

Letrillas



Imagen: *Las espiritistas*, Juan Téllez Toledo. Cortesía del Munal

ARTE

Repensar el porvenir: arte y adivinación en el Munal

por María Olivera

¿Por qué será que nos causa tanta fascinación lo desconocido? La posibilidad, el misterio o la trascendencia, lo que no vemos a simple vista... Hace unos días, un amigo me dijo que entendía los vínculos entre la poesía y el esoterismo, que incluso no le resultaba extraño que los poetas contemporáneos leyieran también el tarot, pero que le parecía menos común que un ensayista se decantara por la lectura de manos, por ejemplo.

Al escucharlo, entendía los motivos detrás de esta idea, pero también pensaba en que la humanidad, desde su tímida aparición sobre la Tierra, ha guardado en su interior un miedo, respeto o curiosidad hacia aquellos hechos que no pueden explicarse. Sin importar nuestros oficios, buscamos constantemente alguna guía para encaminar el sentido de nuestras vidas. En este contexto, la escritura y el arte parecen existir más cerca de la

adivinación de lo que quizás podríamos pensar.

Para el Museo Nacional de Arte (Munal), esta conversación entre arte y ciencias adivinatorias comenzó en 2021, con la donación de la carta astral que André Breton elaboró para el poeta Jean Schuster cerca de 1950, lo cual marcó el inicio de una investigación de largo aliento que se consolidaría este año en la exposición *Bajo el signo de Saturno. Adivinación en el arte*. La pregunta sobre la pertinencia de integrar este documento histórico y artístico al acervo del museo fue el punto de partida para desarrollar esta muestra, que reúne cerca de doscientas piezas en las salas temporales del Munal. Así, el principal interés del equipo curatorial, encabezado por David Caliz, fue situar la colección del museo en el centro de la investigación, con el propósito de generar nuevas lecturas de su acervo a partir del concepto de la incertidumbre, entendida como la necesidad humana de comprender la posteridad.

La muestra está organizada en cuatro ejes que conforman constelaciones de imágenes inspiradas en la tradición esotérica como dispositivo de pensamiento creativo: la nigromancia, que invoca a los muertos; la clarividencia, que busca descifrar el porvenir; la astrología, que consulta a las estrellas; y el terror cósmico, que aborda la incertidumbre del futuro. Estas líneas curatoriales revelan la complejidad de estos saberes desde una perspectiva artística y proponen una exposición temática más que cronológica en la que se establece un diálogo intergeneracional con obras que abarcan de 1513 a 2024 e incluyen a artistas como

Leonora Carrington, Remedios Varo, Alberto Durero, Tercerunquinto, José Guadalupe Posada, José Horna, Eugenia Martínez, Ángel Zárraga, Teresa Morán, entre muchos otros.

Además de su amplia colección de piezas, esta exposición destaca por el proceso de vinculación que el museo ha establecido con sus públicos. En las salas se presentan diversas infografías concebidas como herramientas para que los visitantes comprendan en qué consiste cada ciencia esotérica y que, a partir de ello, estimulen su pensamiento creativo y sensible durante el recorrido. Por ejemplo, frente a la escultura *La quiromancia* (2011) de Leonora Carrington –que representa a una figura femenina de pie, envuelta en un manto y en aparente estado de trance– se encuentra un gráfico que explica la lectura de manos y describe el significado de las líneas en la palma. Por un momento, puede parecer que esta información atrae más que las piezas en sí porque naturalmente nos conquista la idea de una posible interpretación de nuestra vida, pero el encuentro entre estos recursos gráficos en los muros y las piezas de las colecciones hace que las conversaciones entre vida y arte se enriquezcan en el recorrido de la muestra.

Me atrevo a decir que hay un ejercicio de evocación más que de simple representación en la exhibición, pues el aura de las salas –influida por los colores de los muros y la iluminación de las piezas– nos conduce a un estado meditativo constante. *Bajo el signo de Saturno*, además, guarda ciertos guiños en su curaduría que insisten en hacer una propuesta integral: para la pieza *El tarot chilango* (1996) de José Raúl Pérez Fernández, por ejemplo, el curador narra que el montaje fue a partir de una tirada del tarot para participar de la poética del proyecto, el azar y las cartas. “Si hablamos de la incertidumbre y como no podemos controlarlo todo”, menciona Caliz, “el proyecto curatorial también parte de ahí”.

Creo que la elección por parte del Munal de tematizar lo esotérico en el marco de una colección nacional responde también a una coyuntura cultural en la que la astrología y otras formas de espiritualidad alternativa han ganado visibilidad en el discurso público, especialmente en el más joven. Sin embargo, más allá del fenómeno social, la exposición propone un marco de análisis desde la práctica curatorial: ¿qué saberes validan los museos? ¿Desde qué discursos se construyen las narrativas expositivas? En el último núcleo de la muestra se presenta una interrogante formulada por Goethe sobre si el arte es un vehículo para conocer lo que no se puede. Como apunta Caliz, “más que brindar verdades absolutas, las exposiciones deben generar cuestionamientos en el público”, no se trata de ofrecer discursos cerrados, sino de abrir posibilidades de diálogo sobre lo que se exhibe, cómo se exhibe y con qué intención. En este sentido, el museo se plantea como un espacio de mediación crítica, pero también como un dispositivo de imaginación cultural.

El recorrido por las salas permite reconocer tanto el rigor curatorial como la pertinencia del eje temático centrado en la astrología y los saberes esotéricos. La propuesta se sostiene, en buena medida, gracias al cuidadoso trabajo de articulación entre obras disímiles en tiempo, estilo y procedencia, que encuentran cohesión a través de una narrativa simbólica y transversal. En este gesto radica, quizás, su mayor aporte: habilitar una lectura alternativa del patrimonio artístico desde los márgenes del saber oficial, sin caer en la trivialización de los símbolos ni en una estetización superficial del ocultismo. Así, más que una respuesta definitiva, la exposición se propone como una plataforma de exploración abierta, donde el arte puede efectivamente funcionar como un vehículo hacia lo desconocido.

