

Letrillas



Fotografía: Graciela Iturbide, *Procesión a Cholma*, 1984. Cortesía de la artista

FOTOGRAFÍA

Viajes del ánimo: Graciela Iturbide

por **Sergio Raúl Arroyo**

Atmósferas oscuras que envuelven a los *angelitos* dentro de la diminuta casa de un ataúd blanco, ruido de pájaros que baten sus alas en mundos intemporales, animales, respiraciones tensas de quienes se retratan como quien consuma un viejo deseo. Hay un silencio casi arqueológico que atraviesa la zona este de Los Ángeles o los tendaderos rituales de Benarés; muchachas mirándonos desde el quicio de una casa que es el límite de mundos que apenas intuimos. Duelo y celebraciones impregnadas por la materialidad de la fotografía, signos y páginas que definen su propia realidad a ras de suelo, sin atalayas,

miradas que exploran los acertijos que pone frente a nosotros la condición humana. Tarot formado con los personajes de una sierra, un manglar o un desierto. En la obra de Graciela Iturbide existe el azar, pero no hay nada accidental. Las imágenes estuvieron siempre allí, son parte de una geología espiritual cuyas piedras nos miran, incursiones del ojo fotográfico que se hunde en lo invisible.

La fotografía nunca ha situado su trabajo en el claustro del nacionalismo, está lejos de los arquetipos con que se ha caricaturizado la imagen de México por más de un siglo, así evita resurrecciones folclórico-estatalistas

inducidas por el historicismo más ramplón, por la iconografía que asedia con bodeques de cartón-roca las plazas públicas. Se ha situado a años luz de las prácticas ideocráticas que atizan la paupérrima configuración con que la burocracia ha querido entender el “contenido social” del arte. La autora ha visto en su trabajo un medio de expresión con el que ha roto la mojigatería y los artificios del chovinismo, y ha logrado evitar la endogenia como valor definitorio para hacer vendible la experiencia plástica. Su interés por lo excepcional inevitablemente ha tomado distancia del exotismo feligrés o de la retórica pusilánime del realismo mágico y tantos otros lugares comunes.

Su formación se inició al lado de un maestro experimentado, Manuel Álvarez Bravo, durante la época que vio el nacimiento y desarrollo de la Generación de la Ruptura, ese movimiento heterogéneo definido por el vértigo del cambio. En su obra no hay un México idealizado ni dominado por el pintoresquismo —como demanda la mercadotecnia política—, sino entramados visuales que incorporan realidades penetradas por la alteridad, por preguntas universales a las que la fotografía accede para insertarlas paulatinamente como vertientes de una naturaleza alterna.

El Instituto de Comunicación y Lenguas de Milán (IULM) ha organizado durante octubre de 2025 un homenaje a la fotografía mexicana en el que se le entregará el Sigillo d'Oro a la Creatividad, pocos días antes de recibir en Oviedo el Premio Princesa de Asturias. Como parte central del programa, se presentará una muestra de

setenta y cuatro imágenes. Todas ellas giran en torno al viaje como fenómeno que se desplaza sobre la cartografía ubicua de su universo plástico, dúctil y múltiple, contrapuesto a la realidad concebida como territorio unidimensional. En su trabajo siempre está latente la posibilidad de romper la cáscara de la realidad, asumiendo la fotografía como recurso intransferible para reconocer la modernidad inverosímil dispersa en zonas indígenas, rurales o urbanas. Esas imágenes se despliegan a manera de herramientas con las que excava un mundo poblado por incógnitas, empleando una poética en ocasiones oscura y asimétrica que rompe toda abstracción, cualquier idea inherente a la falsa convicción de que habitamos una realidad lineal.

El ojo fotográfico nos pone en contacto con otras posibilidades de acceder al mundo, es un observatorio que detecta las fuentes de diversidad fundadas en la relación entre lo humano entre sí y lo humano con la naturaleza, un modo de explorar la variedad de espejos con que se mira la especie para plantear sus más hondas preguntas; interrogaciones que exigen no una curiosidad intermitente, sino reconocimiento absoluto. La fotografía, como sucede con las más oficiosas tradiciones, es también un arte que trae consigo una dinámica morfológica que atraviesa líneas históricas y géneros, soportada por un saber ecuménico que se ha dotado de técnicas propias e intransferibles.

El tema central de la exposición a exhibirse en Milán es el viaje, su título: *Il viaggio dell'anima* (*El viaje del alma*). Todas las fotografías están interrelacionadas entre sí por sus características conceptuales, independientes del lugar del mundo en el que se hicieron los registros, pero siempre asociando su riqueza formal, su singularidad. La labor curatorial se centra en mostrar los puntos de contacto entretejidos en la geografía y el tiempo, en el interés por subrayar

cómo esas imágenes representan una inmersión en realidades que, sin el ojo fotográfico, no serían visibles.

La autora se identifica con la fotografía en blanco y negro, impresa en plata sobre gelatina. En ella encuentra su universo personal, el componente material que va de las fotografías tempranas a la actualidad, dando paso a una economía de medios que asume como detonador expresivo. Sus hilos comunicativos parten de una atmósfera formal austera en la que caben todas las formas y proyecciones sensoriales que es capaz de producir la fotografía. Su filiación a esa técnica y su distancia deliberada de los medios digitales representan la sana intransigencia que trasmina su obra, en la que siempre hay sitio para el inconsciente.

El trabajo de Graciela Iturbide se sumerge en vivencias que descartan la circularidad; México y otras culturas que forman parte de su entramado son territorios inmersos en paradojas que transitan entre la modernidad y el pasado, entre el pensamiento tradicional y las expresiones que lo fracturan, entre la ritualidad y la cotidianidad simple y llana. Una serie de 1992, relativa a un matadero de cabras en la región mixteca (*En el nombre del padre*), sintetiza la renuncia al espectáculo proveniente de una objetividad edulcorada. Los seres y paisajes de sus fotografías adquieren contenidos inquietantes que desembocan en lo diverso como divisa plástica, desarrollando desdoblamiento sobre las formas de convivencia entre temporalidades también ubicuas, como su geografía personal, tocada por el horizonte religioso y antropológico de comunidades con distintas tipologías, así como por evidencias inherentes al resquebrajamiento de la cotidianidad, a las que no son ajenos los llamados de la sexualidad.

