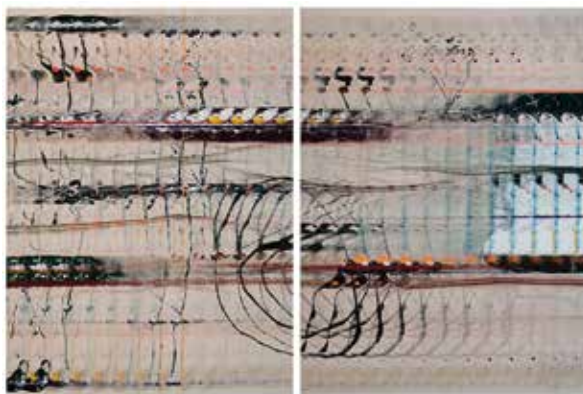


Letrillas



Fotografía: Emily Kraus, Ouroboros (Fractal 3), 2023, Colección Jumex, México

ARTE

Mundos oníricos y realidades suspendidas

por **María Olivera**

Hay un mundo onírico sucediendo en el sótano del Museo Jumex, el cual nos invita a una conversación que ocurre en otro tiempo –pausado, contemplativo– y en el que se están generando nuevos lenguajes para hablar sobre lo que acontece entre los límites del sueño y la noción de realidad. *Visiones difusas* es una exposición colectiva que reúne ocho piezas de la Colección Jumex y que se encuentra a cargo de Carolina Estrada García, Adriana Flores Suárez y Natalia Vargas, asistentes curatoriales del museo.

Visitar esta muestra se siente como la atmósfera psíquica de una siesta a

media tarde: como cuando nos entregamos a un espacio-tiempo suspendido, donde los bordes de las cosas familiares comienzan a desdibujarse. La atención que exige la exhibición del Museo Jumex y el mundo de los sueños al que buscamos acercarnos al dormir encuentran puntos en común en un territorio donde las visiones y el deseo de significarlas permanecen en tensión constante. Nos encontramos frente a una serie de escenas cotidianas que existen al filo de lo inquietante y lo inexplicable.

Según menciona Adriana Flores Suárez en el catálogo de la exposición,

la propuesta curatorial está inspirada en la novela *A little girl dreams of taking the veil* [Una niña sueña con tomar el velo] (1930), de Max Ernst, figura clave del movimiento dadá, quien creó en esta publicación “un repositorio de grabados victorianos transformados en *collages* satíricos que subvierten su lectura original para narrar una historia que brota de los confines del subconsciente”. A través de este ejercicio, el autor nos introduce en un universo tan maravilloso como extraño, en el que las reglas de la representación se reescriben según las necesidades del relato. Esa misma lógica acompaña la exposición: aunque las piezas están distribuidas de manera precisa en la sala, todas parecen afectadas por un velo que atraviesa el espacio y que acentúa la sensación de habitar un territorio de límites sutiles.

Las piezas que integran la muestra encarnan presencias humanas y más que humanas, formas naturales y extraordinarias que, en conjunto, sugieren el estado de somnolencia que aparece justo antes de despertar, cuando surgen preguntas como: ¿dónde me encuentro?, ¿aquello que acaba de *acontecer* pertenece a mi realidad o a mis sueños? De esa sensación parte también el título de la exposición en el que se evoca un estado de conciencia donde lo borroso aparece como una percepción liminal entre lo real y lo ficticio. En palabras de Natalia Vargas, las obras que conforman la muestra “funcionan como manifestaciones de un umbral. Capturan momentos etéreos, suspendidos entre el sueño y la memoria, que se sienten cercanos, pero dejan una impresión inquietante”.

El recorrido comienza con *Coudes* (1991), del artista belga Michel François, quien, a partir de gestos simples, desarrolla una práctica conceptual que abarca la esfera íntima y doméstica de la vida cotidiana. Esta fotografía en blanco y negro muestra el desgaste de la ropa como marca del paso del tiempo, convirtiendo la imagen en una declaración sobre la transformación y la impermanencia.

Al centro de la sala se encuentra *Tunnel boring machine* (2022), de Teresa Solar Abboud, creada con arcilla de alta temperatura, resina, acrílico, barniz acrílico mate y metal. Para la artista española, la arcilla es tanto un medio de producción como una metáfora material que conecta la base geológica sobre la que se asienta nuestra civilización, con lo cual pone sobre la mesa cuestiones ecológicas. La pieza—cuyo título se traduce al español como *Tuneladora* y se refiere a una máquina gigante diseñada para excavar túneles de forma continua— se consolida como un comentario sobre aquello que puede vivir y desplazarse a través de pasadizos ocultos bajo nuestros pies.

Es precisamente alrededor de la pieza de Solar Abboud donde encontramos el velo que atraviesa la sala y a partir del cual se establece un ritmo particular de encuentro con el resto de las obras. *Untitled (Daydream)*, de Jim Hodges, aparece como una obra híbrida: lo que sugiere ser un vestido de seda con motivos florales contrasta con una telaraña de latón que cuelga de uno de sus costados. El artista estadounidense es conocido por combinar materiales y objetos cotidianos mediante conexiones poéticas y sutiles, y esta pieza encarna con claridad esos principios.

A su lado se encuentra el díptico *Ouroboros (Fractal 3)*, creado por Emily Kraus en 2023. La obra surgió de un proceso basado en el movimiento continuo, la intuición y la repetición. “Motivada por el ritmo de los ciclos naturales”, escribe la cocuradora Flores, “la artista emplea un sistema

de rodillos de su propia invención que pone en rotación continua dentro de su estudio para producir esta serie de pinturas, donde las ondas de óleo se trazan como jeroglíficos en perpetua repetición”. De estas piezas llama especialmente la atención la manera en que lo natural y lo mecánico se entrelazan: no queda claro, a primera vista, si las pinturas son el resultado de una meditación o de la cuidadosa observación de la naturaleza y sus devenires.

