

Letrillas



Fotografía: Inauguración *El cantar del caos-mundo*, Diego Ortiz

ARTE

Un diálogo creativo con la diáspora afrocaribeña

por Yunuen Díaz

Sabemos que el Otro está en nosotros, que no solo resuena en nuestro devenir, sino también en el grueso de nuestras concepciones y en el movimiento de nuestra sensibilidad.
Édouard Glissant

Cimarronaje, afrodescendencia, ancestralidad, emancipación y reconfiguración de identidades son los principales temas explorados en la exposición *El cantar del caos-mundo*. Una exhibición que es el resultado del viaje iniciático emprendido por cinco artistas latinoamericanos seleccionados por el

programa Travesías de la plataforma de arte contemporáneo Terremoto, para realizar una residencia de tres semanas en República Dominicana.

El programa de la residencia fue curado por Luis Graham Castillo, quien organizó recorridos, encuentros con artistas y pensadores de la región, integrando también la fiesta, la ritualidad y la comida como formas culturales profundas que permiten comprender los territorios desde las entrañas.

Santo Domingo —una de las ciudades que alojaron a los artistas provenientes de México, Guatemala, Chile,

Colombia y República Dominicana— se fundó sobre las bases organizativas de las plantaciones azucareras sostenidas por trabajo esclavizado. Las personas llevadas de África mantuvieron, sin embargo, su espiritualidad, su música y su gastronomía, las cuales se fueron mezclando con las de las personas originarias; esto dio forma a la riqueza cultural que se experimenta actualmente. Es en ese contexto que el autor Édouard Glissant trazó las bases de su propuesta de pensamiento archipiélago, un pensamiento intuitivo y vacilante que se opone al racionalismo instrumental de Occidente. Por otro lado, Glissant también mostró una preocupación por desarrollar una poética relacional que, en lugar de fundarse como conquista del territorio, busca deslizarse por el espacio, avivando encuentros con los demás seres. Su pensamiento fue el marco conceptual para el encuentro convocado por Travesías Terremoto: concebido como un lugar para pensar en las prácticas artísticas contemporáneas desde las experiencias afrodiaspóricas caribeñas.

Helena Lugo, directora del proyecto, comenta sobre las residencias: “son tan móviles, tan versátiles, que nos permiten realmente generar otros modos de encuentro. La residencia es un espacio para seguir pensando nuestro continente y nuestros propios contextos desde un lugar crítico y transformador”.

Tras el viaje, los artistas seleccionados realizaron un segundo encuentro en Ciudad de México para profundizar sobre la experiencia y para producir obras que permitieran compartir lo vivido, en interlocución con el propio bagaje y territorio de cada artista. Lo que podemos ver en la muestra *El cantar*

del caos-mundo es el resultado de estos cruces emotivos y geográficos.

El artista guatemalteco Edizon Cumes presenta en *El cantar del caos-mundo* la obra *AWÁN. Procurar la abundancia en tiempos de exterminio* (2026), un proyecto de investigación conformado por un herbario de plantas comestibles, implantadas en los territorios colonizados, como la caña, el banano y el cardamomo, que además de sustituir la vegetación endémica significaron la imposición de trabajo esclavizado. El artista propone: “La ‘tierra arrasada’ la hemos convertido en espesos bosques; las tierras saqueadas, en abundantes milpas. Y donde se ha sembrado la muerte en forma de monocultivos de caña de azúcar y banano, nosotrxs seguimos pensando en la milpa.”

Por su parte, la artista dominicana Julianny Ariza Vólquez, quien se ha dedicado a desarrollar un trabajo para recuperar la memoria material dominicana y del Caribe, presenta la pieza *Cantoras del estuario* (2026), un altar acompañado de una instalación sonora que presenta a un tótem donde se reconfigura y rememora a las nodrizas afrodescendientes, esclavizadas para reproducir y criar a los niños. El sonido es un canto y un rezo que nos convoca a la ritualidad. Conformado por voces de mujeres activistas, imagina alianzas entre pueblos originarios y comunidades africanas esclavizadas. Entre los fragmentos se escucha: “Diosa del estuario, los gobernantes han sentenciado nuestras vidas. Oh, madre de agua y arena, recuerda a tus hijas que huyeron para convertirse en montañas... El salitre oxidará las cadenas, nuestros ruegos no irán al vacío. Ven y te diré cómo dejo ir el miedo como agua entre los dedos, alza las manos y echa raíces que se tejen bajo tierra...”

Por su parte, Luisebastián Sanabria (Colombia) ha elaborado para esta exposición la pieza *Lleva al desierto las ovejas* (2026), una instalación en video donde observamos el viaje en automóvil del artista y su padre por Santander, Colombia, en busca de un árbol de

manzanas. El artista cuenta que su homosexualidad ha sido un tema tabú en su familia, y la idea de tener un manzano en casa sería la metáfora de que todo puede crecer aun en territorios adversos. El artista comenta: “Papá asegura que me guía hacia el cielo. Y no es así. No quepo en su boca y él alumbra las esquinas para que lo vea. Verlo es sentir que es un pastor y que me trata como su oveja. Cada vez que me habla y me escribe, nos dirigimos al desierto, a su condena: ser testigo de cómo soy expulsado de la historia y de su mundo.”

Por otro lado, la artista, gestora territorial y escritora del desierto de Atacama, Carla Sobrino, preparó la pieza *DOMÉSTICA* (2026), una instalación donde cuestiona la exotización y la mercantilización global de la imagen de la llama, animal mítico que hoy en día se encuentra caricaturizado. La música que acompaña el video es el rap chileno “Chupacabras” de Tiro de Gracia, interpretado por la artista y su hijo Bruno, como crítica al sistema de fagocitación identitaria.

Y desde México, Miguel Cinta Robles, cuyo trabajo ahonda en las pedagogías de la tierra, ha desarrollado para esta exposición la pieza *Informe técnico de la Nueva Comisión del Papaloapan* (2026), resultado de una investigación sobre la construcción de las presas Miguel Alemán y Cerro de Oro entre los años cuarenta y ochenta, en la sierra baja mazateca (región del Papaloapan, Oaxaca). A través de fotografías, mapas y documentos, se reconstruye el desplazamiento de decenas de comunidades que perdieron sus tierras bajo el agua al ponerse en operación las presas. El archivo documental y el archivo del padre del artista han sido mezclados para desarrollar una ficción donde un grupo de sobrevivientes de la inundación implementa un cultivo sin fotosíntesis. Un ejercicio imaginativo que busca repensar el desastre.

