

Letrillas

Fotograma: *Historias del buen valle* de José Luis Guérin

CINE

San Sebastián 2025: ecos y retornos

por Fernanda Solórzano

Tras once años de ausencia regresé al Festival Internacional de Cine de San Sebastián. La mañana en que llegué escribí esto en X; apenas di “publicar” me sonó narcisista: como si importara a dónde viajo o dejo de viajar. Quería decir que ese festival fue crucial en mi formación como crítica. A diferencia de colegas puristas, entiendo el cine como algo que siempre dialoga con un entorno: no solo donde se produce, sino también donde se proyecta, distinto cada vez. Atribuyo esta disposición a que recién comenzaba mi

carrera cuando, en 2003, fui aceptada para cubrir el SSIFF. Llevaba algunos años reseñando estrenos en textos que buscaban sonar *importantes*: análisis formal y mención de teóricos para ocultar inseguridad. Todo cambió con San Sebastián. Si bien cubrir un festival de cine es una forma sofisticada de privarse de la libertad –el crítico André Bazin los llamaba burlonamente “órdenes religiosas”–, en ellos un aspirante a crítico puede saber si está cortado para pasar un tramo de su vida viendo fotos en movimiento y

otro frente a un teclado, buscando articular lo que vio. Un festival también puede moldear esa disposición. Que mi puerta de entrada haya sido el SSIFF resultó en la revelación de que el cine nunca existe en un vacío y que un crítico puede mostrar cómo cualquier película es capaz de resonar con cualquier público, de cualquier tiempo y lugar.

Situado en una de las ciudades más bellas del mundo, con un público involucrado y un trato a sus acreditados libre del esnobismo de otros festivales de categoría “A”, el SSIFF no levanta un muro entre el cine y la vida. Tampoco hace sentir que ver una película es un privilegio. Hoy entiendo lo decisivo de que un festival prestigioso acreditara a una desconocida, enviada por un medio pequeño y nuevo como era entonces *Letras Libres*, y cómo ese gesto influyó en lo que considero un trato justo a quienes se inician en la profesión.

Tener acceso a todo en un festival donde pasaba tanto me llevó a escribir crónicas que conectaban todos los aspectos de cada edición. Algunas asociaciones entre “adentro” y “afuera” eran obvias –la tensión que provocaban películas sobre ETA cuando el grupo aún seguía activo– y otras eran correspondencias que hallaba entre las películas y, por ejemplo, pláticas con taxistas quejosos. Esta crónica no será un mapa de conexiones, pero sería imposible no mencionar el marcado apoyo a Palestina, visible a diario en eventos oficiales y en calles cercanas a las sedes. En la inauguración, el director José Luis Rebordinos condenó lo que llamó un “genocidio en Gaza”, pidió un alto inmediato al fuego y la liberación de los rehenes secuestrados

por Hamás –una denuncia tanto de la intervención militar de Israel como del terrorismo islamista–. De las protestas callejeras, la más impactante fue la del puente Zurriola, sobre el río: activistas colgados con arneses obligaron a los bomberos a usar grúas de rescate. La iluminación nocturna y la tormenta hicieron del operativo una escena de película de J. A. Bayona, presidente del jurado oficial. Puede que este ánimo colectivo llevara a la película franco-tunecina *La voz de Hind Rajab*, de Kaouther Ben Hania, a obtener el Premio del Público. Una emergencia dental me impidió verla, así que me abstengo de juzgar el premio más allá de su atractivo coyuntural.

El SSIFF es el festival de clase “A” que proyecta más películas en castellano, lenguas ibéricas y originarias de Latinoamérica. Para muchos directores iberoamericanos es la puerta al mercado europeo y la oportunidad de lograr distribución internacional. En honor a este rasgo del festival, comento algunas de las mejores películas iberoamericanas de esta edición exhibidas en la Sección Oficial, Horizontes Latinos y Perlak (películas premiadas en otros festivales).

Me entusiasmaba ver lo último de Alberto Rodríguez, director de *La isla mínima*, excepcional thriller que presentó en el SSIFF de 2014. Puse expectativas en *Los tigres*, su cinta reciente y una de las tres producciones españolas en competencia oficial. El título alude al apodo de los hermanos Antonio (Antonio de la Torre) y Estrella (Bárbara Lennie), buzos industriales, que pese a sus temperamentos opuestos son casi codependientes. Ante la amenaza de perder a sus hijas, Antonio convence a Estrella de traficar paquetes de cocaína escondidos en un casco de buque. Como era de esperar, se desata el caos. Aunque *Los tigres* retoma elementos de *La isla mínima* –personajes unidos a pesar suyo, motivaciones ocultas, pasar de observadores a observados– apenas transmite el sofoco existencial de sus protagonistas. La sensación de ahogo

se transmite mejor gracias a la turbidez del agua en las escenas submáscaras. Este acierto se reflejó en el premio a la Mejor Fotografía para Pau Esteve Birba.

La decepción de *Los tigres* quedó compensada con *Maspalomas*, segunda cinta española en competencia, dirigida por Jose Mari Goenaga y Aitor Arregi. Recordaba su película *La trinchera infinita* (2019) por la actuación de Antonio de la Torre, pero no anticipé las virtudes de *Maspalomas*, que evita el sentimentalismo en un relato propenso a ello. El título alude a una comunidad canaria conocida por la libertad que ofrece a la comunidad gay. Ahí vive Vicente (José Ramón Soroiz), septuagenario que años antes asumió su homosexualidad y dejó atrás la vida en el clóset que llevaba en San Sebastián. Un accidente vascular lo obliga no solo a volver, sino a depender de la hija que también dejó. Peor aún, es internado en una residencia donde comparte cuarto con un amigo de juventud amable pero, como el resto ahí, conservador. Más que una historia de “yo contra ustedes”, *Maspalomas* es el retrato de un personaje que descubre ser él mismo su inquisidor más duro. La contención de Soroiz le valió un merecido premio al Mejor Actor de la competencia.

En un relato, la universalidad se logra atendiendo a lo particular. Prueba de ello es el documental *Historias del buen valle*, de José Luis Guérin, tercer largometraje español en concurso y ganador del Premio Especial del Jurado. Guérin retrata a los habitantes del barrio Vallbona, suburbio de Barcelona, quienes a pesar del aislamiento y la brecha generacional forman una comunidad arraigada. Esto se evidencia cuando el prospecto de construcción de un tren los une en un frente común que pone en aprietos a las autoridades. Habría sido fácil crear tensión planteando este conflicto desde el inicio, pero Guérin confía en que los testimonios de sus personajes –recuerdos y ocurrencias– son más poderosos que cualquier respuesta inducida

sobre vivir en los márgenes. Esto suena amargo, pero el documental no lo es. *Historias del buen valle* reivindica la función salvadora de los vínculos.

Una de las películas más fascinantes de Horizontes Latinos vino de Ecuador: cinematografía poco robusta y con pocas probabilidades de llegar a pantallas latinoamericanas. *Hiedra*, de Ana Cristina Barragán, narra la historia de Azucena (Simone Bucio), que espía a los adolescentes de un orfanato hasta acercarse a Julio (Francis Eddú Llumiquinga), de dieciséis años. El aspecto juvenil de Azucena lleva al chico a creer que el interés de ella es romántico. En las primeras secuencias, sin embargo, se revela que Azucena dio a luz siendo casi niña y que volvió al orfanato a buscar a su hijo. *Hiedra* rehúye el melodrama o el tremendismo que llevarían esta premisa por el rumbo de la explotación. La mirada de Barragán comunica la rareza y ternura de un vínculo materno-filial reconstruido a destiempo.

