

Letrillas



Imagen: Teresa Margolles. ¿Cómo salimos? Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (Marco)

ARTE

Teresa Margolles: insistir en la memoria

por María Olivera

“El dolor y la pérdida humana” alcanza a leer a lo lejos en el texto de sala. Aquí un primer apunte sobre la exposición. A mi izquierda, un poco menos lejos, la artista vestida de negro permanece en silencio, como testigo de su propia puesta en escena. Estamos a punto de entrar a la exposición *¿Cómo salimos?*, la primera revisión de la carrera de Teresa Margolles (Culiacán, 1963) en el continente americano. Le acompañan la curadora de la muestra, Taiyana Pimentel, y la memoria

de cientos de familias atravesadas por la pérdida de algún miembro a causa de la violencia y las desapariciones forzadas en nuestro país. “Margolles no soluciona, sino que anota procesos”, menciona la también directora del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (Marco) para contextualizar la naturaleza de este proyecto que reúne dos décadas de trabajo, con piezas de 2003 a 2025.

A lo largo del recorrido por la exposición, me preguntaba por el lugar al

que pertenecía el trabajo de Margolles y la manera en que se entrecruzan lo institucional, la ética y la estética. Sé que estos cuestionamientos no son prioridad en su práctica, sé que su mirada está más allá de ellos, pero es inevitable pensar en el papel del aparato museístico cuando nos enfrentamos a piezas que nos convocan y conviven desde el marco de la violencia cotidiana. ¿El museo está en el cuidado de la memoria sobre la que recurren sus piezas? ¿El museo está en lo simbólico cuando reconocemos, por ejemplo, que el agua con la que se han limpiado las escenas del crimen o los cadáveres de la morgue guardan un nombre y una identidad que se escapa de las manos? ¿El museo está en las distintas aproximaciones a la violencia y sus impactos sociales? La obra de la artista va encontrando un cauce en nuestra sensibilidad y responde a la pregunta: el museo es el contenedor, pero la obra insistirá en la sensibilidad, en la memoria y en mantener la esperanza. Pese a todo. Frente a todo.

Me atrevo a decir que hay una suerte de espejismo en la exhibición, pues parece que los modos en que nos relacionamos con las obras nos hacen ver la manera en que nos aproximamos a la vida: si lo hacemos desde el cuidado y la atención, o desde la prisa y la incomodidad, si decidimos obviar el dolor ajeno o reconocer el testimonio de la vida contemporánea. Las fichas técnicas de las piezas son textos comentados que contextualizan la producción de las obras y que nos vuelven testigos de estas violencias. Así nos enteramos, por ejemplo, de que la primera instalación en sala es una comisión producida por el Marco este 2025 y que consiste

en 32 vidrios representativos de los estados del país, que han sido desmontados de locales comerciales ubicados en zonas urbanas y periféricas afectadas por el abandono y la violencia. Cada vidrio, además, es activado por el audio de una grabación de los trenes de carga que recorren el país de sur a norte y que sirven para el desplazamiento de los migrantes.

Durante la visita, Margolles se mantiene un paso atrás del resto de la gente, como si quisiera dejar a sus piezas hablar y permitir que el público establezca una relación íntima y personal con cada una. Son veintitrés obras de dieciocho proyectos en total. Veintitrés momentos para reaprender a mirar nuestro arte contemporáneo en el marco de un museo y con notas al pie de una larga investigación teórica y estética sobre las causas y consecuencias sociales de la violencia, pero también para volver a mirar las calles de nuestras ciudades que van asimilando la irrupción de violencia en la arquitectura, en sus parabuses y banquetas. La pieza que abre la exposición, titulada *Blowback/El poder* (2022) es una bata de alta costura, bordada a mano, con intervención de fragmentos de vidrio de automóviles recolectados en las calles, consecuencia de las balaceras ocurridas en Culiacán el 17 de octubre de 2019. “Los restos de vidrio tras una escena violenta se integran a la ciudad”, menciona Margolles. ¡Los brillos se integran a las ciudades! Aquello que pensé que eran canicas olvidadas por infancias en el pavimento resultaron ser testimonios de los impactos de balas en los autos.

De pronto todo se percibe distinto. Hay una sensación muy particular en el encuentro con las obras de Margolles: no podemos decir que no nos enteramos de lo que pasa o que no nos conmueve la violencia. Aun en las piezas que podrían parecer menos “confrontativas” hay un trasfondo social, político y estético. *La gran América* (*The great America*) de 2017, por ejemplo, está conformada

por mil cuatrocientos ladrillos creados artesanalmente con el lodo extraído del cauce del río Grande, la frontera natural que divide Ciudad Juárez en México de El Paso en Texas. “Pensaba en la gente que cruza el río”, menciona Margolles frente a la pieza, “en cómo este es el último momento en que sabemos que están vivos en México”. La artista completa los apuntes de la curadora con anécdotas, retomando el origen emotivo de las obras. Frente a las piezas de arcilla, puede observarse una banca construida con agua jabonosa utilizada para el lavado de cadáveres y cemento, una obra de 2004.

Hay dos elementos que atraviesan no solo la exposición, sino la práctica de esta artista: el tiempo y los fluidos. Las piezas de la muestra nos piden tiempo para recrear el recuerdo y la identidad de aquellas personas que han dejado hogares, que se han quedado sin espacios de trabajo o que han cruzado el río Bravo para llegar a Estados Unidos. Por su parte, los fluidos como el agua, la sangre o el sudor guardan en ellos emociones que se materializan en bloques de cemento, bancas o mosaicos de arcilla. Nada en esta revisión es gratuito.

El trabajo de Margolles implica un proceso de creación cercano en el que se involucra con la sociedad a través de distintos agentes culturales de cada región. En el proyecto *Tenemos un hilo en común* (2011-2015) la artista pregunta qué oculta la belleza de la artesanía y –de la mano de mujeres de distintos países como México, Brasil, Guatemala, Nicaragua y Panamá– crea bordados sobre telas impregnadas con fluidos de víctimas de feminicidio, además de registrar en video las conversaciones que surgen de estos encuentros en donde las artesanas comparten sus impresiones respecto a la relación con los hombres y las dinámicas de violencias que las acompañan. Claro que hay una belleza particular en el trabajo manual, en los colores que eligen y las imágenes que representan; pero, de nueva cuenta, nada es solo lo que

TERESA MARGOLLES. ¿CÓMO SALIMOS?

