

Letrillas



Fotografía: Prensa - Secretaría de Cultura / INBAL

ESCULTURA

Ángela Gurría: descubrir en la piedra la ternura

por **María Olivera**

Escribo “Ángela Gurría”, una y otra vez, como quien busca en la repetición la certeza. Como si insistir en su nombre me ayudara a convertir la impronta de sus esculturas en texto. Como si entre la *A* y la *G* cupiera la monumentalidad de sus piezas, la poética de sus búsquedas y sensibilidad para hablar sobre la naturaleza. Repito “Ángela Gurría”, ahora queriendo entablar una conversación entre ella, desde la plenitud de su oficio escultórico,

con Susana Villalba pues ambas, a su manera, lograron modificar la dureza del material pétreo. Gurría a través de las manos y Villalba desde la poesía: “Quizá belleza / es esa colisión / eternamente fugaz. / Con el mar el deseo / es movimiento / que comienza donde parece / acabar. / Inútil seducción y sin embargo / la piedra se transforma.”

Me pregunto si existe una palabra para hablar sobre esa sensación que produce volver a ver aquello que nos

causa fascinación. No para referirnos a la maravilla de ver algo por primera vez sino de reencontrarse con aquello y sentir como si *esa* fuera precisamente la primera vez que se le ve y donde la pregunta de ¿cómo lo hizo? no encuentre respuesta sino solo a través de una emoción que nos atraviesa el pecho. Esa palabra que busco es justamente lo que me ha producido ver el trabajo de Ángela Gurría (1929-2023) en la exposición *Señales* en el Museo de Bellas Artes. La muestra, curada por Joshua Sánchez, está dividida en cuatro ejes: *Cuerpos*, *Paisajes*, *Umbrales* y *El jardín místico*, a través de los cuales se hace una revisión profunda del trabajo de la artista, quien produjo obra en mármol, piedra, hierro, vidrio y madera; también se integran bocetos, dibujos y acuarelas. Las más de cien piezas expuestas abarcan cincuenta años de producción y la museografía en las salas de este museo permite ir encontrando hilos que conectan unas con otras, desde la sutileza pero también desde la claridad de quien insiste en el oficio, ya sea a través del tema, el material o la impronta personal de la artista.

Hay muchas anécdotas alrededor de la figura de Gurría pues, tanto conceptual como formalmente, se relacionó con los materiales desde una sensibilidad absoluta; ella decía que la fortuna de su escultura radicaba en que las formas que desarrollaba eran sugeridas por los elementos mismos. Si no lograba escuchar lo que necesitaba cada piedra, no la trabajaba: durante quince años tuvo en su taller un bloque de piedra en bruto ya que no sabía cómo acercarse a él hasta que

un día su nieta llegó con una mariposa y fue ahí cuando supo qué forma habría de darle a ese mármol rojo. De ahí nació “Mariposa nocturna” (2002-2003), obra presente en esta exposición. Otro caso parecido sucedió con “Nube” (1973), una pieza que pesa una tonelada y fue hecha en un mármol cuyas vetas guiaron los contornos etéreos de la nube: “encontré una piedra que esperaba ser nube”, dijo al respecto.

En la historia del arte hemos visto obras en piedra que destacan por la fuerza de su presencia y la calidad en la técnica, pero hay algo distinto en la manufactura de Gurría y que, pienso, tiene que ver con la aproximación que tiene hacia el material pétreo porque no lo modifica desde la imposición sino desde el diálogo y la escucha, desde la sensibilidad y la ternura. Es desde ese lugar que Gurría logró escuchar y comprender las posibilidades de sus medios de producción para generar obras a mediana y gran escala, abordando temas como la naturaleza o el cuerpo femenino, en atención constante hacia las necesidades de la escultura y su encuentro con el público. En su trabajo hay, además, un cruce de dos lenguajes, por una parte el impulso experimental y el abstraccionismo y, por otra, el recurso de lo figurativo y las técnicas escultóricas más tradicionales.

Al mirar las piezas de Gurría siento un profundo agradecimiento hacia ella y su trabajo, como si en el encuentro con cada obra pudiera decirle “qué bueno que eso llegó a ti; qué bueno que tuviste ese encuentro con la piedra”. No deja de sorprenderme el aparente contraste entre la volatilidad de las formas –nubes, vuelos, mariposas– y la permanencia del mármol o la cantera, y digo aparente porque en realidad la disparidad entre una sensación y la otra se complementan:

Gurría logró resignificar la dureza de los materiales, así como la inmovilidad de las formas a través de la escultura.

Los ejes curatoriales en esta exposición permiten leer las piezas a partir de la visión que Gurría tenía de su trabajo o de los intereses que fue explorando a lo largo de su carrera. En *Umbrales*, por ejemplo, se reúnen piezas de los años ochenta y noventa, época en la que la artista exploró nuevas dimensiones temáticas y técnicas para hablar sobre la muerte desde una perspectiva filosófica; Gurría hablaba de estas obras como “mis calaveras”, en las que había representaciones del *tzompantli* –estructura prehispánica utilizada para exhibir cráneos–. Para ella, hablar de la muerte fue una manera de colectivizar la rabia y la tristeza que se albergaba en la sociedad. Otra colección de obras icónicas se encuentra en *El jardín místico*, el eje que aborda la conciencia ecológica de Gurría y la manera en que resignifica el lenguaje simbólico de la naturaleza a través de la materia; destacan las piezas creadas en 1993 para la exposición *Homenaje al desierto* en el Museo Pape, en Monclova, Coahuila, hechas con bronce, cantera, mármol y acero a partir de las formas que le inspiraron las cactáceas.

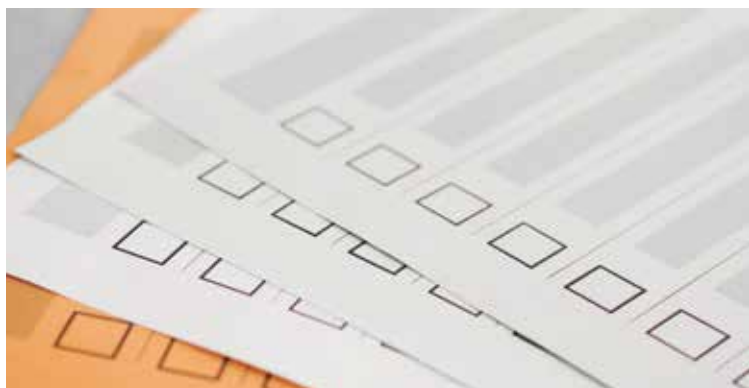
La artista insistió en hacer del oficio escultórico una actividad viva y colectiva pues las piezas monumentales las hacía con el apoyo de ingenieros, arquitectos y maestros albañiles. Ejemplos son *Señales* (1968), una pieza de dieciocho metros que forma parte de la Ruta de la Amistad, o el *Monumento al trabajador del drenaje profundo* (1974-75), cinco torres de catorce metros de ancho por treinta metros de altura en el CETIS núm. 7. En la exposición de Bellas Artes se presentan fotografías de la obra terminada, la maqueta del proyecto e impresiones del proceso de producción de esta gran instalación.