Además de los artistas seleccionados, para la exposición se ha invitado a artistas cuyos temas de trabajo

EL CANTAR DEL CAOS-MUNDO

CASA DEL LAGO UNAM

Hasta el 3 de mayo de 2026

ahondan en mitos, reformulan la ritualidad y se proponen como estrategias de vincularidad, pensando en la *relacionalidad* que propone Glissant. Así en la exposición participa también Naomi Rincón Gallardo, quien presenta *utilería* de uno de sus videos, ahora convertida en escultura: *Cibuateteo* —deidad mexicana asociada a la muerte por parto— aparece como una pepenadora que busca esquivar las culturales y fragmentos de cuerpos; Eugenia Martínez, por su parte, nos ofrece rememorar a Sycorax, la bruja de la obra *La tempestad* escrita por Shakespeare, invocada como potencia femenina de una cosmogonía que entendía a la Tierra como entidad viva; también participa Nicole Chaput con las pinturas escultóricas *El divorcio de mis piernas* (2021), *Filete* (2019), *Mal de ojos* (2025) y *Novia de baba* (2025), donde se aglutinan fragmentos de imaginería visual que intenta reconfigurar una corporalidad híbrida y experimental. A su vez, Devin Osorio presenta las piezas *Un corito sagrado* (2023), *A veces hasta las sombras hablan* (2023) y *Raíces arquitectónicas* (2023), en las cuales el artista explora la identidad caribeña migrante y *queer*; finalmente, RojoNegro (Noé Martínez y María Sosa) presenta *Tepalcates de sueños* (2020), una serie de pinturas con forma de animales, cuerpo y paisajes que son resultado del ejercicio de compartir sus narraciones oníricas para reconstituir los imaginarios de los linajes huasteco y purépecha de los artistas. La muestra puede leerse como un encuentro poético de ritualidad y ensayos imaginativos para alumbrar el presente. ~

YUNUEN DÍAZ es escritora, artista y académica. En 2025 obtuvo el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario José Revueltas por su obra *La tierra en la boca. Arte contemporáneo y alimentación en México*, de próxima publicación.

Constelación de una poesía latinoamericana

por Audomaro Hidalgo

A finales del milenio pasado y a principios del siglo XXI apareció una constelación de libros que podrían trazar el horizonte de una nueva poesía latinoamericana. La poesía escrita en la América española, desde Darío hasta Gelman, pasando por los grandes nombres, ha sido osada, ha asumido riesgos y ha explorado regiones verbales adonde no se había ido antes. Nuestros poetas siempre han tenido conciencia de que el lenguaje no es una cosa dada, sino un material que debe rehacerse. Ese conflicto, la conciencia de esa lucha, le ha dado mayor unidad a nuestro idioma y le ha otorgado vitalidad.

En Argentina, *Hablar mestizo en lírica indecisa*, de Luis Osvaldo Tedesco, y también la obra de Hugo Mujica. *Hablar mestizo* es un libro en el que el discurso de la política y el lenguaje del tango, de la calle, del fútbol, se fecundan a sí mismos. La relativa extrañeza que produce este libro (quiebres sintácticos, anacronismos deliberados, creación de neologismos, exasperaciones verbales) viene del fondo de la lengua y de una profunda asimilación de las raíces: Luis Osvaldo Tedesco es un apasionado lector de los poetas medievales, barrocos y renacentistas españoles. El título es indicador de algunas tendencias visibles que sigue la poesía no solo en el ámbito de la lengua castellana, sino en el mundo contemporáneo: poesía con una pluralidad de cruces y registros lingüísticos, estéticos y epistemológicos. La poesía actual, esa “lírica indecisa”, es un cruce de géneros, un “hablar mestizo” que hace evidente su propia crisis.

Contra la incontinencia retórica, la obra de Hugo Mujica es un archipiélago verbal incandescente: por el esfuerzo de concentración, por la fuerza del logos y por la precisión de la imagen: canto y pensamiento convergen en esta poesía y prosa fragmentaria. En sus inicios, Mujica siguió muy de cerca a Heidegger. No obstante, la filosofía heideggeriana le ha permitido crear un lenguaje particular: la poesía de Hugo Mujica no se parece a ninguna otra de nuestra lengua. Un poeta colombiano, José Manuel Arango, podría estar cerca de Mujica. La nota saliente en ellos es el silencio. Sin embargo, se trata de dos sensibilidades poéticas antagónicas. El silencio en Mujica es algo vivido (pasó siete años en un monasterio trapense sin decir palabra) y por eso forma parte de su sangre espiritual: es una visión del mundo; en cambio, el silencio de José Manuel Arango es más bien un recurso retórico, algo creado pero que no nace del fondo del lenguaje: es una reticencia. Hugo Mujica no escribe apoyándose en la mano sino atendiendo al oído, su poética postula una escucha, por lo tanto la página en blanco no quiere ser escrita, más bien, pide ser escuchada. En una sociedad como la nuestra, ruidosa y saturada de imágenes vacías de contenido, el silencio es un lujo y puede ser, por obra de la poesía y el pensamiento, altamente significativo. *La palabra inicial*, *Lo naciente* y *Poéticas del vacío* son algunos libros que nos recuerdan que el canto puede aún pensar y que el pensamiento sabe aún cantar. Una poética fundamental y fundacional. No hay prisa: ya llegará su hora.