Retomando los motivos naturales y su encuentro con lo humano, aparece la pieza *I'm hungry to keep you close. I want to find the words to resist but in the end there is a locked sphere. The funny thing is that you're not here, nothing is*, que Petrit Halilaj creó en 2014. Esta instalación, como gran parte del trabajo del artista, está estrechamente conectada con la historia de su natal Kosovo y con las consecuencias de las tensiones culturales y políticas en la región de los Balcanes. La obra, montada en una esquina de la sala, está compuesta por un traje amarillo que cuelga de una suerte de nidal; esto genera un contraste entre distintas formas de habitar el mundo, las cuales, sin embargo, mantienen cierta interconexión. Además, tiene una particularidad: a pesar de la aparente fragilidad del nido, la pieza produce una sensación de monumentalidad. Esta instalación dialoga con las nociones de realidad y ficción que atraviesan la muestra, sin saber del todo si nos acercamos a la casa de un ave gigantesca o a una colección de recuerdos, pues entre las ramas aparecen figuras de barro que asemejan pájaros.

Hay otras dos piezas que comparten una sensación de impermanencia e inmersión a través de la luz y el humo: *Ventana*, de Ale de la Puente, y *Real remnants of fictive wars II*, de Cyprien Gaillard, ambas de 2004. Me interesa pensar estas obras en conjunto porque se valen de una temporalidad y una atmósfera lumínica similar. La obra de la artista mexicana De la Puente muestra la forma en que la luz atraviesa las cortinas de tela de una casa y reflexiona

VISIONES DIFUSAS
MUSEO JUMEX
 Hasta el 30 de agosto de 2026

sobre nuestra capacidad de reconocer la hora del día según la manera en que ciertos espacios se iluminan. Algo parecido sucede en el video de Gaillard, donde un paisaje es sometido a un fenómeno antinatural: un espeso humo blanco, creado con extintores, se extiende lentamente hasta borrar por completo el entorno, para luego revelar de nuevo el paisaje cuando la nube se disipa. En ambas obras, la mirada y la percepción del tiempo se ven comprometidas.

El recorrido por la exposición es relativamente breve, pero la sensación que guarda su curaduría se extiende más allá de la visita a la sala. Las ocho piezas que componen *Visiones difusas* nos invitan a desdibujar los límites entre lo evidente y lo esencial para descubrir que los espacios liminales también pueden ser una respuesta. ~

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

TEATRO

El gorila, más allá de Kafka

por Verónica Bujeiro

La tentación por la obra de Franz Kafka en el teatro es inagotable, en tanto que siempre está presente de alguna forma. Hay algo en su universo que continúa imantando las tarimas, tanto por su dificultad como por el desafío que implica trasladarlo a escena. La atracción no es tan misteriosa, ya que el propio Kafka fue un asiduo espectador de teatro, como revelan sus diarios. Sin embargo, más que las historias, que usualmente le disgustaban,

parecía fascinarle la experiencia que acontece dentro del recinto teatral, por ese estado de ensoñación que emerge desde la oscuridad contenida de la sala. Pero acaso la mayor lección que obtuvo del escenario fue el desmontaje de sentido que puede producir el actor, por esa frontera enrarecida que encarna entre ficción, cuerpo y el propio ejercicio de lo humano.

Kafka pareció extraer de ahí una enseñanza fundamental, sobre la conciencia como extrañamiento y la sospecha de que todo gesto relativo a lo social posee algo de representación, elementos que terminarían por convertirse en sellos definitivos de su obra. Uno de los personajes que mejor lo encarna es el simio Pedro el Rojo de *Informe para una academia* (1917), quien, tras ser capturado en la selva, recurre a la imitación de gestos, hábitos y aun del habla humana para asegurar su existencia, hasta ganarse un lugar entre los hombres, para quienes, pese a su refinado aprendizaje, nunca dejará de ser motivo de burla o asco.

Quizás por ello este relato ocupa un lugar particular dentro de las múltiples aproximaciones escénicas al autor checo. Aunque el reto de trasladarlo a escena sigue siendo enorme, ya que para escapar de la mera ilustración o de la pesada transcripción de un material que no fue concebido para el teatro resulta necesario ir, de algún modo, “más allá” de Kafka, lo que podría sonar casi herético dada la condición casi sagrada que conserva dentro del panteón literario.

Es justamente en ese horizonte donde se inscribe *El gorila*, espectáculo concebido por Alejandro y Brontis Jodorowsky, con adaptación y dirección del primero, presentado recientemente en México como colofón de una gira internacional que, desde 2009, ha atravesado distintos lenguajes y geografías. La puesta retoma la anécdota principal y algunos giros dramáticos para conducirlos hacia una reflexión que encuentra afortunadas resonancias con la era contemporánea.

No deja de resultar significativo que su más reciente temporada haya encontrado espacio en el Teatro Orientación Luisa Josefina Hernández de la Ciudad de México, sitio al que Alejandro Jodorowsky permanece ligado por una persistente huella teatral. Durante las décadas de los sesenta y setenta, su paso por México contribuyó a sacudir ciertas formas tradicionales de representación, lo cual tendría un impacto notable en la escena artística posterior y también consolidaría la figura moderna del director teatral. Buena parte de esa estela disidente recién le mereció un reconocimiento institucional con la entrega de la Medalla Bellas Artes 2025 en la disciplina de Teatro.

Dentro de esta herencia escénica se sitúa Brontis Jodorowsky, nacido en México y formado entre distintas tradiciones teatrales europeas. A lo largo de su trayectoria ha trabajado con compañías como el Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine, además de desarrollar una intensa actividad como actor de teatro, cine y televisión, así como director de ópera y autor literario. Todo ello parece condensarse en escena, donde su interpretación concentra buena parte de la potencia escénica del montaje.

Como en el relato original, la puesta se sostiene sobre la estructura de una conferencia. El simio, al que la adaptación mantiene sin un apelativo específico, comparece frente al público para narrar el proceso mediante el cual abandonó su condición animal y aprendió a integrarse al mundo humano. El recurso funciona también como un dispositivo de exhibición, donde el gorila humanizado continúa siendo observado, estudiado y consumido como espectáculo.