La memoria y el papel de Gurría como pionera en la escultura encarna diversas luchas sociales y feministas de las que somos herederas en el

presente: el derecho a hacer las cosas, a dibujar un panorama más allá de las labores domésticas y trabajar por nuestra integridad personal y profesional, entre muchas otras. Este camino, ahora celebrado y honrado, estuvo acompañado de otras escultoras en su época como Helen Escobedo, Geles Cabrera, Lorraine Pinto y Elizabeth Catlett, quienes también sembraron semillas de cambio de paradigma a partir del arte. En sus inicios, consciente del papel que tenía en su contexto, Gurría utilizó el seudónimo masculino de Alberto Urías o Ángel Urría, para participar en convocatorias y concursos; incluso su primera obra monumental titulada “La familia obrera” (1965) y hecha en bronce de cuatro metros de altura está registrada con dicho seudónimo. Afortunadamente esto fue cambiando poco a poco: ahora podemos nombrarla y reconocer su larga trayectoria artística, así como sus avances técnicos tales como la incorporación de materiales nuevos como el aluminio y el hierro forjado.

La obra de Gurría se ha estudiado ampliamente desde la historia del arte, el humanismo, el impacto social y la innovación técnica en la hechura de sus obras, pero sus piezas despiertan sensaciones físicas y emocionales que, afortunadamente, escapan a toda teoría. Por ello, insisto en la importancia del encuentro con su obra. Ojalá las palabras nunca logren hablar de la totalidad de lo que implica el trabajo de Ángela Gurría para que la emoción de encontrarnos con sus piezas una, dos o cinco veces, se traduzca a través del cuerpo y no solo de la mente. La memoria de esta escultora, pionera en el oficio desde su profundo humanismo y creatividad, permanece viva en nuestro imaginario. ~

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.



PENSAMIENTO

Genio y tiranía de la lista

por José Montelongo

Resabio de la vida escolar, ir a comprar un cuaderno es el primer paso para emprender un nuevo proyecto. Unos prefieren las hojas en blanco; otros, el papel pautado, y los de más allá, la cuadrícula. Yo me vine a encontrar con un cuaderno que describe mi ocupación y personalidad en la tapa, con letras mayúsculas: “obsessive lists”.

Tan singular es la capacidad —¿o necesidad?— de hacer listas que casi se confunde con el uso mismo de la razón. Hacer listas sirve para contabilizar, como los pastores de la prehistoria que hicieron muescas en huesos para contar sus rebaños y dejaron las más antiguas huellas de escritura, y para asignar jerarquías, como en la novela de Nick Hornby que tiene al *top five* como motivo recurrente: las mejores cinco canciones para romper con una novia; las cinco canciones de mi primera adolescencia; el *top five* de canciones chocantes que, sin embargo, me fascinan.

Una función capital de la lista es categorizar o establecer clases. Pensar, por ejemplo, cuáles son los principales

tipos de lista es ya ejercer el impulso de descubrir un abanico de órdenes en la realidad: hay listas para inventariar, jerarquizar, categorizar, dar instrucciones, facturar, suscribir (los abajo firmantes), proscribir (poner en lista negra), decidir (pros y contras) y muchas más. Aunque es trillado decir que la lista nos defiende contra el caos, da la impresión de que hacer listas tiene un efecto tranquilizador. Ahí tiene usted la lista de pasos a seguir; que los pasos se sigan es otro boleto, pero el mapa estaba deletreado sobre la página.

Cuántas listas abandonadas a medio camino, a veces antes de comenzar. Los escritores escriben libros sobre los libros que no escribirán. La lista más larga, si descontamos el reino misterioso de los números, es la del fracaso: que otros hagan listas de lo que han hecho, yo hago lista de lo que ya nunca lograré hacer.

Algunas listas dan tranquilidad y otras, desasosiego. Vivimos bajo la dictadura de la lista de pendientes. Angustia, a veces autoimpuesta, de sacar adelante los asuntos, uno tras otro, palomeados o tachados, para sentir que el tiempo no se escapa como arena entre las manos. Inutilidad de la lista: no te afanes, se escapa.

Dime qué hay en tu lista y te diré quién eres. En la lista diaria de mi esposa, más de la mitad son pendientes para la familia. Mi lista suele

incluir: —Responder *e-mails* atrasados, —Googlear dolor de rodilla, —Escribir al editor: ¿le interesa publicar el libro o no?, —Googlear insomnio, —Llevar a la niña a la gimnasia, —Pedirle a mi esposa que revise cuánto debemos en la tarjeta de crédito.

El ítem es el átomo de la lista de pendientes, y así como ciertos átomos pueden saltar hacia otra configuración molecular, el ítem de nuestra deuda crediticia dio el salto a la lista de pendientes de mi esposa. Pero ella, que entiende de física cuántica, me dijo que para evitar un choque de partículas el ítem debe volver a mi lista, donde ahora mismo pende, ligeramente modificado: —Recuperar contraseña de la cuenta de banco y revisar cuánto debemos en la tarjeta.

Cuando fui bibliotecario en Austin, Texas, pensé en hacer un tímido homenaje a la Biblioteca de Babel. En una vitrina que está cerca del mostrador de circulación, estarían exhibidos los siguientes libros:

- Horacio Jorge Becco, *Bibliografía de bibliografías literarias argentinas*. Washington DC, 1972.
- Gabriel Giraldo Jaramillo, *Bibliografía de bibliografías colombianas*. Bogotá, 1954.
- Ramón A. Laval, *Bibliografía de bibliografías chilenas*. Santiago, 1915.
- Agustín Millares Carlo y José Ignacio Mantecón, *Ensayo de una bibliografía de bibliografías mexicanas*. Ciudad de México, 1943.
- Juan Siles Guevara, *Bibliografía de bibliografías bolivianas*. La Paz, 1970.