En México, *Cuerpos*, de Jorge Max Rojas, y *Sobresaturaciones*, último libro publicado de Fernando Nieto Cadena, ecuatoriano de nacimiento, pero mexicano de adopción, fallecido en marzo de 2017. La de Fernando Nieto es una poesía de nuestro tiempo, un caudaloso afluente en el que convergen la música del Caribe (la salsa, el merengue), los sonidos del danzón mexicano, el cine, el monólogo y el silogismo,

el pasquín, fragmentos de teoría literaria, la crónica periodística, la novela, el impropio verbal, el psicoanálisis y la filosofía. Todo cabe en una página sabiéndolo escribir, parece decirnos Nieto Cadena. Todo, sumado a una conciencia muy aguda del lenguaje, que para Fernando Nieto es algo así como un molde en el que se mezclan los más comunes y variados ingredientes. Poesía que no da concesiones, intentar leerla es un reto y requiere de una paciencia a prueba de todo.

Cuerpos de Jorge Max Rojas inaugura plenamente la poesía mexicana del siglo XXI. Es un libro que no hemos leído bien y por lo tanto no le hemos dado el lugar que merece. Incluso si *Incurable* se le acerca, *Cuerpos* no tiene antecedentes en la lírica nacional y se inserta, al igual que *Sobresaturaciones*, en la vertiente de la desmesura, representada por Martín Adán, Pablo Neruda, Vicente Gerbasi, Eduardo Espina, y los otros. Tanto por el tema (el diálogo físico y metafísico entre la materia y el espíritu, entre el cuerpo y el alma) como por el aliento (un poema cuyo ritmo se sostiene a lo largo de seiscientas páginas), *Cuerpos* de Max Rojas ha abierto nuevos cauces a nuestra percepción y a nuestra sensibilidad poéticas.

En Chile, acompañando a *Los Sea Harrier* y *La Tirana*, del impredecible Diego Maquieira, otros poemarios son indicadores del buen estado de salud que aún goza la poesía que se escribe en aquel país: *Cipango*, de Tomás Harris, y *Coronación de Enrique Brouwer*, de Clemente Riedemann. El lenguaje de los poemas veloces y vertiginosos de *Cipango* se apoya en la entonación de las crónicas de los invasores europeos, el canto del poeta pasa del yo personal al nosotros colectivo, el viaje no es sino una larga metáfora fragmentaria, la búsqueda de la mítica Cipango desemboca en el encuentro con la realidad social y política de Chile: “Cipango era un círculo concéntrico y nuestros cuerpos dentro [...] Anochece en Cipango.”

Escrito a partir de un hecho histórico ocurrido en el siglo XVII, en Valdivia, ciudad de origen de Riedemann, *Coronación de Enrique Brouwer* es un poema narrativo no exento de humor y fiera ternura. En él abundan bucaneros, barcos piratas, pillajes, asaltos armados, cañonazos y carcajadas, una cáfila de fantasmas. Pero lamento el cierre con tintes católicos y de redención que hacen que este hermoso libro se nos caiga de las manos. En cuanto a la intención estética, es decir, concebir la poesía como un discurso narrativo con un argumento que sostiene la historia, el antecedente en lengua castellana de *Coronación de Enrique Brouwer* se encuentra en el siglo XVII y se llama *Viaje del Parnaso*.

En Colombia, un libro de pequeños, ágiles y mágicos poemas en prosa: *No es prudente recibir caballos de madera de parte de un griego*, de Juan Manuel Roca. Contienda verbal, el poeta se sube al ring para enfrentarse en una lucha sin cuartel con su yo egocéntrico, occidental. En ese combate cuerpo a cuerpo, el poeta es humillado y vencido por nocaout para beneplácito del lector.

En Bolivia, una obra maestra: *La piedra imán* de Jaime Sáenz. Poesía versicular e incesante como un río oscuro que viene de los abismos del ser y de las honduras del lenguaje. Poesía oracular: transmitida, dicha, cantada en la noche.

En cuanto a la crítica, la gran falla de nuestros poetas, no hay mucho que decir, pero sí hay que citar un título: *En suelo incierto*, de Eduardo Milán. El volumen se compone de libros que habían sido publicados, pero cuyas ediciones no eran de fácil acceso. Es interesante leerlos cronológicamente para comprender el discurso teórico de Milán. De muchas maneras *En suelo incierto* es una prolongación de *La máscara, la transparencia*, de Guillermo Sucre. Dos obras esenciales de crítica poética posteriores a *El arco y la lira*, de donde todo parte. Por cierto, la primera edición de *La máscara, la transparencia* es de 1985. ¿Por

qué demonios el FCE no lo ha reeditado nunca?

En su libro Eduardo Milán pone en perspectiva todas sus preocupaciones en torno a algunos poetas mexicanos y a la poesía latinoamericana de las últimas décadas, la relación que guarda con las vanguardias poéticas del siglo pasado y su vigencia en nuestro presente. Sucre y Milán han llevado a cabo un valioso ejercicio de exégesis

de algunos de nuestros más grandes poetas, su esfuerzo nos estimula a pensar al tiempo que pone en evidencia el vigor de la poesía escrita en la América española. ~

AUDOMARO HIDALGO (Villahermosa, 1983). Poeta, ensayista y traductor. Estudió literatura hispanoamericana en la Universidad Nacional del Litoral, en Argentina, así como una maestría y un doctorado en Francia, donde vive desde hace ocho años.



CRÍTICA DE ARTE

Las conversaciones pendientes

por **María Olivera**

Lucy Lippard (Nueva York, 1937), escritora, crítica de arte, curadora y activista, contribuyó a una radical ruptura en la tradición narrativa crítica gracias a sus aportaciones sobre la desmaterialización del arte a finales de los años sesenta e inicios de los setenta. Sus reflexiones han estado en el centro del debate sobre el arte feminista, la estética de las minorías sociales en Estados Unidos y, más recientemente, en las relaciones entre arte, territorio y ecología. Su práctica, tanto curatorial como literaria, ha impulsado nuevos modos de realizar exposiciones y

LUCY LIPPARD
EL CISNE DE CRISTAL ROSA
Traducción de Lia Quezada
Ciudad de México, Diamantina, 2025, 88 pp.

producir crítica de arte. En este sentido, Lippard ha sido una figura clave para comprender la transformación del arte conceptual y acompañar las prácticas identitarias con perspectiva de género. La reciente publicación de *El cisne de cristal rosa*, traducido al español bajo el sello editorial Diamantina, da cuenta de esta vertiente feminista en su trabajo, poniendo en tensión la actualidad y pertinencia de textos que datan de hace más de cincuenta años.