Desenfadada y certera en su crítica a la explotación cultural, *Un poeta*, del colombiano Simón Mesa Soto, fue la ganadora de la sección latinoamericana. Situada en la periferia de Medellín, narra la historia de Óscar (Ubeimar Ríos), poeta fracasado que ve en Yurlady (Rebeca Andrade), su alumna adolescente, un talento innato para escribir versos. Asumiéndose su descubridor, la presiona para participar en un concurso patrocinado por fondos europeos que alienta a sus concursantes a escribir poemas de denuncia social. Óscar no acepta que a Yurlady no le interese la fama –ella prefiere ayudar a su familia y no postergar la maternidad–. Cuando el tren se descarrilla, nadie asume responsabilidad. Tanto la familia de Yurlady como la institución que explotó su condición marginal culpan a Óscar de abusar de ella. *Un poeta* se niega a romantizar a sus personajes. Mejor aún, su crítica a la exotización aplica a los cineastas que refuerzan estereotipos sobre su

propio país para ser incluidos en festivales extranjeros.

Dos películas argentinas en Sección Oficial giraron en torno a mujeres en conflicto: *Belén*, de Dolores Fonzi, que recrea el caso real de una mujer acusada falsamente de aborto, y *Las corrientes*, de Milagros Mumenthaler, sobre Lisa (Isabel Aimé González Sola), estilista cuya depresión la aísla de un entorno que percibe alienante. La agenda feminista de la primera intenta inútilmente compensar un guion plano. La segunda, en cambio, envuelve al espectador en el enigma de su protagonista. Mumenthaler citó la influencia de Virginia Woolf en la creación de un punto de vista que funde lo real y lo imaginado (las ensoñaciones de Lisa dan lugar a secuencias hipnóticas). Woolf también se asoma en el título: no solo porque Lisa está a merced de corrientes anímicas, sino porque siente una atracción por hundirse en cuerpos de agua.

No podría terminar esta crónica sin mencionar otra estupenda película latinoamericana programada en Perlak: *O agente secreto*, del brasileño Kleber Mendonça Filho. El relato inicia cuando Marcelo (Wagner Moura), profesor, vuelve a Recife en busca del hijo que dejó atrás. Situada a fines de los setenta, la película muestra la alianza entre régimen militar y empresarios, uno de ellos decidido a aniquilar a Marcelo. Ninguna sinopsis haría justicia a lo que vuelve única a esta película: una narración que deambula del *thriller* al drama íntimo a la pregunta de si es válido olvidar el pasado en aras de la salud mental. Asistí a esta función al final de un día largo, desafiando un aguacero y con una muela infectada. La cinta compensó todo, milagro del cine que se me reveló en esos primeros años de San Sebastián: hay películas que alivian incluso las penurias físicas de cubrir un festival. ~

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Es autora de *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo* (Taurus, 2017).

POLÍTICA INTERNACIONAL

Javier Milei y el factor humano

por Michael Reid

En los dos años desde que irrumpió en el escenario mundial con su victoria en las primarias presidenciales en Argentina, Javier Milei, con su motosierra en ristre, ha logrado convertirse en una marca política mundial de la nueva derecha, en “el *showman* favorito de todas las *performances* de la internacional tradicionalista”, como señala Carlos Granés en *El rugido de nuestro tiempo*, su nuevo ensayo. Pero aun cuando sigue siendo celebrado internacionalmente, en las últimas semanas ha sufrido reveses domésticos que lo han debilitado y que ponen en riesgo su futuro.

Milei es, en parte, un producto de los tiempos que corren, pero su sorprendente éxito electoral se debió mucho más a las circunstancias particulares de su país y a los fracasos de su clase dirigente, sobre todo, del peronismo. Era la desesperación con la inflación, con el declive económico y la corrupción, lo que llevó a una mayoría de argentinos a apoyar a una figura de retórica tan extravagante contra la “casta” (término usado por múltiples populismos mundiales) y de ideas libertarias poco realistas (como cerrar el Banco Central).

Esa desesperación le dio licencia a Milei para tomar medidas drásticas: recortes en el gasto público con el cierre de 250 agencias estatales y el despido de cuarenta mil funcionarios que convirtieron un déficit fiscal primario (antes de pagos de interés) de 2.9% puntos del PIB en un superávit de 1.5% en poco más de un año, cuando la regla general es que en democracia resulta difícil rebajar más que un punto del PIB por año sin agotar la paciencia de los ciudadanos. La

austeridad fiscal permitió al Banco Central dejar de imprimir dinero para financiar al gobierno. Esto eliminó la causa principal de la inflación, cuya tasa mensual cayó del 12.8% antes del gobierno de Milei a 1.5% en mayo de este año. En su turno, eso hizo que el presidente autodenominado libertario mantuviera una aprobación encima del 50% a pesar de su dura medecina fiscal, que incluyó la congelación de pensiones y obra pública, así como reducciones en el financiamiento de las provincias y las universidades, entre otras cosas.

Pero ya muchos argentinos están desencantándose de la magia de Milei. Escribo estas líneas tres semanas antes de la elección legislativa de medio periodo del 26 de octubre en que se renovará la mitad de la Cámara de Diputados y la tercera parte del Senado. Hace dos años el partido de Milei, La Libertad Avanza (LLA), era poco organizado y conocido y ganó solo siete escaños en el Senado (de los 24 en disputa) y 28 de los 257 en la Cámara Baja. De todas maneras, LLA fortalecerá su representación con el voto, pero ya parece difícil que Milei logre la victoria electoral contundente que esperaba y que le abriría el camino hacia la reelección por un segundo periodo.

Detrás de este cambio en su fortuna hay varios errores. El primero es de política económica. Detrás de la larga decadencia de Argentina hay no solo incontinencia fiscal, sino también una escasez crónica de exportaciones y divisas. Ambas debilidades son consecuencia del proteccionismo y conflictos distribucionales endemóniados que han marcado al país desde, por lo menos, los años cuarenta del siglo pasado. Milei atacó frontalmente el déficit fiscal, pero se apoyó en un peso sobrevaluado para no poner en riesgo su victoria sobre la inflación. Eso no solo ha impedido que el Banco Central ganara más reservas internacionales, también ha ocasionado que, para sostener el peso, el presidente

haya recurrido a una política monetaria restrictiva que ha enfriado la incipiente recuperación productiva.

El segundo error ha sido depender de un pequeño círculo íntimo, sobre todo su hermana Karina (a quien llama “el jefe”), que carecía de experiencia política previa, lo que lo ha llevado a despreciar a los políticos profesionales, un lujo que alguien con una posición legislativa tan precaria difícilmente puede permitirse. Se peleó con Mauricio Macri, el expresidente conservador entre 2015 y 2019, y hasta con su propia vicepresidenta, Victoria Villarruel. Los gobernadores provincianos se han hartado: usan su influencia para infilir algunas derrotas parlamentarias que están empezando a poner en cuestionamiento el superávit fiscal. Su arrogancia frente a la “casta” hace aún más dañina una denuncia de corrupción (no comprobada) contra Karina Milei que involucra supuestos sobornos en la compra de medicinas. Otro golpe ha venido con la renuncia a su candidatura de José Luis Espert, un economista libertario, debido a sus vínculos con un empresario sujeto a un pedido de extradición de Estados Unidos donde enfrenta cargos de narcotráfico. Espert encabezaba la lista de candidatos de LLA en la provincia de Buenos Aires.