MUSEO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO (MARCO)
Hasta el 22 de marzo de 2026

aparece ser. Detrás de los bordados destacan las telas manchadas, arrugadas y con un halo de abandono.

Margolles está aquí, no solo en las salas del museo, sino en el panorama general del arte contemporáneo y nuestra sociedad, para comprometernos con lo que vivimos y miramos. Hacia el cierre de la muestra hay una instalación titulada *Karla* (2016), compuesta por una fotografía impresa en blanco y negro, una piedra y el acta de nacimiento de esta mujer trans, cantante, trabajadora sexual y amiga de la artista, quien fue asesinada y cuya muerte quedó impune. En un gesto de complicidad y cuidado, la artista reconoció que tendría que preservar la memoria de Karla y que el espacio para hacerlo sería el arte. Pienso que, más allá del cuestionamiento sobre el lugar del trabajo de la artista, en si puede o no ser conflictivo, en lo que implica estar en un museo, lo que hay en la exposición es un tributo hacia la vida y la memoria; ahora más que nunca, necesitamos estos encuentros. ~

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

POLÍTICA INTERNACIONAL

La soledad de América Latina

por Michael Reid

En su magistral ensayo *Delirio americano*, publicado en 2022, Carlos Granés, un teórico cultural colombiano radicado hace tiempo en Madrid, analizó con lujo de investigación histórica y textual la atracción fatal de los artistas



y escritores latinoamericanos por la utopía y las dictaduras de los hombres fuertes durante el siglo XX. Ahora vuelve a la carga con *El rugido de nuestro tiempo*, un libro más corto que lleva de subtítulo *Batallas culturales, trifulcas políticas* y está compuesto de tres ensayos distintos. El primero explora una paradoja: en este siglo los artistas contemporáneos se han sometido a la censura moral tanto de la derecha como de la izquierda mientras que los líderes políticos en las democracias se han convertido en *performers* y transgresores de las normas. El segundo analiza a los presidentes mesiánicos en la América Latina actual (AMLO, Gustavo Petro, Javier Milei, etc.) que en su obsesión por crear historia corren el riesgo de sacrificar el buen gobierno.

El tercero y más original de los ensayos parte de la idea de la soledad de América Latina, recogida en los títulos de libros icónicos tanto de Octavio Paz (*El laberinto de la soledad*) como de Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad* y su discurso de aceptación del Premio Nobel *La soledad de América Latina*). Detrás de esta palabra, argumenta Granés, se encuentra la idea de que *Latin America is different*, que no es parte del Occidente, que su alma e identidad no son compatibles con la modernidad occidental y sobre

todo que la región no es apta para la democracia representativa liberal.

Esta fue originalmente una posición conservadora, adoptada por Bolívar con su preferencia constitucional por un “poder moral” poco definido y una presidencia vitalicia. Luego fue empleada por caudillos de izquierda, desde Juan Perón (si bien era más caudillo que de izquierda) hasta Fidel Castro y Hugo Chávez para justificar sus distintos autoritarismos. Como Granés señala, está también recogida en los enfoques de los teóricos decolonialistas hacia América Latina, quienes, como los jesuitas del siglo XVII con sus misiones, reivindican la pureza de los indígenas frente a un Occidente corrompido por el capitalismo. Estos asumen “que el modernizado latinoamericano no es un hombre o una mujer universal con conocimientos o valores válidos más allá de su contexto cultural, sino un aculturado o un oprimido con el alma podrida de ideales importados”, escribe el autor. Señala lo irónico de esta posición: los teóricos decolonialistas son productos del “wokismo” de las universidades de Estados Unidos y Europa y “se les ha escapado que tienen la vieja fantasía romántica... [de] hallar un paraíso no contaminado” por la podredumbre de la civilización occidental.

CARLOS GRANÉS
EL RUGIDO DE NUESTRO TIEMPO
Barcelona, Taurus, 2025, 208 pp.

Sin embargo, en esto como en varias otras cosas los extremos de izquierda y derecha se encuentran. Granés también examina la nueva derecha nacional-populista tal como está teorizada, entre otros, por Marcelo Gullo, un académico argentino, que argumenta que América Latina y España deben recuperar sus vínculos históricos y, juntos, alejarse de Europa y Occidente. Estos panhispanistas son “antisajones y antioccidentales y defienden la fusión entre españoles y americanos”. Hay un eco de estas ideas en el Festival de la Hispanidad –una iniciativa de Isabel Díaz Ayuso, la presidenta de la Comunidad de Madrid– llevado a cabo alrededor del 12 de octubre, el Día de la Raza, como algunos lo llaman. Por otro lado, hay quienes entre la nueva derecha se han alineado con el proyecto neoimperialista de Donald Trump, que implica separar a la región tanto de Europa –“globalista” para ellos– como de China.

Granés dice, acertadamente, que América Latina es sobre todo el lugar de mezclas y de encuentros culturales, de mestizaje, y que en eso yace su particular forma de modernidad. “No hay que descolonizar nada”, declara. “Ni soledad americana ni soledad hispánica: nuestro destino es Occidente.” Por cierto, algunos países latinoamericanos pueden jactarse de democracias más longevas que varias europeas, y de ser pioneros en algunos derechos sociales. Una de las muchas virtudes de la obra de Granés es su valentía y claridad al enfrentar tótems culturales.

Sin embargo, se podría objetar que el legado colonial todavía marca algunos países en América. Es una de las fuentes –claro que hay varias otras– de la desigualdad extrema que afea a la región. Evidentemente, algunos encuentros históricos no sucedieron en igualdad de condiciones. Si bien

la gran mayoría de los pueblos indígenas latinoamericanos que sobreviven quieren abrazar la modernidad, algunos quieren hacerlo mientras preservan sus tradiciones y lenguas (lo mismo se aplica a pueblos europeos). Como dijo Alain Rouquié, un diplomático e intelectual francés, América Latina es “el lejano Occidente”. Pero, tal como he observado anteriormente en estas páginas, las distorsiones que la caracterizan ya están apareciendo en el resto de Occidente.

