



CINE

Saint Maud: voces en la cabeza

E

FERNANDA SOLÓRZANO

Es joven y de apariencia frágil, un poco ratonil. Se hace llamar Maud pero no es su nombre real: lo adoptó como parte de su conversión al catolicismo y después de la experiencia traumática que la obligó a dejar su trabajo como enfermera en un hospital. Ahora Maud se dedica al cuidado paliativo, atendiendo a enfermos terminales dentro de sus respectivas casas. La noche previa a mudarse al domicilio de su nueva paciente, una enferma de linfoma, Maud le reza a Dios y le pide —casi le exige— que su vida mejore. “Perdona mi impa-

ciencia —dice su oración— pero espero que pronto me reveles tus planes para mí. No me puedo sacudir la sensación de que me salvaste para [darme] algo mejor que esto.” Antes Maud había mencionado un persistente dolor de estómago, al ver la pocilga en la que vive uno entiende a qué se refiere con el “esto” de sus plegarias. Quiere escapar de una vida triste, penosa y solitaria. No pasará mucho tiempo antes de que la chica crea que Dios ha escuchado sus oraciones. Su existencia tendrá sentido y hará todo lo que esté a su alcance para no volver a caer en un estado de desolación.

Desde la perspectiva de Maud, la suya será una historia de trascendencia y amor. Visto desde fuera, es un relato de locura y muerte.

Esta discrepancia es lo que convierte a *Saint Maud*, de la inglesa Rose Glass, en una brillante cinta de horror.

Estrenada en el Festival Internacional de Cine de Toronto a fines de 2019, *Saint Maud* padeció el destino de decenas de títulos: el brote de la pandemia frustró su proyección en salas y tuvo que conformarse con una distribución en línea. Lo mismo ocurrió con *Censor* (2021), de Prano Bailey-Bond, estrenada en el festival de Sundance y todavía inaccesible en *streaming*. (La comenté brevemente en mi crónica de ese festival, publicada en esta revista en el número de marzo.) *Censor* y *Saint Maud* son las mejores cintas de horror de los últimos años y guardan varias coincidencias entre sí: son óperas primas de directoras (es decir, mujeres) que se apropian de un género considerado territorio masculino. Su estilo de representación es crudo, cruel y violento, y ambas tienen como protagonistas a mujeres atrapadas en sus propias fantasías. Según cuentan ambas directoras, los estigmas alrededor de su género salen a flote cuando, en entre-

vistas, les preguntan si no creen que el público femenino va rechazar la violencia de sus respectivas películas o si ellas mismas tuvieron dificultades para filmarlas. La respuesta de Glass a estos periodistas es inmejorable: “¿No has conocido a otras mujeres?”

Saint Maud transcurre en una pequeña ciudad inglesa a la orilla del mar (la protagonista la califica como “un basurero”). Después de atravesar calles y praderas extensas, Maud (Morfydd Clark) vislumbra a lo alto la casa en la que habrá de vivir. La composición de la toma y el tipo de casa evocan películas en las que el visitante llega a un lugar maldito que le hará perder la razón o la vida. En el caso de Maud, esto se cumple —y no—. Puede que ella sea la víctima, o bien, el vehículo de la maldición. Cuando toca la puerta y es recibida por una enfermera ansiosa de salir de ahí, la impresión es que Maud ha llegado a un lugar mucho peor que el que dejó atrás. Por dentro la casa es oscura, sucia y parece detenida en el tiempo. Esto último se explica desde la personalidad de su dueña: una estadounidense llamada Amanda (Jennifer Ehle) que en sus años de juventud fue famosa como bailarina y coreógrafa. Con un pie en la tumba y con apenas 49 años, Amanda rechaza la resignación. Tiene su casa repleta de *memorabilia* y hace fiestas en las que proyecta videos de sus coreografías. En ellas retoma su rol de celebridad y termina ahogada en alcohol (“Te estás poniendo muy Norma Desmond”, le dice su amigo Richard, manifestando el homenaje de Glass a *Sunset boulevard*, de Billy Wilder, la película definitiva sobre el terror a desaparecer).

En sentido estricto, la casa de Amanda no está embrujada ni es un pasaje a otra dimensión; aun así, es el tercer personaje principal de *Saint Maud*. La poca luz que entra por las ventanas, todas cubiertas por cortinas pesadas, revela una decoración *art déco* que el fotógrafo Ben Fordesman hace ver entre lúgubre y demencial. Los distintos papeles tapices, de diseño

cargado y patrones geométricos, parecerían extensión del decorado de la psique de Amanda y Maud: una atrapada en un *loop* de tiempo, la otra empeñada en descifrar “señales” que le confirmen que ha sido elegida para cumplir una misión. A este diseño de arte se suma un diseño sonoro que remite al cine de David Lynch: reverberaciones graves casi imperceptibles (y, por ello, perturbadoras) y un ruido eléctrico intermitente que sugiere un cambio abrupto en la percepción del mundo. Algo parecido a un cambio de frecuencia existencial.

Durante el primer acto de la película vemos a Maud cumplir con sus tareas. No se queja; las tolera. Como es de suponerse, desapruueba los excesos de Amanda y su trato petulante. “Sabes que les tengo poca paciencia a los temperamentos creativos; suelen ser muy ensimismados”, dice Maud en un *voiceover* que permite al espectador escuchar su constante “diálogo” con Dios. Incluso bromea con él, haciéndole saber que, por lo avanzado del linfoma de Amanda, “es posible que la vea pronto”. Maud no muestra compasión por la moribunda, hasta la noche en que esta le confiesa temer el momento de su muerte y no saber qué le espera después.

Maud ve en la confesión de Amanda una oportunidad para hablarle de la omnipresencia de Dios. No solo estará esperándola cuando muera, asegura, sino que está escuchándolas en ese mismo momento. Con una sonrisa que podría interpretarse de ternura o de burla (la ambigüedad en los gestos de Ehle es de una eficacia asombrosa), Amanda mira a Maud y la llama “mi pequeña salvadora”. Ese intercambio cambia el rumbo del relato. Maud sale de la habitación de Amanda tambaleándose y con la mirada perdida, y minutos después entra en éxtasis religioso (como el de santa Teresa, parecido al sexual). En adelante Maud asume el rol de la redentora de Amanda. Esto nunca anuncia nada bueno. Pocas cosas tan amenazantes como el delirio de grandeza y el acoso de un “salvador”.