“Estos seis ensayos, en su mayoría escritos en la década de los setenta, han envejecido, como su autora, y aunque algunas cosas han cambiado, muchas otras siguen igual”, dice Lucy Lippard en la introducción a un volumen que reúne textos escritos

entre los setenta y los ochenta. ¿Qué nos dicen estos escritos que se pensaron en un contexto específico para la escena artística de su época y por qué resonamos tanto con ellos? ¿Será que el mundo no ha cambiado tanto como parece (o como nos gusta pensar)? Quizá es que todavía hay muchas conversaciones pendientes en relación a lo que las mujeres artistas hacen y dicen que hacen. Quizá, también, es que pocos asuntos mantienen su vigor tanto como los discursos con perspectiva de género que tratan de insertarse en los relatos hegemónicos, no desde una visión separatista, sino desde el entendido de que la colectividad hará del mundo —especialmente el del arte— un espacio más libre, justo y creativo.

A través de seis ensayos unitarios la autora nos adentra en diversas discusiones sobre el arte contemporáneo desde un ángulo feminista, desde el cual cuestiona las estructuras de poder que determinan quién ocupa los espacios de legitimación y cómo el género y la clase hacen del campo artístico una disputa política constante. Se trata de entradas independientes que combinan un tono ensayístico y personal, que pone en evidencia la relación tan cercana que Lippard mantenía con sus temas y la conciencia activa de la autora frente al mundo, “ni siquiera por representar el 50% de la población [las mujeres] alcanzamos las condiciones mínimas de igualdad”, advierte. El primer ensayo es una suerte de entrevista entre dos personalidades sin identificar, pero entendemos que al menos una de esas voces pertenece a la autora; en esta conversación se habla sobre una posible definición del arte de las mujeres y sobre la experiencia social y biológica que implica ser mujer en el mundo del arte, con sus implicaciones. En la segunda entrada (“Las imágenes domésticas en el arte”), Lippard nos habla sobre la complejidad de dividir los tiempos de producción artística con los tiempos de la vida diaria: en los años cincuenta

y sesenta, “dado que las mujeres eran consideradas ‘artistas de medio tiempo’, si tenían un trabajo fuera del arte, estaban casadas o tenían un hijo, no se les tomaba en serio”. Este ensayo pone el foco en cómo el hogar aparece también en el terreno del arte y cómo las mujeres artistas han tenido que darles nuevos significados a estas actividades para sostener su lugar en el sector cultural.

Consciente del impacto social del arte, la autora reflexiona sobre el papel de los públicos, de las artistas como trabajadoras y la economía del arte. Bajo el título de “El cisne de cristal rosa. Movilidad ascendente y descendente en el mundo del arte”, Lippard entrecruza un breve análisis histórico que pasa por las escuelas de Estados Unidos, el modernismo, la idea del gusto y el papel de las mujeres relegadas a la esfera privada, así como del efecto que tendría que seguir empujando la agenda feminista en el marco del arte contemporáneo: “el mundo del arte, tanto político como apolítico, sigue comportándose como si el feminismo no existiera, pese a la presencia de unas cuantas artistas y críticas vociferantes”, asegura.

Páginas más adelante, la crítica acude a una imagen muy significativa que, a la vez, plantea como “una de las metáforas feministas favoritas: la telaraña, la red o el *quilt*”. Resulta indispensable insistir en esta imagen porque sugiere un encuentro diverso que busca romper barreras de raza, clase y género, con el potencial de no dejar nada afuera. A lo largo de los años, hemos percibido que la aproximación colectiva a las prácticas feministas ha sido clave para escribir un contrarrelato frente a la hegemonía artística, en lugar de sostener prácticas individuales que dejen de lado ciertas discusiones que nos atañen a todos y todas. El trabajo de las mujeres en el arte despierta conciencias e invita al diálogo y a transformar la cultura, en virtud de que el arte feminista es “una posición política, un conjunto de

ideas sobre el futuro del mundo que toma en cuenta la historia de las mujeres y nuestras luchas, que reconoce a las mujeres como clase”, como diría la artista Suzanne Lacy.

Los ensayos del libro no abordan obras específicas ni exposiciones de su época, sino que se enfocan en el contexto general del arte y de los efectos y afectos del arte feminista. Para la autora, “la principal contribución del feminismo ha sido demasiado compleja, subversiva y fundamentalmente política para prestarse a un combate estilístico interno, cuerpo a cuerpo”, por este motivo se abstiene de mencionar nombres en particular y más bien apuesta por afirmaciones amplias. El estilo de los textos invita a pausar, tomar notas y acomodar las ideas en una negociación constante entre los años en que fueron escritos y nuestro presente para seguir pensando qué es o podría ser el arte de las mujeres y el arte feminista. Una discusión que nos permita seguir existiendo —en mis notas escribí “insistiendo”, pero en la página 9, al cierre de la introducción, se lee “existiendo”—. Valiente confusión. Creo que hay un poco de ambas.

Lippard nos insta a recordar que las luchas personales y sociales son compartidas, que si bien hemos aprendido a sostener y cultivar relaciones en el mundo del arte para explorar las conexiones entre vida y creación, hay que seguir construyendo espacios y encuentros de transformación. En el colofón de *El cisne de cristal rosa* se lee que, mientras terminaban de imprimir los ochocientos ejemplares de esta primera edición, “las noticias seguían siendo tan agobiantes como cincuenta años antes”; ojalá que la próxima relectura del libro coincida con nuevos titulares en los periódicos y sirva como una brújula estética para crear y mirar desde una agenda política más justa. ~

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

Criminalizar la protesta: el uso a modo del derecho penal

por **Ariadna Lobo**

Aunque históricamente en México las movilizaciones sociales han sido reprimidas con el uso de la fuerza policial, en los últimos años el Estado ha modificado la forma en la que desincentiva las protestas. Ahora lo hace mediante el uso selectivo del derecho penal al vincular a los manifestantes con algo negativo —como el “bloque negro” o el anarquismo, grupos conocidos por protestar de manera confrontativa— para así respaldar acusaciones penales en su contra iniciadas por diversos delitos. Todo esto, además, es acompañado de un discurso oficial que demerita el objetivo de cualquier protesta.