Ahí emerge la verdadera fuerza de Brontis Jodorowsky, cuyas elecciones interpretativas resultan tan precisas como inteligentes. El maquillaje es mínimo y se encuentra apenas acentuado hacia aquello que todavía permanece del simio en el hombre,

evitando hábilmente la caricatura zoológica. Existe un cuidado artesanal en su destreza escénica y en cada desplazamiento corporal, donde la simiedad aparece apenas insinuada, como un resto físico que nunca termina de desaparecer del todo bajo la conducta humana. Es por ello que el gorila no aparece aquí como una criatura exótica, sino como una conciencia atrapada en un arduo proceso de adaptación.

La captura, la imitación y la llegada del habla no son presentadas como etapas de una evolución triunfal, sino como el aprendizaje progresivo de un sistema de poder. El gorila aprende a especular, negociar y desear reconocimiento, y al atravesar esos estados se vuelve humano precisamente al incorporar las formas de ambición y dominio que organizan la vida social. Sin embargo, algo del pasado permanece. El personaje continúa añorando esa naturaleza de la cual fue arrancado y a la que ya no puede regresar. Algo de su animalidad se mantiene intacto en la compañera simia con la que comparte las noches, a quien desprecia por recordarle, paradójicamente, aquello que supuestamente añora.

Uno de los vínculos más profundos que la puesta entabla con Kafka es que evita construir una moraleja reparadora y, a cambio, sostiene frente al espectador un espejo incómodo. En la versión de los Jodorowsky existe un énfasis particular en el descubrimiento del vacío de sentido que atraviesa al hábil simio, especialmente en conceptos como la libertad, que termina revelándose apenas como una palabra destinada a llenar el vacío. Si en Kafka esa intuición aparecía como una insinuación pasmosa, Jodorowsky la desplaza hacia una dimensión más explícita, acaso más didáctica, aunque finalmente coincida con el original en su percepción profundamente desencantada de lo humano.

Pero siguiendo una declaración que Alejandro Jodorowsky hizo a Jorge Ibarguengoitia, contenida en una de sus crónicas, donde afirmaba

que “en el teatro lo importante es el espectáculo, no el autor”, *El gorila* encuentra su verdadera potencia en algo cada vez más extraño dentro de la representación contemporánea, la capacidad de sostener una presencia en escena. Brontis Jodorowsky no interpreta únicamente a un simio humanizado, convierte el cuerpo en el territorio donde se vuelve visible la fragilidad del artificio humano, una operación profundamente kafkiana. La inteligencia del montaje no reside tanto en el eco del original o en ciertos subrayados emocionales, sino en sus preguntas sin respuesta y en el trabajo actoral como una forma de pensamiento encarnado.

Parte de lo que la obra deja abierto reside en la nostalgia que el simio conserva por la naturaleza perdida. Esa herida resuena hoy en una época marcada por la devastación ambiental y la ruptura progresiva entre humanidad y entorno, donde el desarraigo deja de ser únicamente existencial para adquirir una dimensión de advertencia contemporánea, acaso irreversible. También resultan atinados los apuntes que la puesta esboza sobre el tiempo y la identidad, particularmente en una época sometida al permanente secuestro de atención que imponen las pantallas.

El gorila, en manos de Brontis y Alejandro Jodorowsky, recuerda que, más de un siglo después de su aparición, el reflejo incómodo que Kafka construyó en Pedro el Rojo conserva intacta su vitalidad. El simio capturado, obligado a imitar una identidad para sobrevivir y progresivamente renuente a su propio origen, sigue admitiendo nuevas resonancias y lecturas, tanto para los creadores como para el público contemporáneo. Quizás porque en esa criatura suspendida entre animalidad y domesticación persiste una pregunta que el teatro todavía no ha terminado de responder sobre nosotros mismos. ~

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



Keir Starmer y Pedro Sánchez, frente a la famosa puerta negra de Downing Street. Imageplotter / Avalon via ZUMA Press

POLÍTICA INTERNACIONAL

Starmer, Sánchez y las distintas dificultades de la socialdemocracia europea

por **Michael Reid**

Tomemos los casos de dos jefes de gobierno europeos de centroizquierda. El primero goza de una mayoría parlamentaria abrumadora. Sus logros legislativos incluyen medidas que fortalecen los derechos de los trabajadores y los inquilinos. Las listas de espera para tratamientos médicos están bajando, y el número de inmigrantes —una preocupación para muchos votantes— está disminuyendo. El segundo no ha aprobado ninguna medida significativa de su plan de gobierno en casi tres años, ni siquiera un presupuesto. Los dos han sufrido sendas derrotas en elecciones

regionales este año. Sin embargo, es más probable que el primero, Keir Starmer en Reino Unido, pierda su puesto antes de que acabe 2026 a que esto le pase al segundo, Pedro Sánchez en España, por más que resultara mejor para sus respectivos países si fuera al revés.

¿Qué explica esta diferencia de fortuna? Superficialmente no es tan difícil identificar las razones por las que Starmer enfrenta un amago de rebelión dentro de su partido. Su problema básico es que no cae bien. Tiene un aire de burócrata gris más que de político inspiracional. Esto no importaba tanto en 2024 cuando la prioridad de muchos británicos era deshacerse de los conservadores que habían estado en el poder por catorce años, un periodo dominado primero por la austeridad tras la crisis financiera y luego por el Brexit, con sus secuelas de conflicto y caos. Pero ahora importa mucho más, pues los ciudadanos quieren saber a dónde quiere llevarlos su primer ministro y el gobierno laborista en un panorama adverso. Peor aún, las acciones del gobierno de Starmer han sufrido contradicciones.

Anunció que su prioridad número uno era aumentar el crecimiento económico, y luego tomó decisiones de aumentar los impuestos y derechos laborales que desanimaron a la inversión privada. Los logros del gobierno, ya mencionados, pasan bastante inadvertidos. El resultado de todo esto es que Starmer tiene un nivel de rechazo público inédito, de 69%, con solo 23% aprobando su gestión. Es poco consuelo para él saber que está ligeramente mejor que en enero.