Quizá es muy pronto para conocer el impacto de la exposición: para saber

**BAJO EL SIGNO DE SATURNO.
ADIVINACIÓN EN EL ARTE**
MUSEO NACIONAL DE ARTE (MUNAL)
Hasta el 18 de enero de 2026

si a partir de este ejercicio cambiará algo en nuestra manera de relacionarnos con los museos y sus colecciones, si aquellas personas que fueron por primera vez, atraídas principalmente por el esoterismo, regresarán a las salas del Munal o si el encuentro con alguna de las piezas generó una experiencia que cambió su percepción sobre la vida y el arte, por ejemplo. Pero lo cierto es que la muestra se distingue por proponer una lectura renovada y fresca del acervo institucional en lugar de repetir los relatos históricos canónicos, lo que permite abrir un campo de sensibilidad y sentido que dialoga con las inquietudes contemporáneas. Será importante seguir de cerca el devenir de estas iniciativas con el propósito de continuar reflexionando el para qué o para quiénes existen los museos en México y sus colecciones. ~

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

URBANISMO

Observar las ciudades y la vivienda desde el espacio público

por **Andrea Bizberg**

La vivienda es la piel de las ciudades, resguarda y, en el mejor de los casos, refleja las preocupaciones y el estilo de vida de sus habitantes. Por eso, sus cambios son olas concéntricas que repercuten a mayor escala. Las ciudades se metabolizan desde su componente más elemental: la casa. O, más frecuentemente, el edificio. Sin

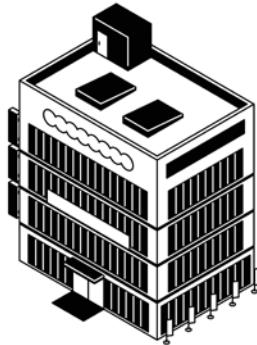
embargo, hoy en día la vivienda es pocas veces pensada para adecuarse a las necesidades de quienes la habitan, se pliega a la vorágine de la ciudad y a su urgencia de volver más eficiente el espacio para alimentar la especulación inmobiliaria.

Si observamos con atención, las viviendas llevan en sus estructuras las marcas de las regulaciones y legislaciones imperantes. En Tokio, por ejemplo, los impuestos prediales elevados dinamitaron las casas grandes –llamadas de primera generación– con jardín y garaje para convertirlas en una miríada de viviendas cada vez más pequeñas –segunda y tercera generación– que culminan en edificios de departamentos estrechos –de cuarta generación– con poca, por no decir ninguna, convivencia con el exterior. El hogar se vuelve entonces un espacio doméstico por excelencia: se evitan los encuentros con vecinos, se busca un semblante de individualidad en esos espacios confinados.

Los edificios se convierten en la meca de la contención de gente aislada, lo cual obliga a salir para reencontrarse con los demás. Sin embargo, en las grandes ciudades latinoamericanas, ese movimiento fuera de casa no se ha traducido en una mayor ocupación del espacio público –habitualmente desatendido, abandonado e inseguro–, sino en encuentros en ámbitos igualmente privados como restaurantes o bares, que le están prohibidos a aquellos sin el suficiente poder adquisitivo. A la par, el espacio público se volvió de tránsito: tan solo sirve para moverse de un punto a otro, ya sea a pie, en coche o en transporte público, según la clase social.

En la mayoría de las ciudades latinoamericanas, la fragmentación y el “atrincheramiento” se convirtieron en sinónimo de exclusividad: el lujo último radica en la máxima privacidad y la ausencia de vecinos. Henri Lefebvre habla de que el espacio privado moderno se caracteriza por su homogeneidad, fragmentación y

jerarquía. Se trata de una homogeneización por clases sociales: *guetos* en el peor de los casos, *condominios con seguridad privada* para los más “afortunados”. El intercambio es mínimo y utilitario, los más privilegiados atraen a las clases trabajadoras que recorren largas distancias para cubrir las labores de limpieza, de vigilancia, de cuidados. Los condominios suelen estar desconectados del entorno: son de difícil acceso en transporte público, tan solo se llega manejando o sorteando los coches mal estacionados en las raquínicas banquetas. La desconexión de espacios también influye en la manera de pensar: alimenta la desconfianza en aquellos que no habitan los mismos ecosistemas.



En este contexto, me interesa pensar en ese espacio público que, en principio, puede ser habitado por cualquiera. Son *clusters* porosos que posibilitan encuentros fuera de los círculos sociales asignados, porque una comunidad plural necesita de puntos físicos en donde nacer. Pero ¿cómo se puede fomentar y pensar en lo público en sociedades donde se alaba la privacidad y la fragmentación?, ¿qué tipo de comunidades se están creando desde el individualismo?

En gran medida, el ámbito público es visto como un espacio urbano vacío, según la lógica de *oportunidades de desarrollo*. Pienso en los parques, los huertos urbanos, los jardines, pero también en los terrenos baldíos, los predios o estacionamientos abandonados, los bajopuentes que no tienen

un valor económico en el estado en que se encuentran, pero que sí tienen el potencial, si se recuperan, de jugar un rol social importante.

En ciudades como Bangkok se está pensando en la recuperación del espacio público abandonado –como los bajopuentes– para transformarlo en áreas verdes donde las actividades deportivas colectivas estén al centro. Si bien estos lugares siguen sin ser ideales, pues se encuentran debajo de segundos pisos con altas concentraciones de contaminación atmosférica, son semillas de soluciones que se activan a la par de medidas de movilidad eléctrica, transporte público masivo y planeación urbana.

¿Cómo empezar a pensar en esos espacios vacíos como componentes centrales en la vida de nuestras ciudades?, ¿cómo los resignificamos para entender su valor positivo para gente de diferentes horizontes? Y no solo de personas, sino también de otros seres normalmente expulsados y rechazados del ámbito privado como los animales y las plantas.

Y es que, para la construcción de sociedades más igualitarias y de comunidades más diversas y resilientes, invariablemente se precisará de revitalizar el espacio público. Un futuro más sustentable depende de esos lugares, de que paulatinamente borren las jerarquías para construir ciudades que se recorran a pie. Porque vivir las ciudades no debería resultar en un atrincheramiento, sino en transitar y habitar esos *in-between*, como los llama Marina Abramović; esos espacios abiertos que invitan a pensar, a observar, a recoger impresiones e ideas.

De igual manera, también resulta interesante pensar en esos espacios en los bordes que no son enteramente del ámbito público, pero que no terminan de ser privados: las vecindades o las azoteas, en comunicación constante entre mundos. Sin dejar de lado los severos problemas a los que se enfrentaron las vecindades en la Ciudad de México y su deterioro

progresivo tras la ley de congelamiento de rentas, este tipo de vivienda fue un ejemplo de resistencia y organización social que resultó evidente tras el temblor de 1985. El papel social de las vecindades fue esencial, no solo al momento de la reconstrucción, sino también para exigir respuestas rápidas y acciones gubernamentales a las demandas de vivienda. En ese sentido, la vecindad se tornó, de espacio precario, en un fuerte motor de organización social y política. Estos espacios *entre dos*, comúnmente asimilados a las clases desfavorecidas, ofrecen algunos elementos para construir futuros más plurales, pues ponen las áreas comunes al centro de la vivienda.

Por otro lado, Valeria Luiselli menciona las azoteas como esa “ausencia urbana y arquitectónica, esos sitios de relativa invisibilidad”, que fueron utilizadas por la vanguardia mexicana por su dualidad público-privada, subversiva “en una sociedad en donde no había cabida moral ni física para la diferencia”. En las azoteas se cristaliza la necesidad de inventar otros espacios “que desafían las restricciones de género, trasgreden las normas sexuales y rompen con los códigos morales y estéticos”. Fungieron, en su momento, como espacios “traductores que llenan el vacío entre el interior y el exterior”. Muestran la importancia de desdibujar los límites entre lo privado y lo público.