Según el espacio disponible, agregaría dos o tres volúmenes. Dentro de la vitrina incluiría también una lista de todo este género de libros en el acervo de la biblioteca. El nombre de la lista, como va sospechando el lector, tendría que ser: “Bibliografía de bibliografías de bibliografías en la Colección Benson”.

Entonces me comunicaría con colegas de San Antonio, El Paso, Houston

y Dallas, y les pediría que hicieran una lista similar según los libros de sus respectivas bibliotecas. Enlistando las listas (operación por supuesto inútil, pero así son los juegos), podríamos compilar una “Bibliografía de bibliografías de bibliografías de bibliotecas de Texas”. Finalmente, con ese título, se imprimiría un puñado de ejemplares de un panfleto que tal vez ya figure en las galerías hexagonales de la Biblioteca de Babel. Este homenaje quedó, por cierto, en la lista de proyectos nunca llevados a cabo.

Todavía indeciso sobre si el arte de listar es para mí aflicción o consuelo, ansiedad desglosada o inclinación hacia el orden y el método, sé desde ahora que dos tipos de lista me acompañarán hasta la tumba: la de pendientes y la de libros que quiero leer. Para el lector de listas, aquí dejo apuntadas las dos mejores que conozco. La primera, bibliográfica, nos transporta a un momento de choque y transformación como no se ha visto quizás en la historia humana. La segunda es cronológica y a través de la selección de acontecimientos va perfilando una filosofía de la historia. Está dicho que una buena lista —pertinente, ordenada, razonada, consciente incluso de sus limitaciones— es casi sinónimo de inteligir o leer un orden en la abrumadora multiplicidad del universo.

- Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana del siglo XVI. Catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600. Con biografías de autores y otras ilustraciones. Precedido de una noticia acerca de la introducción de la imprenta en México*. Ciudad de México, 1886. (Existe una reedición ampliada, de Agustín Millares Carlo, 1954.)
- Gabriel Zaid, *Cronología del progreso*. Ciudad de México, 2016. ~

JOSÉ MONTELONGO (Ciudad de México, 1974) es narrador y ensayista. Su libro más reciente es la novela *No soy tan zen* (Almadía, 2022).



Fotografía: Cortesía de Museo del Estanquillo

MODA

Un tema pasado de moda

por **Carlos Didjazaá**

Para hablar con propiedad de *Pasado de moda. Pasarela de estilos en México*, la exposición que los investigadores Gustavo Prado y Arturo Rico han curado para el Museo del Estanquillo, es necesario referirnos a la principal obra de Prado: *Mextilo: memoria de la moda mexicana*, la cual es un antecedente directo de la muestra.

Mextilo fue un proyecto que generó muchas expectativas en 2014, cuando

irrumpió dentro de la industria en forma de un documental que prometía contar la historia de la moda en México. Tres años después, en 2017, se publicó como libro. En ambos se devanaban dos de las obsesiones de su autor: la idea de una identidad nacional y la fotografía. No obstante, la moda, a pesar de estar en el título y de lejos ser el tema central de la obra, tan solo era el medio para explicar y prescribir una identidad mexicana a través de las imágenes.

Tanto el libro como el documental resultaban cautivadores al estar saturados de fotografías, ilustraciones y pinturas, pero el contenido era farragoso. Prado defendía que *Mextilo* no era un libro para ser leído, sino hojeado. De tal modo, no es descabellado afirmar que *Pasado de moda* está diseñada para consumirse del mismo modo. Finalmente, se hizo siguiendo la

misma fórmula: priorizando el crear un producto visualmente atractivo, pero con ideas desordenadas.

“En el imaginario colectivo, la moda en México ha sido reducida a lo exclusivo, a lo inalcanzable, pero la realidad es otra... Esta exposición reivindica la moda como un espejo de la sociedad, no como un escaparate de la opulencia”, denuncian en el texto curatorial, el cual concluye afirmando que en la muestra hay “una pasarela de estilos que revela cómo las tendencias vienen y van, demostrando que, tarde o temprano, todo, por más moderno que parezca, algún día estará pasado de moda”. Como hilo conductor, los curadores utilizaron liberalmente el trabajo de Carlos Monsiváis, quien escribió continuamente sobre la moda y la reticencia de los mexicanos por seguirle el paso. “Entre nosotros y la moda se interponen los harapos”, reza una cita suya colocada arriba de la foto de una mujer cosiendo.

Sin embargo, el enfoque populista de los curadores se contradice pronto y las ideas de Monsiváis quedan reducidas a meros adornos que describen una idea vaga de lo que se está exponiendo. Si bien hay imágenes de gente común con ropa de diario, los objetos en exhibición son opulentos: vestidos retacados de cuentas y bordados de Julio Chávez; faldas decoradas con lentejuelas de Ramón Valdiosera, quien tenía una boutique en Beverly Hills; prendas del siglo XIX e inicios del siglo XX, elaboradas en telas lujosas; y vestuario para show repleto de cristales y canutillos, hecho por Mitzzy y Gilberto Granillo. La única prenda “normal” es un vestido de poliéster de Celara Knits manufacturado en los sesenta.

Los demás textos de sala hacen de lado la premisa inicial para hablar de aquel ambicioso proyecto de José Vasconcelos por hallar una identidad nacional; ese es, de hecho, el verdadero tema de la muestra: ¿cómo debería verse *lo mexicano*?

A finales de la primera década del milenio, uno de los debates que había

dentro de la moda local era: ¿Hay una moda mexicana? Si no la hay, ¿cómo debería ser? En esos años, la mayoría de los diseñadores jóvenes pretendían crear una moda de vanguardia con miras internacionales, inspirados en parte por el *boom* cibernético. Y aunque cierto sector estaba intrigado por encontrar un estilo distintivo de lo mexicano, la verdad es que el tema no acaparó mayor atención. En aquel momento, el principal referente de una moda “mexicana” era el trabajo marcadamente nacionalista del diseñador Armando Mafud, el cual no le parecía atractivo a este grupo.

Al margen de esa circunstancia, en 2009, se montó la exhibición *Rosa mexicano. Moda e identidad: la mirada de dos generaciones*, curada por Ana Elena Mallet, en la que se redescubrió el trabajo como diseñador del políamata Ramón Valdiosera. Con ello, se restauró el debate que él sostuvo con los modistos Henri de Châtillon y Armando Valdés Peza sobre la existencia de una moda mexicana. No entraré en detalles sobre la discusión, me limitaré a decir que Valdiosera afirmaba que ya existía una moda mexicana y que era ancestral. No obstante, su definición de moda era bastante laxa y consistía, básicamente, en advertir cualquier adorno o modificación del cuerpo: para Valdiosera, “moda” abarcaba la ropa, el peinado, los tatuajes, la deformación craneal maya, la pintura sobre el cuerpo, etcétera.