Las consecuencias de estos errores han incluido una corrida contra el peso, detenido solo brevemente por un ofrecimiento no muy concreto de ayuda financiera de parte del secretario del Tesoro de Estados Unidos, Scott Bessent, así como una caída en la aprobación de Milei al 37%, según una encuesta reciente.

Todo esto hace esencial un cambio de rumbo por parte de Milei que debe abarcar tanto la política económica, con una tasa de cambio flotante, pero sobre todo la forma en que ejerce el poder. Sus denuncias a la casta y su guerra cultural contra “los zurdos de mierda” cosechan rendimientos decrecientes. Su círculo

íntimo no sirve para gobernar un país de 46 millones. Necesita un equipo que le permita construir alianzas más amplias.

Es importante para Argentina que el programa básico de Milei, de estabilización y apertura económica, tenga éxito. Para que esto suceda, él necesita mostrar otras habilidades y pasar de la denuncia y el desafío a la consolidación y el consenso. Debe guardar la motosierra y sacar en su lugar una pala. Hoy el problema de fondo en Argentina es el factor humano, la personalidad y prejuicios del mandatario. Eso no es fácil de cambiar. Pero si esto no se logra, una implosión de su presidencia no resultaría imposible. ~

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

TRADUCCIÓN

Contra la intraducibilidad

por **Adrián Chávez**

Quisiera, aunque sea por un rato, manifestarme en contra de la intraducibilidad.

Esto luego de enterarme de que los alemanes tienen la palabra *Drachenfutter*, literalmente “comida de dragón”, para referirse a esos regalos que alguien da a su pareja luego de hacerla enojar, esperando ganar con ello su perdón o, al menos, evitar que siga sacando fuego por la boca: una metáfora divertida aunque no por ello menos sintomática de la concepción tradicional del amor, en la que la pareja es a un tiempo el ser amado y el peligro. Sin embargo, el libro en el que me la encontré me advierte –me presume, de hecho– que se trata de una palabra *intraducible*, pero ello no ha impedido que tanto tú como yo, hispanohablantes, entendamos ahora su significado, su uso y sus fantasmas.

Quiero declararme en contra de la intraducibilidad, aunque tampoco sea la mejor cosa contra la cual declararse, porque descreo de cómo la concepción popular de esta suele implicar un vacío en las estanterías léxicas del idioma materno, el descubrimiento de una tecnología lingüística inventada en otra lengua que evidencia un salvajismo específico en la nuestra.

Quiero manifestarme en contra de la intraducibilidad, sobre todo, luego de leer en Twitter un fragmento de *Archipiélago*, el libro más reciente de Mariana Enriquez –aún no disponible en México–, donde la escritora argentina reflexiona sobre el verbo inglés *to haunt*, que Heathcliff usa en *Cumbres borrascosas* para reclamarle a la ausencia de Catherine: “*You said I killed you –haunt me then!*” Esa palabra, en opinión de Enriquez, “no puede ser traducida”, puesto que sus equivalentes habituales, como *embrujar* o *perseguir*, no alcanzan a concentrar en sí mismos la idea de ocupación del espacio, de allanamiento fantasmal al que se refiere el verbo original –*a haunted mansion* es, por ejemplo, una mansión embrujada, rondada por espectros, pero una *persona embrujada* es otra cosa. La versión española que encontré en mi librero parece confirmar y rendirse ante esta inexactitud, porque traslada la frase como “Si es cierto que yo te maté, persígume, pues”. Pero decir que una palabra *no puede ser traducida* implicaría que las palabras se traducen solas, sin compañía, una por una, y no como las notas de una partitura, que se leen en conjunto y no como un catálogo de puntos sobre el pentagrama.

Ignoro el contexto del fragmento de Enriquez, y comparto la fascinación con la que escruta ese verbo escuálido, pero al mismo tiempo, como traductor, hoy quisiera manifestarme en contra de la intraducibilidad, que me deja un regusto agridulce –como me imagino que le sabe, acaso, la comida al dragón–, porque el encanto de la traducción no radica en la arqueología de equivalencias, sino en

el equilibrismo semántico que se ejecuta sobre varios niveles de la lengua: la gramática, la pragmática, la búsqueda, el juego. Una palabra solo es intraducible si se la confina al terreno léxico, pero yo quiero alzar la voz en contra porque el hábitat natural de las palabras es el contexto, no el diccionario.

Me proclamo en contra porque los idiomas —y la traducción, de paso— serían aburridísimos si a cada idea correspondiera una palabra y a cada palabra correspondiera otra a la medida en otras lenguas; porque la intraducibilidad, entonces, iría embarazada de una idea de traducción que se parece a buscar el bloque con la figura geométrica adecuada para la oquedad de idéntica silueta; porque, por el contrario, si en la frase de Heathcliff el verbo *to haunt* lleva implícito al fantasma, hacerlo explícito en español no es hacer trampa, sino hacer traducción.

Quiero manifestarme en contra de la intraducibilidad, aprovechando, porque la *saudade* portuguesa, su presunta soberana, se anuncia como impune y sin embargo para Cervantes se podía estar *soledoso* de alguien, y Gil Vicente le decía a su tierra *soledad* tengo de ti, y los gallegos sienten *moriña* por Galicia, y en Nicaragua la gente se sigue *acabangando*, y si ninguna de estas funciona, pues ya nos inventaremos otras, y si todo falla pues nos la robamos y la vestimos de fonética española.

Y si la geometría de *to haunt* no cabe en los contornos del texto en español, remodelamos los contornos. “Si es cierto que yo te maté, que tu fantasma me aceche”, podría decir un Heathcliff al que le gusten las subordinadas del español como le gustan los imperativos telegráficos del inglés. Si no convence el verbo, podemos probarnos otros como prendas por comprar:

ESPERE EN LA LÍNEA



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

que el espectro de Catherine ronde a Heathcliff, que lo asedie, que lo atormente. Que lo persiga, como la propia Enriquez hace decir a un personaje en *Nuestra parte de noche*, haciendo eco de Brönte: “persígume como un fantasma” (aunque, consistente con su insatisfacción, añade después la frase inglesa, *haunt me!*). “Si es cierto que yo te maté, convírteme en el lugar de tus apariciones”, podría decir también, si uno es mucho más licencioso y fan, además, de Juan José Arreola. De hecho, ya entrados en gastos, podría repartirse el sentido de *to haunt* entre cualquiera de las alternativas verbales de la primera frase y el verbo de la siguiente: “*The murdered do haunt their murderers, I believe*”: los asesinados rondan, habitan, se aparecen o se enquistan en las mentes de sus asesinos, porque la traducción es la ecuación, no el signo de igual.

Quiero plantarle cara a la intraducibilidad, que la novelista estadounidense R. F. Kuang convierte en fuente de magia para su novela *Babel*: al escribir en una tablilla de plata dos versiones de la misma idea —digamos, *haunt/perseguir, saudade/nostalgia, cringe/ñáñaras*—, la fuerza del hechizo surge de la tensión semántica entre ambas. Originalísima novela que sin duda se habría convertido en mi personalidad entera a los veintidós, y por la cual tengo un gran cariño, pero hoy quiero enfrentarme a ella también, nada más por el gusto de llevar la contra, y porque la verdadera magia está en convertir la plata en un material distinto, pero igualmente valioso.