La historia de la integración latinoamericana es la historia de un espejismo, tan aparentemente cerca en una región de tantas semejanzas, pero tan imposiblemente lejos dadas las distancias, las diversidades y las peleas nacionalistas mezquinas. Sin embargo, en décadas pasadas la región logró plasmar algunos proyectos comunes, como la Aladi (sobre preferencias comerciales), el Grupo de Río (de mediación diplomática en Centroamérica) o la CAF, un banco de desarrollo. Granés argumenta que la integración requiere democracia liberal: es sencillamente imposible unir un continente con cuatro dictaduras (Cuba, Venezuela, Nicaragua y El Salvador), varios presidentes de la nueva derecha y otros “decoloniales” que insisten en mantener vivos agravios históricos (como Petro, Claudia Sheinbaum y, a veces, Lula).

Yo agregaría también que esta desunión implica otra soledad para América Latina. Hasta hace poco, para bien y para mal, la región estaba bastante aislada de los conflictos y decisiones mundiales. Ya no. La nueva geopolítica de Trump la ha puesto en la línea de frente. Su división hace aún más complicado responder en forma efectiva para defender sus propios intereses. La dificultad y discrepancia para definir su lugar en el mundo tienen un costo concreto. ~

MICHAEL REID es escritor y periodista. Es autor de *El continente olvidado. Una historia de la nueva América Latina* (Crítica, 2019) y de *España* (Espasa, 2024).



ARTES VISUALES

Los enigmas del tiempo en el retrato

por Ingrid Solana

El placer que nos origina el arte antiguo es más una fruición de lo vital que de lo estético, al paso que ante la obra contemporánea sentimos más lo estético que lo vital. José Ortega y Gasset, “El arte en presente y en pretérito”

My aspirations are to ennoble Photography and to secure for it the character and uses of High Art by combining the Real and Ideal and sacrificing nothing of the Truth by all possible devotion to Poetry and Beauty. Julia Margaret Cameron, carta a sir John Herschel (1864)

Son rostros de allegados, sonrientes y serios: padres, primos, hermanos, otras mujeres, ella misma, los ojos tristes de una niña que sostiene una mazorca pequeña. Se trata de la fotografía de Citlali Fabián. La artista fragua retratos de identidad y destaca, de esta forma, la importancia del

vínculo único y esencial entre quien retrata y el retratado: hilo de complicidad; encuentro dialógico, rito que trasciende el impulso soberbio del fotógrafo que hace del otro un objeto. En cambio, pacta y encuadra: crea comunidad.

La historia del retrato es paralela a la del arte y varía en sus medios. Puede manifestarse en la escultura, la pintura, la fotografía; también en la palabra como sucede con el *Retrato del artista adolescente* de James Joyce o con la maravillosa novela *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde.

Vivimos asediados por retratos banales. Ya Francastel y Todorov habían señalado la obra de Goya como el último elogio al *individuo* antes de que la “sociedad facial” lo devorara. Todorov realiza hallazgos importantes en cuanto a la pintura flamenca del siglo xv que, por primera vez, se centra en representar a personas comunes dando origen a la “pintura de género”. El retrato acuña importantes modificaciones históricas que se resumen en los conceptos de *individualidad* e *identidad* que las distintas sociedades ofrecen a sus habitantes. En ellos se cifran sentidos profundos.

La relación más acuciante del retrato es la que sostiene con el tiempo. Presente, porvenir y múltiples

pretéritos concurren en la obra. Didi-Huberman, en *Ante el tiempo*, invita a pensar en el arte más allá del momento de contemplación: el arte es *todo tiempo*. Distingue dos concepciones complejas que se contraponen al definir la historia del arte: una está sumergida en una visión *continuista* de la historia y está representada por las perspectivas de Erwin Panofsky; la otra es *discontinua* y sus ejemplos paradigmáticos son el pensamiento de Walter Benjamin, Aby Warburg y Carl Einstein. Estos pensadores introducen un elemento fundamental que define la discontinuidad de la historia del arte; se trata del “anacronismo”, que implica la presencia del pasado enigmático –de una forma u otra– en toda obra de arte. La perspectiva es fascinante, incluso a la luz de las vanguardias, cuya voluntad rupturista con la tradición podría considerarse una suerte de “anacronismo crítico”. El retrato intersecta los diversos tiempos, convierte su representación en un enigma que atraviesa eras.

A la luz de lo anterior, qué interesantes se vuelven los retratos de Rineke Dijkstra, de adolescentes en la playa. Esos jóvenes se apiñan, muy serios y desgarbados, en simpáticas hileras anónimas y simbolizan también el cruce de tiempos. El adolescente representa el pasado porque todavía es un niño; el presente, pues se trata de alguien que se encuentra en crecimiento, y, a la vez, también el futuro: proyección del adulto que será. En estas fotografías, y tal como sucede también con el trabajo de Citlali Fabián, los rostros son un fragmento del tiempo en la vida de una persona y, a la vez, la representación de *todo* tiempo, incluso el de la muerte.

La pregunta por la memoria se vuelve apremiante. ¿Qué es la memoria sino una sucesión de anacronismos insertos en el presente, en el instante en que se cuestiona el porvenir? El retrato es, así, una forma fugaz y eterna del tiempo vivo. Sin embargo, nuestra época le juega desleal, lo banaliza.

Para que el retrato recupere su poder expresivo y sea el tiempo en sí, sería necesario acercarle, de nuevo, el fuego de lo sagrado.

La transformación vital del arte que se convierte en la trivialización vanguardista con las concepciones de “juego” e “intrascendencia” es llevada al absurdo por el arte posterior hasta nuestro siglo XXI. Habría que leer con mucho cuidado y astucia el concepto de “deshumanización del arte” de Ortega y Gasset que alude al arte de vanguardia como un “arte inteligente” y *deshumanizado*, frente a un arte *pasional* o *romántico* y, por ello, “humanizante o humanizado”, puesto que genera efectos emocionales en sus espectadores o lectores. El arte deshumanoizado no habla a las emociones y, si lo hace, se apaga pronto, como un fuego artificial. Pese a ello, el *arte vida* comunica aún de una forma curiosa y casi abstracta, mezcla de intelecto y pasión, como si fuera eco de una dimensión sinuosa y fatal, un llamado ineludible: el silencio en los ojos de los muertos.