Pero Starmer es también una víctima de las nuevas circunstancias políticas de Reino Unido. Un sistema electoral diseñado para el bipartidismo ha cedido a la fragmentación política que está tan de moda en las democracias mundiales. En las elecciones locales y regionales de comienzos de mayo, cinco partidos ganaron entre el 16% y el 26% del voto que lograron los populistas de derecha de Reform UK, el partido de Nigel Farage. La pérdida de casi mil quinientos escaños municipales, más el parlamento regional de Gales, hizo que los diputados laboristas entraran en pánico. Si Starmer ha sobrevivido hasta ahora se debe en parte a que su rival más popular, Andy Burnham, el alcalde de Manchester y exministro de Tony Blair, no es actualmente diputado. Va a intentar entrar al parlamento el 18 de junio en una elección complementaria. Si derrota a Reform UK en esa lid, lo más probable es que reemplazará a Starmer.

La pregunta más importante es si esto beneficiaría al Partido Laborista y al país. El Reino Unido enfrenta problemas estructurales que todavía no son evidentes en España. El Brexit es el más obvio. Según los estimados de los economistas, el PIB británico está entre un 4% y un 8% más bajo de lo que estaría si el país siguiera como miembro de la Unión Europea. La inversión y la productividad han sufrido. Hay más: después de dos o tres décadas de independencia energética, el Reino Unido se convirtió

en un importador neto de energía en 2004, con el declive de los campos de petróleo y gas del mar del Norte. Convencido de la importancia de la transición verde (que es más lenta que en España), el gobierno de Starmer rechazó ofrecer nuevas licencias para la extracción de combustibles fósiles. El resultado es que el país está bastante expuesto a la subida en el precio internacional del gas como consecuencia de la guerra de Netanyahu y Trump contra Irán.

Burnham hoy día representa la “izquierda suave” del laborismo. Dice lo que el partido quiere oír: un papel más grande para el Estado en la economía. Pero en realidad sus posiciones no distan mucho de las de Starmer. Parece que sus amigos lo han persuadido de que una política fiscal más expansiva sería cobrada por los mercados de bonos con una subida en el costo del servicio de la deuda pública (que iguala el 94% del PIB, ligeramente menor que el de España). Como ha escrito Blair, en una intervención ya poco común en la política británica, un cambio de líder sin un plan serio para enfrentar un mundo de cambios radicales, que incluyen desde Trump hasta la inteligencia artificial y el acercamiento a la UE, es “irrelevante”.

Por más que Blair es ya una figura tóxica en el Reino Unido, no son pocos los diputados laboristas que comparten esa posición. Por eso, Starmer sobrevivió el impacto inmediato de las elecciones locales, y no es imposible que siga sobreviviendo.

En cuanto a Sánchez, su activismo internacional como un líder progresista no puede tapar sus dificultades internas. Estas se han multiplicado con las nuevas revelaciones sobre José Luis Rodríguez Zapatero y su papel en el rescate altamente cuestionable de la aerolínea hispano-venezolana Plus Ultra, y luego con los supuestos intentos del PSOE de subvertir las investigaciones judiciales a la corrupción. Que dos de los partidos de su base parlamentaria, tanto el Partido

Nacionalista Vasco como Junts, hayan pedido que Sánchez convoque una elección general en el otoño, y que no cumpla su deseo de seguir hasta julio de 2027, es una señal de su mayor debilidad.

Sin embargo, Sánchez goza de varias cosas que Starmer no tiene. La primera es una economía que crece robustamente (aun si eso se debe en parte simplemente a añadir trabajadores inmigrantes), que ayuda a explicar el piso sólido de alrededor del 30% de aprobación del PSOE. La segunda es su gran habilidad política. Otra es menos positiva: los diputados socialistas españoles, a diferencia de sus pares británicos, son absolutamente sumisos frente a su líder. Si bien cambiar al líder tanto como uno cambia la camisa no está bien, tampoco es que un liderazgo se convierta en una eterna camisa de fuerza. A la larga, esta rigidez estalinista podría llevar al socialismo español a una derrota mayor. ~

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).

CINE

Historia de dos Palmas: Fjord y Para los contrincantes

por **Jorge Javier Negrete**

En la edición 79 del Festival de Cine de Cannes aconteció una coyuntura clave para marcar el rumbo de este evento: la presencia de muchos cineastas prestigiosos, que usualmente resultan favoritos para obtener un galardón, como Asghar Farhadi, Hirokazu Koreeda o Pedro Almodóvar, resultó decepcionante

y mucho se habló de que sus “mejores días” ya habían pasado. Pero lo mismo podría decirse también del ruso Andréi Sviáguintsev y del rumano Cristian Mungiu, quienes obtuvieron los dos premios más importantes: el Gran Premio del Jurado otorgado a *Minotaur* y la Palma de Oro a *Fjord*, respectivamente.

¿Cuál es la diferencia básica entre estas dos películas y el resto de las “decepcionantes” propuestas de los viejos conocidos? Básicamente que ambas cintas premiadas tocan un tema político de vigencia. Por un lado, *Minotaur* es otro retrato del deterioro moral de la sociedad burguesa rusa en tiempos de Putin que toma como punto de partida una historia de infidelidad modelada en *La femme infidèle* (Claude Chabrol, 1969), mientras que *Fjord* es la historia de una familia rumano-noruega profundamente conservadora y religiosa que emigra de Rumania a la zona de los fiordos en Noruega solamente para verse envuelta en lo que parece una cacería de brujas por parte del servicio de protección infantil.

Después de la premiación se encendió un acalorado debate en redes sociales entre quienes defendían el alegato de “tolerancia” propuesto por la película del rumano y quienes condenaban abiertamente su postura reaccionaria. *Fjord* es una película que resulta, antes que nada, provocadora, pero eso no es reconocerle mérito alguno en un tiempo donde cualquiera puede ser provocador sin ser necesariamente inteligente.