Nuestra mirada a diferentes escalas, desde lo alto de la azotea o sentados en una banca pública, nos abre una ciudad que se observa en sus detalles y se imagina a sí misma con sus puntos densos de concreto, intercalados y conectados con amplios espacios vacíos y semiabiertos que crean porosidades por donde se cuela la vida. Y ahí, tiembla la posibilidad de encontrarnos en la banqueta y caminar. Ese es el mayor lujo. Y, al mismo tiempo, no debería ser un privilegio. ~

ANDREA BIZBERG es maestra en ciencias ambientales por la Sorbonne Université y asesora municipal de la Ciudad de México para Breathe Cities.



TEATRO

Angélica Liddell o el *pathos* como pensamiento escénico

por **Verónica Bujeiro**

Ha vuelto Angélica Liddell a México, un país que la reverencia y, al mismo tiempo, la observa con cautela. Su propuesta escénica, caracterizada por un discurso directo y sin concesiones hacia la audiencia, suele despertar una mezcla de fascinación y desconcierto. Fundadora de la compañía Atra Bilis Teatro en los años noventa, Liddell, nacida en Figueras, España en 1966, ha construido a lo largo de más de treinta años un sello de creación escénica sin parangón en lengua castellana. Su expresión dramática y escénica se encuentra desposeída de las trabas clásicas de la dramaturgia y se distingue por una intensidad regularmente anclada en hechos biográficos que derivan en confesiones rabiosas, donde la palabra se convierte en rehén de una visión trágica del mundo, una forma de *pathos* entendido como conocimiento a través del dolor.

Con la pieza invitada al 53º Festival Internacional Cervantino, *Terebrante*, un título que alude a un dolor que

desgarra o perfora desde dentro, se anunciaaba un homenaje al artista del cante jondo Manuel Agujetas. Sin embargo, lo ocurrido en las funciones de Guanajuato y de la Ciudad de México reveló una distancia radical con respecto al arte flamenco. A través de reacciones en redes y notas de prensa se supo que la sala del Teatro Cervantes se fue quedando medio vacía, mientras que en el Teatro de las Artes de la Ciudad de México la audiencia se mantuvo intacta, dividida entre el desgano ante el reconocimiento de estrategias ya reconocidas en la artista y la devoción de aquellos que acogieron con éxito la propuesta. En realidad, esa oscilación entre el fervor y el rechazo es parte natural del fenómeno Liddell, pues su arte exige del espectador un auténtico acto de resistencia.

Si el dolor es el centro sobre el cual gravita toda la producción de Liddell, en *Terebrante* encuentra su eco más preciso en la *segurriya*, uno de los palos más antiguos y dolientes del flamenco, cultivado por el propio Agujetas, mal llamado “el Bukowski del flamenco”.

La pieza nos embarca en una travesía de cuadros escénicos donde el cuerpo de Liddell vuelve a ser el epicentro del drama, rodeado de símbolos reconocibles a medio camino, como las guitarras del cante jondo que acabarán destrozadas, la silla del

cantaor o la bandera gitana que la artista acomete carnalmente. El espectador se ve confrontado con estímulos extremos, pistas sonoras estridentes y proyecciones de violencia explícita, como aquella en la que se expone una extracción dental completa, una posible alusión al cantaor, cuya dentadura fue reemplazada por dientes de oro. La artista se regodea en su desnudez y se somete a estímulos físicos ante el público, en gestos que pueden resultar perturbadores o parte de un repertorio ya conocido, como el acto de depurarse bebiendo y vertiendo alcohol sobre sí misma, un rito que suele marcar el cierre de sus espectáculos.

Más que teatro, lo que aquí se vio fue un rito, pues la propuesta escénica de Liddell se erige desde una concepción del drama más próxima a la experiencia performática que a la representación teatral. Justamente por ello, el espectador no asistió a una representación del dolor, sino a su transmisión directa, casi física, en una experiencia que apeló más al padecimiento que a la contemplación. De ahí el desconcierto de quienes, desde cierta ignorancia, esperaban un espectáculo tradicional del arte flamenco y, en cambio, se encontraron con un ritual de purga espiritual, donde la artista convirtió el sufrimiento en una vía unívoca de comunicación.

A diferencia de otras piezas de Liddell, acreedora de importantes preseas literarias, aquí no hubo la esperada ráfaga verbal que orientara al espectador, apelando quizás a que el dolor más profundo es inefable. Una ausencia que, sin duda, acen- tuó la desorientación, y ante la cual su silencio no hizo sino prolongar la confusión.

En entrevistas, Liddell ha declarado que esta pieza se inspira en el universo febril y onírico de David Lynch, lo cual cobra sentido si entendemos que lo que acabamos de presenciar es, en realidad, ese espacio oscuro y excesivo donde el flamenco brota, acaso, desde las cavernas del propio cuerpo.

Pero, más allá de la belleza alcanzada por los cuadros escénicos o el trance de la *performer*, queda una sensación de incomodidad y saturación, como si el espectador fuera empujado a sopor tar una intensidad que nadie pidió, pero que la artista considera necesaria. En esta apuesta por el exceso se perciben ecos del *Teatro de la crueldad* de Antonin Artaud. Y, del mismo modo que el propio pensador francés, Liddell parece condenada a ser profeta de una experiencia que el público aún no está dispuesto a recibir.

Cuando *Terebrante* se estrenó por primera vez en Madrid en 2021, después del confinamiento y de una ausencia de cinco años en los escenarios, la reacción del público y de la crítica fue exactamente la misma que acabamos de tener. Liddell se molestó entonces con audiencias y críticos por igual (pese a declarar que nunca lee lo que se escribe sobre ella) porque no se dejaron arrastrar por los símbolos abiertos de su obra. Salió en su defensa con una vehemencia inusual, ofreciendo declaraciones a la prensa para reivindicar la libertad de su silencio y la incomprensión que lo rodeaba. De aquella confrontación surgió una diatriba titulada *Terebrante, la causa*, clase magistral que también se presentó en la Ciudad de México. En ella, Liddell ofreció una suerte de desbroce del espectáculo, como si ese aparte fuese necesario para comprender el sentido de la obra y, sobre todo, para formular una declaración de principios orientada a preservar el misterio que, para ella, constituye el centro de toda creación. Una convicción que, paradójicamente, anula la posibilidad de una interpretación abierta y, al mismo tiempo, redime su hermetismo.

Pero más allá de las interpretaciones, —hay tantas como cabezas en el patio de butacas— parece ser que fuimos parte de una experiencia reciclada. No presenciamos una obra de primeras impresiones, sino una que reactiva los mismos malestares y el

mismo desconcierto, y ante la cual existe incluso un aparte que nos orienta y, de algún modo, mitiga el motivo de nuestro malestar. Curioso, ¿no es cierto? Y también revelador de la contradicción esencial de una artista que busca sostener el riesgo como principio, pero no renuncia a perder su lugar dentro de los circuitos culturales que la consagran.