Se trata de un riguroso reconocimiento de la alteridad como característica axial de la cultura. Nada más contundente contra las xenofobias exógenas y endógenas. Las

series realizadas en su país, lejos de ser complacientes, son reveladoras, en la medida que rompen precisamente con los atavismos de la convención nacionalista. La epidermis de la realidad, toda puesta en escena se desmorona por el diálogo de la fotografía con su mundo. Las formas de vida planetarias se empalman una sobre otra, pero las vetas morfológicas sobreviven a todo contexto amurallado, distinguen la riqueza de las formas relativas a la auténtica diversidad. Su fotografía es una apuesta por la civilización como experiencia plural, es un tránsito reflexivo que a su paso deja testimonio de hallazgos y encuentros inusitados. La convivencia con lo fotografiado, observación participante, tal como la concibió Malinowski, parece haber ganado un lugar en la afilada puntería de la fotografía.

No pienso que el objetivo del arte sea emitir mensajes. Graciela Iturbide abre ventanas a otras realidades, por complejas o incómodas que sean; descubre, por vía del ojo fotográfico, intersticios que son entradas a una etnicidad extensa, alterna y promiscua que arriba a la mirada como primer puerto de llegada; una imaginación nunca sometida a la marca de fuego con que se vulnera sistemáticamente a la indianidad convertida en arquetipo. Allí está el plano mental que se resiste a la galvanización: sordomudos, travestis, prostitutas, que forman parte de la belleza del mundo, como lo postula la mirada del día a día. El cosmopolitismo que permea su obra es el signo de una artista que identifica un orbe con notables paralelismos, pero también con diferencias que revelan aspectos centrales de cada genealogía. Su trabajo no solo derriba murallas, carece de ellas.

No hay culto ni disección, ninguna inclinación a lo documental, no

hay ilusionismo de utilería, tampoco pueblos mágicos, no hay pacotilla ni visiones programáticas que sometan la realidad a una fórmula o a un sistema canónico. Su trabajo es parte de un recorrido que emplea la fotografía para instaurar lo extraordinario como fuerza inserta en la experiencia vital, una forma distintiva de la existencia que revoca todo logocentrismo. Esa realidad específica nos es concierne por la fotografía, el recurso con que se multiplica el poder de la imagen como puente temporal y espacial.

Se trata de registros de un universo cambiante que nos contempla desde órbitas marginales. Hay una modernidad siempre coja, siempre inacabada por la intervención de la poética de lo no integrado. La animalidad y la geología forman parte de ese orbe que escapa al antropocentrismo, una suerte de fenomenología de la naturaleza contenida en pájaros y piedras, en bestias de carga y en seres autónomos que ejercen su cuerpo y su entorno como medio para mostrar su absoluta singularidad existencial, su irregularidad deliberada y excepcional. Sin tripié, sin *flash*, el foco de una Mamiya, una Leica o una Rolleiflex de lentes gemelos con el punto de vista bajo, describe en términos analógicos un horizonte marcado por el blanco y negro, un sencillo nodo de la voluntad con la que es posible trastocar el mundo, trasladarlo a un estado secular que implica reinvisiones de la realidad física. Las imágenes son parte de una enorme geografía unida por la costura de la imaginación plástica que encuentra en la austeridad la mejor manera de penetrar otras realidades. Graciela Iturbide nos conduce a encontrar en el camino de la fotografía una de las formas más incisivas del pensamiento. ~

SERGIO RAÚL ARROYO (Ciudad de México, 1953) es etnólogo y doctor en arte y antropología. Fue director general del INAH. Es curador de la muestra *Il viaggio dell'anima*.

TEATRO

A la memoria de Robert Wilson

por Verónica Bujeiro

Quizá no se haya tenido la oportunidad de presenciar en vivo una obra de Robert Wilson (Waco, Texas, 1941-Water Mill, Nueva York, 2025), pero es muy probable que alguna de las imágenes de su teatro nos haya alcanzado. Esas escenas, donde la luz dialoga con el claroscuro como en las telas de un maestro antiguo, pobladas de figuras que parecen herederas del expresionismo alemán, nos interpelan a través de sus rostros siniestros, clownescos, provenientes de un espacio donde la realidad se ve completamente enrarecida, como en un sueño o pesadilla.

Pero su poética no se limita únicamente a esa virtud visual. Wilson es también un renovador radical del arte escénico, un visionario que reconfiguró la relación entre palabra, cuerpo, tiempo y espacio. Su teatro no depende de los recursos tradicionales de la forma dramática, sino que apela a una exploración del espacio a partir de las tensiones entre movimiento y quietud, palabra y silencio, luz y oscuridad. Más que espectáculos de entretenimiento, sus obras son experiencias de percepción, ejercicios de permanencia que invitan al espectador a entrar en una dimensión paralela a lo habitual.

“Para mí no hay diferencia entre mi trabajo y mi vida. Todo es parte del mismo proceso”, afirmó alguna vez. La frase revela algo más que la declaración de un incansable creador: evidencia la aceptación de un destino donde la vida y el arte se tramaron mutuamente hasta dar forma a sus singulares espectáculos.

Nacido en Waco, Texas, en 1941, en el seno de una familia conservadora con cierto prestigio económico,

Robert Wilson padeció tartamudez y dificultades de aprendizaje que lo aislaron de una infancia convencional. El encuentro con la maestra de ballet de su hermana, Byrd Hoffman —quien era mucho más que una simple instructora— resultó decisivo. Ella descubrió que Wilson sufría una escucha retardada que le impedía vincular a tiempo sonidos y significados. Al enseñarle a ser consciente del ritmo entre recepción y habla, transformó no solo su relación con el lenguaje, liberándolo del tartamudeo, sino también su percepción del ritmo de la vida.

Más tarde, tras abandonar el universo ultraconservador de Texas para estudiar arquitectura en Nueva York, Wilson se sumergió en el vibrante mundo artístico de los años sesenta. Cuenta que nunca se sintió particularmente atraído por el teatro clásico, sino por los artistas que hacían del cuerpo una herramienta de comunicación: Merce Cunningham, George Balanchine y Martha Graham, quien fue además su maestra de baile. Sin embargo, Wilson sitúa el verdadero origen de su poética en el encuentro con Raymond Andrews, un niño afroamericano con una deficiencia auditiva y cognitiva que le impedía comunicarse de manera convencional. Paralelamente a este evento, fundó la Byrd Hoffman School of Byrds, un laboratorio artístico en el que desarrolló sus primeras piezas escénicas, que escapaban a toda lógica espectacular. Se trataba de creaciones de duración inusualmente prolongada, donde la palabra perdía su hegemonía del sentido y los gestos operaban como señales de un correlato dramático tan metafórico como críptico, incluso para su propio creador poco interesado en explicaciones concretas.