El debate se sostuvo por primera vez en 1945; luego se retomó en 1949 con un reportaje de la revista *Nosotros*, el cual Valdiosera recuperó en su libro de 1992, *3000 años de moda mexicana*; años después, en 2009, se volvió a abordar con la muestra antes mencionada; también en 2014, con el lanzamiento del documental *Mextilo*, y en 2017, con el libro del mismo nombre. Valdiosera falleció ese mismo año, rozando el siglo de edad. Sin embargo, sus ideas, coronadas con el eslogan que acuñó en su tiempo, “Una moda mexicana con materiales mexicanos”, todavía se

PASADO DE MODA. PASARELA DE ESTILOS EN MÉXICO
MUSEO DEL ESTÁNQUILLO
Hasta enero de 2025

erigen como una prerrogativa urgente en 2024 a través de esta exposición.

Vale la pena, entonces, hacer estas preguntas: ¿Sigue siendo relevante encontrar una identidad mexicana? ¿Qué significa eso? ¿Quién la decide? Sorpresivamente, Monsiváis ofrece un atisbo útil en uno de los textos del que se extraen más citas en la exhibición, *Escenas de pudor y liviandad*: “[Las divas] exteriorizan, para conocer su alcance y autenticidad, las pasiones ignoradas y suprimidas. Y al surgir el cine en México, abundarán las espectadoras que se sueñan amas de la pantalla... la sociedad se estremece y las jóvenes se entusiasman al punto de la copia tierna y desesperada.”

Monsiváis sostiene, en este y otros ensayos del libro, que los ídolos—aque- llos que podrían reflejar una identidad mexicana (si es que hay tal cosa)—son una elección popular impulsada por la autoidentificación en los aspectos mundanos de sus vidas y los deseos latentes y reprimidos de su época; entre ellos, el de una limitada transgresión. Es decir, la gente los coloca en un pedestal porque advierten una semejanza: se ven a sí mismos, renacidos e idealizados, en sus figuras. Nunca un ídolo podría ser producto de la imposición, sin importar cuán noble o brillante sea el secretario, curador o artista que lo promueva. En parte por la indiferencia del gobierno mexicano hacia la moda como industria y disciplina, esta se ha librado de tener una narrativa oficial. Aquí, al menos, ha existido y se ha desarrollado en paralelo al debate sobre cómo debería ser una identidad nacional. En otras palabras: no la necesita.

Habrán críticos que intentarán definir a la moda mexicana a partir de las maneras en que se ha manifestado, pero nadie tiene el poder de dictar cómo debería ser, ni nadie tiene la

voluntad de obedecerlo. Todo intento por proponer una nueva identidad nacional totalizadora, tan solo será una descripción historiográfica sesgada o una quimera. Se trata de una discusión infructuosa que no generará un modo “mexicano” de hacer las cosas, sino frustración, pues la creatividad es más grande que la ideología, afortunadamente.

No me malentiendan. Pienso que *Pasado de moda* es una exposición

preciosa; los curadores hicieron su trabajo con buen gusto, los objetos son bellos, la historia que cuentan es entretenida. El único problema es que no trata de lo que dice tratarse y la discusión a la que se han aferrado simplemente es, para decirlo en sus propios términos, un tema... pasado de moda. ~

CARLOS DIDJAZÁ es periodista. Actualmente investiga sobre la historia de la moda en México.

TEATRO

Kafka, cabeza de espectador

por Verónica Bujeiro

La fascinación que el universo literario de Franz Kafka sigue ejerciendo en nosotros, aún a cien años de su muerte, encuentra en sus *Diarios* un material privilegiado, pues estos ofrecen un acercamiento íntimo al autor y a los eventos clave que ayudan a comprender su obra. Escritas entre 1910 y 1923, las páginas de los *Diarios* (preservadas pese a la conocida última voluntad del autor) contienen una suma de deseos, aspiraciones literarias, conflictos y fracasos personales, al tiempo que ofrecen una ventana a sus interacciones sociales y a la vida cultural de la Praga de entonces. Resulta particularmente notable la mención recurrente que Kafka hace de los eventos escénicos, especialmente entre 1910 y 1912. Estas anotaciones, llenas de detalles que van desde el argumento de las obras hasta su embeleso por las actrices y el humor del público, revelan una severidad de juicio digna de un crítico teatral que opera en secreto. Sin embargo, tras esa mirada crítica, se percibe una insaciable atracción por la experiencia escénica que Kafka disfrutaba desde la conciencia y el placer de ser parte del público. En 1911 escribe: “por primera

vez en el teatro sentí que mi cabeza era una cabeza de espectador, que se erguía de la oscuridad concentrada de la butaca y del cuerpo hacia una luz especial, independientemente del pésimo estímulo que significaba aquella obra y aquella representación”.

Similares a esa declaración, dentro del diario pueden rastrearse algunos eventos celebrados en sitios no convencionales como el Cabaret Lucerna. Kafka habrá de concentrar sus descripciones en la atmósfera o en actos escénicos fallidos que no logran satisfacer las exigencias del espectador avezado que es, aunque estos quedarán impregnados en su memoria como una revelación esencial sobre el absurdo que constituye la vida. Su interés por el arte escénico alcanza un momento culmen hacia 1911 durante la estancia de una compañía ambulante de actores judíos procedentes de Varsovia en el Café Savoy de Praga. Jizchak Löwy, uno de los actores de la compañía, se convierte en un amigo cercano y le permite a Kafka —a través de la experiencia escénica y algunos relatos de su vida— vincularse con algunos aspectos inexplorados de su identidad judía. Estas

representaciones, descritas por el propio Löwy como carentes de recursos (dado que se llevaban a cabo en una estrecha esquina del local), respondían a la naturaleza errante de la *troupe* y se centraban en la presentación de un repertorio de piezas clásicas del teatro ídich, cuyas necesidades estéticas carecían de métodos de actuación complejos dado que es “una forma de teatro desarrollada en ausencia del entrenamiento occidental, que proviene de la poesía lírica, tan extraña, tan humana”, como lo describe una crónica de la época.