Desde las feministas siendo criminalizadas por protestar en contra de la violencia de género, hasta la marcha de la Gen Z en la que varios jóvenes fueron detenidos, la fiscalía se ha encargado de utilizar la procuración de justicia como una herramienta de disuasión de las manifestaciones ciudadanas.

Pese a que la Relatoría Especial para la Libertad de Expresión de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) ha señalado que el Estado no debe utilizar el concepto de “orden público” como un pretexto para desvirtuar las demandas de quienes hacen uso del espacio público para manifestarse, el gobierno mexicano ha utilizado dicho concepto para invalidar protestas.

Por ejemplo, en 2020 la Fiscalía General de Justicia de la Ciudad de México abrió carpetas de investigación

en contra de feministas, a quienes catalogó como “anarquistas-feministas” e integró las carpetas de investigación con imágenes de ellas sosteniendo carteles durante una marcha del 8 de marzo por el Día Internacional de la Mujer. Las jóvenes también señalaron que, días antes de asistir a alguna marcha, fueron acosadas por policías, lo que las desmotivó a manifestarse en contra de la violencia de género como previamente acostumbraban.

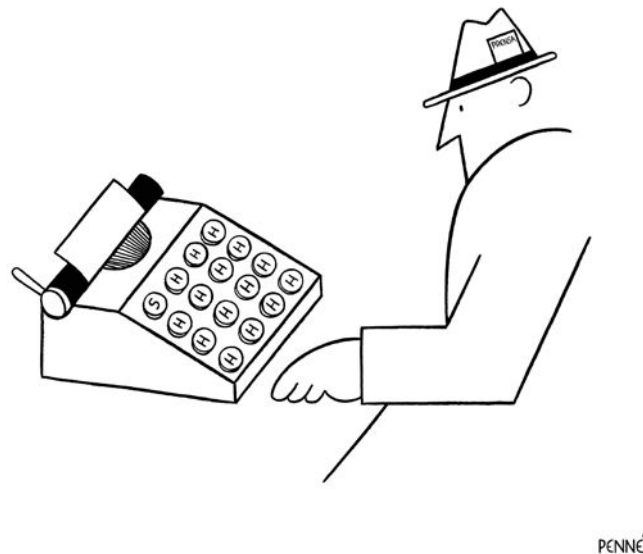
Muchas de ellas ya habían participado en una protesta realizada en agosto de 2019, la cual surgió por la indignación de la noticia sobre una joven que había sido violada presuntamente por policías capitalinos, razón por la que durante la manifestación le lanzaron brillantina morada al entonces secretario de Seguridad de la ciudad Jesús Orta, y rompieron la puerta principal de la fiscalía. La entonces jefa de Gobierno Claudia

Sheinbaum —ahora presidenta del país— calificó la protesta de las jóvenes como una “provocación”.

Por otro lado, a nivel federal, se iniciaron procesos en contra de madres de mujeres víctimas de violencia de género, quienes fueron penalmente acusadas por tomar la sede de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, en septiembre de 2020, como forma de protesta para exigir la atención a casos de desapariciones y feminicidios. Y, un año más tarde, después de una manifestación a favor del aborto, el entonces presidente, Andrés Manuel López Obrador, señaló desde su mañanera que la supuesta violencia en protestas feministas se debía a un fenómeno nuevo que comenzó al inicio de su mandato orquestado por los “conservadores” y, además, cuestionó el origen del movimiento feminista.

Sin embargo, pintar consignas, intervenir monumentos o romper

ESPERE EN LA LÍNEA



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



cristales en un contexto de protesta son expresiones que están protegidas por el derecho a la libertad de reunión pacífica y solo se justifica el uso de la fuerza policial cuando estas puedan causar daños graves, lesiones o incluso la muerte, de acuerdo con el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos de las Naciones Unidas. Asimismo, el artículo 34 de la Constitución mexicana protege el derecho a la reunión y manifestación pública.

Ante la constante criminalización de la protesta por parte del Estado, en 2021, Amnistía Internacional lanzó una serie de recomendaciones para las autoridades mexicanas con relación a la libertad y el derecho a la reunión pacífica: abstenerse de estigmatizar la protesta; reconocer la legitimidad de las manifestaciones, así como de las distintas formas legítimas de protestar, ya sea con pintas o con la modificación de monumentos, y garantizar la seguridad de quienes participan en dichas reuniones.

Por otra parte, la Constitución de la Ciudad de México, en el artículo 7, apartado C, numeral 4, también advierte sobre la criminalización de la protesta por parte del Estado y apunta que “la protesta social es un derecho individual y colectivo, que se ejercerá de manera pacífica sin afectar los

derechos de terceros. Las autoridades adoptarán protocolos de actuación en manifestaciones conforme a parámetros internacionales dirigidos a la protección de las personas en el ejercicio de este derecho, sin vulnerar otros derechos. Queda prohibida la criminalización de la protesta social y la manifestación pública”.

Contra lo anterior, grupos como el “bloque negro”, anarquistas o personas que deciden encapucharse para proteger su identidad han sido objeto de estigmatización y criminalización, pese a que ninguno de estos actos es ilegal, sino una forma de expresión y activismo, por lo que, al no existir un delito inherente a la acción de manifestarse de esta forma, la fiscalía ha optado por iniciar las indagatorias por daño doloso a la propiedad, lesiones por golpes, robo calificado o robo a negocio con violencia. De esta manera, no hay forma de contabilizar con exactitud cuántas carpetas de investigación se abren en contra de los manifestantes.

Este mecanismo desgasta a quienes se encuentran bajo investigación, pues en muchas ocasiones las indagatorias no avanzan, sino que permanecen abiertas como una forma de intimidación constante. Por otro lado, las investigaciones que llegan a manos de los jueces suelen ser

por esta clase de delitos que no están vinculados al ejercicio de la protesta, pero que las autoridades utilizan para estigmatizar a quienes deciden salir a las calles.