Deafman glance (1970) fue uno de los primeros trabajos que surgieron de estos encuentros, una ópera silenciosa de cinco horas, conformada por cuadros basados en los dibujos del niño Andrews, quien también era protagonista. En Nueva York resultó un

fracaso, pero encontró un inesperado reconocimiento en París, donde Louis Aragon, uno de los últimos surrealistas, se conmovió a tal grado que escribió una célebre carta póstuma a André Breton en la que proclamaba haber hallado en Wilson a un sucesor capaz de llevar más lejos lo que ellos habían soñado. Y añadía algo más: en el director había encontrado a alguien capaz de transformar la percepción misma.

La consagración internacional de Robert Wilson llegaría poco después con la ópera vanguardista *Einstein on the beach* (1976), creada en colaboración con el compositor Philip Glass. Una pieza sin argumento narrativo, inspirada en los textos de Christopher Knowles —un joven poeta con autismo—, de casi cinco horas de duración. La obra se construía a partir de repeticiones interconectadas, estructuras matemáticas y variaciones hipnóticas, donde música, gesto y luz funcionaban como lenguajes autónomos. La minuciosa planeación del espacio, concebido como un inmenso cuadro en movimiento, comenzó a dar forma a ese “teatro de imágenes” por el cual sería reconocido internacionalmente. Con *Einstein on the beach*, Wilson no solo alcanzó la consagración: se confirmó como uno de los grandes revolucionarios del teatro del siglo xx.

El estilo de Wilson fue ampliamente celebrado y, con el tiempo, supo adaptar su impronta a la maquinaria de los grandes festivales y teatros internacionales, diseñando espectáculos de una factura visual y económica deslumbrante. Su trayectoria se nutrió también de un sostenido y fructífero diálogo con creadores como Tom Waits, William Burroughs y Lou Reed; el dramaturgo alemán Heiner Müller, cuya densidad poética encontró en el director un intérprete ideal para desplegar su dramaturgia; y la artista de *performance* Marina Abramović, con quien compartió la obsesión por el cuerpo como territorio ritual y liminal. Estas

colaboraciones, entre muchas otras, revelan la amplitud de un creador capaz de tender puentes entre lenguajes, épocas y géneros artísticos, que no solo inventó un lenguaje escénico, sino que aprendió a inscribirlo en el circuito global del arte contemporáneo.

Pese a su renombre, para el espectador acostumbrado al teatro narrativo o a la ópera convencional, sus obras pueden resultar herméticas, excesivamente lentas o impenetrables. Pero en esa exigencia reside también su potencia, ya que, al alterar los modos de percepción, al resaltar la artificialidad misma del hecho escénico, Wilson nos obliga a confrontar otra forma de experimentar el mundo. Si bien su influencia no derivó en una escuela estilística fácilmente reconocible ni en un conjunto de técnicas imitables, fue decisiva en el plano conceptual, gracias a que transformó la manera de concebir el tiempo, la luz, el silencio y destronó a la palabra de su jerarquía significativa. Su trabajo abrió espacio a otras sensibilidades, incorporando a personas con discapacidad y dando lugar a elencos afroamericanos en una época en que las jerarquías raciales todavía dominaban el teatro estadounidense. En ese gesto de inclusión había también una declaración estética profunda: aquello que la sociedad consideraba “otro” o “marginal” se convertía en motor de una revolución escénica.

Otro capítulo fundamental en la trayectoria de Wilson es la creación del Watermill Center, fundado en 1992 en Long Island, Nueva York. Concebido como un laboratorio internacional de artes y humanidades, este espacio se convirtió en el epicentro de una pedagogía artística. Cada verano, artistas de todo el mundo acuden a sus programas para explorar nuevas formas de colaboración, en una experiencia donde se borran las jerarquías entre consagrados y emergentes, y la creación se vive en un entorno de retiro, rodeado de naturaleza y de la vasta colección de objetos que Wilson reunió a lo largo de su vida. Este centro,

que algunos han descrito como “su verdadera obra maestra”, revela la dimensión pedagógica y generosa de Wilson, quien más que transmitir un método abrió un espacio de experimentación en el que cada creador debía hallar su propio lenguaje. Una lección invaluable que recorre su vasto legado artístico.

Y pensando en el tiempo, resulta difícil hablar de Robert Wilson en pasado tras su reciente muerte en julio de 2025, pues, al repasar sus más de cinco décadas en la escena, lo que persiste es la sensación de una creación vital e ininterrumpida. Una luz, azul y magnífica, como el cielo de Texas que siempre figuró en sus obras, se ha extinguido en los escenarios, pero su resplandor seguirá iluminando la memoria del teatro contemporáneo. ~

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Perteneció al Sistema Nacional de Creadores de Arte.

CINE

50 años de Saló

por **Omar Kuri Vidal**

En este 2025 confluyen dos aniversarios primordiales relacionados con uno de los realizadores de cine —además de ensayista y poeta— más provocadores de todos los tiempos: Pier Paolo Pasolini (Bolonia, 1922-Ostia, Lacio, 1975). En primer lugar, porque se cumplen cinco décadas de su asesinato. Un crimen envuelto en circunstancias misteriosas, porque, si bien la justicia italiana estableció que el responsable había sido un prostituto al que Pasolini había contratado, todavía queda la duda de si todo derivó de un problema de dinero o fue en realidad un homicidio planeado por sus enemigos políticos. Dejando atrás este hecho, en 2025 también se conmemoran cincuenta años del estreno de su película

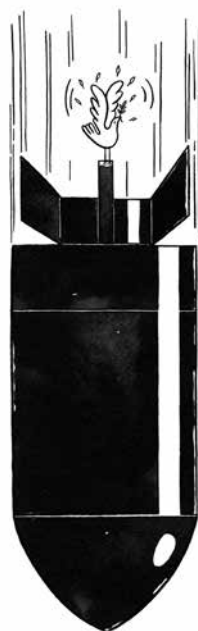
más controvertida: *Saló o los 120 días de Sodoma*, basada en la novela homónima del marqués de Sade y ambientada en la República Social Italiana, bajo la ocupación nazi a finales de la Segunda Guerra Mundial.

Si atendemos a los géneros cinematográficos, *Saló* no es una obra que se limite al drama alegórico o al teatro del absurdo, dado que la tensión ficcional también se mueve por terrenos del horror y emplea artificios literarios que mezclan historia y poesía. Sin embargo, la cinta no deja lugar a dudas de sus intenciones estético-ideológicas marcadas por sus cuatro personajes principales: el duque o príncipe, el presidente o jerarca de Estado, el monarca eclesiástico (obispo) y el magistrado. El diálogo entre ellos oscilará entre la empatía y el cinismo, pero conminado a la necesidad de competencia y posesión del poder absoluto. En un acto propio de la imaginaria

masónica y a modo de pacto silencioso, toman la decisión de que sus hijas contraigan nupcias en un entorno de amor libre, lo cual recuerda a ciertos rituales paganos medievales en los que la “magia” de las brujas era lo único o lo último que perdían tras el alboroto de una verbena orgiástica.