Maud se propone proteger el alma de Amanda de influencias pecaminosas: fiestas, sustancias y sexo. Cuando un día, frente a sus amigos, la exbailarina se mofa de las intenciones redentoras de su enfermera, esta reacciona con una ira más propia del diablo que de Dios: le da un bofetón. Humillada y sin trabajo, Maud cree que Dios le ha dado la espalda. Inicia una especie de *tour* del pecado, pero anhela recuperar su investidura de salvadora. De nuevo, ruega por recibir cualquier tipo de señal. No tarda en encontrarla. Decidida y vestida *ad hoc*, sale a combatir a todos los demonios que se interpongan entre ella, su misión y el Creador.

Se sabe que el cine de horror funciona como alegoría: recurre a metáforas sobrenaturales para hablar de angustias y fobias a veces inconfesables. Muchas de estas angustias son atemporales —el miedo a la muerte, por encima de todas— y otras se desprenden de cambios en la organización del mundo: las guerras y migraciones alimentan el miedo al “otro” (manifestado en incontables películas sobre invasiones extraterrestres y suplantadores de identidad); los choques generacionales muestran a los más jóvenes como destructores del *statu quo* (es el caso de la niña zombi que devora a su madre en *La noche de los muertos vivientes*, de George A. Romero); la desconfianza hacia la tecnología lleva a imaginar máquinas autónomas (y es la base del amplio subgénero de androides malignos). En el último año, nada menos, se hicieron películas sobre entidades que se filtraban en las conversaciones por Zoom. En la mayoría de estas películas, las ancladas a su tiempo, las metáforas son más o menos fáciles de descifrar.

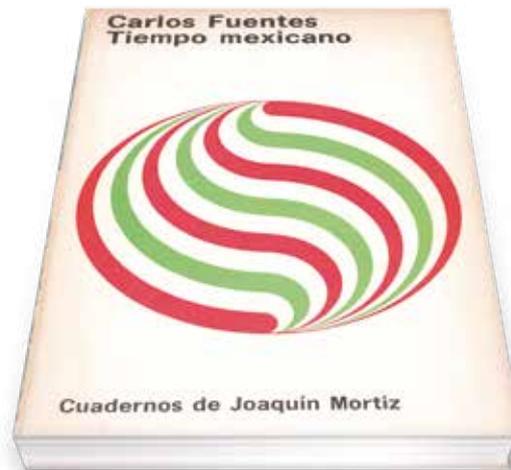
Saint Maud es una película que habla de temores de hoy, pero da la apariencia de inscribirse en vetas tradicionales. Parecería pertenecer al subgénero de horror religioso, donde Dios y su adversario encarnan en seres humanos que libran peleas cuerpo a cuerpo (todas las películas sobre posesión), pero no es exclusivamen-

te una película sobre religión. Cuando la trama revela el significado de las inquietantes primeras imágenes de la película —un cuerpo inerte sobre una cama de hospital, Maud en una esquina del cuarto, con las manos ensangrentadas— se comprende que la psicosis que termina apoderándose de ella no provino de una formación religiosa. Si acaso, fue su estructura psíquica endeble la que la llevó a inventarse una relación con Dios.

De la misma forma, que la protagonista sea una jovencita con aspiraciones de santa (con todo y prácticas de autoflagelación) haría pensar que *Saint Maud* pertenece al subgénero conocido como *nunsplotation*: películas sobre monjas sexualmente reprimidas que, sin dejar los hábitos, trasgreden reglas religiosas. Pero nada en esta película ofrece al espectador eso que casi define al cine de explotación: placer. No hay fetichismo ni cachondearía ni el tipo de *gore* hiperbólico que puede ser para algunos divertido.

Más cercana a *Taxi driver*, de Martin Scorsese, que a cualquier película sobre posesión, *Saint Maud* dibuja a su protagonista como alguien solitario y obsesionado con purificar al mundo. Cubierta por varias capas, la historia de la frágil Maud es una fábula sobre el peligro de habitar realidades falsas —un riesgo grande en tiempos de fragmentación, donde coexisten narrativas opuestas y todas presumen de predicar la Verdad—. En el caso extremo de su protagonista, convergen la locura por aislamiento y la convicción de que uno tiene el deber y el poder de “enderezar” la vida de otros. Como revelan las últimas escenas de la película, no hay intento de adoctrinamiento que no termine en desastre. O, como mínimo, en autoinmolación. —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la columna multimedia *Cine aparte* y en TVUNAM conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo en México* (2017) y España (2020).



SOCIEDAD

Recuerdos del *Tiempo mexicano*



ROGER BARTRA

En junio de 1971 regresé a México después de haber vivido en Venezuela, Inglaterra y Francia durante cuatro años. Yo había huido del México represivo de Díaz Ordaz, el más odioso de los presidentes priistas del siglo xx. En noviembre de ese año Carlos Fuentes publicó su libro *Tiempo mexicano*, un conjunto de reflexiones muy inteligentes. Lo leí enseguida, pues quería entender en qué

tiempo vivía México después de cuatro años de ausencia. Del libro de Fuentes me atrajo su visión de la identidad nacional, a la que me pareció que miraba con los ojos del poeta William Blake al definir la paradoja final del tiempo mexicano con esta frase: “el instante es retenido y eternizado dentro de su fugacidad”. Me desconcertó mucho una de sus afirmaciones: “mientras el progreso norteamericano ha producido basura, el retraso mexicano ha producido monumentos”. Otras dos cosas me atrajeron del libro de Fuentes. Su recuerdo del asesinato del dirigente campesino Rubén Jaramillo en 1962 y su explica-

ción de la matanza del 10 de junio, Jueves de Corpus, que acababa de suceder pocos días antes de mi regreso a México.