Si bien no existe un nexo directo entre ambos proyectos, resulta significativo que la obra que recientemente le valió el Premio Nacional de Teatro 2025, otorgado por el Ministerio de Cultura de España, *Dämon. El funeral de Bergman*, parezca nutrirse de aquella experiencia contra la crítica. Presentada en 2024 en el Festival de Aviñón, marcó un hito histórico, al convertir a Angélica Liddell en la primera artista española en inaugurar dicho evento. En *Bergman*, la autora encuentra una figura con la que se identifica y desde la cual articula sus propias arengas contemporáneas, como antes lo hiciera con la violonchelista Jacqueline du Pré o con el propio Manuel Agujetas, entre muchos otros que, dentro de su poética, funcionan como espejos y con los que establece diálogos fantasmales.

En esta ocasión, parte del espectáculo estuvo dedicada a la supuesta reyerta que el cineasta sueco mantenía con sus críticos, conflicto que Liddell aprovechó para escenificar un enfrentamiento directo con la crítica teatral francesa, mencionando incluso nombres y apellidos. La respuesta no se hizo esperar, y algunos de ellos, furiosos ante la injuria, presentaron una demanda, envolviendo la obra en un drama extraescénico que, lejos de perjudicarla, acentuó su estatura como figura central del teatro europeo. Paradójicamente, ese mismo gesto de desafío, tan coherente y afín a su estética del exceso, terminó por otorgarle este nuevo reconocimiento, con lo que se selló un recorrido en el que la provocación deriva en legitimidad institucional.

Angélica Liddell parece ser hoy plenamente consciente de un *pathos* seducido por la usura espectacular. Su cuerpo, ofrecido en sacrificio, es también el instrumento con el que capitaliza su herida. En recientes entrevistas ha afirmado trabajar en su propia desaparición, en la disolución del ente ficcional que su ego artístico ha construido, y quizás en ello resida la condición de lo antes mencionado. Los extremos, algún día, también llegarán a conocer su límite. ~

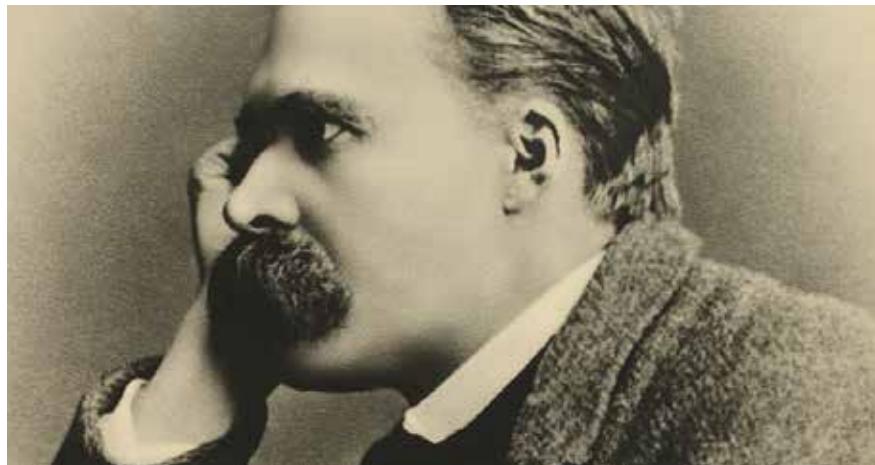
VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Pertece al Sistema Nacional de Creadores de Arte.

POLÍTICA INTERNACIONAL

El regreso de Dios

por Michael Reid

“Dios está muerto. Dios permanece muerto. Y lo hemos matado nosotros”, escribió Friedrich Nietzsche en su libro *La goya ciencia* publicado en alemán en 1882. Su famosa y provocativa declaración estaba respondiendo al hecho de que el avance de la ciencia y el racionalismo, y sobre todo la teoría de la evolución de Charles Darwin expuesta en *El origen de las especies* de 1859, había demolido la base teológica de las creencias cristianas, las ideas del mundo como creación divina y de Dios como un ente supernatural todo-poderoso. Pero en los argumentos de Nietzsche, desarrollados en varias obras en los años siguientes, más que una liberación esto fue un drama para los seres humanos. “Dios está muerto, pero su estatua se mostrará por siglos en una cueva donde seguirá echando una sombra, tremenda y espantosa, en la pared”, prosiguió. No obstante, para él intentar mantener el contenido ético y moral del cristianismo sin creer en la teología era una hipocresía y una



mentira, como señala Sue Prideaux en *¡Soy dinamita!*, su magnífica biografía del filósofo alemán.

La solución que muchas sociedades occidentales encontraron fue el Estado laico y una sociedad cada vez más secular. Pero como Nietzsche anticipó, la sombra en la cueva nunca se borró. Los valores judeocristianos seguían en los cimientos de las sociedades europeas. En muchos países latinoamericanos el Estado laico chocó con la religiosidad popular, profundamente arraigada. En México este choque desató una guerra civil, la Cristiada, que costó tal vez ochenta mil vidas entre 1926 y 1929. Escribo estas líneas desde Lima, donde este octubre, como todos los octubres, decenas de miles de fieles acompañan a la imagen del Señor de los Milagros en sus múltiples salidas por el centro histórico de la ciudad en un culto que se remonta al siglo XVII. En Estados Unidos, por otro lado, la primera enmienda a la Constitución, apoyada por Thomas Jefferson, prohibió el establecimiento de una religión patrocinada por el Estado. Eso no impidió que las iglesias cristianas jugaran un papel fundamental en la vida nacional.

Sin embargo, la observancia religiosa por lo general ha disminuido en las sociedades occidentales, especialmente en Europa. España es un caso radical de esto. Cuando murió el general Franco hace exactamente

cincuenta años, 95% de los españoles eran católicos bautizados y 60% asistían a misa. En 2022 solo uno de cada dos se identificó como católico y uno de cada cinco todavía iba a misa.

Todo esto hace particularmente digna de atención una reciente recuperación en la religiosidad en Occidente y, más ampliamente, en el mundo. En *Dios ha vuelto*, publicado en 2009, John Micklethwait y Adrian Wooldridge (ambos excolegas míos en *The Economist*) identificaron un renacimiento global de la fe hacia finales del siglo XX. En el mundo islámico, esto se manifestó en el surgimiento de regímenes y movimientos islamistas, que en algunos casos desplazaron a regímenes militares laicos. En la India, Narendra Modi, la figura política dominante en este siglo, reivindica el lugar preeminente del hinduismo en la nación a expensas de la minoría musulmana. En Estados Unidos, varias figuras influyentes en el movimiento MAGA de Donald Trump son católicos, como Steve Bannon y J. D. Vance.