Si bien estas representaciones no parecían ser grandes experiencias estéticas, Kafka mantiene su entusiasmo por la compañía y las piezas que presentan, motivado por la admiración que siente por Löwy (a quien su padre detestaba), así como también por la infatuación —de intenciones meramente platónicas— que le provocaba la actriz Maria Tschissik. Esto lo lleva, de forma pasajera, a convertirse en una especie de empresario al promover a la compañía dentro de la Sociedad Sionista de Bohemia para una gira local, aunque su esfuerzo resulta infructuoso. Quizás a raíz de este episodio, hacia 1912, comienza a surgir en él un desencanto por la cuadrilla de histriones, expresado en su diario como un hartazgo ante la monotonía de los argumentos en el teatro ídich. Hecho nada sorprendente, ya que, según lo atestiguan sus impresiones, rara vez alguna obra teatral lograba satisfacerlo desde una perspectiva literaria.

La verdadera influencia de la experiencia teatral en Kafka proviene del estímulo sensorial que le provoca la realidad física en el escenario, reflejada en extensas notas centradas en los movimientos corporales de las actrices y en los detalles de sus cuerpos exacerbados por el impacto de la luz escénica. Esta influencia se manifiesta también en la ruptura con el pacto ilusorio de la representación, pues el autor de *La metamorfosis* experimenta una especie de distanciamiento

brechtiano al enfocarse en la falsedad misma del teatro: tanto por señalar una carencia estética como por saberse fascinado por él. Kafka regresará en repetidas ocasiones a los teatros, una parada casi obligatoria dentro de la oferta cultural de su época, pero lo hace especialmente para absorber la mística de ensueño que rodea al acontecimiento, un elemento que aporta ingredientes esenciales al catalizador interno de su escritura. Esto queda evidenciado en algunas entradas oníricas de su diario, en las que el escenario teatral se transforma en un espacio de desdoblamiento infinito entre la realidad y la ficción. Incluso en sus anotaciones sobre la vida cotidiana, Kafka se sitúa en el centro de una representación que lo atormenta, consciente de una mirada acusadora que lo juzga, un destello que puede conectarse al argumento central de *El proceso* (1925).

Especialistas como Evelyn Torton Beck, quien realiza un análisis exhaustivo en *Kafka and the Yiddish theater* (1971), señalan la experiencia con la compañía del Café Savoy como un parteaguas en la trayectoria de Kafka, pues marca una etapa de maduración en su escritura que se inaugura con el cuento *La condena* (escrito en 1912 y publicado al año siguiente), particularmente destacable por la claridad en sus propiedades formales y por su dominio de la tensión. Este relato se interpreta, además, como un trasvase directo del conflicto entre el padre del autor y su amistad con Löwy, a quien consideraba un paria por ser actor. Torton Beck asimismo subraya el impacto del humor judío en la obra de Kafka, cuya actitud hacia la tragedia de sus personajes es profundamente irónica, un aspecto que suele olvidarse en las interpretaciones de su obra.

Por su parte, como rastro de esas impresiones que registra en sus diarios, Walter Benjamin sostiene, a partir de su lectura de la novela *América* (1927), que toda la obra del autor es un código de gestos “interrogados a través de ordenamientos y combinaciones

siempre nuevas” pues “cada gesto es un acontecimiento y, casi podría decirse: un drama”. De manera cercana a esta interpretación, Deleuze y Guattari, en *Kafka. Por una literatura menor* (1975), exploran este concepto que el propio escritor alude en sus *Diarios* a partir de su cercanía con el teatro y la literatura judía. Los filósofos realizan una taxonomía en clave performática basada en posiciones de la cabeza, imágenes, sonidos y movimientos, elementos que son considerados parte esencial de los fundamentos expresivos que caracterizan su obra.

Si bien en el propio Kafka no existió la necesidad de escribir una obra teatral —aunque hay material dialogado en sus páginas, así como una pieza rescatada por Max Brod titulada *El guardián de la tumba*—, son los artistas escénicos quienes, imantados por el enigma y complejidad de sus libros, se han encargado de trasladar a la escena sus novelas, relatos y materiales biográficos a modo de devolver simbólicamente esa impronta que la experiencia teatral tuvo en este autor. Como lo anota el dramaturgo español José Sanchis Sinisterra, desde su primera aparición en el mundo editorial las adaptaciones a la escena se han hecho prácticamente de manera ininterrumpida, ya que el universo kafkiano “está configurado con la misma sustancia que el teatro, ese corpóreo simulacro de la vida y de los sueños”.

Muchos de nosotros hemos sido testigos de ese fervor incesante por llevar a Kafka a escena, con resultados que la memoria archiva en la categoría de lo sublime o lo desastroso. Estas adaptaciones, sin duda, habrían resultado para el Kafka espectador algo tan entretenido como deprimente, por lo que bien podríamos imaginar con esa situación una comedia digna de sus propias páginas. ~

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

En Joy Jorge, Jorge en Joy

por **Amaranta Caballero Prado**

Joy tiene una bolsa que se cuelga en el hombro, que pesa dos kilos y medio. Cada vez que no tengo dinero suelto y le pido cambio, ella mete la mano a la bolsa y primero saca el telegrama que le mandé en 1966, que dice: “Llego jueves siete y media besos”; después el tapón de una botella de champaña que nos tomamos en el Año Nuevo de 1969, una cuenta del supermercado, una media corona, un botón y por fin un peso.

Así describe Jorge Ibarguengoitia el interior del bolso de Joy Laville en el texto titulado “Mujer pintando en cuarto azul”. Una manera curiosa y delicada de retratar un rasgo de la personalidad de la pintora. Se dice que los bolsos femeninos guardan no solo objetos, desde la mirada ibargüengoitiana son pistas ineludibles para entender una manera de ser.

Acercarse a conocer, disfrutar, observar, deleitarse, maravillarse frente a un universo conformado de palabras e imágenes, un universo creado por dos artistas a través de la vida en común, evidentemente es uno de los objetivos de la exposición *Joy Laville & Jorge Ibarguengoitia. Una historia de amor* inaugurada el pasado 18 de septiembre en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato (MAHG), ubicado en la ciudad de León (*Pedrones*, escribió don Ibar). Pero ¿qué implica conocer el subtexto de esta historia?, ¿por qué acercarse a ella?