Las páginas que dedicó Fuentes a la muerte de Rubén Jaramillo me conmovieron mucho, pues yo había formado parte del grupo que ese líder agrario había fundado en el estado de Morelos, cuando yo era estudiante de antropología. Jaramillo se había levantado en armas en los años cincuenta. Había aceptado una amnistía, llamaba a ocupar tierras y seguía pensando en la necesidad de convocar a un alzamiento armado. En aquella época los jóvenes estudiantes estábamos muy influidos por la reciente Revolución cubana. En mayo de 1961 un grupo de estudiantes jaramillistas habíamos viajado a Arcelia, un pueblo de Tierra Caliente en el estado de Guerrero, con el propósito de estimular un alzamiento guerrillero campesino contra el gobierno. Fue una locura y por poco nos atrapa el ejército. Exactamente un año después Jaramillo, su esposa embarazada y sus tres hijos fueron asesinados cerca de las ruinas de Xochicalco. Me emocionó mucho que un escritor como Carlos Fuentes recordara con palabras conmovedoras su muerte.

El otro tema abordado por Fuentes que me impactó en aquel momento fue su explicación de la matanza del 10 de junio, sobre la cual había un intenso debate intelectual. Se discutía el carácter del gobierno del presidente Luis Echeverría, a quienes muchos veían como responsable de la agresión a los estudiantes y que estaba ligado a la terrible represión de Tlatelolco en 1968, pues había sido el encargado de la política interior del nefasto gobierno de Díaz Ordaz. Su explicación no me gustó: sostenía que la agresión a los estudiantes que se manifestaban pacíficamente no había sido organizada por el presidente sino por el ala derechista y represiva del propio gobierno, que le habría tendido una trampa a Echeverría. La explicación estaba en la lógica de la definición

del tiempo mexicano en 1971. Se vivía la disyuntiva de democratizar o reprimir. Los intelectuales, decía Fuentes, “no pueden ser ciegos ante la posibilidad de un fascismo local que los condene a la tiranía del pensamiento, a la corrupción, al silencio, a la cárcel o al exilio”. La alternativa era la apertura democrática que, escribió, había “consagrado verbalmente” el presidente. Los jóvenes intelectuales de aquella época no creíamos en las palabras de Echeverría. El gran amigo de Fuentes Fernando Benítez expresó en 1972 el carácter de la disyuntiva con más crudeza: dijo que no había más alternativas que Echeverría o el fascismo. La generación del 68 soñaba con otro camino, la plena democracia política, desconfiaba de una “apertura” que no iba mucho más allá de la promesa de no reprimir, promesa de la que desconfiábamos después de la matanza del Jueves de Corpus.

Según Fuentes, México había pasado del tiempo de Quetzalcóatl al tiempo de Pepsicóatl. Como escribió, “al tiempo mítico del indígena se sobrepone el tiempo del calendario occidental, tiempo del progreso, tiempo lineal”. En Fuentes, como en Octavio Paz, se percibía la influencia del pensamiento de Mircea Eliade, que hablaba de dos mitos contrapuestos, las cosmogonías del hombre arcaico y los terrores de la historia moderna. A Fuentes le desagradaba el tiempo de “nuestra señora la Pepsicóatl”, el tiempo de plástico, industrial y brutalmente urbanizado de la sociedad de consumo. Aspiraba Fuentes a un modelo propio de desarrollo, creado en México, pero reconocía que aún no se había cristalizado. El tiempo mexicano estaba marcado por la imposible vía de Quetzalcóatl y la indeseable ofrecida por la serpiente de cola. Así que proponía inventar un modelo nacional de vida como síntesis novedosa de los flujos temporales que habían empapado a México. Quería una reconquista del olvidado programa de la Revolución y un retorno de la semilla europea. En su libro, Fuentes mezcló sus recuerdos juveniles con

las evocaciones históricas. Lo peculiar del tiempo mexicano son sus obsesiones míticas por reciclar simultáneamente todos los pasados para usarlos no se sabe si racional o estoicamente. Retomó con gran entusiasmo las ideas de Octavio Paz sobre la identidad nacional y el mito de las máscaras.

Para Fuentes había llegado la hora de fortalecer la intervención nacionalista en la economía, la nacionalización de los servicios públicos, la planificación racional a largo plazo, la justa distribución de ingreso, el cumplimiento de la reforma agraria y el sometimiento de la burguesía a los planes nacionales. La democracia política no aparecía en la lista. Era como una vuelta al programa cardenista. El movimiento estudiantil de 1968 había marcado la hora de la democracia, de manera balbuceante, pero Fuentes no la incluyó en su programa y el presidente Echeverría tampoco la contempló. Fuentes se percató de la situación y evocó lo que pensaba la burocracia en la época de la dictadura porfirista: los mexicanos no pueden gobernarse a sí mismos democráticamente y necesitan a un padre que los guíe benévolamente. Y dice Fuentes que eso lo seguían pensando tanto los priistas como los banqueros. El tiempo mexicano se dividía en dos flujos alternativos: el curso de las reformas democráticas o la vía de la dictadura virtual. Por un lado estaban las palomas y contra ellas los halcones. Traducido a términos mexicanos, había cenizales que luchaban contra zopilotes. Fuentes advertía claramente que el socialismo democrático no era una opción previsible o posible.

Yo, en la época en que se publicó *Tiempo mexicano*, tampoco era muy adicto a la democracia representativa, pero por otras razones: vivía en una esfera marxista, aunque ya erosionada por mis experiencias fuera de México, donde la vida democrática me había revelado otras alternativas. Fuentes no aspiraba a una democracia formal para México; quería una apertura política del gobierno nacionalista revolucionario que frenase la represión y per-

mitiese ciertas libertades. Pero estaba convencido de que en México, por su atraso y por su dependencia con respecto a Estados Unidos, no era aún posible una democracia como la europea. De hecho, muy pocos en la intelectualidad de aquella época creían posible una alternativa democrática con diversidad de partidos y con elecciones no corruptas. Yo apenas comenzaba a entender, gracias a que había vivido dos años en Venezuela, que el subdesarrollo y la dependencia no eran un impedimento para que existiese una democracia multipartidista avanzada.