El retrato, en su dimensión más profunda, se muestra en los sarcófagos y en las representaciones mortuorias de las momias egipcias de El Fayum. Estos sarcófagos están intervenidos con un retrato del difunto y representan un entrecruce de tiempos. La antigüedad del rito mortuorio egipcio que representaba, en los sarcófagos, episodios pintados de la vida del difunto es acompañada por el retrato del muerto, un acto importante en la provincia romana de Egipto del siglo I al III d. C. Los retratos de El Fayum destacan por su realismo y son impactantes en nuestra época. Aquellos rostros romanos continúan perfectamente vivos y transmiten la luz potente y extraña que solo puede provenir de los ojos de los muertos. El retrato es, de esta forma, la manera más vívida de dar voz a la muerte.

Impresionante el hecho de que la materia del arte decidió, debido al clima seco de Egipto, ser generosa

con el porvenir y conservar los ecos del pasado a través de esta forma ritual de honrar la muerte. Cuando observamos estas momias, de inmediato sentimos la cercanía y la actualidad de los retratos –realizados con cera y emplazados en un sarcófago como si fueran un pastiche de tiempos cruzados– precisamente como si los seres estuvieran vivos; porque ser retratados es dar vida; es dialogar con los otros ojos que nos miran desde su infinito. En cierta forma, los ritos egipcios son el eco trascendente del arte, que despliega su tejido de entretiempos mediante estos retratos fascinantes. Los ojos de estas momias son eternos, parecen perderse en su inmensidad sin horas. Cuando el retrato retorna a su eco sagrado, a ese halo primigenio que lo envuelve en la muerte del ser representado, entonces recupera algo esencial y caro al arte: la posibilidad de ser el más profundo juego vital. Para que el arte vuelva a ser inmensidad debe recuperar el habla de la muerte. ~

INGRID SOLANA es escritora y doctora en letras por la UNAM. Su libro más reciente es *El teatro manifiesto* (Los Libros del Perro, 2023).

MÚSICA Y TRADUCCIÓN

Volver por caléndulas: la traducción de St. Vincent

por **Erick Hernández Morales**

Mientras que tantos músicos latinoamericanos y de todo el mundo adoptan el inglés en un afán por llegar a un público más amplio, no es común que los estadounidenses se tomen la molestia de cantar en otro idioma; mucho menos tratándose de una estrella que ya goza de toda la

popularidad que podría desear como es el caso de St. Vincent. Sin embargo, esta no ganó su fama manteniéndose en una zona de confort, y su disco más reciente, *Todos nacen gritando* (2024) –una versión en español de *All born screaming*, lanzado unos meses antes–, es una muestra más de la originalidad que caracteriza su trayectoria. Con ayuda del director de videoclips mexicano Alan del Río Ortiz, St. Vincent se encargó de traducir sus propias letras y reinterpretarlas exponiéndose a todos los tropiezos de hablar una lengua extranjera que no se domina del todo: dificultades de pronunciación, errores de género gramatical, confusión de tiempos verbales, o comerse preposiciones y artículos con la misma voracidad con que mira a su amante en la canción “Pulga”.

Dado que la música delimita el tiempo de cada frase, uno de los mayores retos de traducir canciones radica en la diferencia de extensión entre lenguas, es decir, de la cantidad de sílabas requerida para transmitir un mismo significado. Esta suele ser mayor en español que en inglés, lo que obligó a St. Vincent a reducir sus versos de distintas maneras, empezando por suprimir todo tipo de articuladores discursivos. Por ejemplo, en la frase “London sun, the air like a shot”, desaparece la comparación y los tres elementos simplemente se yuxtaponen: “El sol de Londres, el aire, un tiro.” Esto acentúa un estilo de ambientación perceptible en el original desde el primer tema, “Hell is near”, cuya letra básicamente consiste en una enumeración caótica. Las complicaciones comienzan en los pasajes más narrativos, donde este tipo de reducción diluye la relación entre las ideas exigiéndole al oyente llenar los huecos: “Te miré toda la noche, llegó el amanecer” llevaba en medio un *basta que*.

Otra forma de reducir el contenido es la reformulación. En ocasiones esta se limita a transmitir el

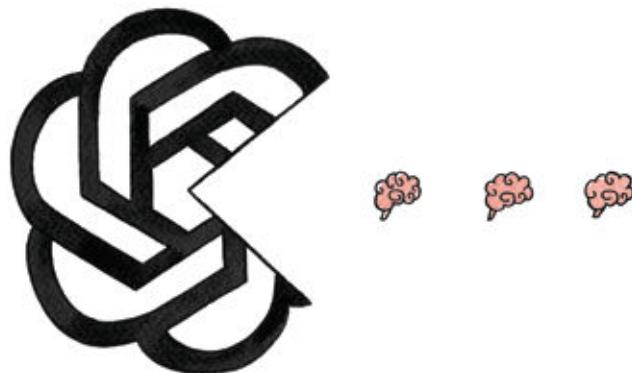
significado a costa de debilitar las imágenes: los brazos abiertos que en inglés se convierten en camisas de fuerza, en español simplemente atrapan a la cantante; y de sentirse como graffiti en un mingitorio en una lengua, pasa a sentirse como basura en la otra. Los versos mejor logrados son aquellos en que se toma más libertades para recrear las imágenes de manera más simple y directa, pero no menos efectiva, como cuando pide a su amante clavarse a ella en una especie de crucifixión en “Hombre roto”: “Aquí estoy con mis brazos abiertos / Pero tú tienes que clavar el clavo”.

En cambio, un apego excesivo a la sintaxis original termina por entorpecer el ritmo o el sentido o ambas cosas. Tampoco pudo evitar caer en calcos del inglés incomprensibles en español, como el coro de “La fruta más dulce”: “Eres una natural / Sabes que este no es”, que copia las expresiones “You’re a natural, baby /

You know this ain’t it”. La frase “Un hombre dijo justo que le dispararon” es confusa porque calca la expresión “just as somebody shot him”, cuando hubiera bastado un *cuando* para solucionarlo. Y en “El infierno está cerca” hay sobre el suelo letras y registros que debían ser cartas y discos.