Joy Laville y Jorge Ibarguengoitia se conocieron en 1963 bajo todas las particularidades de la teoría junguiana, es decir, la sincronicidad. Más allá de casualidades y causalidades, el hecho de que dos personas se conozcan un día, hablen durante algunas

horas sobre asuntos de trabajo y salgan de ese primer encuentro con la certeza de saber algo tan profundo, tan poco común como él describió –“Nos despedimos con la tranquilidad de quien se ha enfrentado a su destino”–, no es cosa menor. ¿Qué tuvo que pasar en la vida, decisiones, trayectos, de una mujer inglesa para estar ese día, de ese mes, de ese año, dentro de una librería llamada El Colibrí en un pueblo llamado San Miguel de Allende, en un estado llamado Guanajuato, de un país llamado México? ¿Qué tuvo que pasar en la vida, decisiones, trayectos de un hombre mexicano, no oriundo de ese lugar, sí de ese estado, para estar ese día, de ese mes, de ese año, entrando a esa librería para reclamar facturas de libros? ¿Acaso fue un evento sincrónico? ¿Atracción inconsciente, circunstancias y entorno? Lo cierto es que percibieron la existencia de un significado profundo luego del primer encuentro. Repito: no fue cosa menor.

Y tan no menor fue esa circunstancia que, a partir de ahí, la pareja continuó tejiendo diariamente la historia compartida durante veinte años hasta la 01:06 a. m. –huso horario de España–, madrugada del 27 de noviembre de 1983, momento en que ocurrió el accidente aéreo del vuelo comercial número 011 de la aerolínea Avianca en Mejorada del Campo, una población ubicada muy cerca al aeropuerto de Barajas. El avión era un Boeing 747 jumbo llamado *Olafo* donde viajaba Jorge Ibargüengoitia a la par de otros intelectuales latinoamericanos: Ángel Rama, Marta Traba, Manuel Scorza y la pianista española Rosa Sabater. De las 192 personas que iban en ese avión sobrevivieron once. Esto último, desgraciadamente, no fue el sino de Jorge.



Tejer una historia de manera compartida implica tejer con los hilos de lo material, lo simbólico e histórico. Por esto, cuando los visitantes de la exposición entablan cercanía con los objetos, documentos, fotografías, pinturas, esculturas y textos que dan cuenta del mundo creado por Jorge y Joy, se produce un impacto tan poderoso que aquella realidad construida por otros se percibe compartida con quienes se aproximan, aun sabiendo que los protagonistas de la historia no están físicamente ahí. Entonces, ¿qué pasa si temporal y espacialmente nos vinculamos por unos momentos con una historia creada a partir del amor y el arte?

La muestra *Joy Laville & Jorge Ibargüengoitia. Una historia de amor* ofrece, precisamente, la posibilidad de presentar una faceta de la pareja que no ha sido tan expuesta: la de la vida personal de esa magnífica dupla. He de decir que, como buenos artistas de su tiempo, lograron mantener un bajo perfil frente a las vicisitudes de la vida pública aun cuando el reconocimiento de su obra ya era internacional. Queda claro que el único que develó esas anécdotas, particularidades y misterios de la vida cotidiana fue el propio Ibargüengoitia. Él, pieza angular de la literatura

mexicana; ella, reconocida en el mundo de las artes plásticas. En 1966 ella se haría acreedora al Premio de Adquisición por el Palacio de Bellas Artes y él resultaría ganador de los premios Casa de las Américas en 1963 y 1964 e Internacional de Novela México en 1975, entre otros. Sin duda, bajo esos reflectores, mantenerse en lo privado debió haber sido un acto de fe.

Si se entiende que las parejas deben ser complemento, la nuestra es un desastre. En vez de que lo que le falta a uno lo tenga el otro, hemos logrado una composición de deficiencias: ninguno de los dos sabe manejar, a los dos nos da horror hablar por teléfono, hace unos días descubrimos que no solo ninguno de los dos sabe poner inyecciones, sino que ninguno de los dos se había fijado cómo se rompen las ampollas, etc.

[...] En el fondo, creo que otro de los defectos que tenemos en común es lo inarticulado, ella tiene tan poco que comentar de su pintura como yo de mi matrimonio.

Esta manera de relacionarse, el entendimiento de uno con el otro y este lenguaje particular entre dos seres que se admiran y respetan

fueron elementos clave con los que lograron formar el vínculo poderoso tan difícil de alcanzar entre los seres humanos, además de trascender juntos como una mancuerna genial de artistas. El registro es visible en la colaboración profesional, por ejemplo, al decidir que exclusivamente fueran las pinturas de su esposa las imágenes de portada en los libros de Ibarguengoitia; o también en la amplia correspondencia epistolar en cartas, postales, telegramas; así como en los varios paisajes y personajes en las pinturas de Laville, siempre en diálogo.

Las distintas secciones de la enorme sala de exposiciones temporales en el segundo piso del MAHG, dispuestas en orden biográfico-cronológico, implican pensar en un gran libro abierto que, con un lenguaje perfectamente equilibrado entre

imágenes y palabras, envuelve, aproxima y hace partícipe a toda persona que decida entrar. Notable es el diseño de interiores: la museografía –llamativa, contemporánea– logra crear un sitio acogedor que facilita las sensaciones de cercanía, calidez e incluso de una extraña confianza, aun con lo grande del espacio.

Entre manuscritos originales, pinturas, esculturas, cartas de amistades, postales, libros, reflexiones de autores y autoras contemporáneos, carátulas de periódicos y fotografías de la feliz pareja en gran formato, la percepción se eleva y el espíritu se alegra. La sensación de entrar a un taller de artista o a un estudio lleno de libros o a la armonía de una casa, como si uno hubiese sido invitado ahí, a ese espacio, a una cena para conversar, escuchar música y deleitar los sentidos, es casi cierta, misteriosamente familiar.

Guanajuato, Coyoacán o París pueden ser los escenarios.