Muchos años después, hacia 1985, volví a leer el libro de Fuentes. Estaba escribiendo *La jaula de la melancolía*, un libro que debía contener un capítulo con reflexiones sobre las nociones de tiempo asociadas a la identidad nacional del mexicano. Cité la idea expresada por Fuentes sobre los dos tiempos sobrepuestos, el indígena y el occidental, para comentar que así era, efectivamente, pero con una importante salvedad: que el tiempo occidental también es un tiempo mítico. Sus mitos son diferentes a los de las culturas prehispánicas y son precisamente los del progreso, la línea, el futuro y el calendario gregoriano. Lo que más me importó fue destacar el hecho de que uno de los mitos centrales del tiempo occidental es la invención de otro tiempo mítico ligado a un edén primitivo y opuesto a las nociones modernas del acontecer histórico. Así que, desde mi perspectiva, el libro de Fuentes formaba parte de la mitología moderna, junto con los libros sobre la identidad mexicana de Octavio Paz, Samuel Ramos y muchos otros. La idea de un tiempo indígena era, desde mi punto de vista, un invento de la modernidad que no reflejaba la realidad vivida en las sociedades prehispánicas, cuyas visiones del tiempo fueron múltiples, aunque la destrucción de sus culturas había dejado pocos rastros de sus concepciones y sus experiencias cotidianas. Mi conclusión fue la siguiente: “La cultura del hombre moderno requiere de mitos: los hereda, los recrea, los inventa. Uno de ellos es el mi-

to del hombre primigenio, que fecunda la cultura nacional y al mismo tiempo sirve de contraste para estimular la conciencia de la modernidad y el progreso nacionales... una de las características fundamentales del ser primigenio es que habita en una peculiar dimensión melancólica en donde el tiempo transcurre con lentitud y mansedumbre.”

He hablado de mis dos lecturas de *Tiempo mexicano*. Ahora, para esta conmemoración, lo he leído por tercera vez. Encuentro que de manera extraña el libro tiene una inquietante actualidad, pues nos abre la puerta a aquella época en que el populismo priista gobernaba al país. Aquellos tiempos mexicanos tan lejanos vuelven a ser convocados por un gobernante que invoca la dimensión mítica indígena como una fuerza nacional opuesta a la modernidad capitalista, una modernidad a la que ve simplemente como la maligna expresión del neoliberalismo. El capitalismo de hoy es deplorable, sin duda, pero el capitalismo de hace cincuenta años era aún más lamentable, a pesar de la presencia de un poderoso Estado interventor... o tal vez a causa de esa aplastante presencia autoritaria. El libro de Fuentes nos recuerda una época de nacionalismo exaltado con fe revolucionaria en la que la democracia no logró pasar por la hendidura que se abrió. Fue necesario esperar un largo y penoso cuarto de siglo para que esta vez una transición, y no una rendija, abriese paso a una nueva época. El recuerdo de aquel trágico Jueves de Corpus de hace cincuenta años, junto con su entorno turbio y amenazador, nos debe ilustrar sobre los peligros de una restauración del viejo tiempo mexicano. —

Intervención en la Cátedra Interamericana Carlos Fuentes de la Universidad Veracruzana el 18 de mayo de 2021 para conmemorar los cincuenta años de la publicación de Tiempo mexicano.

ROGER BARTRA es antropólogo, sociólogo e investigador emérito de la UNAM. Es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Su libro más reciente, *Regreso a la jaula*, fue publicado este año por Debate.



ARTES VISUALES

Nostalgia del paisaje mexicano



MARIANA RUBIO DE LOS SANTOS

En las formas de mirar el mundo radica una singularidad que nos define. Las formas en que nos miramos también dicen mucho de cómo nos

concebimos. Un territorio y las personas que lo habitan son las líneas centrales del recorrido a través de la plástica mexicana que el Museo Kaluz presenta en su exposición inaugural: *México y los mexicanos*.

La muestra abarca una selección representativa de la Colección Kaluz, propiedad de don Antonio del Valle Ruiz, marcada por un gusto figurativo y una gran diversidad plástica que permite el diálogo entre tiempos, estilos e inquietudes estéticas. El guion curatorial tiene dos



grandes núcleos temáticos que a la vez se subdividen. El primer eje lo integran “Paisajes naturales”, “Paisaje construido”, “La seducción de México sobre los extranjeros” y “Frutos de nuestra tierra”; mientras que el segundo se divide en “Rostros de México” y “Celebrar lo nuestro”, el cual incluye las tradiciones, ritos y festividades típicamente mexicanos. La exposición reúne todos los géneros pictóricos, a excepción de la pintura histórica; sin embargo, cuenta las pequeñas historias de lo cotidiano con el fin de exhibir un país plural a través de la mirada de artistas consagrados y otros menos conocidos.

La museografía es precisa y amable con los reflejos de la luz resaltando las cualidades pictóricas de cada cuadro. Pinceladas sueltas y espesas reflejan los árboles en el *Río Churubusco* de Pedro Galarza. El jalisciense dejó claro el interés de pintar los colores de la luz al estilo impresionista. Este bucólico paisaje evoca la gran avenida por la que transitamos hoy sobre el río ahora entubado y nos hace pensar cómo el crecimiento urbano limita la concepción de los espacios naturales que alguna vez existieron a las afueras de la metrópoli. Tal es también el caso de *Vista del Castillo de Chapultepec* de Manuel Serrano en donde aún se aprecian grandes extensiones de tierra para el pas-

toreo de las vacas o de *Vista del Ajusco desde Barranca del Muerto* de José María Velasco, cuando solo se veía a lo lejos el pueblo de San Ángel. Estos cuadros son espacios de representación en donde lo pintoresco y el realismo nos invitan a reflexionar en torno a las formas de relación entre la naturaleza y la cultura.

En los múltiples ejercicios de creación de una identidad nacional, el paisaje de la cuenca del Valle de México fue uno de los primeros en instaurarse como hito territorial con los volcanes como telón de fondo. Su grandeza ha sido representada en el tríptico del impresionista de Campeche Joaquín Clausell, donde el Iztaccíhuatl forma parte de una escena de cosecha y maternidad, y en *Vista del Popocatepetl desde Amecameca* del paisajista oaxaqueño Armando García Núñez, que parece flotar en el pasillo de transición entre los paisajes icónicos del valle y las representaciones de la naturaleza en su estado más bruto.