Quiero manifestarme en contra de la intraducibilidad porque no es más que el descubrimiento de una falla en un sistema de equivalencias perfectas que nadie nos prometió; porque *intraducible* por lo general solo quiere decir traducible con pasos extra, y en esos pasos extra —en esa tensa distancia, como en las tablillas plateadas de *Babel*— está el tuétano de esta realidad que no tiene más remedio, ni más privilegio, que ser plurilingüe.

Sobre todo, quiero declararme en contra de la intraducibilidad, así, un día cualquiera, porque un mundo de palabras intraducibles sería un mundo enfermo de uniformidad, y porque traducir no es desdibujar la diferencia, sino acercarla; porque frente al ascenso de los autoritarismos –y el autoritarismo siempre es monolingüe– quisiera más traducción y menos intraducibilidad; porque incluso frente a las palabras saturadas de su propio contexto –como *Drachenfutter*, o como *tsundoku*, ese japonismo que nombra la costumbre de comprar libros cuando no se han terminado de leer los que ya se tienen– prefiero robarlas o trocarlas o estirarlas o despedazarlas y servirlas en sopa antes que aceptar que son intransportables, inaccesibles, y con ellas sus hablantes.

Quizá afirmar categóricamente que la intraducibilidad no existe es una invitación al ridículo; quizás, en efecto, lo único a lo que podemos aspirar los traductores es a ser prestidigitadores, nunca magos de verdad. Quizá, por el resto de la vida, esta posibilidad nos asedie, nos atormente, nos persiga y nos aceche, como un fantasma. Pero no importa. Por un ratito, quiero manifestarme en contra de ella, porque la realidad es, ante todo, una palabra de innumerables traducciones. ~

ADRIÁN CHÁVEZ es escritor, traductor y divulgador de la lengua. Entre sus libros más recientes se encuentra *Antigüedades futuras* (Urano, 2024).

PENSAMIENTO

El bufón coronado

por **Juan Horacio de Freitas de Sousa**

El Carnaval ha muerto. No es ninguna primicia, pero se comenta poco. Después de una pertinaz existencia



en la que cobró todo tipo de nombres –Antesterias, Sacaea, Saturnales, Entruejo, *Charivari*, etc.–, murió tras ser capturado por el espíritu de gravedad y obligado a ser cómplice del más prodigioso de los asesinatos, el que encontró a Dios como víctima. Ya sabían bien los solemnes conspiradores aquello de que “no con la ira se mata, sino con la risa”, así que contra su propia naturaleza levantaron un magnífico escenario en el que se acopló hilaridad y terror, y durante un diluvio de desperdicios conjurado por el furor del pueblo, entre cánticos y temblores, bailes y sangre, burlas y estupor, concretaron el deicidio. La última auténtica invocación de Momo se tornó entonces plataforma de ejecución y sepulcro, de Dios y del invocado, porque, de un modo análogo al que la profanación necesita lo sagrado, el Carnaval depende de una experiencia religiosa del mundo. Ciertamente, no es inusual que las celebraciones carnavalescas, que entre sus divinos ancestros cuentan con un caníbal filial, cobren víctimas mortales, y ni siquiera es inédito que entre estas ya estuviera Dios: aquella martirial coronación del Nazareno, preámbulo de su muerte en una cruz que hacía las veces de sitial, era la materialización de la *entronización de lo irrisorio*, el más importante de los rituales de este

tipo de festividades. No era necesaria la erudición de los teófobos para tener noticia de este antecedente criminal, y él bastaba para motivar el rapto y uso del Carnaval. Sin embargo, algo en el diligentemente examinado expediente del rehén inquietaba y llamaba a la cautela, algo que, por lo demás, se advertía de forma ejemplar en la historia de aquella archiconocida crucifixión: nada en él muere de una vez por todas. El poder mortífero de la jarana popular siempre tuvo la forma de una famélica anciana, guadaña al hombro, cuyo vientre era una protuberancia de carne, lustrosa por hiperinsuflación de vida, que se extendía frontalmente unas veinticuatro pulgadas desde el hueso público. La muerte carnavalesca venía preñada y, siempre que durante una feria tomó una vida, expulsó de sus entrañas la renovación de lo tomado. Los verdugos no podían, por tanto, dejar que la fiesta siguiera su curso natural, no era suficiente que la hoja metálica de la esperpéntica anciana cayera sobre el pescuezo de *todo dios*; para impedir la resurrección, debían también acabar en el momento oportuno con la existencia del tan aciago como grávido Carnaval.

Para no dejar cabo suelto, todavía urgía que las pulsiones divinizadora y carnavalizante de los hombres,

ansiosos de un nuevo becerro dorado y de una parranda a la altura, no quedaran errantes y sin objeto. Las víctimas debían ser reemplazadas de inmediato por tecnologías que permitieran una adecuada dirección de las almas: Dios por un portentoso e inmunizador artefacto devorador de libertades y la caótica madre de su potencial resurrección por fiestecillas domésticas, de las que Caro Baroja dirá que se encuentran más próximas a los cumpleaños de la abuelita que a las antiguas celebraciones anómicas. Por supuesto que ante tal sucedáneo la pulsión carnavalesca no pudo ser saciada; ni los cándidos festivales de música al aire libre, ni los coloridos desfiles de Río, ni el fetichismo folclórico de las fiestas patrias, ni los mercantilizados espectáculos deportivos, ni, aún menos, el carrete de fin de semana lograron apaciguar el anhelo de la nueva venida de Momo. En el interior de cada hombre aún yacía un idólatra del caos jovial, un nostálgico de las imágenes reflejadas en los espejos cóncavos de los circos, un propagandista de la escatológica inversión del mundo, un *voyeur* del universo teratológico, un fanático de las hogueras que congregan al pueblo eufórico.

Y ante este fervor anidado en las vísceras del pueblo el dios del Carnaval tuvo que volver de la muerte. Bien es cierto que no estaban dadas las condiciones habituales para el nacimiento y subsistencia del pequeño Momo: la tierra de lo sagrado del que surge había sido salada y el celo religioso, que es el oxígeno que respira, fue desplazado por el tufo cívico. Pero el dios de la chanza hizo de su propio resurgimiento una travesura. Sin un clima propicio para su algarabía, sin un marco hierático que transgredir, sin una concepción litúrgica del mundo que caricaturizar, sin una devoción por lo alto que se pudiera degradar, sin nada respecto a lo cual valiera la pena ser la excepción, Momo brotó del interior de la desangelada maquinaria del Estado moderno, cambió pronto el *marotte*

por el cetro de mando, colgó sobre su ridícula figura la banda presidencial y, sacudiendo el puño al aire, pataleando sobre la madera del estrado, exhibiendo rabiosamente la dentadura, bramó al pueblo exaltado: “¡Yo soy la norma!” He aquí la génesis nunca contada del jarryano Padre Ubú, no otra sino la de la normalización del estado de excepción carnavalesco.