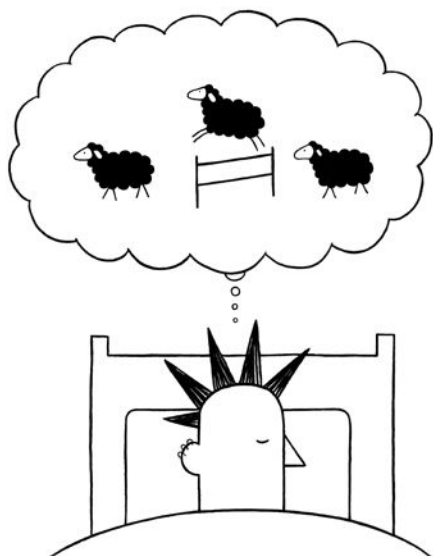
No hay duda de que todo esto es una idea planteada a través de la subjetividad, pero entre abstracción y coincidencia, entre pintar y escribir, se puede jugar un ajedrez mental para vivir mediante los implicados, y a través de su historia, un relato de amor único, conmovedoramente amable. ~

Proyecto coordinado por Cristina Faesler junto a Alejandro Magallanes (imagen), Jorge F. Hernández (curador, Jorge Ibarguengoitia), José Valtierra (curador, Joy Laville), Gabriel Batiz (fotografía y coordinador de la imagen global), Carla Faesler (curadora de textos de autores/as contemporáneos) y Trevor Rowe Laville como compañía indispensable.

AMARANTA CABALLERO PRADO

(Guanajuato, Guanajuato, 1973) es poeta y artista gráfica. En 2022 compiló el libro *Olafo y Los amigos. Jorge Ibarguengoitia y el avionazo de Avianca en 1983* (Ediciones La Rana).

ESPERE EN LA LÍNEA



PENNÉ

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

ENTREVISTA

Savater y México

por **Daniel Gascón**

Fernando Savater, uno de los intelectuales más importantes de la España de las últimas décadas, tiene una larga e intensa vinculación con México y sus escritores. Es el tema de esta conversación que mantuvimos por teléfono.

Quería preguntarte por tu relación con México y con la literatura mexicana. Uno de los escritores mexicanos más importantes para ti fue Octavio Paz.

He pasado mucho tiempo allí, he ido con mucha frecuencia. Fui por primera vez muy joven. Tenía un amigo

mexicano, hijo de españoles, que conocí aquí en Madrid, Héctor Subirats, y me convenció para que fuera allí a dar un curso en el tecnológico de Acatlán. Me fui sobre todo por conocer el país. Estuve dando clases. En ese tiempo recibí una carta de Octavio Paz, al cual yo no conocía personalmente. Había leído creo que *La tarea del héroe* y me escribió una carta muy cariñosa, que fue para mí como si me hubiera escrito el Espíritu Santo. Entonces convencí a *El País* para que me pagara un viaje para hacer una entrevista larga a Paz.

Estuve varios días con él, nos hicimos muy amigos, dentro de la diferencia de edad y de mérito de los dos. Fue muy cariñoso conmigo, hicimos una entrevista larguísima, supuestamente grabada, y cuando llegué a Madrid vi que no había grabado absolutamente nada. Entonces me inventé toda la entrevista, a partir de lo que yo me acordaba, y le encantó. En un libro que reúne sus mejores entrevistas, *Pasión crítica*, incluyó la mía. Me dijo: “Bueno, en algunas cosas he cambiado de opinión, por ejemplo, en eso que te dije de la OTAN...” Yo pensaba: “No, no has cambiado de opinión, es que la opinión era la mía.” Pero, en fin, nunca se lo confesé. Fuimos muy amigos, cuando él venía a España también estábamos juntos, yo tenía una enorme admiración por él, aprendí muchísimas cosas de él y de lo que escribió. De modo que sí, esa ha sido la mayor influencia que he tenido en México.

¿Y Alejandro Rossi?

Oh, yo tenía mucho cariño por Alejandro Rossi, y cierta complicidad. Y admiración, naturalmente, hacia *Manual del distraído* y su obra. Hace un tiempo, se conmemoraba un aniversario de Ortega y leí un texto de Rossi sobre él. Es realmente bueno, una de las cosas más clarividentes que he leído sobre Ortega. Éramos amigos, incluso viajamos juntos un año que iba a Florencia a buscar sus raíces. Yo también iba a Italia entonces

e hicimos el trayecto juntos. Estuve muchísimas veces con él. Hemos reído mucho juntos. Lo visité unos días antes de su muerte. Era una despedida, porque era perfectamente consciente de su situación. Lo recuerdo con mucha nostalgia.

Con Enrique Krauze también tienes relación.

Sí. Además, tenemos la misma edad. Hemos vivido muchas cosas juntos, sobre todo políticas e ideológicas. Me parece un hombre muy competente, muy inteligente, que conoce bien no solamente la política de México, sino también la de España. Somos muy amigos. Alguna vez nos hemos apoyado el uno al otro frente a enemigos comunes. Tengo de él la mejor opinión.

¿Has conocido a Gabriel Zaid?

No. Me movía en un círculo en que todo el mundo lo conocía y era amigo suyo. Y todo el mundo me hablaba de él, pero no lo he llegado a tratar.

A Carlos Monsiváis sí.

Mucho. Estuvimos juntos en Guadalajara, en la FIL, en muchos sitios. Además teníamos una amiga común y muchas veces nos juntábamos a comer, a cualquier cosa. Ahora mismo la amiga que te digo, que es un poco la que ha ejercido de *mánager* mía en México, me acaba de mandar el altar de muertos que hace todos los años. En el altar siempre pone una fotografía de mi mujer Sara Torres. Y justo detrás de la de Sara estaba la de Monsiváis. Una vez me publicaron un libro sobre caballos y le pedí a Monsiváis que me lo presentara. Resulta que nunca había estado en un hipódromo, la primera vez fue para presentar mi libro.

¿A Jorge Ibarguengoitia lo llegaste a conocer?

No, pero le he seguido mucho, me he reído mucho con él. Iba en el avión en el que tenía que haberme matado yo.

El de Avianca en Mejorada del Campo en 1983.

Sí, se estrelló al poco de salir. Murieron casi doscientas personas, entre ellos Ibarguengoitia y bastantes escritores. Yo tenía que haber ido en ese avión, porque luego iba a México. Pero me marché un par de días antes y resulta que ya estaba en México cuando me enteré. Mi nombre figuraba en la lista. Y había una Rosa Sabater, música, que viajaba. Se corrió el rumor de que yo me había matado en el accidente. Con lo cual estaba yo tranquilamente en casa de mi amigo, en México, libando tequila y de pronto llaman por teléfono: “Nos hemos enterado, pobre Fernando, lo que le ha pasado.” Y, bueno, en ese viaje murió Ibarguengoitia. Le he leído mucho, me encantan su humor, su ironía. *Revolución en el jardín* es una de las mejores cosas que he leído en mi vida.

¿Hay otros escritores cercanos?

Soy muy amigo de Christopher Domínguez Michael. Empezamos juntos, escribíamos en *Vuelta*. Le tengo mucho afecto y mucha admiración. Es un gran conocedor de Paz. Es la persona que más sabe de todo. No hay manera de sacarle un tema literario que no sepa más que tú.