A la dificultad de la extensión se suma la necesidad primordial de adaptar las palabras a la melodía. A St. Vincent podrán fallarle los subjetivos del español, pero no el oído, por lo que no vaciló en modificar sus letras cuando algo no le sonaba bien. El ejemplo más claro es el cambio del título y coro de “Reckless” por “Salvaje”: mientras que la sílaba adicional de esta palabra puede pronunciarse como apoyo previo a la tónica sin descomponer el ritmo trocaico, sería difícil hacer lo mismo con las dos sílabas más del equivalente literal *temeraria* (si no me explico, intente cantarlo). En otros casos la

ESPERE EN LA LÍNEA



PCNNÉ

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

artista supo hacer lo mismo comprimiendo una frase en una sola palabra: en el coro de “El infierno está cerca”, “Desnuda” corresponde a las mismas tres sílabas de “I was bare” sin perder expresividad, y acaso ganándola; y, con ayuda de un hiato, “el principio-o” tiene las cinco de “to begin to be”. Igualmente, en “Tiempos violentos” “Dinero” se ajusta a las sílabas de “Dolar signs”, aunque los acentos rítmicos caen justamente en las átonas de la palabra en español.

“El mero cero” es la traducción en que la cantautora despliega una mayor parte de la creatividad que la caracteriza en su esfuerzo por mantener una canción rimada, aunque con cambios: además de restar homofonías en español, su colocación es menos regular, unas veces en medio y otras al final del verso, lo que le da un ritmo más sincopado al canto. La palabra *sashay* se mantiene en ambas versiones, sin embargo, en inglés rima con el sonido *ei*, mientras que en español se desplaza el acento rítmico al igual que en la palabra *compórtate* para hacer una asonancia en *a-e* entre ambas. La letra de la canción original consiste en una retahíla de verbos en imperativo que pueden interpretarse como un monólogo interno de la ansiedad o como la voz de la presión social. Mantener la melodía, la rima y el sentido exigió mayor diversidad en español como expresiones con verbo implícito: “ojito”, “más duro”; reprobatorias: “vas mal”, “eres raro”; o el cuestionamiento “¿estás segura?”. Menos afortunado resulta el uso anómalo del subjuntivo *degrades* que resta fuerza a la orden.

“Tiempos violentos” cuenta con una tercera versión posterior que canta Mon Laferte en una traducción distinta a la de St. Vincent. Si esta goza de la venia de autora para manipular libremente su propio texto, el dominio del idioma le permite a aquella reformular con mayor naturalidad. Por ejemplo, St. Vincent reduce la exclamación “I forgot

people could be so kind” a “Gente puede ser tan amable” volviéndola una simple constatación que transmite una actitud casi optimista muy diferente de la desolación del original; por su parte, Mon Laferte cambia más la sintaxis, pero mantiene un sentido más cercano con “Me olvidé de la amabilidad”. Otro acierto suyo fue mantener la rima de “Tengo mil bombas dentro / Escondo algunos cables y no me encuentro” logrando una musicalidad cercana al original, “When all of the bombs inside / All of the wires I hide”, sin dejar de imprimirlle su estilo propio al canto.

Uno de los temas principales de *Todos nacen gritando* es la pérdida y la necesidad de lidiar con ella. Metafóricamente resulta *ad hoc* para hablar de la traducción, donde siempre se pierde algo. Hay quienes lo consideran intolerable y prefieren declarar su imposibilidad. Una línea de St. Vincent resuena para mí como palabras de aliento para quienes, pese a todo, insistimos en intentarlo cuando un sacrificio es inevitable y el desafío consiste en decidir qué recuperar y a costa de qué: “Deja el resto, pero vuelve por [las] caléndulas.” ~

ERICK HERNÁNDEZ MORALES (Naucalpan de Juárez, 1987) es traductor literario. Estudió la maestría en letras modernas en la UNAM.

MODA

La moda según Salvador Elizondo

por Carlos Didjazaá

En términos generales, la moda no es un asunto que interese mucho a los intelectuales mexicanos. Su relación con ella suele limitarse al gusto por vestir bien o la amistad con algún

diseñador y rara vez es motivo de análisis en algún texto u obra más allá de la descalificación o la parodia. De modo que siempre resulta interesante cuando alguna luminaria de la cultura se ocupa del tema con seriedad y curiosidad genuina.

En marzo de 1978, el escritor Salvador Elizondo impartió dos conferencias dedicadas al diseño de moda en el Museo de Arte Moderno.* La premisa de la primera era una explicación general de la evolución de la moda y su papel en la sociedad; la de la segunda era analizar la influencia del arte en la moda y la presencia de la moda en el arte. Estas conferencias se impartieron en un año clave, particularmente experimental para el MAM; cuestión que el escritor reconoce cuando felicita al museógrafo Fernando Gamboa (entonces director del recinto, lo fue de 1972 a 1981) por su disposición para empujar los paradigmas del arte y la práctica museística. Una semana después de la última plática se inauguró la muestra *Salón 77-78. Nuevas tendencias*, en la que se dio apertura a nuevas disciplinas, nombres, formatos y temáticas. En ella se exhibió por primera vez *El tendedero* de Mónica Mayer.

La primera plática no es particularmente reveladora para quien conozca del tema; en ella Elizondo admite que está hablando de un área de la que “no sabe prácticamente nada”, y da un repaso general de la *Filosofía de la moda* de Georg Simmel. Las ideas en las que insiste principalmente el escritor son tres. La primera

* Agradezco a la Fonoteca Nacional y al Museo de Arte Moderno por su apoyo al momento de elaborar este artículo, el cual dedico a su personal por su incansable labor para preservar nuestra historia. Consulta: Archivo Histórico del Museo de Arte Moderno, INBAL/Secretaría de Cultura, Serie documental: Conferencias, Expediente núm. 539.01.03.07/3/1978. Ciclo de conferencias *La moda en el arte: Salvador Elizondo*, “La moda en el arte I: Aspectos de la evolución de la sociedad y del género humano” y “La moda en el arte II: Influencias del arte en el diseño de la moda femenina”, Audio wav.

es que la moda deja de ser moda en cuanto se torna utilitaria; y en ese rasgo se funda su relación con el arte. La segunda: que está determinada por dos fuerzas; una gregaria que distingue a un grupo social de otro, otra personalista que distingue al individuo de los demás miembros de su grupo social; y que esta muere cuando con el paso del tiempo sale de su grupo característico, pues, en sentido estricto, la marca de la moda es el traje nuevo. La tercera: que, contrario a lo que dicta el dicho, “el hábito sí hace al monje”, pues aquel traje nuevo antes de amoldarse al cuerpo, lo domina; preescribe sus gestos, su postura y, con ello, sus ideas y temas de conversación; toda la gente que está a la moda, según Simmel, se mueve igual y habla de lo mismo.