Ya no cabe, por tanto, añorar las elecciones populares del rey tonto, o loco, o irrisorio, en cualquier caso grotesco, durante las ferias; ni las órdenes, tan lúdicas como arbitrarias, de los soberanos saturnalicios; tampoco a los bufones entronizados ministrando durante el entruje los juicios ordálicos contra los aguafiestas, chivos expiatorios de la cultura popular; ni siquiera el permiso, o más bien la obligación, de ser necio, de presumir la propia estupidez, de disparatear como Breton habría querido disparar, de militar la sinrazón, así como de condenar el sentido común, ridiculizar la inteligencia, mancillar la moral y humillar la belleza. Estamos, al fin, bajo el signo de Momo, por lo que su rito más distintivo, la coronación del bufón, no apenas se encuentra vigente, sino que solo con mucha dificultad es concebible una alternativa. En las cabinas de sufragio votamos con sonrisa morbosa a nuestro inadmisible reyezuelo carnestoléndico con el mismo espíritu que se vandalizan las puertas de los baños públicos. Eligiéndolo nos vengamos del aburrimiento y el desencanto al que nos condenó la racionalidad política moderna, más despiertos que nunca exigimos un opio que nos permita soñar lo imprevisto, reclamamos el triunfo de la “grande ilusão do Carnaval” y un nuevo gran espectáculo en el que se haga probar a los deicidas una cucharada de su propia medicina.

Hoy cosechamos los frutos de nuestra morbosidad y vemos desfilar un sinfín de criaturas presidenciales ante las cuales el *Bestiario tropical* de Alfredo Iriarte y toda la “novela del dictador” del “boom latinoamericano” parecen

folletos informativos de granjas recreativas para niños. Tenemos un opulento payaso naranja, muy recurrente en la “telerealidad”, que tuvo el mérito de impulsar el más estrafalario de los asaltos que se hayan hecho a una edificación administrativa; un hilarante boina roja, cantarín y cuentachistes, obsesionado con el poder carnavalesco de indiferenciar lo público de lo privado; un autodenominado “rey filósofo”, parodia de la figura platónica, que tuvo la generosidad de regalarle al mundo el espectáculo del *mal* degradado a una coreografía de fantoches manipulados por titiriteros en uniforme; un arlequín maníaco dado a la conversación interespecie que, blandiendo una motosierra, presentó como promesa de campaña reducir los organismos del Estado a escombros ejemplarizantes; un grandulón amotinado con la gracia de un gigantillo de feria que baila salsa cabilla sobre los restos de sus víctimas; un beodo charlatán, encarnación de los topicazos repetidos en los pasillos de las facultades de ciencias sociales por estudiantes eternamente estancados en el segundo año de carrera, con ínfulas de intelectual gracias a las cuales consigue ser la perfecta caricatura de la alta cultura; un mesías tabasqueño que, bajo el delirante pretexto de ser el cuerpo en el que se acoplan la voluntad del cielo y la del pueblo, pretendió obviar toda mediación nómica; un milico matonzuelo que conjugó en el estrado la cháchara misógina y homofóbica de cierto tipo de baretos populares con una llamativa fijación por lo genital y sus excreciones, todo aquello que Bajtín denominó “lo bajo material”.

Sabemos que en otros tiempos los bufones, esos vehículos permanentes del espíritu popular, también estaban muy vinculados al poder, no solo por su eventual coronación durante las fiestas periódicas, sino también por su lugar en las cortes, a pocos pasos del trono. Y su función se explica precisamente en la oscilación entre estos dos *locus*, en el desplazamiento de las

formas retóricas de las tabernas y los mercados al territorio donde el gobernante exhibe su regia condición. De este modo, las palabras del pueblo eran por fin escuchadas en las esferas en donde se administraba el poder político gracias a un pacto de franqueza en el que se le permitía a un loco pintoresco esgrimir su afilada lengua. A la primera oportunidad la osadía de este era premiada por las humildes gentes haciéndolo soberano del jolgorio anómico por algunos días. Los bufones se convirtieron así en el envés tradicional del rey, la otra cara de la moneda monárquica, la posibilidad de un contrapoder en el que las fuerzas de la sinrazón, la grosería, la carcajada y la estupidez se impusieran en alguna medida a la cultura oficial, formándose así una dupla que marcará la historia de Occidente, la del rey y su bufón. Pero, tal como Dios y el Carnaval, sucumbieron la realeza y la bufonería; y dado que el divino Momo ha resurgido como soberano, ha aparecido el mandatario bufo. El lugar de la antigua dupla ha sido ocupado por una quimera siniestra, despótica, impermeable a la razón e inmune a la burla desenmascaradora, combinación que aún nos hace sentir atónitos y desprovistos.

El Carnaval ha vuelto. No es ninguna primicia, pero se comenta poco. ~

JUAN HORACIO DE FREITAS DE SOUSA
(Caracas, 1986) es doctor en filosofía por la Universidad Complutense de Madrid.

ARTE

Rini Templeton: la protesta que permanece

por **Constanza Martínez Achim**

Rini Templeton (1935-1986) fue una artista gráfica y activista que usó el dibujo como una forma de

intervención política. Estadounidense de nacimiento y mexicana por elección, dedicó su vida a acompañar movimientos sociales en América Latina con imágenes claras, reproducibles y accesibles. Su trazo —grueso, directo, sin adornos— se volvió parte del lenguaje visual de luchas obreras, campesinas y feministas. Recibió un beca de la Laboratory School de la Universidad de Chicago, estudió escultura en Inglaterra y grabado en La Esmeralda, en México. Participó en la Revolución cubana, el movimiento chicano en Estados Unidos, en el apoyo contra el golpe chileno de 1973, en la Revolución sandinista y en la solidaridad popular tras el sismo de 1985 en México. No firmaba su obra, así que su nombre fue poco conocido fuera de los círculos sociales en los que se movía. Consideraba que sus dibujos debían pertenecer a la comunidad. Estaban hechos para circular en volantes, pancartas y panfletos.

La exposición *Rini Templeton. Apuntes*, curada por Elva Peniche Montfort y Cristine Galindo Adler en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), retoma su visión del arte como herramienta política y comunitaria. Aquí las imágenes que se reparten en una protesta o se colocan en postes y paredes no se conciben como un desperdicio que se habrá de limpiar de las calles, sino como documentos históricos y artísticos que poseen valor propio como obra visual. La exposición gira en torno a 76 cuadernos que Templeton comenzó a elaborar a mediados de los años sesenta y que, en 2021, fueron donados al MUAC por su sobrina Corinne Field. Hoy en día conforman el Fondo Rini Templeton, resguardado en Arkheia, el centro de documentación del museo enfocado en archivos de arte contemporáneo y su vínculo con los movimientos sociales.

Rini Templeton. Apuntes está dividida en cuatro partes que permiten recorrer su obra desde distintas dimensiones. Una está dedicada a los

RINI TEMPLETON. APUNTES
MUSEO UNIVERSITARIO
ARTE CONTEMPORÁNEO
Hasta el 7 de diciembre de 2025

acompañamientos visuales que hizo a lo largo de su vida. Otra explora su *alfabeto visual*, es decir, el lenguaje visual que construyen sus imágenes. También hay una sección titulada *Puente voy. Soy vida* —frase que aparece en uno de sus autorretratos—, donde se presenta a Templeton como un puente entre personas, territorios y movimientos sociales. Finalmente, los *recorridos geográficos* que marcaron su vida aparecen en una serie de paisajes dibujados en sus cuadernos.

Los materiales que forman la exposición fueron pensados para ser reproducidos y puestos en circulación en las calles, no para quedarse en una galería. De esta decisión surge una pregunta clave: ¿cómo exponer una obra creada para ser copiada y usada? La exposición responde al mostrar no solo los dibujos, sino también las instrucciones y procesos detrás de ellos. Templeton no únicamente creó imágenes, sino que también enseñó cómo hacerlas.

