él quería sobre todo pintar retratos, pero tuvo poca oportunidad: era demasiado pobre para pagar a sus modelos y su conducta hosca alejaba a mucha gente. De ahí el peso del paisajismo en la exposición, aunque incluya felizmente algunos de los retratos penetrantes del holandés. Su comportamiento frustró también su sueño de fundar un “estudio del sur”, una colonia de jóvenes artistas modernistas. El único que lo acompañó fue Paul Gauguin, y solo aguantó la ansiedad de Van Gogh por ocho turbulentas semanas; una relación brillantemente reconstruida por Martin Gayford en su libro *The yellow house*.

Van Gogh tuvo poco éxito en vida, pero su triunfo en la posteridad fue rápido y total. En palabras de Robert Hughes: “En los últimos cuatro años de su vida, cambió la historia del arte... Era la bisagra con la que el romanticismo decimonónico se convirtió en el expresionismo del siglo xx.” El mérito de la exposición de la

National Gallery es mostrar ese proceso de cerca, en cada línea ondulante y cada color vibrante. ~

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

ARCHIVO VUELTA

Acerca de la tristeza de una fotografía familiar

por Mark Strand

Este mes se cumplen diez años de la partida de Mark Strand. Por ello, en esta sección dedicada al rescate de la revista dirigida por Octavio Paz, presentamos un extracto de su ensayo “Fantasía sobre las relaciones entre poesía y fotografía” publicado en el número 164 de Vuelta en julio de 1990.

I
Tengo una foto de mi madre, mi hermana y yo, tomada cuando yo tenía unos cuatro años y mi madre andaba por los treinta y dos. Mi hermana y yo estamos de pie en lo que debe de ser la acera de nuestra casa, frente a un set, y mi madre está agachada en el centro con un brazo alrededor de cada uno de nosotros. Debe de ser primavera, porque llevo pantalón corto y camisa de manga larga, abotonada, quizás como una concesión a la propiedad, hasta el cuello. Mi hermana, que tenía por entonces dos años y medio, viste una chaquetita que le llega apenas sobre las rodillas. Las mangas son demasiado grandes. Debe de ser mediodía o alrededor de mediodía; nuestra sombra común está directamente debajo de nosotros. El cabello de mi madre es oscuro, y ella sonríe. La luz se derrama sobre su frente y baña sus mejillas por lo alto, un trozo de luz se posa a

un lado de su barbilla. La luz cae del mismo modo sobre la cara de mi hermana y la mía. Y los ojos de los tres están sombreados precisamente de la misma manera. He mirado y vuelto a mirar esta foto, y siempre he sentido un profundo e inexplicable asalto de tristeza. ¿Es porque mi madre, que nos abraza y una de cuyas manos estrecho, ya está muerta? ¿O es porque se ve tan joven, tan contenta, tan orgullosa de sus niños? ¿Es porque los tres estamos momentáneamente unidos por el modo en que la luz se distribuye de idénticas maneras sobre nuestras caras, enlazándonos, proclamando nuestra unidad por un instante en el pasado que fue nuestro y que nadie puede ahora compartir? ¿O es sencillamente porque nos vemos un poco anticuados? ¿O porque cualquier cosa que hayamos sido entonces nos remueve el corazón meramente por haber quedado atrás? Creo que todas estas son buenas razones para sentirte triste, y pueden dar cuenta en parte de mi sentimiento, pero hay algo más a lo que soy sensible. Es la presencia del fotógrafo. Es por él por quien los tres de la fotografía aparecemos tan vigorosamente animados. Por él, mi madre se permite aparecer tan espontáneamente presente, mostrar un aspecto de sí misma desahogado de toda contención, de toda señal de pesar. Y hacia él me inclino, hacia él quiero correr. No es ser fotografiado lo importante para mí, es quién toma la foto. Pero ¿quién era él? Debe de haber sido mi padre, me digo una y otra vez, mi padre que, por esos días, parecía estar siempre ausente, siempre de viaje, vendiendo servicios informativos a los diarios de los pueblitos de Pennsylvania. Por esto, lo que me pone triste no es que haya sido un momento de ternura que nunca volverá. Es que el más intensamente presente no esté en la foto pero exista conjeturalmente como una ausencia. Algo más que me conmueve de esta fotografía es lo bien que representa el momento en que

fue tomada. Como la infancia misma, es inocente respecto del futuro. Siento una enorme compasión por el niño que fui, y me siento culpable de que su retrato le sea presentado años más tarde a él como persona mayor; existí en aquel momento no para mi mirada de hoy, sino para el fotógrafo en el instante de la fotografía. En otras palabras, yo no estaba posando. No



podría haberlo hecho, pues no podía anticipar un futuro para ese momento; vivía, como casi todos los niños, en un perpetuo presente. Podía estar quieto, pero posar no. Y en mi estar quieto, manifiesto un ansia tremenda por liberarme, por abrazarme a mi padre, que está en ninguna parte en la foto.

II

Tengo otra foto de mi madre, tomada cuando tenía veinticuatro años. Está sentada con su madre en una playa en Miami. Ninguna de las dos está en traje de baño. Mi abuela lleva un suéter sobre su blusa y una falda, mi madre lleva una oscura prenda cualquiera. En el fondo, un salvavidas está sentado al lado de un mirador de madera con toldo de lona. Mi madre mira fijamente al lente, como obedeciendo en ese instante la indicación del fotógrafo de mirar a la cámara. ¿Por qué es tan triste esa foto? Mi madre se ve más hermosa que nunca.

Y está sonriendo. Incluso su madre, acerca de quien siempre oí que la felicidad era imposible de lograr, parece contenta. ¿Entonces? Es otro caso del personaje ausente. Y en esta foto soy yo el que falta. Todavía no había nacido, ni había sido concebido, ni mi madre había conocido siquiera a mi padre. Que mi madre estuviera felizmente viva a pesar de mi ausencia no es motivo de asombro, pero sí es algo que en cierta forma dirige un reparo a mi persona, y parece poner en duda mi propia importancia. Después de todo, la conocí exclusivamente en relación conmigo, por lo que hay un aspecto de mí que se siente desplazado, e incluso celoso. Y hay otra cosa, además. No la veo como a mi madre, sino como a una hermosa mujer joven, y pienso para mis adentros cómo me hubiera gustado entonces. Quizás le hubiera yo gustado, y ella a mí. Podríamos incluso haber sido amantes. La imposibilidad de ese contacto erótico es lo que resulta entristecedor. ¿No es una manera de recuperarla, de querer reclamarla enteramente para mí? Fantaseo con vivir antes de haber nacido. Qué desesperanza. Uno se enfrenta a la ausencia de sí, y una pérdida tal carece de dulzura, pues es absoluta, pues no hay corrección posible, uno no puede reescribir el guion de su vida cuando estaba vivo. Mi madre mira, así, a la cámara que probablemente su padre sostenía. Sonríe encantadoramente. Es en ese momento un ser confiado. El día es soleado, sin nubes en Miami. Pero cincuenta y ocho años después una sombra se cierne sobre ese momento de brillantez, de equilibrio familiar. Soy yo, es el futuro, sufriendo una terrible, inextirpable exclusión. ~

Traducción de Jaime Moreno Villarreal.

MARK STRAND (Summerside, Isla del Príncipe Eduardo, 1934-Nueva York, 2014) fue poeta, ensayista y traductor. Fue laureado por la Biblioteca del Congreso en 1990.