Mungiu presenta una sociedad, si acaso no maniquea, sí unidimensional, definida únicamente por su ideología. Calcomanías de personajes que pregonan dos polos políticos opuestos y que usan la unión familiar como el punto donde se disuelve su supuesta “neutralidad”. A diferencia de otros proyectos en donde Mungiu ha optado por trabajar con actores no profesionales que se asemejan a los perfiles

de sus personajes, en *Fjord* aparecen estrellas como Sebastian Stan —famoso por su papel como Winter Soldier en las películas de Marvel— y Renate Reinsve (*La peor persona del mundo*, 2021; *Valor sentimental*, 2025), lo cual muestra que el director ha hecho una elección clara que determina dónde están depositadas sus simpatías.

Mungiu pretende dar voz a ambos bandos, pero retrata a los servicios de Protección Infantil como un organismo draconiano, cuasi fascista, que detesta los valores religiosos tradicionales, mientras que a su familia protagonista no le da ninguna dimensión más allá de consolidarla como una víctima del sistema. En la total ausencia de caracterización es donde se presenta la naturaleza fraudulenta y la mayor muestra de condescendencia de la película, pues busca obstinadamente crear un debate que, además de inexistente, resulta exasperante.

Las intenciones y el tipo de acercamiento que tiene la cinta de Mungiu contrastan dramáticamente con el cortometraje que se alzó con la Palma de Oro en su respectiva sección: *Para los contrincantes* del joven cineasta argentino Federico Luis, una coproducción entre Chile, Francia y México; lo cual, por cierto, representaría la tercera Palma de Oro para México después de las obtenidas por Carlos Carrera con *El héroe* en 1994 y por Elisa Miller con *Ver llover* de 2006.

Con una fotografía que evoca una sensación de crudeza, pero también de belleza singular, el cortometraje de Luis —como muchos de los cortometrajes presentados en el certamen— funciona primero como una pieza individual y después como el *pitch* de un proyecto de largometraje que actualmente se está gestando con el escritor mexicano Mario Bellatin para adaptar libremente al cine su libro *Perros héroes*.

Nacido de una serie de caminatas por la Ciudad de México con el

célebre escritor mexicano, *Para los contrincantes* acontece en un gimnasio de box en el barrio de Tepito donde toma por entero el lugar de Damián, un niño boxeador —cuyo rostro la cámara se rehúsa a abandonar— que se encuentra en medio de una pelea. Mientras tanto es alentado por sus entrenadores, amigos y familiares, quienes se mantienen fuera de cuadro durante todo el cortometraje hasta su última secuencia, en la que después de la pelea de box se muestra una lluviosa y refrescante tarde en la ciudad.

Luis encuentra en el rostro expresivo del niño una narrativa completa que prescinde de cualquier otra imagen para ser completamente efectiva. La fotografía de Marcos Hastrup es corrosiva, pero nítida; muy evocativa de cierta crudeza estilística que tiene por ejemplo *Biutiful* (González Iñárritu, 2010), pues acentúa finalmente cada rasgo y expresión facial de Damián, quien —a pesar de tener un gesto serio y adusto— nunca deja de transmitir la presión de un entorno que busca reafirmar la virilidad a través del triunfo, y no cualquier triunfo, sino uno que destruya al oponente.

La intimidación alcanzada por el cortometraje y su fino trabajo de caracterización, en apenas doce o trece minutos, logra lo que la película de Mungiu no consigue en más de dos horas de duración con dos superestrellas internacionales y una amplia trayectoria cinematográfica que incluye una Palma de Oro. *Para los contrincantes* rebosa de una empatía y generosidad hacia sus personajes que *Fjord* evade por completo. Mientras en la película del rumano no hay más que conmiseración y desprecio, en la de Luis existe una conexión tan genuina y humana que no requiere de la fabricación de ningún conflicto ni dilema moral artificial para legitimarse.

En esta historia de dos Palmas resulta notorio que se pueden tomar

más lecciones valiosas de una película como *Para los contrincantes* que de una como *Fjord*, pues una aparente derrota puede volverse una victoria moral cuando la valentía no se convierte en una demostración de superioridad de cualquier tipo, sino de resiliencia frente a la adversidad.

Mientras *Fjord* elige construirse desde el encono, la bravuconería y la confrontación, *Para los contrincantes* usa una pelea física real para destruir, a punta de *jabs* y ganchos al hígado, el discurso triunfalista que dirige gran parte del mundo en la actualidad. Así como las mejores películas del festival *L'inconnue* de Arthur Harari, *Das geträumte Abenteuer* de Valeska Grisebach o *Paper tiger* de James Gray, la trama de este cortometraje nos hace intuir que quizá se gana más perdiendo. ~

JORGE JAVIER NEGRETE es crítico de cine y psicólogo clínico. Cofundador de *Butaca Ancha* y *El Cine Probablemente*.

ARTE

El Pedregal revisitado por Perla Krauze

por **Constanza Martínez Achim**

A finales de los años sesenta, el artista estadounidense Robert Smithson desarrolló un concepto que cambió la manera de pensar la relación entre el arte y los lugares: el *nonsite* (no sitio). La idea es relativamente simple, aunque sumamente significativa. Smithson recogía material de un sitio geológico específico —fragmentos de roca de canteras en Pensilvania, piedras de terrenos baldíos en Nueva Jersey, piedra pómez del lago Mono en California— y lo llevaba a un museo. Así, creaba una

tensión entre el sitio de afuera y el espacio de adentro, visto como un doble negativo; establecía un contraste que planteaba preguntas sobre el desplazamiento y la relación entre el lugar real y su eco dentro de las paredes de la galería.

Es justamente este concepto el que Perla Krauze retomó en *Nonsite: El Pedregal revisitado*, la exposición que inauguró a principios de 2022 en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) en Ciudad Universitaria. La sala principal del museo fue transformada en una instalación de gran escala hecha de piedra volcánica, improntas de carboncillo sobre tela, vegetación fundida en aluminio y piezas de resina de color. El sitio del que provenía ese material es El Pedregal, una región que hace aproximadamente mil 700 años fue cubierta de lava por la erupción del Xitle y que hoy alberga uno de los ecosistemas más ricos y frágiles de la ciudad protegido por la Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel (REPSA).