Entre los documentos exhibidos está “El folleto de folletos”, un instructivo que la artista creó para ayudar a colectivos a diseñar sus propios impresos. En él muestra su proceso creativo en siete pasos básicos para hacer panfletos efectivos. Comienza por definir con claridad el mensaje y tener en cuenta a quién va dirigido; después, orienta sobre cómo organizar el contenido, aprovechar bien el espacio disponible, y mantener un buen equilibrio entre imagen y texto. También recomienda siempre revisar y probar el diseño antes de imprimir. Uno de los pasos más importantes es el que habla del “dibujo simple”: “Se trata de representar a la gente y las cosas con símbolos que tienen solo los rasgos más importantes, sin detalles [...]”

Las figuras de Templeton son limpias, directas, sin adornos

innecesarios, y a la vez, son profundamente expresivas. Los cuerpos que representa transmiten emociones, contextos y relaciones de poder. Comienza con una figura humana genérica y le agrega detalles según la lucha o el contexto: personas alzando el puño, campesinos trabajando, mujeres organizadas, trabajadores en huelga, entre otros. Su virtud artística reside en su capacidad de traducir ideas complejas en signos visuales simples. Sus dibujos están hechos con líneas gruesas y claras, generalmente en tinta negra sobre papel blanco. Su trazo es firme y preciso, con una composición cuidada.

Los reproducía con su propia fotocopiadora Xerox en un gesto que no solo facilitaba su circulación, sino que la vincula también con una corriente artística más amplia: el Xerox Art, una práctica que exploró las posibilidades estéticas y políticas de la copia. En el caso de Templeton, esta aparente sencillez era, en realidad, una decisión política: hacer imágenes fáciles de copiar, entender y reutilizar. Su trabajo rompe con la noción del arte como algo exclusivo y de autor: propone una creación comunitaria.

Templeton eligió una comunicación que no necesitaba texto para ser entendida. Como los iconos del metro de la Ciudad de México diseñados en los años sesenta para que cualquiera pudiera reconocer una estación sin necesidad de leer, sus imágenes buscaban ser entendidas sin importar el nivel de lectura. En México, esta forma de comunicación visual tiene raíces profundas: desde los grabados de José Guadalupe Posada y la caricatura política de los siglos XIX y XX –representada por figuras como Constantino Escalante– hasta los murales políticos y la gráfica del Taller de Gráfica Popular. Este taller, fundado en 1937 por Leopoldo Méndez, fue un colectivo que realizaba grabados para apoyar luchas sociales, campañas sindicales, causas antifascistas y movimientos campesinos. Su estilo era

directo y reproducible, una influencia fundamental para Templeton, quien fue parte del taller en los años setenta.

Tal vez la pregunta más pertinente al salir de la exposición no es solo cómo se conserva esta gráfica, sino por qué sigue siendo necesaria. Muchos de los temas que Rini Templeton ilustró persisten en el México y la América Latina de hoy –la desigualdad, el racismo, la violencia del Estado, la precariedad laboral–, aunque con nuevos rostros y contextos. Uno no puede evitar preguntarse: ¿con qué causas estaría comprometida Rini si viviera hoy? Quizás estaría dibujando para denunciar los feminicidios y la impunidad, visibilizando la lucha de las familias de personas desaparecidas o acompañando los movimientos vecinales contra el desalojo y la deslocalización provocados por la gentrificación. Tal vez estaría del lado de quienes organizaron redes de apoyo tras el sismo de 2017 o de quienes enfrentan la crisis climática desde sus comunidades. También podría estar acompañando a las trabajadoras del hogar que exigen derechos laborales, a quienes luchan por la desmilitarización de la seguridad pública, o a las comunidades indígenas que bloquean carreteras y obras para defender su tierra y su autonomía. Tal vez estaría denunciando las graves carencias en salud pública y la falta de un verdadero Estado de derecho para los sectores más vulnerables.

Con estas causas también han surgido nuevas herramientas y lenguajes visuales para comunicar mensajes políticos y sociales: memes, hashtags, videos animados, intervenciones virtuales. La tecnología ha cambiado, pero el lenguaje visual de la protesta sigue vivo. Frente a la saturación digital y la velocidad de la información, imágenes potentes y claras como las de Templeton adquieren un nuevo valor. En ese sentido, *Rini Templeton. Apuntes* no es solo una exposición sobre el pasado, sino también una invitación a mirar las luchas del presente: cómo

las contamos, con qué imágenes las acompañamos y qué estamos creando colectivamente para imaginar un mundo más justo. ~

CONSTANZA MARTÍNEZ ACHIM es estudiante de relaciones internacionales y crítica de arte.

MODA

Perla Schwartz, la poeta que le escribió a la moda

por **Carlos Didjazaá**

De las pocas publicaciones que existen sobre la moda mexicana, la más rara y desconocida es *Vanidad de vanidades. Moda femenina en México: siglos XIX y XX* (2013) de Perla Schwartz (Ciudad de México, 1956-2019). Un librito beige y discreto de pasta blanda que no llega a las doscientas páginas. Al verlo, uno queda preguntándose por qué un título tan ambicioso pasó desapercibido y, quizás más importante aún, cómo es que una investigación tan extensa cabe en un formato tan pequeño.

La respuesta es que, en realidad, el libro no pretende develar la historia de la moda en México, sino que propone un experimento: reunir fragmentos de distintos textos de la literatura mexicana protagonizados por el vestido, ya sea a través de su descripción o su juicio, o volviéndolo un personaje central en la historia. ¿Para qué? Schwartz no lo tiene muy claro. En la contraportada sugiere que la “semántica múltiple” que evoca la moda, en la que términos disonantes conviven en “sabia tolerancia”, debería convertirla en un “modelo civilizatorio a seguir”. No obstante, al final de la introducción admite que solo es una invitación para ingresar a “un universo de coquetería que resulte en una lectura placentera”. Una intención extraña para un libro sobre moda, pero no para una mujer de letras.

Perla Schwartz Shkoorman tuvo una larga trayectoria en el periodismo cultural; durante cuarenta años, escribió afanosamente sobre literatura, cine y teatro en distintos periódicos y suplementos culturales; también desarrolló en paralelo una carrera como poeta que, como afirmaba en su blog, no le dio ni fama ni dinero, pero sí amistades sinceras que la acompañaron hacia el final de su vida.

Su relación con la moda fue más bien superficial, un subproducto del que fue su único y verdadero tema: las mujeres y la experiencia femenina. Inició su carrera en 1975, escribiendo en el periódico *Méjico 75. Año Internacional de la Mujer*; luego fue colaboradora de *Kena* y *Claudia*, las dos revistas femeninas más interesantes de aquellos años. *Claudia* era la más liberal. Algunos de los contenidos de su mejor momento –que comprende tanto la dirección del periodista Vicente Leñero como la de la crítica de moda Anna Fusoni– incluyen cuestiones como la obsolescencia del matrimonio, los orígenes del lesbianismo, la homosexualidad entre los niños y el aborto. Schwartz llegó a la revista un poco después, cuando la publicación la dirigía la socialité Hilda O’Farrill, pero sus textos aún conservaban el espíritu contestatario de la época. Entre sus artículos destaca uno bien documentado sobre las costumbres matrimoniales a lo largo de la historia. Su conclusión: por descabellados que parezcan los ritos del pasado, los de nuestra era no son mucho mejores; tampoco lo es la situación de la mujer.