En un entorno colaboracionista, algunos súbditos de los protagonistas raptan a nueve hombres y nueve mujeres para un experimento social. Así se construye el primer momento infernal (en virtud de que *Saló* está estructurada a partir de algunos círculos del *Infierno* de Dante). Encerrados en un palacio en el que se hallan los jóvenes, cerca del pueblo de Marzabotto y sin posibilidad alguna de escapatoria, los dirigentes —que simbolizan la hegemonía— cuentan con la “compañía” de algunas exprostitutas, contratadas para contar relatos eróticos que resulten estimulantes para los involucrados.

ESPERE EN LA LÍNEA



PENNÉ

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

Aun cuando el filme solo se enfoca en tres de los ciento veinte días en los que los secuestrados han sido humillados sistemáticamente, la ambigüedad o ausencia de elipsis produce el efecto de que lo ocurrido en el palacio se repetirá sin fechas ni horarios previos, pues el deseo inmoderado del goce sexual de los victimarios no conoce fondo. Transformados en auténticos sacristanes de lo abyecto, el duque, un tanto bufón y otro tanto prístino, tomará las riendas del juego informándoles a las víctimas que de nada servirán las súplicas, ante la imposibilidad de que sean salvadas.

Para ubicar a *Saló* dentro de su contexto habría que mencionar que desde los años sesenta las películas *sexplotation* —realizaciones de bajo presupuesto y con muchos descuidos en su montaje— desarrollaban historias bajo un crisol de violencia, sexo y anarquismo explícitos. En las películas sobre cárceles de mujeres, por mencionar un ejemplo específico, era evidente que las relaciones de poder podían establecerse desde el sadismo y los fetiches (no podemos olvidar tampoco que el mismo año en que se estrena *Saló* llega a las salas de cine *Ilsa, she wolf of the SS*, una *sexplotation* ubicada en un campo nazi). Pese a su baja calidad, varias de estas cintas anticiparon subgéneros de la narrativa audiovisual como las *action movies* o aquellas vinculadas con las artes marciales y el “erotismo de desnudo” (no necesariamente de relaciones sexuales), común en entornos criminales, policíacos o transgresores. La producción y distribución de este tipo de filmes a nivel mundial cambiaría, para bien o para mal, la recepción de lo prohibido en las pantallas. En 1972 se había estrenado *Garganta profunda*, considerada la primera película pornográfica con el *marketing* propio de cualquier largometraje comercial, que, al tiempo que cosificaba a su protagonista, Linda Lovelace, la convertía en un hito.

¿Qué distingue a *Saló* de esas películas? Dejando a un lado el prestigio

de Pasolini como director de talla internacional, una diferencia sustancial es que el sexo y la violencia de *Saló* no eran un fin en sí mismo, sino un recurso para subrayar el componente político de las relaciones sexuales y humanas en general. La cinta de Pasolini—a la que no se le puede encaillar entre los últimos ejemplos del neorrealismo— retrata la supeditación del cuerpo a la dominación masculina (en términos de Bourdieu), ya sea porque ninguno de los personajes autócratas representa a una mujer o porque la corporalidad está a merced de los deseos de los gobernantes (Foucault llamará a esto relaciones de biopoder).

Una escena representativa es cuando una de las jóvenes traga fragmentos de lo que parece pan mezclado con agujas de gramófono. Enmarcada en una atmósfera denigrante y misógina, el encuadre se puede interpretar como una metáfora del aturdimiento constante que viven los secuestrados en el palacio, sobre todo porque su esperanza fallida de que los victimarios se arrepientan y los dejen ir solo aumenta su tormento. También podría aludir a la música, sobre todo clásica o instrumental, como un vehículo de salvación en medio de ese concierto de muerte y desolación que es la guerra. Y la mujer que se atraganta representaría, así, la caída del arte que ha dejado de ofrecer amparo en medio del triunfo del autoritarismo.

El momento más álgido e incómodo del filme es el episodio de uno de los “correctivos”, a su vez una de las escenas escatológicas más famosas del cine mundial: Maggi, otra de las prostitutas a cargo de las depravaciones, prohibirá a las mujeres y hombres evacuar, con la finalidad de hacer un banquete coprofágico. Luego vendrá “El Círculo sangriento”, del que quiero resaltar la celebración de una boda gay en la que el presidente, el duque y el magistrado se casan con soldados; no conforme con ello, será un militar también quien seduzca al personaje del obispo, el encargado de vigilar que

en el “juego” se respeten las normas del encierro. A partir de este momento, escenas de racismo y abuso aparecerán en la narración a manera de sátira del comunismo para emular la apatía y la atrofia ideológica. De repente, una pintura filmica casi surrealista rodeará al espectador: dos de los colaboradores de la masacre trenzan un vals, porque al final el arte también es un cómplice. Llevando la imagen más allá, *Saló* puede leerse como una poética cinematográfica en la que la estética y la ética son sus principales bailarines.

A medio siglo de su estreno, la película de Pasolini sigue hablando a nuestro tiempo, porque la vejación y la manipulación de los cuerpos no cesan en el mundo y porque la trivialización de las relaciones sexoafectivas es parte de las políticas de odio, misoginia y violencia de grupos en el poder. Toca asimismo la violencia mental y corporal que, décadas después, sería el parateguas de los programas por internet o de televisión con experimentos sociales que transforman a las víctimas en victimarios y viceversa. Y de los que, finalmente, tampoco parece haber escapatoria. ~

OMAR KURI VIDAL es ensayista, crítico de cine y profesor universitario.

ARTE

Las cosas sencillas

por **María Olivera**

Hace días que pienso en un poema de Claudia Masin y que, cuando repito cuidadosamente los versos “Nada es tan serio, no, pero hay cosas sagradas”, viene a mi mente el trabajo de Yani Pecanins (1957-2019). “Por eso hay cosas sagradas”, nos insiste Masin, “para que nada sea tan serio, para que mañana / el mundo siga siendo igual de hermoso / y brutal aunque no

estemos”. Pienso entonces en la ausencia de Pecanins y en su herencia creativa, sensible y poderosa. Ojalá que estas palabras la alcanzaran para agradecerle, una y otra vez, por su labor como gestora, curadora, editora y artista y por la manera en la que resignificó la idea del archivo y sus posibilidades.