A diferencia del uso excesivo de la fuerza policial para dispersar a manifestantes, el uso a modo del derecho penal funciona de manera más discreta y perdurable. Además, instala en la población la idea de que protestar está vinculado a la delincuencia o, incluso, que su función es exclusivamente la de desestabilizar el orden público, cuando en realidad se trata del ejercicio de derechos humanos consagrados y protegidos por los tratados internacionales. ~

ARIADNA LOBO es periodista de investigación especialista en género y justicia.

ARTE Y CIENCIA

Otra modernidad de José María Velasco

por **Jaime Moreno Villarreal**

La renovada apreciación de José María Velasco (1840-1912) reafirma la confluencia en su obra de dos vertientes pictóricas: el naturalismo y el romanticismo. *El jardín de Velasco*, exposición instalada actualmente en el Museo Kaluz, documenta de manera sobresaliente el fondo naturalista del pintor al exhibir parte muy importante de su trabajo botánico que, por lo general, se había mostrado como complementario de su pintura de paisaje, pero nunca con la profunda correlación que ahora se estudia y demuestra. Esta exposición logra una atadura precisa entre ciencia y estética gracias a la adquisición reciente que hizo el Kaluz de un acervo extenso reunido por María Elena

Altamirano Piolle, bisnieta del artista. Nos revela otra modernidad, muy diferente de la establecida desde mediados del siglo xx en torno a su obra.

Junto con el valioso material de paisajes al óleo, acuarelas, dibujos preparatorios, libretas de apuntes, litografías, anotaciones manuscritas y demás, que acompaña la exposición, se revela la amplitud de la contribución del pintor a estudios colegiados de medicina, de biología, geología y meteorología, que lo instalan en la estela del barón Von Humboldt y en la cresta del naturalismo mexicano. Velasco reflexionaba sobre el clima, los vientos, las estaciones, al tiempo que estudiaba la morfología de las plantas que luego vertía en sus composiciones. Sus cuadros no son del todo “naturales”: recurría a la construcción de paisajes introduciendo imágenes de vegetales que conocía bien o cambiando de lugar las plantas, todo en aras de la composición pictórica, jugando con las luces para hacer resalten.

No escasea en este arrastre el espíritu romántico, notable tanto en las pequeñas escenas “costumbristas” de sujetos campiranos que aderezan algunos primeros planos de sus paisajes o por la dignificación alegórica de roqueales y ruinas, o por el dramatismo de sus ahuehuetes —árboles predilectos del pintor— y los celajes panorámicos. Se añade a la muestra la presentación de objetos, como instrumentos ópticos y de medición, y en primer término la silla trípode, la sombrilla y la caja de pigmentos que hacen patente el trabajo al aire libre que vertía luego Velasco en composiciones de taller.

De esta exposición, la mirada crítica puede extraer reflexiones sobre el lugar que ocupa José María Velasco en la cultura mexicana. Puede detenerse de nuevo en la discusión de su *hechura* como el artista fundamental de la modernidad. Me refiero al uso político de su visión panorámica del paisaje como determinante de una imagen del país surgida del altiplano central y los volcanes. La monumentalidad de sus lienzos fue, al cabo, creación de



una categoría nacional, el núcleo geográfico transmutado en núcleo de poder. Durante décadas, los paisajes de Velasco rigieron tanto en la decoración de oficinas gubernamentales como en los libros de texto gratuitos.

Contra cierta pretensa excepcionalidad nacionalista de su paisajismo (pues no habría recibido influencia, durante su estancia en Francia, del impresionismo, estrictamente contemporáneo suyo), resulta que su concepción sí se toca, y mucho, con los paisajes “nacionales” europeos compuestos a partir de vistas que incluyen castillos e industrias, recursos naturales, cercos poblacionales, cordilleras perimetrales, riscos... proyectado el todo desde un nivel superior, es decir por encima de la visión natural de un sujeto pintor: el nivel superior de la perspectiva caballera (la que se obtiene desde una montura ecuestre) o la del mariscal de campo desde un mirador, desdoblamiento del plano que Velasco proyecta efectivamente en sus composiciones.

¿Uso político? Por decreto, la obra de José María Velasco

EL JARDÍN DE VELASCO
MUSEO KALUZ
Hasta el 25 de mayo

se constituyó como Monumento Histórico, es decir patrimonio nacional, en 1943. Hay que recordar que, desde la inauguración del Museo de Arte Moderno (MAM) en 1964, y a lo largo de varias décadas, la Sala II llevó su nombre inscripto en el acceso, en tanto alojaba sustancialmente obras suyas pertenecientes al Estado. Una razón de este asiento parece irresistible: durante la fundación y la primera etapa del MAM, la “modernidad” se entendía como bastión de la Escuela Mexicana de Pintura. Y sí: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, pero también el Dr. Atl, fueron discípulos suyos en la Academia de San Carlos. La línea estaba trazada. Fue hasta 1982 cuando los Velasco del MAM se integraron al Museo Nacional de Arte (Munal), con lo que su lugar histórico se desplazó a un nuevo acomodo conceptual y físico. El arte moderno mexicano no podía

ajustarse más como una emanación del linaje de la Escuela Mexicana.

El jardín de Velasco irradia un capítulo científico, ecológico y aun ambientalista extraído de la obra de un pintor que hoy recibe justificadamente el reconocimiento internacional. Complementan la exposición piezas contemporáneas de Thomas Glassford, Jan Hendrix, Patricia Lagarde, Wendy Cabrera y Ariel Guzik. El catálogo de la muestra merece mención aparte por la calidad de sus ensayos y el diseño editorial. Este jardín estará abierto al público hasta finales de mayo. ~

JAIME MORENO VILLARREAL (Ciudad de México, 1956) es poeta y ensayista. Entre sus libros más recientes se encuentra *Frida en París, 1939* (Turner, 2021).

CINE

Werner Herzog: en busca de fantasmas

por **Luis Reséndiz**

Hay pocos cineastas que se expresan con tanta precisión como Werner Herzog. Acaso sea su espeso acento bávaro, su constante distancia irónica o la flamante manera en que articula y estructura sus pensamientos, pero el caso es que, desde los documentales donde su voz en *off* es la espina dorsal hasta sus charlas, entrevistas y presentaciones, escuchar hablar a Werner Herzog es siempre una empresa provechosa.