La siguiente sala ofrece un recorrido por el territorio nacional. Una de las escenas características de Francisco Goitia es un pequeño paisaje desolado que brilla con la claridad de la luz del trópico de Cáncer. Este se contrapone a un paisaje rocoso con nopales, junto a un detallado estudio naturalista de piedras de José María Velasco, fren-

te a un colosal peñón de José Chávez Morado. Las vistas de la sierra en tonos morados y azulados de Carlos Orozco Romero parecen levitar en contraste con las plastas de piroxilina del paisaje pedregoso de David Alfaro Siqueiros o con el brillo translúcido de la luz zodiacal de los Atl-color sobre el *Paisaje nocturno* de Gerardo Murillo: no hay mayor complacencia estética que la ofrecida por la materialidad.

Entregarse al encuentro con las obras es situarse frente a ellas y recorrerlas con la mirada. Los pequeños detalles se vislumbran en los grandes cuadros con el mismo asombro del niño que observa desde el otro lado del canal al pintor Francisco de Paula Mendoza. Los visitantes de la exposición se sumergen en la naturaleza exuberante de Rosario Cabrera, Angelina Beloff y Fanny Rabel o, incluso, descubren artistas como Carmen López a través de la imagen de Xalapa y se transportan a otros lugares con las nubes de *Pabuatlán* de Luis Covarrubias.

Entre los muros de las salas se incluyen citas con tres distintas miradas sobre el paisaje mexicano: un fragmento del poema “En el teocalli de Cholula” del cubano José María Heredia y las impresiones de dos diarios decimonónicos en clave femenina: uno de la condesa Paula Kolonitz y

otro de *madame* Calderón de la Barca, quien escribió: “Cuanto ser humano, cuantas cosas se ven al pasar, son, por sí solos, si no un cuadro, cuando menos excelente pretexto para el lápiz.” Como la exposición lo constata, muchos extranjeros mostraron su manera de dar sentido al paisaje contemplado.

La vasta colección de paisaje mexicano sirvió de inspiración para el mural *Jardín urbano* de Vicente Rojo que se encuentra en la fachada lateral del museo. Este recuerda al movimiento de los árboles en el bosque y fue para Rojo la manera de llevar la colección a la calle.

La exposición continúa con los paisajes construidos, los ámbitos urbanos, los sitios de congregación y los espacios íntimos de la vida doméstica y religiosa. De aquí resaltan los óleos *Cecile Jacques en la biblioteca* de Antonio Rodríguez Luna e *Interior de un convento de dieguinos* de Juliana San Román. También vale la pena observar con detenimiento algunas joyas pictóricas como *Valle de Iztacalco con casta* atribuido a Juan Patricio Morlete Ruiz, pieza que presenta episodios cotidianos de parejas y familias que pasean alrededor de las fuentes de la plaza central, así como un trío musical sobre una trajinera navegando por el canal de la Viga, que además de evidenciar la abundancia de agua en el idílico pasado funciona como buen vínculo para abordar la siguiente sección centrada en los rostros de México.

Tres pinturas de castas que reafirman el mestizaje introducen la sala y tejen sentido con retratos anónimos, un buen detalle curatorial que da un lugar en el discurso a esas personas cuyo nombre ha sido borrado por la historia y ahora vuelve en la imagen de esas primeras mexicanas. Estrategias como esa ocurren también en el diálogo vertical entre el modesto pero muy erótico ejercicio de Leandro Izaguirre de una *Mujer de espaldas* y una indígena de la serie *Tipos populares* de José Jara. El anonimato da pie a interpretaciones estéticas que po-

drían ampliar la historia del arte mexicano. Por ejemplo, en el zapatero de la misma serie de Jara se aprecia una calidad en el detalle y precisión en el dibujo que develan el uso de la fotografía como herramienta visual en las prácticas artísticas decimonónicas.

La colección del Museo Kaluz se ha formado a través de una constante activación del mercado del arte, un asunto urgente en los museos mexicanos porque pone sobre la mesa la importancia de contar con un programa de adquisiciones que permita invertir en el acervo y en la conservación del patrimonio. Prueba de ello es *Autorretrato con Jeannette* de Ángel Zárraga, recientemente enlistado en la subasta de Arte Moderno Latinoamericano de Sotheby's.

Con poco más de doscientas obras, que incluyen estudios preparatorios como las delicadísimas *Flores* al pastel de Alfredo Ramos Martínez y pinturas modernas como *Torso de mujer en negro* de Rufino Tamayo y *Bailarina* de David Alfaro Siqueiros, la exhibición deja entrever los procesos plásticos y la diversidad de imaginarios en torno a lo mexicano. A través de una curaduría que favorece el diálogo del anacronismo de las imágenes con la presencia del ahora se niega la linealidad de la historia generando un movimiento dialéctico en donde el presente y el pasado no cesan de reconfigurarse. El museo desea crear un impacto en la comunidad a través de un espacio de encuentro común y lo logra, no solo con su propuesta curatorial, sino también con pequeños gestos como la fusión de género en la tipografía del título de la exposición que posibilita la lectura doble en femenino y masculino o el cierre de la muestra con un guiño a una generación que ama a los gatitos con *Cuadro de comedor con gato* de José Agustín Arrieta. —

MARIANA RUBIO DE LOS SANTOS es historiadora del arte con especial interés en la fotografía, la estética, las imágenes de la naturaleza y la sexualidad. Es investigadora independiente y actualmente escribe sobre paisajes lunares para su tesis doctoral.



TEATRO

Escenas de lectura



VERÓNICA BUJEIRO

isto desde el exterior el acto de la lectura parece una actividad pasiva, considerada por algunos como parasitaria, pues el que lee aparentemente

no produce nada más que su propio goce. Pero quien ha sido arrobado por este mal sabe de la intensa actividad interior que se lleva a cabo, los escenarios que gestan los teatros mentales en los que el tiempo cotidiano se desplaza a esa especie de ensoñación didáctica que va del reconocimiento de la obra a uno mismo. Entre los diferentes tipos de lectores existen aquellos que sienten una oscura necesidad u obcecación por compartir con otros el entusiasmo que ha despertado ese imaginario guardado entre las páginas. En ese sentido, llama la atención el caso de algunas propuestas escénicas recientes que han enfocado su atención en la búsqueda textual, no ya en la dramaturgia, sino en la narrativa contemporánea, como *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci, *Canción de tumba* de Julián Herbert



y *La fila india* de Antonio Ortuño.