Otro gran conocedor de Paz es Guillermo Sheridan.

Tuve una entrevista desde la Casa de México de Madrid. Hablamos de todas estas cosas de los recuerdos, escritores y de Paz. También he sido y soy amigo de Ricardo Cayuela. Escribimos en *The Objective* y no me pierdo ningún artículo suyo. He tenido muchos amigos en México, y me molestaría dejarme a alguno injustamente. Han sido enormemente generosos conmigo y guardo la mejor impresión. ~

DANIEL GASCÓN es editor de *Letras Libres* y columnista de *El País*. En 2023 publicó *El padre de tus hijos* (Random House).

Imagen crepuscular de Ramón Xirau

por Luis Ignacio Helguera

Los intelectuales españoles que llegaron a México formaron a las nuevas generaciones de escritores. Como muestra de esa solidaria relación, presentamos esta memoria de Luis Ignacio Helguera sobre las clases de Ramón Xirau que apareció en el número 246 de la revista Vuelta en mayo de 1997.

Conocí a Ramón Xirau durante una conferencia sobre Wittgenstein y *das Mystische* (lo místico, aquello de lo que no se puede hablar), que él dictó hace muchos años en San Ángel. A partir de esa conferencia, perpetré, adolescente yo, una dudosa proeza: escribir, sobre aquello de lo que no se puede hablar, una reseña *que no se podía leer*. La benevolencia de Xirau y de Danubio Torres Fierro convirtió aquello en mi triste debut en letra impresa, en la *Revista de la Universidad*.

La generosidad de Xirau continuó cuando, años después, me inscribí en su curso de historia de las ideas. ¿Cómo era Xirau como maestro? Para empezar, estudiaba autores que no era común encontrarse en otros cursos: ese otro Ramon Lull, san Agustín, Pascal, Bergson, Camus... Su método era coloquial: se sentaba sobre el escritorio, comentaba cómo estaba la tarde, si lluviosa o soleada, contaba alguna anécdota, preguntaba qué estábamos leyendo, decía por ejemplo por qué le gustaba más Camus que Sartre, y poco a poco se daban cita autores e ideas (y “no ideas”, para usar una expresión suya). A veces sencillamente leía un poema de san Juan de la Cruz y dos lágrimas podían adivinarse tras los lentes. En esa época todavía fumaba, mucho, y el cigarro ejercía tal monopolio sobre la mano que

impedía el uso del gis, salvo para garabatear, ocasionalmente, con su menuda letra, algún término raro, que su voz y el cigarro entre dientes habían vuelto más raro aún. Es famosa la dicción obscura con la que Ramón dice cosas luminosas. Las palabras más socorridas entre sus alumnos eran ¿perdón?, ¿cómo?, ¿qué dijo? Su método, pues, era también mayéutico, solo que invertido: los alumnos tenían que alumbrar las palabras en el maestro. Una tarde, en que el coro de cómo y qué se había multiplicado más de lo normal, Xirau exclamó de pronto, con nitidez meridiana: “¡Y no crean que no puedo hablar claro!”; volviendo enseguida a su tono crepuscular: “Lo que pasa es que no quiero.”

Las clases de Xirau eran conversaciones informales, que se prolongaban fuera del aula. Y el que sacaba un ocho con él, era porque, de plano, era un vago. Pero es curioso: estas sesiones sin exigencias, sin formalidad y sin estructura, me transmitieron —nos transmitieron, creo, a varios— una enseñanza fundamental que no transmitían otros cursos: la del gusto de la lectura, el gusto de introducirnos en los autores más diversos relacionándolos entre sí.

En esta época, en que todo el conocimiento se pulveriza en especialidades cada vez más reducidas e incomunicadas, y en que imperan la filosofía de cubículo y los filósofos que se sienten más profesionales mientras más limitada es la provincia que dominan, Xirau ha representado, entre nosotros, la universalidad de horizontes culturales, el humanismo unificador. Esta ha sido una de las grandes virtudes de Xirau como profesor, como divulgador y como ensayista filosófico: ofrecer un amplio espectro de temas, autores y corrientes de pensamiento lleno de relaciones sugerentes. Sea al introducirnos pacientemente a la historia de la filosofía en un libro que ha de rebasar ya las veinte reediciones, al extender un mapa de las diversas clases de crítica literaria o al internarse en la poesía de Octavio Paz, el ensayo de Xirau

es amable y acogedor, claro y didáctico; cree, con Wittgenstein, que lo que puede decirse puede decirse claramente, y de lo que no se puede hablar ¿mejor es callarse?...

La verdad es que, sobre lo inefable, el silencioso Ramón no se queda tan callado como Wittgenstein quisiera, Xirau nos lleva de la mano hasta las orillas de lo decible y, entre la luz y las sombras, nos susurra al oído con voz crepuscular, se pone a hacernos señas y guiños para que nos asomemos a la fuente de san Juan de la Cruz, “Que bien sé yo la fonte que mana y corre, / aunque es de noche”.

La “música callada” de san Juan de la Cruz. Los poemas (en lengua catalana) de Ramón Xirau van en pos de esa música. Versatilidad admirable: el filósofo sabe abandonar sus métodos y argumentos para entregarse a la emoción, el lirismo, el enrarecimiento del lenguaje y la sintaxis. Poemas con las calidades contemplativas de un Jorge Guillén o de un Giuseppe Ungaretti, pero también de su paisano, ese orfebre del piano, Federico Mompou, poeta de la música en la medida en que Xirau es compositor de poemas.

Pero, como Mompou también, Xirau es sobre todo un poeta crepuscular, que espera la lenta huida del sol para acercarse a las ventanas de esa hermosa casa en el callejón de San Antonio y descubrir en el fugaz momento, entre las sombras verdes y azules del jardín, *el recogimiento eterno de la luz*, otra luz, una luz más discreta, misteriosa y profunda.

La vida y la obra de Ramón Xirau se han consagrado pacientemente a la lectura de huellas llameantes y heridas luminosas en un mundo de dolor y belleza, a cada día el mismo y a cada día otro. Por eso, con él, y sobre él, decimos: “El mundo es sabiduría en el camino / de eternos amarillos enamorados del aire.” ~

LUIS IGNACIO HELGUERA (Ciudad de México, 1962-2003) fue un poeta, narrador, ensayista, crítico musical y ajedrecista.