Ahora parece que este renacimiento religioso está llegando a Europa, la región laica por excelencia. Se manifiesta especialmente entre los jóvenes. En Reino Unido, un estudio reciente estimó que el 16% de los adultos jóvenes ahora asisten regularmente a servicios religiosos. Y en España el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) encuentra que entre los españoles con menos de 35 años

los que se identifican como católicos se han incrementado de un mínimo histórico del 35% en 2023 al 41% en 2025. Un interesante artículo de Diego Garrocho (“El giro católico”) en *El País* que analizó este fenómeno parece haber tocado una fibra, suscitando una serie de reflexiones en el mismo periódico y en otros. Garrocho enumeró varias señales de que “el catolicismo está de moda”, desde las imágenes religiosas en la publicidad para el nuevo álbum de Rosalía a *Los domingos*, la nueva película de Alauda Ruiz de Azúa sobre la vocación de monja de una joven, o el otorgamiento del premio Princesa de Asturias de Humanidades a Byung-Chul Han, un pensador católico surcoreano.

No es difícil encontrar explicaciones para este renacimiento religioso, en la crisis del liberalismo y el fracaso del culto al progreso, que en buena medida reemplazó a la fe en Dios. El declive relativo de Occidente ha

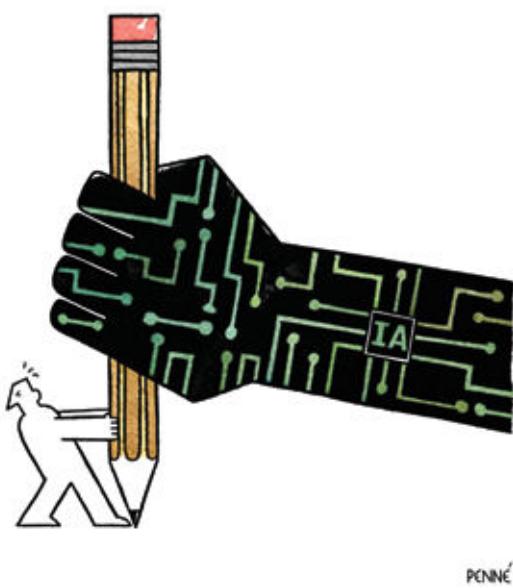
llevado a que las generaciones jóvenes ya no vean posibilidades de tener mejor vida terrenal que sus padres. Las identidades tradicionales se encuentran amenazadas por la percepción de una inmigración no controlada y la revolución digital. El surgimiento de las redes sociales ha llevado a una paradoja: muchos estudios registran que más jóvenes que nunca expresan sentimientos de aislamiento social. La pandemia creó un sentimiento generalizado de vulnerabilidad humana. Frente al individualismo del mundo neoliberal, hay una búsqueda de valores más comunitarios. Detrás de la crisis política que representa el populismo hay una crisis moral que Nietzsche identificó hace siglo y medio: creer en Dios es difícil, pero vivir sin él es más difícil aún.

Si se consolida y avanza, ¿habrá implicaciones políticas de este giro religioso? Hasta ahora ha sido un reforzamiento para la derecha. Una de las

características de los votantes de partidos de derecha en España es su identificación religiosa. En América Latina, la insurgencia de las iglesias evangélicas ha sido un factor en el surgimiento de una derecha más radical. Pero no necesariamente va a seguir así. Por cierto, el cristianismo intentó imponer un código de comportamiento conservador, especialmente para las mujeres. Pero fue precisamente su establecimiento como una fuente de valores independientes del Estado lo que permitió, a la larga, la aparición del liberalismo y la democracia. Históricamente, el cristianismo ha sido tanto conformismo como disidencia. Si bien nos cuesta vivir sin mitos que nos confortan, estos pueden tomar muchas formas distintas. ~

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

ESPERE EN LA LÍNEA



PENNÉ

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

CINE

Klaus Kinski, el actor tormenta

por **José Filadelfo García Gutiérrez**

Werner Herzog, en *Mi enemigo íntimo* (1999), exhibió la tensa, pero productiva y afectuosa relación que tuvo con Klaus Kinski, su actor de cabecera en cinco de sus célebres películas: *Aguirre, la ira de Dios* (1972), *Nosferatu* (1979), *Woyzeck* (1979), *Fitzcarraldo* (1982) y *Cobra Verde* (1987). El documental resultó una ventana, no solo a la amistad entre ambos artistas, sino al temperamento del vehemente actor nacido en 1926 en la entonces ciudad libre de Dánzig, actual Polonia.

De ese temperamento dan cuenta sus memorias, publicadas en español

en 1992 –un año después de la muerte de Kinski– bajo el título *Yo necesito amor*. Su narración, realista hasta la crudeza, es un reto constante a las personas y los acontecimientos que lo rodean, manifestado entre burlas (la manera de hablar de Herzog es aburrida, “más perezosa que un sapo”), pero también como un acto de expiación resignado, aunque apasionado, ante la vida. Kinski recordó su deserción del ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial, su estancia en la cárcel y en un hospital psiquiátrico; hizo un recuento pormenorizado de sus zafarranchos sexuales; mansiones, autos de lujo, alguna que otra sustancia psicotrópica, la compra de una isla de las Exumas, sus parejas y el nacimiento de sus hijos.

El actor describe la cruda realidad, y también relata con aspereza las reacciones que esa realidad le provoca, salvo aquellas escenas que involucran a su hijo Nanhoï (Nikolai), y que lo desbordan de un amor enternecedor, como cuando lo besa mientras duerme: “Solo mis labios besan, con toda precaución, con la delicadeza de un soplo de brisa, su cabecita, que es tierna y fuerte como la flor de la lila, y huele igual de bien.”

Sin embargo, Kinski admite y confecciona su realidad temperamental, la que enriqueció sus arrebatadas relaciones personales y que fundamentó con creces el *ethos* de su obra y de su profesión: “Oh, mi Nanhoï, que me transportas sobre tus alas por encima de este gueto mortífero que esas carroñas ambulantes llaman vida, que me elevas por encima del horrible abismo de la desesperación.” La mayor parte de *Yo necesito amor* da cuenta de sus proyectos actorales y las numerosas anécdotas con directores alrededor de un trabajo, la actuación, por cuya vocación Kinski accedió sin mediación de escuela alguna.

Kinski asegura haber rodado más de doscientas cincuenta películas y “rechazado más de dos mil”, aunque en su libro solo menciona cerca de 145 proyectos concretados, no solo de cine

(que son los más), sino de teatro, radio y grabaciones. Por lo demás, México aparece como lugar de paso, como locación de una película sobre autos de carreras que no se realizó, por la mención de una bruja mexicana, y otra película en el país que, al parecer, sí se filmó, pero de la que no da su título. Un dato curioso, que Kinski no menciona, fue su colaboración con Claudio Brook en *Coplan salva el pellejo* (1968) y, cuatro años después, en la célebre *Aguirre, la ira de Dios*, donde actuó junto con Helena Rojo.