Tengo la impresión de que el trabajo de Pecanins existe en otro tiempo, como un recuerdo sagrado contado de generación en generación, como una historia familiar que busca grietas para seguir resonando en nuestro imaginario. En sus piezas, arte-objetos que conjuntan el arte con lo cotidiano y que recuperan la poética de las cosas en espacios resignificados, hay una infinidad de notas que nos permite acercarnos a ellas y descubrirlas tanto como podamos o deseemos. Hay mucha textualidad en su obra, pero los mensajes no están solo en las palabras, sino en el gesto de las costuras, en la disposición de los objetos en anaqueles, en los marcos que contienen estas piezas, ya sean trozos de tela, ropa o cerámica. Aquí recae una primera guía para recorrer la exposición *Yani Pecanins. Las cosas sencillas* que se presenta en el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) de la Ciudad de México: el tiempo sosegado de la lectura y la contemplación, el tiempo familiar, el tiempo de los espacios íntimos como el hogar que devienen en lugares de creación.

La exposición curada por Fernanda Ramos Mena, y con la asistencia curatorial de Jorge Castro y Ana Bermeo Silva, reúne piezas del archivo personal de Yani Pecanins, así como de colecciones públicas y privadas. El recorrido de la muestra está organizado a partir de tres ejes: la casa, el archivo y el libro, que funcionan como espacios de producción teórica y objetual, pero también como puntos de encuentro para plantear conversaciones en colectivo. La cocina de casa de su madre Teresa Pecanins en la colonia Condesa, por ejemplo, fue el punto de encuentro para artistas y



YANI PECANINS. LAS COSAS SENCILLAS
MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL
 A la vista hasta el 19 de octubre

agentes del mundo editorial durante años: ahí nació Cocina Ediciones Mimeográficas, un proyecto colaborativo entre Yani Pecanins, Gabriel Macotela y Walter Doehner en 1977 que convirtió el espacio doméstico en una estación editorial en la que apostaban por una práctica casera e independiente mediante el uso de materiales de bajo costo como sellos y recortes para la producción de libros de artista hechos a mano. El proyecto siempre tuvo un sentido colectivo que dividía las tareas entre todos los involucrados y que posteriormente se integró a El Archivero, fundado en 1984. Este segundo espacio —en el que seguían participando Pecanins y Macotela ahora con Armando Sáenz— fue un espacio dedicado a la difusión y distribución del libro de artista. En esta exposición se reúne la memoria de ambos proyectos con publicaciones de periódico, fotos y algunos de los libros-objeto que crearon y que constituyeron un antecedente directo de su arte-objeto en los años noventa.

Siguiendo la idea del espacio cotidiano como detonador de inspiración, tuve la fortuna de encontrar un par de publicaciones de Pecanins en la biblioteca de mi trabajo que me permitieron explorar otra de las dimensiones de la obra de esta artista. Al abrirlos y adentrarme en ellos, descubrí el detalle de cada elemento que los compone: el encuentro con ambos libros se siente

como participar de un momento íntimo, como si se tratara de una caja de recuerdos personales que, por lo tanto, requiere cuidado y atención para no transgredir la memoria ahí contenida. Uno de estos ejemplares es un catálogo de la exposición *Exilios* que se presentó en el 2000 en la Galería Pecanins —espacio de exhibición fundado por su madre Teresa y sus tías Ana María y Montserrat en 1964—. En esta muestra, la artista profundizó en historias de mujeres desplazadas por la guerra y la publicación que la acompaña incluye un texto de Luis Carlos Emerich, quien escribe: “Yani Pecanins ha hecho de la actividad artística el objeto de su afecto, indispensable para sobrevivir durante su travesía hacia la otredad representada por el objeto personal desahuciado, pero recuperado.” Estas palabras pueden extenderse a la exposición que ahora se presenta en el MACG, pues los objetos expuestos mantienen un diálogo entre lo fragmentario y la memoria dispersa. La segunda publicación me llevó de vuelta al MACG, pero en 2013 cuando se presentó su exposición *Paseo de gracia* con textos de Magali Lara y Armando Sáenz, quienes compartían la impresión de que el trabajo de Pecanins conjugaba el ejercicio de varios oficios y giraba alrededor del deseo de construir una memoria familiar.

Además de las publicaciones, la exhibición que ahora se presenta en el

museo dedica una sección a los múltiples objetos cotidianos resignificados como obras de arte en la práctica de Pecanins. Esta producción se consolidó a partir de la exposición *La habitación de adentro* de 1998, la primera exposición individual de la artista en la que, tomando como punto de partida *El diario de Ana Frank*, reveló su interés por hacer que los objetos cotidianos hablaran a través del texto y que, de esta manera, se reconocieran las posibilidades poéticas, estéticas y comunicativas de la historia que estos guardaban. Las piezas que conforman esta sección abordan temas como el exilio, la pérdida, el desplazamiento e historias de su propia familia despojada por las guerras. A través de textiles intervenidos, vitrinas de madera con piezas de porcelana, *collages* sobre madera, objetos encontrados en mercados de pulgas, frascos y gabinetes cargados de textualidad con fragmentos de historias inconclusas, la artista hace de la memoria afectiva y familiar el núcleo de su necesidad creativa.

En la muestra también hay una colección de piezas que parten del uso de la ropa y los zapatos como contenedores de experiencias. Los objetos en esta sección no son decorativos ni estéticos, sino espacios de confesión y anhelo a partir del uso de la costura, el bordado y la caligrafía. Pecanins, además, solía trabajar con objetos provenientes de mercados de pulgas como La Lagunilla, espacio en el que se entrecruzan diversas historias personales y colectivas, haciendo énfasis en la capacidad de los objetos para narrar desde lo cotidiano con la poética de lo sensible.

Hay una pieza en particular que no he podido —ni querido— pasar por alto y a la que vuelvo constantemente junto con el poema de Masin: *Pedazos* es una colección de fragmentos de la vajilla

de su casa con frases que apelan a su madre. Dichos trozos están dispuestos en un platón *art déco* que forma parte del ornamento de las comidas familiares. Una frase en particular destaca en esta colección de memorias: “la libertad que se dio para ser ella”. Sé que pensaba en su madre Teresa al escribirlo, pero me atrevo a imaginar que también lo hacía para ella misma. “La convicción con la que hizo todo en su vida”, “sus historias de cuando eran niñas...” continúan murmurando las voces de esta pieza.

La exposición en el MACG, más que una muestra retrospectiva, es una oportunidad para adentrarnos en las historias no contadas. Quizá Pecanins nos dejó una guía para hablar de las heridas familiares. Quizá es que sabía del dolor y la tristeza que podía albergar nuestro mundo de pronto y, por ello, no nos dejó solos. Pienso que, si bien el arte nos enseña a leer la realidad, la obra de esta artista en particular nos deja entrar a su imaginario, un lugar de complejidades sensibles y potentes que nos invita a honrar nuestros vínculos. ~

MARÍA OLIVERA (Ciudad de México, 1996) es crítica de artes visuales y maestra en estudios de arte y literatura por la UAEM.