Sin llegar a ser nunca una feminista militante, Schwartz dedicó la mejor parte de su obra al comentario sobre lo que ahora se conoce como “literatura femenina”. Su tesis de licenciatura se convirtió luego en la monografía *Rosario Castellanos. Mujer que supo latín...* (1984). Un lustro después publicó su libro más destacado, *El quebranto del silencio*, en el que repasaba las obras y los infortunios de distintas poetas suicidas del continente americano:

Anne Sexton, Violeta Parra, Concha Urquiza, Sylvia Plath...

No es difícil inferir, entonces, de dónde provenía el interés por escribir un libro sobre moda. Desde aquel fenómeno que el sociólogo John Flügel llamó la “gran renuncia masculina” –la cual, a finales del siglo XVIII, causó que los hombres hicieran de lado al vestido ornamentado para enfundarse, principalmente, en trajes– las modas de las mujeres se relegaron al territorio de lo frívolo, de lo inútil, de todo aquello que resulta superfluo y vano y no merece mayor atención intelectual. Esto configuró una operación doblemente incisiva, pues las que no se ceñían a sus códigos eran menospreciadas aún más que aquellas que los seguían cabalmente. Inescapable para bien y para mal, la moda –su aceptación o su rechazo– sigue siendo una parte integral de la experiencia femenina. En su exploración, lo que Schwartz pretendía era reclamarla como algo *importante*, necesario incluso, para la humanidad entera.

Vanidad de vanidades empieza, naturalmente, con crónicas de mujeres decimonónicas, en las que se develan ciertos usos y costumbres de la indumentaria de la época, en donde se solían separar los comportamientos aceptables de los indeseados. Aunque es curioso verlo catalogado como texto literario en este compendio, la inclusión del *Manual de Carreño* (1853) refuerza esta faceta de la investigación. Sin embargo, conforme avanza el libro, la moda se va revelando ya no como convención ni como capricho, sino como el chivo expiatorio sobre el que distintos autores proyectan sus prejuicios, sus deseos, sus inseguridades, sus resentimientos, su afición por el sexo o su miedo a él. A medio libro queda claro que esta no es la obra de una poeta solitaria con aficiones extrañas, sino el testimonio de la fascinación que ha ejercido la moda sobre las mentes más destacadas del país, consciente o inconscientemente, por al menos doscientos años.

Esto es importante, pues para el momento en que se publicó el libro las interacciones entre el mundillo cultural y la moda eran ríspidas. En 1997, cuando el diseñador Armando Mafud presentó un espectáculo en Bellas Artes, hubo polémica desde el momento en que se hizo el anuncio; sus detractores afirmaban que era un evento irrespetuoso. Dos años después, en la inauguración de *Boutique*, la primera exposición de diseño de moda contemporáneo en México (curada por Ana Elena Mallet para el Museo Carrillo Gil), un grupillo de artistas repartió folletos quejándose de que les “quitaran” espacios. En 2007, una sesión de fotos que se hizo en la Biblioteca Vasconcelos para El Palacio de Hierro llevó a la renuncia del escritor Saúl Juárez, en aquel entonces director general de Bibliotecas de Conaculta, una situación que reforzó la imagen de que la alta cultura y la industria de la moda eran incompatibles hasta el punto de la ilegalidad.

Aún no había (y en realidad sigue sin existir) una investigación que expusiera de modo sistemático la historia de la moda en México; los libros que escribió la periodista Desirée Navarro al respecto, en 2002 y 2007, son una suerte de anuarios de personas destacadas, y todavía faltaban unos años para que los curadores Gustavo Prado y Ana Elena Mallet terminaran los proyectos en los que se proponían esta misión. (*Mextilo* y la exposición *El arte de la indumentaria y la moda en México*, respectivamente.)

Por ello mismo, el esfuerzo de Schwartz –anterior a nuestras obras importantes y proveniente de una persona completamente ajena a la industria– se concreta en un libro que debería interesar al gremio de la moda. Más allá de su contenido, su valor también radica en el acontecimiento de su publicación, pues resuelve un dilema que aquejaba y sigue aquejando a los pocos estudiosos que hay sobre el tema: ¿Es la moda una disciplina que amerite ser tomada en serio? Lo es. Y

hay una comunidad entera de intelectuales intrigados desde hace años por su historia, sus efectos y sus principales creadores. Este libro lo prueba.

Incluso cuando *Vanidad de vanidades* dista de ser una investigación profunda sobre la moda mexicana, funge como una mano extendida hacia las pocas personas que nos hemos dedicado a estudiarla, una invitación a compartir lo que sabemos. Hay que tomarle la palabra; de hacerlo, es posible que convirtamos a los estudios de moda en una de las grandes innovaciones intelectuales de este siglo. ~

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

LITERATURA

Amin Maalouf, por siempre extranjero

por Melina Balcázar

“Detesto la palabra ‘raíz’, más bien debería definirnos la ruta elegida, nuestra trayectoria”, nos dice el escritor Amin Maalouf. Libanés de nacimiento, francés de adopción, Maalouf es heredero de una cultura múltiple: “Desiendo de una familia originaria del sur de Arabia, establecida en las montañas del Líbano desde hace siglos y que, desde entonces, se ha extendido, a través de sucesivas migraciones, por diversos rincones del mundo, desde Egipto hasta Brasil, desde Cuba hasta Australia. Una familia orgullosa de haber sido siempre árabe y cristiana.”

Los viajes de su época de periodista, los trágicos enfrentamientos que desgarrraron Beirut durante dieciocho años y, finalmente, el exilio al que se vio obligado en 1976 para proteger a su familia están presentes en su obra, donde el plural se impone, pues nadie debería ser reducido a un solo origen, a una sola historia. Ser extranjero en todo lugar será siempre su herida original.

Imposible para alguien minoritario –según se concibe desde su experiencia– encontrar su sitio en un mundo que nos pide definirnos unívocamente: “Cuando me preguntan de dónde soy ‘en lo más profundo de mi ser’, eso supone que ‘en lo más profundo’ de cada uno hay una única pertenencia que importa, su ‘verdad profunda’ en cierto modo, su ‘esencia’, determinada de una vez por todas al nacer y que ya no cambiará.”

Diversa e incluso contradictoria, así es para Maalouf la identidad, uno de los mayores temas de su escritura, situada entre culturas presentadas hoy como antagónicas, pero que, desde sus orígenes, nunca han dejado de dialogar. ¿Cómo ser a la vez de origen árabe y cristiano? ¿De qué manera convivir con lo que, nos hacen creer, es incompatible? En esa tarea que ha hecho suya, la historia es su mayor aliada. Por ello, vuelve sin cesar a los relatos históricos y busca otras maneras de contar, nuevas perspectivas, como lo hizo en *Las Cruzadas vistas por los árabes* o en su célebre *León el Africano*, donde nos muestra que todos somos seres fronterizos. La novela histórica le ofrece la oportunidad de abrir horizontes, de pensar identidades plurales, de reinventar Oriente, para hacer resurgir su naturaleza multicultural. Crear “mitos positivos” es su apuesta contra la intolerancia y el odio hacia quienes, como nos hace pensar el discurso imperante, son totalmente diferentes a nosotros.