Elizondo se remite a ciertas ideas antiguas sobre el estilo masculino que dictan que el traje más elegante es el más viejo, pues permite que el cuerpo se mueva con naturalidad, el rasgo principal de la elegancia. Es decir: si bien no son opuestos, la moda y la elegancia no son sinónimos. Esta idea, aunque acertada, ya pululaba localmente. Manuel Méndez, entonces el diseñador de moda más destacado de México, sostenía la misma opinión. Poco antes explicaba a *Novedades*: “Si uno se fija con detenimiento en cómo se visten las mujeres más elegantes del mundo se verá que nunca lucen lo más novedoso.”

La segunda conferencia es más interesante. Si bien Elizondo no deja de apoyarse en Simmel, en esta se dedica a expresar cuáles son las ideas que él mismo sostiene sobre la moda, el arte, la interacción entre estas disciplinas, y el trabajo de algunos diseñadores. Es intrigante, y a ratos divertido, conocer esta faceta suya como crítico de moda. Dice: “Estoy obligado a expresar mi más enorme repugnancia hacia fenómenos de tipo pictórico que se trasmitan hacia el ámbito de las modas, como todos lo pudimos comprobar

hace unos años cuando surgió la abominable, pero verdaderamente horrible, moda creada por el diseñador francés Courrèges [...] simplemente lo que hacía era: sobre una tela de plástico espantosa imprimía un cuadro de Mondrian, cortaba los vestidos como salían y ponía a mujeres con botitas y cascos de astronauta. Era el caso de un modisto en el que predominaba la condición de pintor más que de costurero.” El caso inverso (un pintor con vocación de modisto) le parecía más encomiable; su ejemplo era la pintora Sonia Delaunay, quien también tuvo una exitosa carrera como diseñadora de moda entre 1925 y 1929. (Su marca quebró al inicio de la Gran Depresión, luego se dedicó al diseño textil.) Elizondo reconoce que, aunque sus estampados son maravillosos y fue pionera en explotar ese medio que la costura no había aprovechado del todo, no le fue dado “un nuevo tipo de mujer” por ser demasiado artística, lo cual es, según él, la meta última del modista.

Quien lo logró con creces, según afirma, fue Coco Chanel; pues al estudiar las proporciones del cuerpo y encontrar la armonía entre ellas averiguó la longitud perfecta de la falda, dividiendo a la historia del vestido



Fotografía: Conjunto 15, de André Courrèges / Jacqueline Barrière Courrèges / Wikimedia Commons

en dos. Tras su paso, las faldas están más arriba o más abajo de Chanel. Con ello había creado algo inaudito: una moda eterna, clásica, siempre elegante, siempre actual. El escritor continúa y lamenta que el libro que leyó sobre su vida (no menciona el título, pero por su descripción debe tratarse de alguna de las biografías que escribió la periodista Edmonde Charles-Roux) profundizara más en los chismes de los ricos que en el ideal estético de la diseñadora, un asunto que aportaría más claridad sobre su oficio, pensamiento y metodología.

A esta última observación le sigue un acalorado debate con la audiencia. Luego la grabación termina fundiéndose entre risas y aplausos.

La mención que hace Elizondo del “ideal estético” de Coco Chanel me hace pensar en la labor del crítico de moda, pues señala algo tan obvio que se suele pasar por alto: los modistas, como cualquier creador, tienen un sistema de pensamiento propio, el cual no suele quedar por escrito por la naturaleza de su oficio. Si ellos no lo escriben, ¿quiénes deberían encargarse de acotarlo y cómo? Pienso en Danto y en su libro *La transfiguración del lugar común*: “La tarea de la crítica es identificar los significados (de las

obras de arte) y explicar su modo de encarnación.” ¿Qué crítico de moda actual se encarga de esta tarea, más allá del acto mínimo de la reseña? En el contexto mexicano no se me ocurre ningún nombre. De hecho, los únicos libros que se han dedicado a explicar las ideas de los diseñadores de moda son autobiográficos. Consisten en el cuestionable *3000 años de moda mexicana* de Ramón Valdiosera (1992) y *El manual de la diseñadora descalza* de Carla Fernández (2013).

Pienso que la crítica de moda es responsabilidad de los críticos de moda, y que estos no le deben ningún tipo de obediencia a los intelectuales más “legitimados” que ellos. Pero la sugerencia de Elizondo no es mala. Estudiar enteros los ideales estéticos de los diseñadores para contextualizarlos dentro de la historia de su gremio es un proyecto interesante. Es, en realidad, lo que se hace en cualquier arte. Y también un buen inicio para explicar, desde adentro de la moda, cuál es el sentido que encontramos en ella. ~

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

ARTE

El Dr. Atl en El Colegio Nacional

por Constanza Martínez Achim

Entré a la exposición *Dr. Atl: este es mi verdadero nombre*, curada por Luis Rius Caso en El Colegio Nacional, esperando encontrarme con obras que muchos tenemos en mente cuando pensamos en el pintor tapatío: volcán estallando, colores encendidos, amaneceres sobre el Popocatépetl. Y sí, ahí estaban, entre otras piezas, *La ola* (1916), *Amanecer en el Popocatépetl* (1943), gouaches del Iztaccíhuatl, así como varios autorretratos y su célebre

lienzo de Nahui Olin (1940). Pero lo que más llamó mi atención fue descubrir materiales de diversa índole –cartas, portadas de libros e ilustraciones, ensayos, fotografías, manifiestos y textos– que rara vez circulan en muestras y que en su conjunto construyen la imagen de un personaje ecléctico, voraz en su curiosidad y en sus obsesiones, complejo. “Una vanguardia de locura cosmogónica y desfachatez”, en las palabras del crítico literario Christopher Domínguez Michael, uno de los coordinadores de la exposición junto a Felipe Leal.