POLÍTICA INTERNACIONAL

La latino-americanización del mundo

por **Michael Reid**

Tal vez muchos de los que hemos estudiado América Latina en el periodo contemporáneo éramos esclavos inconscientes de la teoría de la modernización, y asumimos que tarde o temprano la región iba a converger con sus vecinos del norte, o con Europa occidental, en la

construcción de economías capitalistas más prósperas y democracias consolidadas, aunque el camino fuese largo y sinuoso. Ahora resulta que estamos al revés: en la era de Donald Trump el resto del mundo democrático está empezando a asemejarse a América Latina o, más bien, a algunos de sus peores rasgos históricos.

Empezamos con el populismo. América Latina inventó el populismo urbano, con Juan y Evita Perón, con José María Velasco Ibarra en Ecuador y con algunas fases de la larga carrera de Getúlio Vargas en Brasil. La tradición siguió en este siglo con Cristina y Néstor Kirchner en Argentina, Rafael Correa en Ecuador y Andrés Manuel López Obrador en México, entre otros. Juntaron un discurso nacionalista —la defensa retórica del pueblo “auténtico” contra la oligarquía— con un capitalismo amiguista que rara vez representó una amenaza real a los poderes económicos privados. Cuadraron ese círculo con actitudes autoritarias derivadas de la idea de que solo el líder podría verdaderamente representar al pueblo. Por lo tanto, las instituciones públicas, como el sistema judicial, no podían tener un poder autónomo.

Trump está avanzando por ese camino (en compañía de gente como Viktor Orbán en Hungría). En contra de la separación de poderes que siempre ha estado en el corazón de la democracia norteamericana, está enarbolando la primacía, sin ataduras, del poder ejecutivo en Estados Unidos ayudado por un Partido Republicano sumiso y una Corte Suprema cuya mayoría simpatiza con él. El compromiso retórico de su movimiento MAGA con el hombre del Main Street (a quienes apuntan son, por supuesto, hombres) va de la mano con su alianza con los billonarios de Silicon Valley.

Al igual que los pasados líderes populistas latinoamericanos, Trump es proteccionista; véanse sus aranceles extravagantes. Cuando

despidió a la directora de la agencia de Estadísticas Laborales porque no le gustaron sus datos, estaba haciendo un eco explícito de la Sra. Kirchner, quien por años maquilló la estadística oficial de la inflación en Argentina. Luego está el asedio de Trump a la Reserva Federal en aras de una política monetaria más laxa. En eso también hay un eco de Argentina o de Brasil bajo la presidencia de Dilma Rousseff.

El patrimonialismo —la confusión del interés público y el interés privado— es otra característica tradicional de los liderazgos políticos latinoamericanos. Sérgio Buarque de Holanda, en su ensayo *Raízes do Brasil*, habló de “la invasión de lo público por lo privado, del Estado por la familia” como un distintivo de la cultura política de su país. La familia Trump, con su uso de la presidencia para avanzar sus negocios, desde propiedades hasta criptomonedas, está actuando en forma patrimonial sin la más mínima vergüenza.

Está, también por parte de Trump, el uso de las fuerzas de seguridad para fines políticos: el envío de tropas a las calles de Washington D. C., la amenaza de hacer lo mismo en Chicago y el uso del ICE (US Immigration and Customs Enforcement) para atemorizar a los inmigrantes. Infinidad de líderes latinoamericanos han hecho uso semejante de sus fuerzas armadas para la represión interna.

Si bien Trump está liderando la latinoamericanización del mundo hay también ecos en Europa. Durante abril, en Francia, grupos de narcotraficantes, de forma coordinada, atentaron contra una docena de cárceles. En dicho país, más de setenta personas fueron asesinadas en peleas entre mafias en los últimos dos años. Hay gente “que está intentando desestabilizar al Estado francés a través de la intimidación”, declaró Gérald Darmanin, quien en ese momento era el ministro del Interior. En su último informe anual, la fiscalía

española ha advertido del incremento del uso de la violencia y armas de guerra por parte de narcos en el sur del país. Hasta hace poco se pensaba que esos problemas eran privativos de Ecuador, Colombia, Brasil o México.

Por mucho tiempo América Latina ha sido considerado el continente de la desigualdad extrema del ingreso. Sigue siéndolo, a pesar de una mejoría en lo que va de este siglo. En Europa la desigualdad se incrementó durante los veinte años previos a la gran recesión de 2007-09, según un estudio del World Inequality Lab. La gran diferencia con América Latina es que en Europa los impuestos y el gasto público sirven para reducir la desigualdad. En la medida en que el gasto social europeo se está volviendo insostenible —motivo de la caída de dos gobiernos franceses en dos años— esto podría cambiar. En Estados Unidos la desigualdad de los ingresos se ha incrementado constantemente desde los años ochenta. El “Big Beautiful Bill” del presupuesto de Trump, con su manutención de la reducción de los impuestos para los ricos y sus recortes de beneficios para los pobres, lo va a agravar.

En las últimas décadas las democracias latinoamericanas han superado, por lo menos en parte, algunos de sus vicios. Los bancos centrales se han mantenido independientes y han sido más eficaces que los del norte en controlar el brote inflacionario desatado por la pandemia. El patrimonialismo a veces ha sido castigado. Cristina Kirchner está condenada a seis años de arresto domiciliario por corrupción y varios expresidentes peruanos están en la cárcel. Mientras que Donald Trump quedó impune por el asalto violento al Capitolio de sus seguidores en 2021, Jair Bolsonaro enfrenta un juicio y probable condena por un intento de golpe de Estado e insurrección después de su derrota electoral.

La experiencia latinoamericana muestra que el populismo y el patrimonialismo llevan a la inestabilidad política y económica y debilitan el imperio de la ley. En este nuevo y alarmante mundo en que estamos, hace falta que alguien formule una teoría de la desmodernización. ~

MICHAEL REID es escritor y periodista. Su libro más reciente es *España* (Espasa, 2024).



MÚSICA

Ella cantaba guarachas

por **Eduardo Huchín Sosa**

El 15 de julio de 1960, Celia Cruz salió de La Habana para cumplir un compromiso profesional. Era uno de tantos viajes internacionales que se habían multiplicado los últimos años. Y, aunque la Revolución había estallado año y medio antes, pocos en el medio artístico estaban conscientes de los cambios radicales que traería consigo. También ese día, la carrera de Celia Cruz se partiría en dos, aunque ella no lo supiera. No volvería —o mejor dicho: no la dejarían volver— jamás a la isla.