Me permito echar mano de una entrevista de hace más de cuarenta años como evidencia. A finales de 1982, Herzog se presentó por primera vez en un show nocturno de revista, *Late show with David Letterman*, durante la promoción de una de sus dos épicas ficciones amazónicas, *Fitzcarraldo* (1982). Entrevistador insidioso, *chingaquito*, como decimos en mi tierra, Letterman asedió al director desde diversos flancos, incluyendo

los numerosos contratiempos que enfrentó la producción —vuelto crónica en *Burden of dreams* (1982), de Les Blank, sobre la tortuosa producción de *Fitzcarraldo*—, los peligros a los que Herzog se expuso y expuso a sus colaboradores y la tensa relación con el actor Klaus Kinski, a quien, se rumoreaba, Herzog había amenazado con un arma. El director aprovechó para matizar aquella maledicencia y aseguró que jamás apuntó a Kinski con una pistola cargada, nomás lo amenazó con vaciarle una pistola encima y utilizar la última bala en sí mismo si el actor se atrevía a abandonar el rodaje de su primera colaboración, *Aguirre, la ira de Dios*.

Es una charla agradable, por momentos hilarante, con un Herzog aún joven —tenía la tierna edad de cuarenta años— pero ya articulado hasta la brillantez. Hay un momento que atesoro en particular porque parece la enunciación de una ética que sirvió entonces como premonición de lo que hoy es el presente de su carrera y, en buena medida, del documental que nos ocupa, *Ghost elephants*, parte de la selección de *Ambulante 2026*. Dice así:

Letterman: En un momento de uno de estos monólogos de la película, usted dice: “Creo que ya no debería hacer más películas” [...] Obviamente, así no era como se sentía realmente.

Herzog: Hay que entenderlo dentro de la situación en la que surgió. Por supuesto, seguiré por aquí. Voy a luchar y trataré de dar lo mejor de mí.

Letterman: Supongo que se mantendrá alejado de la selva por un tiempo.

Herzog: Supongo que tal vez la próxima vez iré al Sahara con unas diez mil personas.

Por un lado, Herzog sabía de lo que hablaba: él mismo ya había filmado en el Sahara, más de diez años antes, *Fata Morgana* (1971), una de sus

películas más sui géneris; por el otro, también estaba hablando del porvenir: el cineasta volvería unos años después al Sahara a filmar *Los pastores del sol* (1989). Desde entonces, Herzog ha acometido esfuerzos igual de descomunales: su filmografía, compuesta por veinte largometrajes de ficción y 34 documentales, ha visitado el desierto de Kuwait para explorar los pozos petroleros tras la guerra del Golfo, el pabellón de sentenciados a muerte del sistema penitenciario texano, volcanes en activo alrededor del mundo y varios cráteres de asteroides. En años recientes, durante su octava década de vida, su labor documental, de por sí intensa, ha adquirido un ritmo vigoroso. Aquel cineasta joven e impetuoso que acometía gestas imposibles ha devenido un cineasta viejo e impetuoso que recibe financiamiento de grandes instituciones para atestiguar las gestas imposibles de otros. *Ghost elephants*, distribuido por National Geographic, es el más reciente trabajo de ese veterano cineasta.

Por supuesto, la dimensión de la encomienda no decepciona. Como otras tantas veces, Herzog sigue a un hombre obsesionado: Steve Boyes, naturalista y conservacionista sudafricano. Boyes se encuentra en una búsqueda que parece a medio camino entre la fijación del capitán Ahab por cazar a Moby Dick y la de un cripto-zoólogo por encontrar al abominable hombre de las nieves. En específico, Boyes busca unos elefantes elusivos que supuestamente habitan —y se ocultan— en el altiplano de Angola. Hace setenta años un cazador húngaro, Josef J. Fénykövi, rastreó a un elefante en la región del río Kwando en Angola, hasta encontrarlo y matarlo. La criatura resultó el mamífero terrestre más grande jamás encontrado, de casi cuatro metros de altura y once mil kilogramos de peso. Sus restos se exhiben en el Museo Smithsonian. Boyes está convencido de que los escurridizos elefantes de la meseta de Angola están emparentados con aquel coloso,



y lleva una década tratando de hallarlos para comprobarlo, cruzando ríos y encontrándose con monarcas locales en la búsqueda de estos paquidermos espectrales.

Puesto así, digamos, el documental suena bien, pero tampoco demasiado bien. La historia de un hombre blanco que se interna en la indómita naturaleza africana para extraer de ella una maravilla nunca vista en Occidente es tan vieja como el colonialismo, y ha sido contada en múltiples ocasiones con resultados funestos. En manos de un director convencional, el fascinante Boyes podría convertirse en una figura casi hagiográfica, un innecesario salvador blanco encargado de develarnos el mundo.

Pero la mirada herzoguiana es todo menos convencional. Tiene, está más que claro, una fijación con humanos obsesionados, pero su alcance jamás se detiene ahí. Al contrario: como en su diología amazónica, donde el foco se aleja del protagonista para acercarse a los pobladores con interés y curiosidad, de igual manera

Ghost elephants alcanza sus mejores momentos cuando se concentra en los rastreadores de animales, los músicos tradicionales o los monarcas locales angoleños. Esta visión abarca la gesta paquidérmica no como el esfuerzo de un solo hombre notable, sino como la suma de esfuerzos de una comunidad que lleva años creando vínculos y en la que palpita el deseo de combatir la devastación del ecosistema africano.