Creadores escénicos de diversas partes del país han establecido un interesante diálogo con estas obras en el arduo ejercicio de transformar la experiencia de lectura en experiencia escénica.

Las obras de teatro inspiradas en dichos libros parten de una afinidad personal de los creadores o de la coincidencia o reconocimiento en las situaciones que se presentan en las novelas. Más que adaptaciones en el sentido canónico son concebidas como relecturas que se enfrentan a la búsqueda de acciones dramáticas, a la tensión entre el paso de los tiempos narrativos a los escénicos, a la conciliación de una palabra que sea capaz de provocar imágenes en la cabeza del espectador al ser pronunciada en voz alta, así como al enorme reto de ser independientes y poder ser comprendidas sin el conocimiento previo de la obra original.

Las elecciones sorteadas responden tanto al arreglo estético requerido por el texto original como a los recursos con los que cuenta el grupo para la puesta en escena, como lo relata la directora de *Flores negras del destino nos apartan*, Belén Aguilar, quien trabaja a partir de la obra semiautobiográfica de Herbert: “Queríamos incluir todo, pero me di cuenta de que la adaptación no solo debía ser en términos de ‘anécdota’, quería también que quien viera la obra pudiera sentirse como yo cuando leí la novela. Me refiero a confundida, melancólica, con la sensación de que estaba teniendo una pesadilla o que

estaba inmersa en una película de otra época. En ese momento la adaptación cobró otro sentido: retratar la vida de Guadalupe y la relación con su hijo, la del artista con su vocación y la del lector-espectador con la pieza.” El carácter retrospectivo de la obra original le permite a Aguilar y a su equipo construir una lectura escénica en capas que se despliegan a partir del monólogo de José Juan Sánchez (quien interpreta al álter ego del autor) y ocurre a la par de otro plano narrativo plasmado en clave cinematográfica en donde se aborda la relación con la madre (interpretada por Lorena Glinz), así como elementos escenográficos y musicales que plantean el efecto de una lectura perpetua que se recrea en cada función y potencia las dimensiones contenidas en la obra en esa convivencia simbiótica que sobrepasa a ese primer encuentro con el libro.

Ese momento pivotal durante la creación de estos espectáculos es descrito por Belén Chávez de Caracoles Teatro en su acercamiento a *Conjunto vacío* como “...una especie de sensación corporal que el mismo texto me daba; los dibujos, personajes y emociones que emitía me generaron el impulso de llevarlo a un montaje teatral”. La peculiar historia de Gerber sobre una mujer que regresa a la casa familiar después de una ruptura amorosa y se reconstruye en esquemas visuales o en cuerpos que le permiten continuar en esa búsqueda de identidad y fuga es retomada por Caracoles Teatro bajo la dirección de Cristian Magaloni con cierto tinte cargado de respeto que se permite libertades creativas como la escisión del personaje principal en dos cuerpos y voces (Chávez y Tania Noriega) y el uso de música y sonoridad vocal para enfatizar a los personajes o las atmósferas sentimentales. La apuesta de esta joven compañía funciona como un sugerente apéndice de la obra original y acertadamente replica el universo visual de la autora, aunque podría verse beneficiado de cierta distancia que le permita explorar a los personajes con una construcción más propia al espacio en el que se desarrolla.

En ocasiones estos ejercicios pueden valerse del trabajo de un dramaturgo, pero este no siempre es convocado por falta de presupuesto, desconfianza en su labor o creencia de que el material original pueda sostenerse por sí mismo en la escena. Ciertamente la adaptación dramática formal es un trabajo independiente, regularmente solicitado por encargo, riguroso y arduo si se lo toma con el respeto que merece y que no puede realizarse en la soledad del escritorio, ya que requiere de la opinión de los responsables de escena. *La fila india* de Ortuño —proyecto impulsado por la fascinación que el texto ejerció en la creadora escénica jalisciense Gabriela Escatell, bajo la dirección de Karina Hurtado y adaptación de quien escribe estas líneas— sufre una considerable reducción en la trama y en su sagaz crítica alrededor del fenómeno migrante en tanto que se concentra en la perspectiva de solo uno de los personajes, pero busca fortalecerse con los recursos del teatro de sombras que la directora aporta para sostener el relato y el trabajo de la actriz en quien resuena esa pasión lectora en el escenario. Sobre la transformación de su libro a la escena, Ortuño opina: “Me parece que una obra gana capas de profundidad con diferentes visiones a la original. Obviamente en el brinco de formato se pierden cosas, pero también se gana una cierta energía alrededor del personaje. Haber visto la obra me fue muy útil para el trabajo de adaptación al cine en el que estoy metido actualmente, aunque mi visión es diferente, me permitió ver la novela con ojos frescos.”

Ante estas interesantes escenas de lectura, el espectador será quien marque o determine si estas obras pueden vivir lejos de su materia original o permanecerán como experimentos loables. Finalmente se trata de empresas de lectores enardecidos que no resistieron la tentación de mantener esos escenarios dentro de su cabeza. —

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente pertenece al Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales.



LITERATURA

Ana Negri: el arte entre dos mundos



**MAURICIO
RUIZ**

En el lobby del museo la niña avanza sintiendo que flota, su peso amortiguado por esas alfombras carmín profundo que sus pies ya reconocen. Sus papás la traen aquí a menudo, sobre todo los domingos cuando la entrada al Centro Cultural Arte Contemporáneo es gratuita. En el lobby su padre conversa un poco con el guardia de la entrada: “Dígame una cosa, hay mucha gente allá arriba, ¿se pueden ver bien las pinturas?” “Sí, sí, cla-

ro, a sus anchas, señor, pase, pase”, mientras su madre examina cada página del folleto que acaba de recibir en taquilla. “Esta es una exhibición importante, de un gran artista, hay que saber bien los detalles.” La niña tiene la mirada en las escaleras eléctricas, quiere subir a la primera y segunda salas. Quiere estar de pie frente a esas pinturas que ha visto en los pósters colgados en las calles de la ciudad, en los anuncios que han aparecido en el canal 5 entre caricatura y caricatura. Ana tiene nueve años y está a punto de ver una exposición que nunca olvidará. Afuera el sol de la tarde pinta las cornisas de los edificios de un tono

maduro, amable a la retina, que contrasta con ese azul prístino apenas rayado por el rastro que deja un avión. Es noviembre de 1991. Por la calle de Campos Elíseos avanza un vendedor de mangos, se cruza con algunos turistas; también quieren ver la exposición.