En *Celia en Cuba. 1925-1962*, Rosa Marquetti Torres ha querido descubrir a la Celia borrosa de los primeros años, la que el gobierno cubano pretendió ocultar por décadas, una vez que la consideró una opositora en el exilio. En primer lugar, para contrarrestar la leyenda centrada en su periodo estadounidense o la que adjudica su fama a los años de esplendor de Fania Records. En segundo, para llenar un vacío documental con una exhaustiva investigación y generosas transcripciones de la prensa de la época; y, en tercero, para darle mayor sustancia a un mito que no solo fuera deudor del talento o el esfuerzo individual de la cantante, sino también del trabajo de músicos, agentes y promotores, empresas de radio y televisión, sellos discográficos y publicaciones periódicas, cabarets y clubes nocturnos.

Nacida el 21 de octubre de 1925, Celia pasó su infancia en medio de una revolución cultural que reivindicó el legado africano en la isla. En los treinta, los elementos e instrumentos afrocubanos entraron a la música de concierto y algunos sonos, como “El manisero”, alcanzaron una enorme popularidad fuera del país. Ese es el contexto que impulsó a la joven Celia a descubrir sus aptitudes en aquella tradición, pero fue la consolidación de la industria musical cubana la que llevó su carrera más allá de los concursos de aficionados que la habían dado a conocer. Un papel nada despreciable, por ejemplo, lo tuvo la radiodifusora Mil Diez, creada en 1943 por el Partido Socialista Popular, que fue la primera en abrir sus micrófonos a los músicos emergentes, en particular los negros. Según Bebo Valdés, “los blancos obtenían los mejores trabajos” en la radio y, tras su llegada, la Mil Diez “se apoderó de los músicos a quienes los otros no querían”. Ahí, Celia fue la estrella del programa *Momento afrocubano*, que explotaba un término no siempre preciso a la hora de describir los procesos de resistencia y asimilación

que estaban en el corazón de aquella música, pero que, para fines prácticos, resultaba muy efectivo cuando se trataba de diferenciar un estilo, señalar una identidad y servir a propósitos publicitarios.

Hacia 1949, Celia Cruz había llegado a ser tan conocida que incluso los columnistas se peleaban en los periódicos para criticar o defender su forma de cantar, que unos juzgaban “descuadrada” y otros “anárquica” en un sentido positivo (o al menos eso querían dar a entender). El inicio de la década del cincuenta marcó la vida de la guarachera por tres sucesos: por su debut con La Sonora Matancera —uno de los más respetados y escuchados conjuntos de la isla—, por su primera grabación para Seeco Records —pese a la desconfianza del dueño que pensaba que las mujeres “no vendían” discos, si bien, a la larga, terminó grabando 73 acetatos para la compañía, uno cada tres meses en promedio— y finalmente por la expansión en La Habana de centros de entretenimientos impulsados por la mafia italoestadounidense.

Este último punto merece un paréntesis. A partir de 1952, la capital cubana vivió el desarrollo de grandes hoteles-casinos, clubes nocturnos, centros turísticos, túneles y carreteras, según documenta T. J. English en *Nocturno de La Habana. Cómo la mafia se hizo con Cuba y la acabó perdiendo* (2011). “El atractivo del juego organizado —explica el periodista—, junto con los fabulosos espectáculos de los clubes nocturnos y las mujeres hermosas, propició la afluencia de dinero a la ciudad.” English relata cómo Charles “Lucky” Luciano, Meyer Lansky, Santo Trafficante, Albert Anastasia y otros gánsteres de nombres igual de llamativos se aliaron al gobierno dictatorial de Fulgencio Batista a fin de convertir el país en un polo turístico. Esa iniciativa hizo crecer una maquinaria de la que músicos, cantantes, técnicos, actrices, bailarines, modelos, productores, vestuaristas y diseñadores se vieron beneficiados. Según un

vocero del sector hotelero de aquellos años, en su mejor periodo (1957-1958) La Habana había atraído a unos 300 mil visitantes, creando un paraíso que se vendría abajo con la Revolución.

Los capítulos de *Celia en Cuba* dedicados a la vida nocturna son fascinantes porque describen cómo la exotización de las culturas africanas moldeó, durante los cincuenta, los shows que ofrecían los tres grandes cabarets de la ciudad —Sans Souci, Tropicana y Montmartre—, en su afán por disputarse el dinero de los visitantes. *Sun Sun Babaé*, un espectáculo montado por el legendario coreógrafo Roderico Neyra, alias “Rodney”, fue un hito que consolidó la carrera de Celia Cruz frente a las clases media y alta habaneras y los turistas provenientes de Estados Unidos. Inspirado en la ritualidad yoruba, *Sun Sun Babaé* incluía bailes modernos, cantantes y vedettes en una mezcla que algunos no dudaron en calificar como *kitsch*. “Yo salía cantando en lengua lucumí”, recordaba Celia. “Los tambores sonaban, las bailarinas entraban haciendo sus acrobacias y el público se impresionaba con tanto espectáculo.” En uno de los números más impactantes —según registró un periodista del *Cabaret Quarterly*—, los bailarines negros se mezclaban con el público, hasta moverse cerca de una clienta rubia que tomaba un coctel. Los hombres, alumbrados por el reflector, la instaban a pasar al escenario. Ella subía, embriagada por los sonidos, ante un público que no estaba seguro de estar contemplando un acto espontáneo o un cuadro preparado para la función, y en un rapto de éxtasis se arrancaba el vestido para quedar apenas en ropa interior.

A pesar de la buena impresión que causó entre los periodistas de Estados Unidos, Celia tardó en presentarse en aquel país. Su relación con la radiodifusora de los socialistas en los años cuarenta levantó sospechas en la etapa más álgida del macartismo. Celia pudo

ROSA MARQUETTI TORRES
CELIA EN CUBA. 1925-1962
Ciudad de México, Planeta, 2024, 448 pp.

entrar a territorio norteamericano hasta 1957, luego de que su canción “Burundanga” (la de “Songo le dio a Borondongo, Borondongo le dio a Bernabé, Bernabé le pegó a Muchilanga” que hoy día parece una síntesis de historia política latinoamericana) vendiera un millón de copias. Para ese momento era ya una estrella que recorría medio continente, sola o con La Sonora Matancera, en giras que iban de Venezuela a Curazao, de Panamá a República Dominicana.