El recorrido abre con correspondencia relacionada a la entrada de Dr. Atl a El Colegio Nacional en 1951. En una carta fechada el 7 de noviembre de 1950, el también crítico literario José Luis Martínez, entonces secretario administrador, le informa formalmente de su designación como miembro titular. La carta va dirigida a “Sr. ‘Dr. Atl’ Gerardo Murillo”. Unos meses después, el 5 de marzo del siguiente año, Dr. Atl escribe a El Colegio Nacional suplicando que lo llamen por “su verdadero nombre”: “Si la divinidad –esa entidad intangible e incognoscible– asume diversos nombres, ¿por qué negarle a un simple mortal el derecho de llamarse como se le antoje?” Más adelante: “Yo fui el ignorado hasta que una tormenta me envolvió con su furia en el Atlántico, y ahora soy el Dr. Atl.”

En juego está mucho más que una tormenta en medio del océano. Atl compara su puesta a prueba con la conversión de Saúl en el apóstol Pablo. Romper con Gerardo Murillo –el “otro” que dice haber desaparecido “en una explosión de fuerza nuclear”– significaba convertirse en un apóstol de las vanguardias artísticas y de las nuevas corrientes científicas y filosóficas. Su conversión, sin embargo, encierra a la vez una afirmación de orígenes. “Atl”, vocablo náhuatl que quiere decir agua, fusiona los muchos mundos a través de los cuales se mueve el personaje:

lo local y lo universal, lo indígena y lo internacional, el presente eterno de lo elemental y el pasado prehispánico, ciencia y ficción, folclor y vanguardia.

Según una descripción atribuida a Diego Rivera, Dr. Atl fue “uno de los personajes más curiosos que han nacido en la modernidad del continente americano. Tiene la historia más pintoresca de todos sus pintores. Imposible tratar de relatarla sin emplear varios tonos”. Hacer una exposición sobre un personaje tan multidimensional enfrenta un reto evidente. La curaduría opta por organizarlo en distintos núcleos que representan los diversos mundos desde los cuales Atl se inventó a sí mismo: su escritura, sus especulaciones antropológicas, y, sobre todo, su vulcanología.

Gerardo Murillo nació en Guadalajara en 1875. Frecuentó el taller de Félix Bernardelli antes de viajar a la Ciudad de México para estudiar en la Academia de San Carlos. En 1897 obtuvo una beca del gobierno de Porfirio Díaz y un apoyo económico del gobierno de Jalisco para estudiar en Europa. En un momento en que José María Velasco era el canon, Atl –inspirado por los viajes donde descubrió el japonismo que revolucionó el arte a inicios del siglo XX y también por las estampas japonesas que vio por primera vez en casa de José Juan Tablada– propuso una nueva forma de pensar el paisaje. Mientras Velasco buscaba una representación meticulosa, con profundidad y perspectiva clásica, Dr. Atl rompía con esa tradición mediante planos de color yuxtapuestos, contornos simplificados y composiciones más abruptas. Así, la línea del *ukiyo-e* –“pinturas del mundo flotante”, movimiento artístico que surgió en Japón durante el periodo Edo y se basa principalmente en grabados que representaban la vida urbana– comenzó a mezclarse con su impulso de sintetizar las formas. De esa fusión nació lo que él mismo bautizó como “signismo”, definido como “la



deducción rigurosamente lógica de las manifestaciones universales... expuesta sintéticamente en forma de signos representativos". Este encuentro se vuelve especialmente evidente en el núcleo de la exposición "Un vanguardista en la cúspide del Popocatépetl". En esta sección, obras como *Les volcans du Mexique*, las vistas del Iztaccíhuatl y otros paisajes a la japonesa revelan cómo Atl logró comunicar lo profundamente local con un lenguaje visual universal.

Los volcanes son, por supuesto, su tema más recurrente. De este interés surge la obra que la exposición reúne en el núcleo *Vulcanología y recursos naturales*: libros dedicados al oro y al petróleo. Algo particularmente revelador de esta sección son las fotografías del Dr. Atl tomadas por Armando Salas Portugal, en las que aparece junto al arquitecto Luis Barragán en los jardines del Pedregal. Estas imágenes, junto con otros retratos del artista-científico realizados por Lola Álvarez Bravo, ayudan a construir su figura dado que revelan su postura, su mirada y su presencia. Sin embargo, lo que protagoniza esta sección son las vistas del Popocatépetl, los *gouaches*, los

dibujos realizados a pie de cráter y una serie de vitrinas llenas de libros y cuadernos que documentan su obsesión científica.

El núcleo incluye publicaciones dedicadas al Paricutín –*Volcanes de México. La actividad del Popocatépetl* (1939), *Un tratado de geología dinámica: el Paricutín* (1947) y *Cómo nace y crece un volcán. El Paricutín* (1950)– junto con títulos como *Oro más oro* (1936) y *Petróleo en el valle de México* (1938), que muestran la amplitud de sus intereses en torno a los recursos naturales. Cuando nace el Paricutín –el volcán más joven de México– el 20 de febrero de 1943 en Michoacán, Dr. Atl se instala en sus faldas para observar el fenómeno en toda su evolución y magnitud. Durante dos años analiza, dibuja, pinta y escribe lo que se convertirá en una monografía clásica sobre el nacimiento y crecimiento del volcán, un verdadero regalo de la naturaleza para él. Sus observaciones son valoradas por geólogos y científicos, su interés por este nuevo volcán termina desviando su atención de la política –donde había asumido posturas extremistas, incluido el nazismo– para dirigirla nuevamente hacia la vulcanología.