En esas salas Ana Negri se detiene por un largo rato delante de *El violinista*, *Homenaje a Apollinaire*, *El circo azul*, *Novia con abanico*. De pie y casi sin parpadear, guarda en su mente el contraste entre colores, las imágenes que la hacen pensar en un sueño sin fin: es la imaginación del pintor ruso. *Chagall en nuestro siglo* vivirá en su memoria hasta el presente.

—Me acuerdo de que mis papás se separaron y yo pegué pósters de Chagall en las dos casas —dice Ana—. Me marcó mucho.

La narradora mexicana Ana Negri creció en un hogar que respiraba arte. Sus padres, ambos exiliados argentinos, tenían inclinaciones artísticas. La biblioteca, modesta pero diversa, fue lugar de su primer encuentro con la literatura. Ahí encontró muchos textos de teatro —su padre es actor—, así como libros de poesía, novelas y filosofía. Su madre llegó a México con dos maletas y una bebé de tres meses en los brazos, la hermana mayor de Ana. Todos los libros se quedaron atrás. Poco a poco alimentaron la biblioteca con algún hallazgo de una librería de segunda mano o cuando algún conocido les obsequiaba algo.

—Había un amigo de la familia al que le gustaba mucho la poesía. Era muy generoso. Lo que leía nos lo iba heredando.

El interés por la escritura llegó temprano, pero no fue lo primero. Antes hubo un periodo en el que quería ser pintora, seguido por otro colmado de una atracción intensa por el teatro, la profesión de su padre. Lo acompañaba a los ensayos y pronto tuvo una revelación: quería ser directora de teatro.

Negri estudió en la primaria Herminio Almendros, un colegio al sur de la Ciudad de México donde cada año les dejaban mucho tiempo para leer. Ahí no solo descubrió los uni-

versos de Cortázar, Poe, Bradbury, sino que se animó a escribir.

—Había una revista que publicaba nuestros cuentos a fin de año. Solo aceptaban dos textos por grado, y había que ganar por votación. Era todo un reto. Aun así, en esa época nunca lo vi como algo que pudiera ejercer como profesión.

Negri tiene una maestría en letras latinoamericanas por la UNAM y un doctorado en estudios hispánicos por la Universidad McGill. Habla francés e inglés, brinca de los cuentos de Piglia a la poesía de Alejandra Pizarnik y a las novelas de Elfriede Jelinek, todo en una asociación elástica que muestra las múltiples facetas de su pensamiento.

La experiencia del exilio argentino en México es parte de ella, lo vivió, está en sus genes. Creció oyendo un acento de español en casa, otro muy distinto en la calle. Se acostumbró a vivir entre esas dos locuciones y musicalidades. En la primaria Almendros estudiaban varios hijos de exiliados; entre tanta diversidad, no era tan evidente que la forma de hablar de Ana fuera particular en México.

—¿Cuándo te diste cuenta de que había algo distinto?

—Cuando entré a la secundaria. Cambié de escuela y ahí fue cuando me sentí distinta. Ahí me di cuenta de que hablaba diferente. Y en mi caso sí hubo una voluntad de cambiar el acento.

Esa experiencia del exilio lingüístico y sonoro se puede vivir de formas variadas, cada una muy personal. La madre de Negri, por ejemplo, nunca quiso modificar su manera de hablar. Fue algo que quiso mantener como parte de su identidad.

—Mi papá en cambio veía comerciales de televisión y practicaba. Así es como se entrenó para cambiar su acento.

Su primera novela, *Los eufemismos*, fue publicada en Chile en diciembre de 2020 por Los Libros de la Mujer Rota, y en México por Ediciones Antílope en julio de 2021. El libro encapsula muchas de las preocupaciones artísticas de Negri: la identidad, las relaciones entre madre e hija, la memoria, el lenguaje, lo que queda y no queda en nosotros de nuestros progenitores.

El libro surgió de lo profundo de la mente de la escritora, de la expresión visual de sus pensamientos.

—Escribo diarios desde niña. Al leer las libretas de unos años para acá, me di cuenta de que había ciertas cosas que se repetían. Noté una preocupación constante.

La protagonista, Clara, es una estudiante de posgrado con una relación estable y proyectos profesionales. Su vida no es perfecta, pero es llevadera. Hasta el día en que recibe una llamada que lo cambia todo. “Tu madre se encuentra muy nerviosa”, le dicen. Y ahí empiezan los eufemismos.

La novela tiene una estructura fragmentaria, con flujos de conciencia y vaivenes en el tiempo. En un párrafo se puede ver a Clara en el presente, sus acciones, y también a la mujer que un día devendrá, cargando el efecto de esas memorias. “Clara ríe con frivolidad... Es un intento vano, porque ese momento, junto con otros tantos, va a condensarse en la memoria de Clara, como el vapor en las paredes del baño.”

La dicción de la narradora es cambiante, se percibe como una conciencia que navega entre dos mundos. La no-

vela es una habitación de claroscuros en la que Negri avanza sin miedo, rompe esa oscuridad con giros del lenguaje, empujando sintaxis y ritmo hasta que se asoma la luz. “Pero también, quién quita —como se dice en México”, apunta la narradora, y en la misma línea viene el contrapeso: “...que no fueran capaces de largar —como se dice en Argentina— en caso de que los obligaran a hacerlo”.

Su tesis de maestría fue sobre la obra de Alejandra Pizarnik, con foco especial en su antología personal *El deseo de la palabra*; su tesis de doctorado, sobre Ricardo Piglia y Sergio Pitol, en particular acerca de dos colecciones editoriales: la Serie del Recienvenido y Los Heterodoxos, dirigidas por uno y otro, respectivamente.

—¿Tú crees que tu atracción por esos temas —Argentina y México— revelaba ya tu interés por la intersección entre los dos países, el moverte un poco entre los dos mundos?

—Totalmente. Creo que eso ha estado en mí desde siempre.