El otro episodio al que Marquetti Torres dedica un número importante de páginas es, desde luego, la caída de Fulgencio Batista, que Celia vivió de lejos, en el entonces Distrito Federal, adonde había ido a cumplir una temporada en el cabaret Afro. “Me enteré de todo el revuelo por la prensa mexicana —declaró tiempo después—, y enseguida llamé por teléfono a casa, para que me contaran bien qué estaba pasando.” La realidad es que nadie sabía a ciencia cierta qué “estaba pasando”. La multitud revolucionaria había mostrado un repudio especial a todo lo que significara entretenimiento nocturno: según T. J. English, cuando no habían sacado a la calle e incendiado máquinas tragamonedas, los rebeldes habían soltado una piara de cerdos para que cagaran, mearan y causaran destrozos en un casino. En su lucha contra “el vicio, la corrupción y el juego”, el nuevo gobierno desmanteló más temprano que tarde el entramado comercial que mantenía a buena parte del gremio del espectáculo. Los cabarets y clubes nocturnos —entre ellos los que ofrecían espectáculos con Celia Cruz— buscaron sostenerse sin el apoyo del juego organizado, pero fracasaron en el intento y varios se declararon pronto en bancarrota.

Entre aquellos músicos que apoyaron a la Revolución con canciones como “Muchas gracias, Fidel” o “El mambo

de la Reforma Agraria”, los que delataron a otros músicos como “colaboracionistas del antiguo régimen” y los que aceptaron compromisos en el extranjero pensando que en algún momento se calmarían las aguas, la situación era, por decir lo menos, confusa. Quien mejor lo vio fue Rogelio Martínez, líder de La Sonora Matancera, cuando le dijo a un colega que prefería irse porque “a este arbolito verde olivo le estoy viendo unas fruticas rojas que no me gustan ni un poquito”. Una ley que facultó al Ministerio del Interior para decidir quién podía salir y quién podía volver a Cuba (y, en su caso, qué hacer con sus bienes) puso a músicos y artistas en una nueva encrucijada. Asentada en Estados Unidos, Celia ya no pudo ingresar de nuevo, ni siquiera cuando intentó tramitar una visa para asistir a los funerales de su madre. “¿Sabes lo que es que no te dejen entrar ni para enterrar a tu madre? —le comentó a una amiga—. ¡Ella no es política! ¿Por qué hacerle eso?”

Borrada de la música cubana, “secuestrada del lugar que por derecho propio le correspondía en la cultura nacional”, dice su biógrafa, la cantante merecía un ejercicio de memoria que repusiera la red que había tejido no solo con otros artistas de la época, como Paulina Álvarez, Rogelio Martínez o Isolina Carrillo, sino con diversos proyectos empresariales, musicales y gremiales. Recuperar y poner en contexto nombres, historias, notas de periódicos y fotografías era la forma que encontró la autora para enfrentar el ostracismo de Estado, una política que volvió a Celia Cruz un “misterio” para tres generaciones de cubanos. Un misterio que, para Rosa Marquetti Torres, valía la pena desentrañar. ~

EDUARDO HUCHÍN SOSA (Campeche, 1979) es músico, escritor y editor de *Letras Libres* (México). Es autor, entre otros libros, de *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* (Turner, 2022).

ARCHIVO VUELTA

La elegancia intelectual

por **Guillermo Sucre**

En tiempos donde la inteligencia parece sinónimo de arrogancia, este extracto del ensayo “De la elegancia y otros anacronismos”, publicado por la revista Vuelta en el número 167 de octubre de 1990, nos invita a restituir el vínculo entre la sabiduría y la gentileza.

La elegancia, en todo, nace del sosiego —que no es solo serenidad y sabemos que admite también las tensiones de la pasión—. La elegancia tiene que ver con el alma y con el alma más que con la inteligencia. Aun brillante, ingeniosa, o astuta, a esta la ronda siempre el peligro al que finalmente parece rendirse: la fascina el “virtuosismo”. Solo que el “virtuosismo” resulta reñido con la elegancia: no pierde ni desperdicia la ocasión de exhibirse e imponerse; con frecuencia, es la virtud desvirtuada o degradada (Jorge Guillén). Cuánta vulgaridad, en efecto, cuánto mezquino cálculo, cuánta mediocridad de sentimientos llega a esconderse en esas *inteligencias virtuosas*. En nuestro tiempo ya hay “virtuosos” de todo y para todo. Nietzsche nos lo había advertido: no practican o predicán el bien, sino para ser recompensados; o no lo hacen bien, sino para ser reconocidos.

El alma, en cambio, puede ser torpe, pero tiene el don de convertir su propia torpeza en una relación —y en una revelación!— diáfana o entrañable con el mundo. “Soy esa torpe intensidad que es un alma”, escribía Borges.

No desdeña el brillo, tampoco lo propicia ni se ampara en él; es muy raro que la mueva el prestigio o la figuración: el alma no busca deslumbrar a nadie, aun prefiere pasar bajo la mesa mientras se luce la inteligencia. Que los demás devoren y

se entredvoren por ganar su sitio bajo el sol o en la pantalla: nada de eso cuenta para el alma, que se rige, aun en su torpeza, por una sabiduría secreta y, aun oscuramente, conoce la primordial justicia del mundo. No hay alma sin inteligencia; no siempre es posible decir lo contrario.

El odio del alma puede llegar a ser terrible y hasta devastador, pero ya ese exceso mismo nos habla de una fuerza trágica que quizá lo redime. Demasiado deplorable por minucioso, el odio intelectual es como una lenta gangrena: se va nutriendo de vanidades heridas, de ambiciones desviadas, y termina en la obcecación.

“Cuanto más estúpidos son, más duros tienen los dientes”, decía de sus encarnizados críticos Goethe en una de las ficciones de Thomas Mann (*Carlota en Weimar*). Son de esos seres —según explicando— que pasan por el mundo solo buscando a otros que sean peores que ellos. Y se preguntaba: ¿qué sería del verdadero trabajo humano, de la acción y de la poesía, si no viniera en su ayuda cierto entusiasmo creador, ese impulso que no se cuida de la pacatería o de los fáciles y acomodaticios preceptos? También Albert Camus hablará de esas inteligencias pirañas: “tienen toda la cabeza, valga la expresión, en los dientes”.

Para seres así es difícil aceptar lo que proponía el mismo Goethe: “lo que importa no es destruir, sino edificar algo que sea un goce puro para los hombres”. El goce puro del alma, no el goce puritano de las inteligencias desalmadas. ¿Y cómo no recordar ahora —y siempre— uno de los gestos más memorables del ser humano? Johann Sebastian Bach regresa a su casa después de una larga ausencia y se encuentra con que su mujer y dos de sus hijos habían muerto; entonces escribe en su diario: “Dios mío, no dejes que pierda mi alegría.” ~

GUILLERMO SUCRE (Tumeremo, 1933-Caracas, 2021) fue un poeta, traductor y crítico literario.