Es en el cono de un volcán donde Dr. Atl situaría, años después, su ciudad ideal: Olinka, una utopía en la que artistas, científicos e intelectuales pudieran regenerarse. Imaginó museos, teatros, un estadio asentado en un cráter y hasta un Templo al Hombre destinado a promover una renovada espiritualidad. Este proyecto se despliega en el núcleo *Especulaciones antropológicas y proyecciones utópicas: un grito en la Atlántida y Olinka* a través de los dibujos que acompañan el libro *Olinka, ciudad ecuménica*, de Jacobo Königsberg, así como de una serie de nueve fotomecánicos que muestran las interpretaciones arquitectónicas del autor para la ciudad ideal del Dr. Atl. Los dibujos que acompañan el libro revelan hasta qué punto los ideales políticos y artísticos del Dr. Atl se proyectaban en esta ciudad utópica. Junto con *Un grito en la Atlántida* (1947) –libro ilustrado en el que mezcla la leyenda de la isla perdida con vocablos en náhuatl– y su folleto *Crear la fuerza* (1952) –otra reflexión sobre su ciudad ideal– estas aproximaciones a la ciencia ficción constituyen uno de los aspectos más inesperados de la exposición.

Al salir de *Dr. Atl: este es mi verdadero nombre* queda claro que detrás del famoso pintor de volcanes había un hombre lleno de contradicciones, delirios y una enorme energía creativa. Su curiosidad, que llegaba hasta la obsesión, le permitía vivir en distintos mundos simultáneamente. Dr. Atl fue un personaje inagotable, capaz de moverse entre múltiples terrenos: pintar, escribir, teorizar, proponer ciudades ideales, levantar manifiestos, estudiar volcanes e incluso explorar la ficción especulativa. ~

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

El guardián del silencio

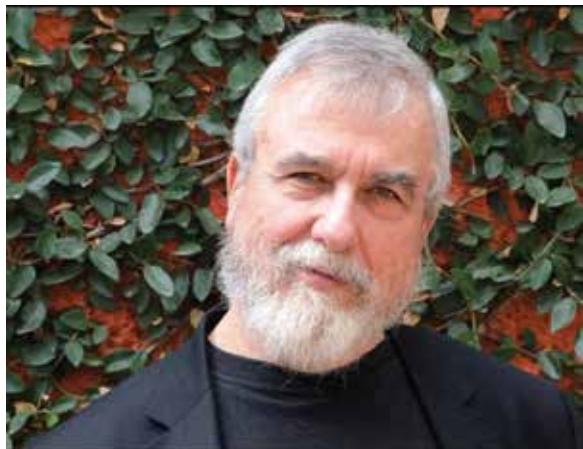
por Antonio Deltoro

No solo un lúcido poeta, sino también espléndido lector fue Antonio Deltoro. En este fragmento de “El guardián del silencio”, publicado en el número 208 de la revista Vuelta de marzo de 1994, se percibe su concepción del quehacer poético, una apuesta tan vital como valiente del arte verbal, que resulta incluso más pertinente en nuestros días.

Siempre he pensado que a diferencia de la prosa, que tiende a ocupar todo el espacio, el verso, por naturaleza, requiere que a sus lados crezca una zona de silencio. El verso, los versos, nacen de los trechos mudos, de los despalabradados, de los que punzan al pasmo.

Creo en las propiedades curativas y trasmutadoras del lenguaje. Desde muy pequeño, cuando estoy nervioso o adolorido repito unos cuantos versos y me voy introduciendo en otro estado; me mudo a otras partes; la realidad, mi realidad, se transforma: soy otro. Estos versos han ido variando y se han ido ensanchando: son mi tesoro esencial: Machado, Paz, san Juan, fray Luis, Garcilaso, Guillén, etcétera. Auden decía que el poeta es un enfermero; san Juan lo fue, antes de fraile o poeta, en el más literal de los sentidos. En consonancia con lo anterior, para Lezama “la poesía no es sino la figuración musical de la bondad”.

Si tomamos en cuenta la gran cantidad y calidad de la poesía que tenemos a nuestras espaldas, aparentemente resulta absurdo escribir; lo natural es leer. “En el convivir se completa el vivir del individuo”, decía Ortega, pero también nuestro vivir individual enriquece el convivir. Escribimos porque queremos que nuestro tiempo único y concreto no pase sin dejar huella, sin



sumarse al caudal de los otros; pero también porque sin nuevas aguas las aguas de la poesía se estancarían. Leer es releer; releer es moverse con respecto de otras lecturas anteriores; parte de este movimiento lo constituyen los libros que leemos entre una relectura y otra: leemos a fray Luis desde Borges; a Garcilaso desde Paz. Escribir es reescribir, es necesario que se siga escribiendo para que la poesía no se congele, no se vuelva manual ni biblia, repetición mecánica ni retahíla beatísima y formal. El poeta introduce la tierra, el fuego, el aire y el agua a las palabras y a la época que le tocó vivir, pero también su época y sus palabras a los cuatro elementos de siempre.

En la vida diaria nos amurallamos para que no nos hagan daño y suponemos que a nuestro alrededor los hombres y las cosas están anestesiados, cuando no muertos. El poeta, los poemas, combaten esta ficción; en realidad todo está prodigiosamente vivo. Uno de los libros que más me gustan es *Maravilla del mundo*, una selección de lo que ahora llamaríamos poemas en prosa de fray Luis de Granada, hecha por Pedro Salinas. En este libro se canta con igual atención y entusiasmo las cosas grandes y las pequeñas. Yo sería partidario de una religión que no resaltara unas cosas en detrimento

de las otras, de una religión horizontal, que no hiciera distinción entre el torrente y la gota, entre la fogata y el cerillo, entre las criaturas y su creador; que cantara la simultaneidad; que restituyera a todo la dignidad de lo enigmático y su calidad milagrosa.

Cercado por acontecimientos cada vez más rápidos, el hombre actual es incapaz de quedarse en nada. El poeta debe intentarlo; debe intentar detenerse para oír por debajo de los cambios un tiempo más hondo y verdadero: suyo, del cosmos y de la especie. Las fechas las colocamos a destiempo, vienen de afuera, de otros, de un tiempo no vivido.

Para Bachelard, “imaginarse un mundo es sentirse responsable, moralmente responsable de dicho mundo”. Los ojos del poema son los del descubrimiento, los de la trasmutación, no los del hábito ni los de la convención.

En el barullo de la época solo haciendo silencio, separando, creando nuevos espacios se puede aspirar a cultivar esa pasión por la metamorfosis que, para mí, distingue al poema. El poema crea su soledad, su silencio. ~

ANTONIO DELTORO (Ciudad de México, 1947-2023) fue poeta y ensayista. Entre sus obras destacan *Los días descalzos* (1992) y *Los árboles que poblarán el Ártico* (2012).