La elección del MUCA como sede para la muestra no fue una casualidad. El campus de la UNAM está construido precisamente sobre ese mismo derrame lávico. Además, es la UNAM la institución que alberga la REPSA y cuenta con investigadores especializados en botánica y vulcanología que colaboraron directamente en dicho proyecto. Difícil encontrar un lugar más adecuado.

Además de la importancia del concepto de *nonsite*, al título lo reviste otra palabra llena de densidad y sentido: “revisitado”. Con ello, Krauze deja manifiesto que no pretende reproducir El Pedregal como era, porque ese Pedregal, de hecho, ya no existe. Mientras la urbanización ha ido avanzando, el ecosistema también se ha ido transformando. Lo que queda hoy es un lugar muy distinto al del hace algunas décadas. La exposición fue, entre otras cosas, una manera de rendir homenaje a eso que permanece en el devenir.

ESPERE EN LA LÍNEA



PENNÉ

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



Fotografía: Perla Krauze en la charla inaugural de la exposición *Nonsite: El Pedregal revisitado*, realizada el 26 de febrero de 2022 en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, Wikimedia Commons



PERLA KRAUZE
NONSITE: EL PEDREGAL REVISITADO
México, Saenger Editores, 2026, 232 pp.

Perla Krauze es una artista mexicana cuya práctica gira en torno a los materiales, los sitios y la memoria. Trabaja con piedra, agua, plomo, resina y vegetación. De niña creció varios años en El Pedregal. En sus propias palabras era un lugar de “rocas y más rocas sobre las que caminar, tarántulas, víboras y alacranes, pirules y plantas y desde donde se podían ver los volcanes a lo lejos”. La influencia de El Pedregal en su obra se encuentra en su tendencia a reunir piedras, en su interés por los recorridos y en su curiosidad por los materiales y sus orígenes. Sin embargo, Krauze tardó años en reconocer plenamente la importancia de este lugar en su trabajo. Fue hasta esta exposición que El Pedregal dejó de ser una influencia silenciosa y se convirtió en el tema principal.

El proyecto quedó inmortalizado en un libro del mismo título, bellamente diseñado por Sofia Broid y editado en español e inglés. El volumen reúne imágenes de la exposición y cinco textos escritos por personas que se acercaron al proyecto desde ángulos muy distintos. El primero es un ensayo de Michel Blancsubé,

curador de la muestra, quien vincula el trabajo de Krauze con obras de Walter De Maria, Olafur Eliasson y Pierre Huyghe. Ahí argumenta que este no sitio funciona como un espacio para reflexionar sobre la fragilidad del ecosistema.

Para Blancsubé, el entorno que Krauze construyó dentro del museo es una sinécdoque del estado actual del mundo. Caminar por esa reconstrucción del afuera dentro de un espacio expositivo funciona, en sus palabras, como “una incubadora de reflexiones y discusiones entre científicos, filósofos, artistas, poetas, etcétera, en torno a temas existenciales obviamente relacionados con el estado actual del planeta”. La exposición fue planeada antes de la pandemia, por lo que el confinamiento que llegó dos años antes de que la muestra tuviera lugar le sumó un nuevo significado. ¿Qué implica confinar un fragmento de la naturaleza cuando somos nosotros los confinados?, parece preguntarse este ejercicio artístico.

Le sigue una conversación entre Krauze, Blancsubé y dos científicos de la UNAM, la geóloga Marie-Noëlle Guilbaud y el vulcanólogo

Carles Canet. Juntos hablan sobre cómo se formó el Xitle, qué tipos de roca existen en El Pedregal y por qué el tezontle es rojo y la lava negra. Al igual que el nombre del museo, en este diálogo, el arte y la ciencia están intrínsecamente ligados. La piedra volcánica que estudian los científicos es la misma con la que ha trabajado Krauze por décadas.

Silke Cram Heydrich, directora de la REPSA, contribuye con un texto sobre El Pedregal como ecosistema urbano, su fragilidad y la importancia de conservarlo. En él explica que la zona alberga una enorme biodiversidad gracias a las diferentes texturas en la superficie del derrame de lava, lo que permite que ahí convivan especies de ambientes secos y húmedos a la vez. Asimismo, advierte que la amenaza más grande para la reserva es el ser humano, su desinterés y su descuido, y señala que “conservar la biodiversidad es una necesidad para el ser humano, al destruir la naturaleza nos destruimos a nosotros mismos”.

El texto más íntimo es el diario del proceso que Perla Krauze escribió en colaboración con Blancsubé. Dado que la exposición fue planeada y concebida durante el confinamiento sanitario, los encuentros presenciales eran imposibles y el proyecto avanzó a través de llamadas. La artista cuenta que, por esas circunstancias, todo se complicó y su única opción fue trabajar desde su taller, sola. Ahí dedicó su tiempo a experimentar con vegetación que le enviaban desde la REPSA.

Hizo sobre todo cianotipias, en tela y en papel, pero también sus icónicas ramas fundidas en aluminio que terminarían formando parte de la instalación. Paradójicamente, la pandemia que detuvo el proyecto en muchos sentidos, también lo empujó en una dirección que de otro modo quizás no habría tomado.

El libro cierra con un ensayo del filósofo francés Gilles A. Tiberghien, “Geología del arte”. Tiberghien explica que la profundidad geológica se puede leer como una metáfora de la profundidad histórica. Es el texto más denso del libro, pero también el que más ayuda a entender por qué esta

exposición importa, más allá del arte contemporáneo.

Nonsite: El Pedregal revisitado es un libro que va mucho más allá de documentar una exposición. Habla de cómo una artista se relaciona con un lugar a lo largo de décadas, de cómo la materia guarda memoria, de la fragilidad de un ecosistema que muchos capitalinos pisan sin saberlo. Es también una conversación única donde una artista, un curador, una geóloga, un vulcanólogo y un filósofo se sientan a hablar de lava y terminan hablando de todo lo demás. ~

CONSTANZA MARTÍNEZ ACHIM es crítica de arte.