La concepción del arte actoral que tiene Kinski se sustenta en una manera de ser en la vida y no en un descubrimiento vocacional. El también buen escritor ironiza sobre las escuelas de actuación, para sugerir que sus enseñanzas rayan en una ridícula obviedad humana: “¿Cómo se puede enseñar a otra persona lo que es reír y lo que es llorar? [...] ¿Se puede aprender el instinto? ¿El olfato? ¿La concepción? ¿El parto? Todo es vibración, magnetismo: la recepción de la semilla.” Tanto el magnetismo, como la metamorfosis y la encarnación, términos de abrupto dinamismo, son palabras que emplea Kinski para advertir que la habilidad actoral es precedida y condicionada por un modo de ser, tan trastocador y descarnado como el suyo, en el mundo. Se trata, no de interpretar a un personaje, sino de encarnarlo al nivel en que el borde entre persona y personaje se disuelva y deje en un predicamento al actor: “El peligro de no poder librarme de las encarnaciones que yo mismo he conjurado es cada vez mayor.”

A pesar de Kinski, su visión de la actuación es sintomática de la escuela vivencial expuesta por Konstantín Stanislavski en *Un actor se prepara*, publicado en Rusia en 1936, y en México, con la presentación de Celestino Gorostiza, en 1954. En términos generales, el método de Stanislavski apoya la comprensión e interpretación del personaje desde la asimilación interna en la persona del actor, y no meramente como un desenvolvimiento mecánico

y despersonalizado del acto escénico. El dinamismo del actor que interpreta a un personaje debe ser el mismo que tendría ese personaje, si viviera.

Si bien la indiferencia de Kinski a las escuelas actorales lo acercan, paradójicamente más por testimonio personal que por método, a la escuela de Stanislavski, también el libro del ruso confirma lo contrario del ser actoral de Kinski: que no hay buen actor sin una pedagogía de la técnica actoral. Como Gorostiza indicó, la imagen del actor nato resulta solo un imprudente idealismo de los alumnos, pues estos creen que no requieren “más preparación que la de gastar un par de zapatos sobre los escenarios”. Paradójicamente, a pesar de Stanislavski y Gorostiza, la imprudencia de Klaus Kinski, actor nato, permitió que su personalidad, y no propiamente su vocación, legara obras memorables.

Ante una tormenta, donde las olas alcanzan los quince metros, dice Kinski: “Nunca he sido tan feliz en mi vida.” La tormenta, vista como un modo de ser feliz en la vida, y que tantos frutos artísticos le dio, exhibe la relación caótica entre la vida y la muerte. Si Kinski es feliz en la tormenta, se debe a que ese caos –y, por tanto, drama– finalmente se desbordó de manera liberadora. El apego a la naturaleza (expuesto varias veces en las memorias) como proveedora, además de su hijo, de una profunda felicidad, resultó en Kinski un bienintencionado, aunque exótico, deseo por librarse tranquilamente de su temperamento.

La tormenta que asumió felizmente Kinski resulta el epíteto que corona su trabajo artístico, aunque esa misma tormenta tan personal también se desbordó, pero esta vez de manera lamentable y ciertamente destructiva, en su vida privada. Así como en *Yo necesito amor* el mismo Kinski recuerda, entre sus primeros contactos sexuales, el que tuvo con su propia hermana cuando ambos eran niños, veintidós años después de la muerte del actor, en 2013, su hija Pola Kinski publicó la autobiografía

Kindermund (en español *Nunca lo digas a nadie*), cuyo testimonio exhibió el terrible abuso sexual que recibió de su propio padre. La tormenta, en efecto, liberaba a Kinski, pero también arrasó y *atormentó* a otros.

Fue la de Kinski una subjetividad vehemente y apasionada, que lo llevó a oscilar con admiración entre Jesucristo y el poeta, ladrón y asesino François Villon, que se refugia buenamente en el *lirismo absoluto* de *En las cimas de la desesperación* de Cioran: “Quisiera estallar, hundirme, disgregarme, quisiera que mi destrucción fuese mi obra, mi creación, mi inspiración.” Es en esa anulación que Kinski habría descubierto no la nulidad de la vida, sino su feliz y poco humana liberación. De ese estado tan lírico e íntimo mostrado en *Yo necesito amor* emergió también su relación problemática, burlona y pendenciera con el mundo, cuyo recuerdo para la posteridad se condensa en las palabras de Eduardo Lizalde sobre François Villon en “Testamento”: “y aquí, bajo esta horca, / me rompo y muero y me masturbo / frente a todos / para gloria de Europa”. ~

JOSÉ FILADELFO GARCÍA GUTIÉRREZ
es poeta y ensayista, autor del estudio *Introducción a la poesía de José Recek Saade* (BUAP, 2022).

ARTE

De la Mora, la restitución del asombro

por **Constanza Martínez Achim**

Curada por Tobias Ostrander, la exposición *Gabriel de la Mora: La petite mort* en el Museo Jumex —que después viajará al museo Marco en Monterrey— recorre casi dos décadas de la producción

del artista mexicano: desde sus primeras obras en 2007 hasta piezas recientes de 2024. El título de la exposición, que se traduce como “La muerte pequeña”, hace referencia al eufemismo francés para el orgasmo, que Roland Barthes utilizó para describir la sensación de abandono o pérdida que puede acompañar al clímax. Más que articularse alrededor de un tema único, la exposición es una invitación al espectador a perderse, dejarse abandonar a los sentidos, sorprenderse. Ostrander organiza *La petite mort* en seis ejes temáticos –“Cuerpos”, “Borradura”, “Calor”, “El

golpe, la piñata libera los contenidos de su cuerpo: una lluvia de confeti y tiras rojas. Esos materiales inocentes, regados en el piso de un escenario prístina-mente blanco, parecen sangre. Luego, en 42 movimientos, el artista guarda sus entrañas dentro de una caja. Sin duda la autodestrucción es un momento de pérdida, pero también de placer y de renacimiento. En este sentido, puede representar un tipo de “muerte pequeña”. La elección de estos números no es casualidad: su suma (36 más 42) multiplica 2 por 39, combinando así su edad con la de su doble, que podría representar tanto a sí mismo como a su padre, con quien comparte nombre y apellido, según informa la cédula correspondiente. ¿Se trata de una reflexión sobre la capacidad de transformación y continuidad, más allá de la muerte de los que nos dieron vida?

Este primer acto anticipa la sección “Cuerpos”. De la Mora los captura por medio de huellas o restos de su existencia: pelo, sangre, textos, líneas genéticas, las fisuras en una plancha de azulejos donde antes se había parado el artista, formas de la pervivencia en el tiempo. En un íntimo retrato de familia, el artista reúne réplicas de cráneos de vivos y muertos. En otro retrato, su padre se dibuja con cabellos propios y de sus familiares.

Las dos secciones que siguen, “Borradura” y “Calor”, vuelven a insistir en el desgaste y la transformación de la materia, sea por el paso del tiempo, sea por reacciones provocadas por el propio artista, que juega con nociones como las de originalidad, autenticidad y permanencia: las capas de pintura desprendidas de un plafón de una casa en la colonia San Rafael; un cuadro hecho de mil 152 suelas de cuero desgastadas de zapatos; obras falsificadas de Mario Carreño y de Arnold Böcklin, que De la Mora a su vez interviene para convertirlas en obra propia; siete mil 160 raspadores usados de tres mil 580 cajas de 179 mil cerillos; seis páginas incineradas de la tesis de maestría del artista, que queda reducida



a cenizas y memoria. El fuego, como gesto artístico, evocador de la pequeña muerte, borra, opaca y destruye para crear nuevas formas e interpretaciones.