En la novela se percibe una dicotomía profunda: la identificación y el rechazo que pueden existir entre madres e hijas. Esa ambigüedad de sentimientos, esencia de las relaciones humanas, hace de *Los eufemismos* una novela necesaria. Por entre las costuras de esa tensión amorosa y violenta, y también honesta, se asoma el arte que Negri ha producido en este libro.

—Hay una identificación y al mismo tiempo una sensación de: “No quiero ser como mi mamá.” Acabamos reconociendo en nosotras mismas cosas que son difíciles de aceptar. Piensas: “Tengo todo esto en mí que no me gusta, pero no es exactamente igual, tiene estos cambios.” Más que eliminar ese rechazo, es mejor aceptarlo. Son cosas que le afectan a Clara y que ella está tratando de evitar. Es como darte cuenta: “A lo mejor hacia allá voy yo también.” Y eso es lo que me interesaba explorar. —

MAURICIO RUIZ es periodista y narrador. Ha vivido en Bélgica, Estados Unidos y Noruega. Es autor de las colecciones de cuento *Y sin querer te olvido* (Felou, 2014) y *Silencios al sur* (Felou, 2017). Parte de su obra ha sido traducida al francés y al neerlandés.

LETRAS LIBRES

La conversación ahora continúa en los móviles.

DISPONIBLE EN App Store

DISPONIBLE EN Google play



MI DEUDA CON FLAUBERT

SALVADOR ELIZONDO

Este ensayo sobre la influencia de Flaubert en el escritor mexicano fue publicado en el número 40 de *Vuelta*, en marzo de 1980. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

Leí a Flaubert exhaustivamente en una época de mi vida en que no esperaba recibir enseñanzas técnicas ni incurrir en deudas literarias; simplemente por placer de la lectura. Tanto más me sorprende por ello verme después de veinte años pagando la deuda contraída inconscientemente. El tedio y fatiga que me produjo *L'éducation sentimentale* (la segunda versión) no me impidió, sin embargo, reconocer ciertas cualidades que, vagamente deducidas o apreciadas en mis arduas lecturas, habrían de servirme más tarde para formar un panorama más o menos congruente de algunas circunstancias y características muy interesantes en el desarrollo tanto de la literatura contemporánea como de mi propia sensibilidad literaria, un efecto de la obra de Flaubert que creo compartir con otros escritores de mi tiempo.

La primera cualidad de la escritura de Flaubert que me llamó la atención fue el tono. Mucho tiempo después descubrí la clave exacta de ese tono por el que en la lectura uno llegaba a sentirse peligrosamente cerca del autor;

el tono era obtenido por la cuidadosa transmutación de los sentimientos reales en formas aptas de ser traspuestas a la escritura. Flaubert nunca se aventura —como Céline por ejemplo— más allá de los límites de una escritura posible, es decir, de una escritura lo suficientemente profunda o perfecta como para ser capaz de transmitir sensaciones indescifrables, sin referencia comprensible o fija. Es bien sabida la inquebrantable voluntad de perfección que llevaba a Flaubert a escribir una misma frase hasta treinta veces. La segunda *Éducation* es una versión perfeccionada durante veinte años después de la primera.

La actitud de Flaubert destaca con luces muy potentes la condición eminentemente artística que el género novelesco cobra en su obra. La novela no deja de ser un reflejo de la vida, pero se convierte en el reflejo de la vida interior y de la subjetividad del autor. Por eso Flaubert es el primer novelista moderno y el primero que abre las compuertas del arte puro al cauce de la narrativa. Creo que todos los escritores reconocen ampliamente esta deuda con él. Yo le sumaría mi saldo en contra.

Flaubert es el inventor del “autor-personaje”; él instaura una identidad entre los términos que ha sido como el trampolín de toda la novela moderna: *Madame Bovary c'est moi!* —clama para justificarse ante sus jueces—. Sería alargar demasiado este arreglo de cuentas con Flaubert señalar en cada caso las consecuencias formidables y los desarrollos insospechados que la aplicación de esta fórmula esquemática y enigmática ha tenido hasta nuestros días. Bastaría señalar el hecho de que todas las obras en que se barrunta o se realiza el procedimiento llamado *monólogo interior* —no obstante lo que Jung diga en contra— provienen, para la literatura, esencialmente de la identidad que la famosa afirmación establece y hace posible entre el autor y los personajes. Flaubert introduce una medida de rigor racional en el aparentemen-

te dislocado discurso de los sentimientos y de la imaginación; reduce esta dimensión del espíritu poético a las reglas despiadadas de una retórica imperceptible pero omnipresente y nos hace sentir, tal vez con despiadada insistencia, esa identidad.

Mucho he pensado en Emma Bovary —sobre todo desde que supe que ella era Gustave Flaubert—. Nunca he sido bueno para discernir claramente las diferencias entre el alma del hombre y la de la mujer. No percibo entre ellos más que diferencias corporales. El alma de Emma se manifiesta, para mi gusto, con demasiada urgencia como un arquetipo. Su cabeza hueca está repleta de simplezas, conturbada por toda suerte de banalidades que Flaubert supo sublimar por medio de una escritura cuya perfección no ha sido sobrepasada y a la que todavía aspiran —en secreto— muchos novelistas contemporáneos. En términos generales pienso que pocas veces se ha puesto tanta maestría al servicio de tanta fruslería.

En resumidas cuentas pienso que la verdadera substancia del legado de Flaubert reside en haber puesto la novela a la altura del arte puro. Su preocupación es más de orden estético que de orden crítico, si bien este no puede estar ausente en esa búsqueda denodada del absoluto *artificial*: una aspiración que anima desde hace más de un siglo algunas de las empresas más significativas de la literatura moderna, *Ulysses* y *Finnegans wake* entre otras. Vista en la retrospectiva de cien años desde su muerte, la obra de Flaubert se ilumina con el sentido que Ezra Pound le atribuye en un verso célebre de su poema anti-autobiográfico *Mauberley*:

His true Penelope was Flaubert...

Con lo que señala ese sentimiento del arte por el arte y la búsqueda de esa enrarecida artificialidad como el origen y el destino de las grandes obras. —

SALVADOR ELIZONDO (Ciudad de México, 1932-2006) fue escritor, traductor y crítico literario. Entre sus obras destacan *Farabeuf o la crónica de un instante* y *Elsinore: un cuaderno*.