LITERATURA

Una traducción del *Finnegans wake*

por J. D. Victoria

La última novela de James Joyce, *Finnegans wake* —en cuya escrupulosa elaboración el genial escritor irlandés autoexiliado empleó dieciséis años en el ocaso de su vida (1923-1939), ya que moriría un par de años después de su polémica puesta en circulación—, ha sido desde sus primeros avances conocidos (privada y públicamente) la gran “bestia negra” de la literatura del siglo xx. Auténtico hito *non plus ultra* de su propuesta personal para plantear la Novela Total que “contuviera” todo lo humano que puede expresarse en lenguaje escrito, el libro se vale de más de sesenta idiomas que se reconocen entre sí, interconectados a través de sus raíces más profundas.

En el siguiente fragmento (FW I.4.76.10-32), el Dios monoteísta que

encarna (en un sueño) el personaje de Humphrey Chimpden Earwicker reposa enterrado, aunque consciente e impaciente, después de ser exhibido en su propio Juicio por el crimen (confesado a un truhan al querer-se lo ocultar) de masturbarse mientras espía a dos chicas que orinaban a escondidas en el Parque Phoenix de Dublín. Su amada esposa (¿infiel?) Anna Livia Plurabelle, que duerme al lado, es representada reiteradamente como todos los ríos en uno solo (el Liffey) a lo largo de la obra, hasta que al final desemboca en el mar y retorna en incesante correrío, *riverrun*.

Pero ¿cuál es el placer que hallamos ahora en desentrañar el *Finnegans wake*, cuando su autor amenazó con que se requerirían doscientos años

cabales para comprender esta apuesta arrojada a un futuro incierto, desde el vacío de la incompreensión entre sus contemporáneos? La respuesta se encuentra en aquellos ensayos de Umberto Eco que aluden a la “obra abierta”. Eco subraya que un estímulo presentado como ambiguo, inconcluso, produce una tendencia a obtener satisfacción; es decir, plantea una crisis que obliga al intérprete a encontrar un punto firme que le resuelva la ambigüedad. En tal caso surge una emoción, puesto que la tendencia a una respuesta queda súbitamente detenida o inhibida; si la tendencia fuera satisfecha, no habría alteración emotiva. Algo similar a “resolver el misterio”, cuando ese enigma resulta soluble de acuerdo con las propias convicciones y deducciones. Así, cuanto más inesperada es la solución, más intenso es el placer al verificarse. Y justamente la presente traducción —realizada y anotada por mí— pretenden corroborarlo para todos sus posibles lectores en el siglo XXI.

LA TUMBA DE EARWICKER

Ahora bien. Dejemos las teorías allá y volvamos al señor que está aquí. Ora escuchen. Este es el buen dios otra vez. El ataúd de teca, con paneles de vidrio de Pugh, que apila el césped con los pies al este, estaba así para que se acostara más tarde, y apropiadamente había el latido con pesar a paso ligero por quien se insinúa con malicia que aún bebe próximo al propósito del cuerpo, afectando materialmente la causa. Y esto, de preferencia, es el cómo del thingmote¹ en el túmulo sepulcral. Numerosos organismos públicos conservadores, a través de varios comités selectos y de otro tipo, con la facultad de aumentar su número, antes de votarse entre ellos y él por sí mismo, ciudad, puerto y guarnición, mediante una resolución adecuada y

1 Montículo artificial donde hacían asamblea los vikingos en Dublín.



apropiada, siguiendo una orden de las cortes febriles de la constitución del suelo mojado, de una vez por todas fuera de la existencia conspirativa de la carne, como un anticipo antes del corte con el rabo protegido del ruin que se escabulle, así que tú compañero capitán del sueño en sociedad te podrías apresurar a rebajar un nuevo paquete de prendas & salir corriendo, le hicieron ellos, mientras el cuerpo dél aún persistía, el obsequio de una tumba provisional en Moyelta del mejor modelo del Lough Neagh, en ese entonces tan demandado entre los que odian las ínsulas como hoy la Isla de Man² para quienes temen los lagos. ¡Haz guardia! ¡Espera un momento despierto! Fue en un hervidero bastante sospechoso entre el ganado irlandés, después de que el caporal del Fianna hubiera tomado su puñado,³ enriquecido con maderas antiguas y queridos estanques profundos

2 Según la leyenda, el lago Neagh se formó cuando el gigante irlandés Fionn mac Cumhaill (Finn McCool) recogió un trozo de tierra y se la arrojó a un rival escocés; al fallar, el terrón se precipitó al mar de Irlanda, creando así la Isla de Man.

3 Remite al episodio anterior, en el que Finn McCool da origen a la Isla de Man con un puñado de tierra irlandesa.

holandeses como en la sucia dublín entre los cuales había un viejo montículo y un arroyo de truchas, vanamente engraido del terreno donde se cultiva el mimbre della y a causa de un reyezuelo hablador como un sauce con cualquier Wilt o Walt que se la comiera con los ojos & las uñas como Izaak⁴ lo hizo con el cosquilleo de su caña y observara sus aguas de las aguas menores della por tontear y hasta ahí llega ahora peter brown⁵ como turba marrón ondulando entre murmullos para apoderarse & acusar (¡que la colcha dellos se dore levemente sobre la turbia forma somnolienta dél!)⁶ a Quien para ti yace como el último para él, por la ira de

4 Izaak Walton es autor de *The compleat angler*, donde homenajea a la pesca con caña en prosa y verso.

5 Sugiere simultáneamente a un colonialista inglés que formó parte de los Peregrinos originales en Norteamérica, pasajeros del *Mayflower* (siglo XVII); un cura anglicano irlandés que fue preboste del Trinity College de Dublín a inicios del siglo XVIII, y un sacerdote decano de Ferns en la primera mitad del siglo XIX.