Si el tiempo y los elementos destruyen, ¿qué es lo que contiene y preserva la obra de arte? Esta es la temática de la siguiente sección, “El filo del deseo”, que pone de manifiesto la fascinación de De la Mora con los bordes, los cortes, las fronteras, las incisiones, las heridas. Aquí las obras se construyen con papel, vidrio y materia lítica, que interpelan, pero también repelen físicamente. La sección “Tacto”, por otro lado, invita a reflexionar sobre el contacto, concreto o, paradójicamente, intangible: De la Mora ha llenado una pared entera con la tela removida de cincuenta y cinco bocinas izquierdas y cincuenta y cinco bocinas derechas, donde la vibración del sonido creó marcas al desplazarse por su superficie. El tacto genera, dibuja, evoca, incluso cuando el contacto directo no es posible.

La última sección, “El placer del espectador”, sitúa al visitante en el centro de la experiencia, invitándolo a interactuar con las piezas y a observar de cerca su proceso de creación. De la Mora ha preparado una especie de *Wunderkammer* –gabinete de maravillas y curiosidades–, donde colecciona materiales, colores y patrones con el objetivo de crear sorpresa, desorientación, gozo. No busca simplemente un recorrido pasivo, sino crear una experiencia en la que el espectador, con su anhelo de saber, complete las piezas que añoran ser descifradas.

Sus monocromos de gran formato resultan particularmente reveladores: lo que a la distancia parece un simple lienzo blanco –aparentemente la superficie más fácil de crear– adquiere profundidad al descubrirse que está compuesto por 467 mil 685 fragmentos de cáscaras de huevo. Una composición similar, hecha con alas de mariposa,

devuelve la mirada del espectador a través de sus cincuenta ocelos, que forman pares de “ojos” que observan desde distintos puntos de vista, como si la obra misma tuviera conciencia. En contraste, otro monocromo –compuesto por 86 mil 54 pedazos de obsidiana negra– no refleja la mirada múltiple, sino que la invierte. Al contemplarlo, el espectador se oscurece y la obsidiana se convierte, paradójicamente, en una superficie clara. Esta inversión evoca la presencia de Tezcatlipoca de la mitología mexica, deidad del reflejo, la oscuridad y la visión oculta. Su espejo de obsidiana no era un simple instrumento de vanidad, sino un medio que le permitía descifrar el destino o enfrentarse a la propia imagen interior. Nótese la frecuencia con la cual el artista elige materiales del pasado prehispánico: obsidiana, andesita, plumas, cochinilla. ¿Será para él otra forma de traer la muerte a la vida, el pasado al presente o integrar el paso del tiempo? En este sentido, la pequeña muerte, que es el título de esta notable exposición, podría también referirse a que la muerte, integrada a la vida, nos da menos miedo, nos provoca menos dolor, se vuelve una muerte pequeña.

En tiempos en que el arte puede ser excesivamente conceptual, *La petite mort* reivindica la sorpresa. Las piezas de De la Mora, confeccionadas con desechos, fragmentos, falsificaciones, transforman lo cotidiano en algo extraordinario. Sus obras, casi siempre con títulos numéricos, insisten en contabilizar su proceso de creación –cuántos pedazos de materiales, cuántas horas invertidas– para producir asombro y extrañeza.

Como decía Georges Bataille en su noción de *gasto*: no se trata de producir algo útil o valioso en términos económicos, sino de generar intensidad, maravilla y una forma distinta de comprender el mundo. De la Mora logra justo esto. ~

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

La ardilla, la ciudad y los libros

por **Adolfo Castañón**

I
Tuve noticia de la escritura de *Cartas a una ardilla* hace al menos tres años. En cambio, a Angelina (Hyères, Francia, 1936) la he tratado y leído desde hace tiempo. En cierto modo, la he acompañado a lo largo de algunos momentos de su vida editorial y académica. La he entrevistado, prologado, leído y presentado. Su figura y su voz como poeta y ensayista no me son ajenas. Forma parte de ese continente que representan los escritores del exilio español en México, como Ramón Xirau, Francisca Perujo, Luis Rius, Pedro Garfias, José Pascual Buxó, José Gaos, entre otros.

Al igual que a Angelina, también me ha tocado observar a las ardillas desde la ventana que da al jardín desde hace años. Me consta su velocidad y vivacidad. Las he visto casi siempre en pareja columpiándose entre las ramas y entre los cables, como equilibristas. También las he visto en Chapultepec, burlándose de los paseantes a quienes son capaces de arrancar de las manos lo que les llevan.

En las culturas primitivas en las que se practica el chamanismo, como entre los indígenas del norte de México de los que hablaba el don Juan de Carlos Castaneda, aparece la cultura del “aliado”, que puede ser una planta –como el peyote– o un animal –como la lagartija–. Leyendo y releyendo las *Cartas a una ardilla* de Angelina Muñiz-Huberman he pensado que entre la poeta y escritora y la traviesa especie, que se columpia entre las ramas de los árboles y a veces entre los cables de la luz, se da un diálogo cuyo radio cabría medir con el compás de esta analogía de mágica índole. Esa geometría tal vez ayude a calibrar

mejor la altura de su vuelo y la fuerza de su encanto.

En la novela *The knight in rusty armor* de Robert Fischer de 1989 aparece el mago Merlin, que se alimenta de nueces trituradas por una ardilla, que resulta ser una compañera ideal para el héroe por su empatía y capacidad de comunicación, para que el caballero de la armadura oxidada pueda seguir por el sendero de la verdad. La ardilla de Angelina Muñiz-Huberman y la de Robert Fischer tienen no poco en común.

Las sesenta *Cartas a una ardilla* también van dirigidas a los pinzones, los colibríes, las tórtolas, tanto como a ciertos personajes como el adolescente meditabundo que Angelina ve desde su séptimo piso. También hay cartas dirigidas a Nadie, a Quien, a todos, a la humanidad. Es un libro que tiene algo de mensaje vesperal, para emplear el título que Jorge Ruiz Dueñas le dio a su reciente libro de poemas. *Cartas a una ardilla* es un libro de madurez.

Asoman entre líneas escenas del pasado cubano y recuerdos de los amigos y maestros del exilio español. Se trata de un álbum entrañable en el cual se dibuja discretamente la silueta de Muñiz-Huberman. Es también un espacio poblado de claves secretas para los lectores de Angelina, que sabrán descifrar, en algunos de sus pasajes, alusiones a otros textos de la misma autora.

II

Cartas a una ardilla y otros especímenes de Angelina me hizo recordar no pocas cosas. La primera, el libro de Ernestina de Champourcín titulado *La ardilla y la rosa* (*Juan Ramón en mi memoria*), que es una selección comentada de las cartas escritas por Ernestina a Zenobia, con Zenobia a Juan Ramón, a quien consideraba su maestro, publicada en 1981.