En el trayecto, Herzog encuentra imágenes memorables, como aquella en la que, mientras filma a un músico tradicional que afina su instrumento, la voz en *off* del cineasta apunta: “Sé que no debería idealizarlo, pero... rodeado de gallinas... ¿no se puede poner mejor que esto!” O como cuando nos presenta el número de *Sports Illustrated* en el que Josef J. Fénykövi presumió la cruel e idiota hazaña de asesinar al elefante más grande del que haya registro. O aquellas secuencias en las que la lente de Rafael Leyva, el cinematógrafo responsable, realiza tomas submarinas para mirar

las patas de algunos elefantes —no son los elefantes fantasmas del título, pero no importa— que nadan en los ríos africanos. Hay en toda la película una constante de humor y hasta optimismo que se trasluce en una de las reflexiones finales, un pensamiento post-humano en el que vive el mejor Herzog documentalista, aquel que ensaya ideas mientras compone imágenes memorables: “los ancianos de las tribus creen que la desaparición de los elefantes sería el heraldo de la nuestra. La vida seguiría, pero sin nosotros”.

Como es natural y casi inevitable, *Ghost elephants* arriba a una conclusión. O más que a una conclusión: a un desenlace. Dicho de forma deliberada: el documental desata alguno de sus nudos centrales. Pero es casi imposible encontrar un final a esta colosal búsqueda, por lo que se avizora que hay, aún, mucho por saber acerca de estos secretistas paquidermos. Pienso en esas palabras de Steve Boyes, quien prefiere que los elefantes no aparezcan para que su búsqueda se prolongue indefinidamente, y pienso en aquellas líneas de las memorias de Herzog, *Cada uno por su lado y Dios contra todos*, que pueden leerse como una poética: “Nunca veo la verdad como una estrella fija en el horizonte, sino siempre como una actividad, una búsqueda, una aproximación.” A sus 83 años, tal y como muchos de sus personajes, Herzog aún encarna aquella consigna ética que le reveló Letterman: sigue por aquí, luchando, tratando de dar lo mejor de sí mismo. *Ghost elephants* es una conmovedora materialización de esa ética y esa poética. ~

LUIS RESÉNDIZ (Coatzacoalcos, 1988) es crítico de cine y ensayista. Su libro más reciente es *Algunas verdades están afuera pero de otras es imposible saberlo* (Dharma Books, 2023).



ARCHIVO VUELTA

La tumba de María Zambrano

por **Adolfo Castañón**

Un autor no se reduce a sus libros publicados, sino que también se disemina en sus textos inéditos, borradores y proyectos inconclusos. Así lo demuestra Adolfo Castañón al comentar uno de los libros bocetados por María Zambrano en este fragmento del artículo “La tumba habitada”, publicado en el número 244 de la revista Vuelta de marzo de 1997.

Sobre la tumba de María Zambrano vive un pueblo de gatos. Alguno de ellos es sobreviviente de los que vivían con la pensadora en el departamento de El Retiro (que, por cierto, le fue arrendado por algunos familiares de Ortega —“Don José” y no “maestro” para ella— encantados con la idea de tener en Antonio Maura a una discípula del tío). No es un misterio lo de los gatos. El cuidador los alimenta y ellos, después de comer, toman sol y siesta sobre la hospitalaria lápida. Tampoco es del todo fortuito. Ya se sabe el amor a los gatos que tenían

la filósofa y su hermana que siempre vivieron rodeadas de ellos y que se afilian por ello a otros amigos ailurófilos como Octavio Paz.

El hecho es que, entre la justicia poética y la explicación racional, la tumba de María Zambrano es un lugar habitado por los que fueron sus amigos, los gatos. ¿Lo es también en un sentido sustantivo y simbólico? El verdadero culto que hay en torno a ella indicaría que sí. Con todo, hay que decir que, desde otro punto de vista, esa devoción no ha encontrado todavía la forma editorial más digna y adecuada ya que existen manuscritos, textos y variantes inéditas, esquemas y fragmentos, un haz de génesis textuales, cartas, apuntes y borradores de los libros editados o de otros nunca concluidos que nos hacen preguntarnos si, publicada, esta obra ha sido permanentemente dada a la luz.

Mercedes Gómez Blesa —la investigadora crítica a quien se debe la edición de *Las palabras del regreso*— llama mi atención sobre un esquema anunciado por María Zambrano en una carta al enigmático, ubicuo y versátil Rafael Dieste. Se trata de un esquema para escribir un libro sobre la piedad que habría incluido textos sobre san Agustín, santa Catalina de Siena, san Francisco de Asís y otros más. No sé cuál sería, en verdad vivida, el hilo

conductor de estos textos, pero cabe asociarlos, sin duda, tanto con los escritos mismos como con la experiencia mística y luminosa de María Zambrano, uno de cuyos primeros y olvidados textos versa precisamente sobre san Basilio.

¿Cuál fue o es la profundidad de esa experiencia? Independientemente de lo que enuncian y anuncian *El hombre y lo divino*, *Claros del bosque*, *La confesión*, al parecer se encuentran en los manuscritos algunos testimonios. Uno en particular me llama la atención y tiene que ver con la aparición de la Virgen que habría tenido María Zambrano en Roma, en los años cincuenta y que se referiría a un manuscrito —botella plena de agua de mar lanzada al mar, para decirlo con voz lezamalímica— donde se expone una crisis que enfrentaba la poeta-pensadora desencadenada por otra de su hermana. La pregunta sería: ¿se trató de una experiencia espontánea, una visitación accidental o se dio por el contrario como resultado de un ejercicio deliberado, de una práctica calculada y dirigida?

Una de las pocas obras que María Zambrano llevaba consigo al salir de España era una guía espiritual. A esta luz, su meditación y su metáfora del corazón acaso puedan leerse como un ensayo, un intento de rescatar para la filosofía algunos instrumentos y recursos procedentes de la mística. No para vencer o someter la razón, sino para ampliarla comprendiéndola dentro de un sistema más abierto, levantando el corazón hacia la luz racional.

Con su misticismo y su esoterismo, ¿no estaría María Zambrano buscando salvar la filosofía, proteger a la filosofía del daño que le habría hecho la “castración” racional? ¿Lo dirán los textos?

Entretanto, duermen los gatos sobre su tumba. ~

ADOLFO CASTAÑÓN (Ciudad de México, 1952) es ensayista, editor, poeta y crítico literario. Tradujo *Tres entradas a México: Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Rulfo, Luis González y González de J. M. Le Clézio* (Bonilla Artigas, 2025).

Fotografía: María Zambrano (1904-1991). Archivo fotográfico procedente de la Fundación María Zambrano