Es en la escritura donde ha construido un país de acogida, donde puede afirmar su identidad rizomática. De ahí su rechazo a ser catalogado como escritor francófono, apelación que supone que el francés le es ajeno, inapropiable. Autor de lengua francesa en cuya escritura resuena el árabe –lengua sospechosa y estigmatizada en la actualidad– sería lo justo. Y lo afirma de alguna manera cuando hace escuchar su acento en la Academia francesa, a la que se integró en 2011 y de la que es “secretario perpetuo” desde 2023, tras una elección casi unánime. Ser el portavoz de la

Academia y, al mismo tiempo, defender las lenguas regionales en Francia es muestra de su compromiso no con la nación, sino con la lengua. Pues si algo defiende Maalouf es la identidad lingüística, el existir en la lengua propia. El apego, reitera sin cesar, es un derecho. Uno de los aspectos más valiosos de su pensamiento y de su narrativa es el desplazamiento de lo religioso hacia lo lingüístico que le permite dejar atrás la supuesta oposición entre cristianidad e islam. Lo cual lo conduce a defender el derecho a una vida cívica, así como la democratización de la sociedad árabe y de su espacio político.

Demasiado conciliador para unos, el “Señor Oriente al servicio de Occidente” para otros, o incluso tibio debido a sus esfuerzos por mediar entre ambos mundos, su posición nunca ha sido cómoda. Criticado en el Líbano por su excesiva apertura y, en Francia, por su defensa de la riqueza, complejidad y diversidad del mundo árabe, Amin Maalouf resiste a la exigencia de escoger su campo. Pero lo que incomoda son quizás más bien las preguntas que plantea y que perturban las versiones establecidas. En su ensayo *Identidades asesinas*, publicado en 1998 pero de gran vigencia aún hoy desafortunadamente, el escritor se pregunta: “¿Por qué tantas personas cometan hoy en día crímenes en nombre de su identidad religiosa, étnica, nacional o de otro tipo? ¿Con qué se podría sustituir hoy la pertenencia a una comunidad de creyentes?” Su singular experiencia, occidental y oriental, le permite ser crítico ante las posiciones que mantienen el supuesto choque de civilizaciones. Así, cuestiona a la vez la resistencia europea a reconocer los orígenes múltiples que la forjaron, entre los cuales está el inmenso legado árabe, y la violenta reticencia del mundo árabe a la transformación política y social.

Según Amin Maalouf, el sentimiento de humillación permanente, la desilusión y la impresión de fracaso constante llevaron al mundo árabe a replegarse en sí, a ceder a la tentación

de aferrarse al pasado, a rechazar cualquier progreso. La incomprendión occidental de lo que él considera como la “herida profunda” del mundo árabe ha ensombrecido su escritura en los últimos años: “Cuando los musulmanes del Tercer Mundo atacan violentamente a Occidente, no es solo porque son musulmanes y Occidente es cristiano, sino también porque son pobres, están dominados, son despreciados, y Occidente es rico y poderoso.” Si bien sus más recientes libros, como *El naufragio de las civilizaciones*, apuntan hacia la urgencia de un orden internacional más justo, Maalouf constata con tristeza la lucha de poder que sigue dominando y la prolongación de un discurso hegemónico que no admite otros modos de concebir la historia. Sus sueños de “armonía, progreso y coexistencia” se ven amenazados hoy más que nunca: “En el Mediterráneo se levanta un muro entre los universos culturales a los que pertenezco. No pretendo franquear ese muro para cruzar de una orilla a otra. Mi ambición es socavar ese muro de odio –entre europeos y africanos, entre Occidente y el islam, entre judíos y árabes– y contribuir a derribarlo. Esa ha sido siempre mi razón de vivir, mi razón para escribir.” Pese a todo, Amin Maalouf permanece fiel a su visión conciliadora, basada en una pluralidad de orígenes, hoy más necesaria que nunca. ~

MELINA BALCÁZAR (Ciudad de México, 1978) es traductora y editora en Canta Mares.

ARCHIVO VUELTA

Apuntes sobre las cenas

por **George Steiner**

La pasmosa erudición de George Steiner lo convirtió en un crítico y lector de agudeza sin par. Presentamos un fragmento de su

ensayo “Dos cenas” que fue publicado por la revista *Vuelta* en el número 241 de diciembre de 1996.

Comer a solas es experimentar o padecer una soledad peculiar. El compartir comida y bebida, en cambio, llega a lo más hondo de la condición socio-cultural. La gama de sus implicaciones simbólicas y materiales es casi total. Abarca el ritual religioso, las construcciones y deslindes genéricos, los dominios de lo erótico, las complicidades y enfrentamientos de la política, los contratos del discurso, risueño o grave, los ritos del matrimonio y de la congoja fúnebre. En sus complejidades múltiples, el consumo de una comida alrededor de una mesa, con amigos o enemigos, discípulos o detractores, íntimos o extraños, la inocencia o las convenciones establecidas de la convivialidad, son el microcosmos de la soledad misma. “Convivir” (verbo que en inglés se hace raro después de mediados del xvii) es, en efecto, “vivir con otros y entre ellos”, de la manera más articulada y cargada, que es la de la comida compartida. Paralelamente, el partir el pan a solas tiene una extrañeza como de animal o dios. *Le vin du solitaire* –firmado por Baudelaire– es una parodia o negación desolada del acto comunitario, de la comunicación en la comunión, tanto sagrada como secular.

La antropología y la etnografía insisten en el carácter central de las comidas en común –y aquí “en común” se extiende desde la reunión clandestina o estrechamente resguardada de un grupo elegido, hasta los saturnales y carnavales abiertos a la ciudad o tribu entera–. Precisamente porque el consumo de comida y bebida, en especial más allá de la necesidad orgánica inmediata, está cerca de definir nuestra humanidad común o “socializada”, estas convivialidades son fundamentales, en conjunto, para nuestra historia tanto como individuos –del bautizo o la velada– y como miembros uno de otro en la hambrienta política corporal.

Pero si la noción de convivialidad parece acarrear la de lo festivo, de lo alegre incluso hasta la altura de la trascendencia, ¿qué haremos con aquella enigmática ocasión de Éxodo 24 en que Dios invitó a compartir con Él la comida a Moisés, Aarón, Nadab, Abiú y setenta ancianos de Israel? Esta misma noción o estructura de experiencia compartida puede llevar fatalidad consigo. Desde el infanticidio y el canibalismo de la cena de Atreo y Tiestes (leyenda que nunca ha perdido su imperio hipnótico sobre la imaginación occidental) hasta aquella en que Banquo se levanta ante Macbeth, desde el tumulto homicida en la boda de Hércules hasta los frecuentes ejemplos de celebración cortesana donde los déspotas renacentistas apuñalaban o envenenaban a sus huéspedes rivales, la convivialidad ha sido ocasión de muerte. Esta congruencia paradójica se universaliza en las moralidades y alegorías medievales como el *Everyman*, donde el rico y el glotón brindan ante el grupo respetuoso y la Muerte lo hace a su vez. Era como si los momentos de refinamiento culinario o prodigalidad fuesen acompañados de una amenaza oculta. ¿Quién puede olvidar las insinuaciones macabras, el *memento mori*, en esos banquetes representados por Buñuel o Fellini?, ¿o en el “comer hasta la muerte” en *La gran comiloná*?

Dos muertes continúan caracterizando la historia moral e intelectual occidental. Las muertes de Sócrates y de Jesús de Nazaret siguen siendo piedras de toque de nuestra historicidad, de los reflejos de sensibilidad y reconocimiento merced a los cuales hacemos de la remembranza un legado de referencia a nuestra identidad hebreo-cristiana y clásica. En estas dos muertes poseen interminable gravedad la consecuencia del derroche incommensurable, nuestro sentido de lo irreparable. ~

Traducción del inglés de Juan Almela.

GEORGE STEINER (Neuilly-sur-Seine, 1929–Cambridge, 2020) fue ensayista, profesor y crítico literario.