A mis ojos y oídos, la ardilla es una voz alternativa de la poesía que vertebraba estas epístolas, recados, misivas que sostienen Angelina y su ardilla desde la torre de siete pisos en que vive la escritora.

La otra alusión que me vino a la memoria es *Lady into fox*, título de una novela de un escritor inglés, David Garnett, que Alfonso Reyes cita en *El deslinde*. La reciente publicación del libro de Muñiz-Huberman me ha llevado a fantasear en un *Lady into squirrel*. O la dama que miró tanto los ojos inquietos de una ardilla que llegó a apoderarse de su espíritu y a emular su agilidad y velocidad, al menos en el orden mental. La ardilla y la poesía andan jugando juntas por las ramas de las letras.

III

Las ardillas son inquietas y curiosas. También hacen deporte. Se columpian entre las ramas y se dejan caer entre la fronda, parecen practicar la caída libre. Parecerían inmortales. Hasta donde tengo noticia no las registra la Biblia. Tampoco aparecen en la obra de Alfonso Reyes, aunque sí en la de Amado Nervo y en el decimoquinto cuento de adviento “Las provisiones de la ardilla”. Desde luego las conocieron los romanos, que dijeron de ellas que se hacían sombra con su propia cola. O, como dice Miguel Álvarez del Toro: “Las ardillas utilizan su tupida cola para protegerse del frío; cuando duermen se la echan sobre la espalda e incluso pueden envolverse con ella el cuello.” La ardilla es un motivo literario que recorre las letras universales.

En el libro de Muñiz-Huberman la ardilla aparece como un ente solitario, aunque yo tengo para mí que el simpático roedor es híbrido de murciélagos y colibrí. Más allá de la máscara de la ardilla, hay dos figuras claves que campean por estas páginas: la ciudad y la historia, la propia biografía de la escritora y poeta quien traza, con pudorosa delicadeza, tramos y claves de su vida. *Cartas a una ardilla y otros especímenes* puede leerse como un libro edificante, no solo para educar

ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN

CARTAS A UNA ARDILLA

Y OTROS ESPECÍMENES

Ciudad de México, Bonilla Artigas, 2025, 136 pp.

niños, sino para reformar el entendimiento de los adultos.

IV

Hay, finalmente, otro apunte necesario. La sobre población de ardillas en la Ciudad de México es un hecho. Algunos hablan de una plaga. No es extraño entonces que una atrevida amiguita de las alturas haya tenido la audacia de subir siete pisos para conversar con Angelina Muñiz-Huberman a través de una misteriosa correspondencia. ~

ADOLFO CASTAÑÓN (Ciudad de México, 1952) es ensayista, editor, poeta y crítico literario. Su libro más reciente es *Arcoíris de artes y artistas* (Bonilla Artigas, 2024).

ARCHIVO VUELTA

Cómo escribí Las muertas

por Jorge Ibargüengoitia

No solo la vida cotidiana del México de la segunda mitad del siglo XX quedó registrada en los artículos periodísticos de Jorge Ibargüengoitia. También su proceso creativo figura en textos como “Memorias de mis novelas”, publicado en el número 29 de la revista Vuelta de abril de 1979, y del cual ofrecemos un extracto donde el autor desbroza los hilos de realidad y ficción que se tejen en su novela *Las muertas*.

Al principio de *Las muertas* hay una advertencia: “algunos de los acontecimientos que aquí se relatan”, dice, “son reales, todos los personajes son imaginarios”. “Los acontecimientos” son el caso de las Poquianchis, uno de los más memorables en la historia criminal de México. Descubrir los datos no fue cosa fácil, porque sobre las mentiras que la

* Anita Hoffmann, *Refranero zoológico. Apotegmas y otras expresiones populares sobre los animales*, tomo II, México, UNAM, 2003, p. 22.

prensa dijo y las verdades que olvidó decir se podría escribir otro libro más escandaloso que el que se escribió. El expediente legal del juicio tiene más de mil hojas, tamaño oficio, escritas por las dos caras a renglón seguido. Algunas de las declarantes tienen hasta cuatro nombres de pila –A, alias B o C, también conocida como D–, otras se presentan con tres pares de apellidos; en cambio, nadie pudo recordar el nombre de una de las muertas. Leí los periódicos y parte del expediente, pero no entrevisté a ninguno de los protagonistas.

Un suceso semejante al ataque a la panadería que ocurre en el primer capítulo del libro aparece en las actas, lo mismo que el pasaje del segundo en el que las hermanas le piden al amante de una de ellas que las lleve, en su coche, a dejar un cadáver en la carretera. De las relaciones entre los modelos reales de Serafina y Simón Corona, no aparece en el expediente más que la siguiente frase: “vivía con ella a veces y a veces no, porque ella tenía un carácter muy difícil”.

Ocurrió en la realidad que fue aprobada una ley que prohibió la prostitución en Guanajuato y que las hermanas González Valenzuela se mudaron con sus mujeres a Lagos, en donde ya desde antes habían abierto un cabaret; también ocurrió que ese último burdel fue clausurado a fines de 1963 a consecuencia de un incidente en el que perdió la vida el hijo de una de las hermanas. Aparece en las actas que las hermanas regresaron de noche, en coches de alquiler, al estado de Guanajuato y que vivieron durante varios meses con veintitantas mujeres en uno de los burdeles que había sido clausurado y cuyas puertas estaban selladas. En las declaraciones dice que el capitán Águila Negra hizo este viaje sentado junto a la ventanilla del primer coche, con la gorra puesta, “por si había alguna dificultad con la policía”, dice también que iba apretujando a las mujeres que viajaron con él. Las González Valenzuela –las Baladro de la realidad– trataron durante mucho tiempo, por medio de coyotes y de licenciados, de conseguir una licencia para abrir un negocio en

Jalisco, en donde es permitida la prostitución, pero no lograron su intento.

La muerte de Blanca –y su nombre– está en las declaraciones: una mujer, el cadáver más antiguo, tuvo hemiplejia, trataron de curarla aplicándole plantas calientes hasta que la mataron y cuando vieron que se estaba muriendo trataron de revivirla dándole a beber Coca-Cola. Las mismas que trataron de curarla la enterraron sin que las otras mujeres de la casa se dieran cuenta de lo que había pasado. La vida de Blanca, su carácter y los dientes de oro, son ficción. Dice en las actas que dos mujeres murieron al caer de un segundo piso durante un pleito, que otra murió “a chancletazos” que le dieron sus compañeras, y que otras fueron muertas a tiros cuando trataban de escapar. También aparecen en las actas los zopilotes, que fue imposible ahuyentar. Casi todo lo demás que aparece en el libro es ficción. ~

JORGE IBARGÜENGOITIA (Guanajuato, 1928-Madrid, 1983) fue uno de los escritores más importantes del siglo XX mexicano con obras como *Los relámpagos de agosto* (1964) y *Los pasos de López* (1982).