6 En el original: “may their quilt lightly over his somnolulent form!”, evoca el coro de la balada irlandesa “Oh Molly, I can’t say you’re honest” donde dice: “May the quilt lie light on your beautiful form.”

Dios, como el primer Huno maldito⁷ en el dolmen que es lecho de su fiel Danubio realmente azul que no se sabe quién es [entre cuyas anfractuosidades debían reposar los restos de un epiléptico tan pronto como se le dio por muerto, pero que ningún ser vivo había sido lo suficientemente hombre para cavar, y mucho menos ocupar, al ser todo de roca].⁸ ~

J. D. VICTORIA (Cuernavaca, 1969) prepara, desde 2005, la traducción anotada del *Finnegans wake* de James Joyce, cuyos avances han sido publicados por los sellos Arlequín en México (2016) y Colmena Editores en Perú (2021).

7 En el original: “erst curst Hun”, reproduce las iniciales ECH = HCE.

8 Pasaje original de los primeros borradores, excluido en la versión final de la novela.

ARCHIVO VUELTA

Fútbol: tiempo y ritual

por Juan Nuño

El Mundial de Fútbol México 86, el segundo en el país, legó momentos históricos como el triunfo de Argentina con la “mano de Dios” de Maradona y el “gol del siglo”. Significó también la rehabilitación de la capital tras el sismo ocurrido meses antes. Para la revista Vuelta este evento no pasó inadvertido, así lo muestra el artículo “Razón y pasión del fútbol” del filósofo español-venezolano Juan Nuño, publicado en el número 116 de julio de 1986, del que publicamos un extracto.

Recoge Lévi-Strauss, en su *Pensée sauvage*, la costumbre de una tribu de Nueva Guinea, los Gahuku-Gama, a quienes los blancos enseñaron a jugar fútbol; en efecto, lo juegan, pero con una cierta variante;



El estadio Azteca en el Mundial de Futbol México 86, Karl Oppolzer Wikimedia Commons.

juegan durante varios días seguidos tantos partidos cuantos sean necesarios para equilibrar exactamente los ganados y los perdidos por cada bando. Transforman así lo que debería ser mero juego en un acto ritual, mediante el cual repiten su visión equilibrada del universo. Pero ¿es que acaso no se actúa exactamente así en los partidos de futbol “civilizados”?

En el futbol, el factor tiempo se toma en cuenta de la misma forma que se hace en la realidad cotidiana: transcurre de la misma manera como transcurre en y para la vida de los espectadores. Coincide, entonces, el tiempo interno del juego de futbol con el externo o tiempo real. En contraste, el tiempo ni siquiera existe en el beisbol; ahí ha sido eliminado, al no tomárselo en cuenta, de tal modo que el beisbol es un juego atemporal, un deporte para el cual el tiempo no transcurre: es algo que queda del otro lado del estadio, creándose entonces una suerte de espacio mágico en el que tan solo existe juego puro, situado fuera del tiempo.

Mientras que, al igual que pasa con el futbol, también en el basquetbol existe el tiempo, lo que significa que se le toma en cuenta a efectos del juego; no es un juego atemporal,

como lo es el beisbol. Pero en el basquetbol no es real el empleo del tiempo, sino perfectamente irreal; allí, el tiempo se estira cual goma, distribuyéndose a voluntad, cortándose en rodajas tan finas como se quiera y pueda; deja de ser lo que es en realidad el tiempo, un *continuum*, el río que fluye, para convertirse en una ristra segmentada de unidades discretas, de diferente longitud. En basquetbol, cúmplase el deseo del poeta (“Oh tiempo, detén tu vuelo...”), pues, en efecto, el tiempo se detiene, una y otra vez, ya que la acción del juego puede suspenderse tantas veces cuanto sea preciso y, al hacerlo así, también se suspende, en el interior del juego y para sus efectos, el paso del tiempo.

De ahí, de esos distintos empleos (y, por supuesto, distintas concepciones) del tiempo, se derivan las diferencias sustantivas, de fondo, entre todos esos juegos.

Quizá en ello resida la explicación de por qué el futbol es probablemente el deporte que más apasiona, en tanto espectáculo, y que arrastra más multitudes en todo el mundo. Porque, al ser real el tiempo en que se juega, se engendra una doble tensión: la del juego en sí y sus incidencias y la de la lucha que se establece

contra el paso del tiempo; la segunda es la importante. Todos los juegos generan una tensión, todos son agónicos, en todos combaten dos rivales, pero si en unos hay más tensión que en otros, ello solo puede deberse a que existe una tensión agregada, la del tiempo, que es la que realmente afecta a jugadores y espectadores.

Un partido de futbol es más angustioso y dramático que otro juego cualquiera porque, en él, el tiempo corre paralelo al tiempo de la existencia humana. La pasión que genera el futbol hunde sus raíces en la oculta presencia de la muerte, que está presidiendo todos los actos humanos, cada vez que esos actos se miden con el paso del tiempo. De ahí esas angustias por el final de un juego de futbol; de ahí, también, esa descarga tensional cuando algo ayuda a eliminar la presión del tiempo (por ejemplo, una gran diferencia de goles, prácticamente imposible de remontar).

En realidad, estrictamente hablando, hasta el pitazo final del árbitro que dirige el encuentro, siempre hay “más que ver”, pero aquella actitud solo prueba que el interés esencial del espectador, más que el juego, es el resultado, y como este viene condicionado por el factor tiempo, despejado el mismo, desaparece aquel interés, y el espectador siente que debe marcharse. Entonces, el tiempo real, el de la vida de cada espectador y la de todos, recobra su poder y autonomía: cada uno tiene de pronto que hacer, tiene que irse a casa, tiene que pensar al menos en salir pronto del atolladero de automóviles estacionados en torno al gigantesco estadio. Ha desaparecido el tiempo real del encuentro y solo queda el no menos amenazante y no menos real tiempo de la existencia. ~

JUAN NUÑO (Madrid, 1927-Caracas, 1995) fue un filósofo y ensayista español, nacionalizado venezolano.