



Edward Tovmassian, un avión del Departamento de Ciencias Forestales y Protección contra Incendios de California lanza un retardante de fuego en la ladera del cañón de Agua Dulce durante el incendio de Soledad, Los Angeles, 2020. © del autor / Alamy Stock Photo.
La sustancia roja para combatir el fuego desde las alturas, como la que se usó en la imagen y en los terribles incendios recientes, está compuesta de agua, fertilizantes, óxido de hierro y metales que pueden ser tóxicos para los humanos y el medio ambiente.



FEB. 25
ISSN: 0185-1330
\$50 MXN

REVISTA
DE LA

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

#917: ROJO MARÍA BARANDA LILIANA BLUM TANIA CANDIANI
EMILY DICKINSON BERNARDO ESQUINCA CARLA FAESLER JULIETA FIERRO
RAFAEL LEMUS ERNESTO LUMBRERAS CARLOS MARTÍNEZ ASSAD MYRIAM
MOSCONA VIRGINIA ROY HISTORIETA LA REINA ROJA DE PALENQUE HORIZONTE UNIVERSITARIO
SENDEROS EN LA DANZA PERFIL SILVESTRE UN AGAVE DE C. U. FRICCIONES ¿MICRODOSIS?
DEBATE PINTURA E INTELIGENCIA ARTIFICIAL FACSIMIL LAS HIJAS DEL ANÁHUAC

ROJO

#917: ROJO

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MÉXICO



(002-003) **EDITORIAL**

(094-103) **DEBATE**

(004-093) **DOSSIER**

096 MARÍA MINERA
Pintura en tiempo de algoritmos

006 MARÍA BARANDA
Bosque y fondo

100 DANIEL MONTERO
La boca de la muerte

012 JULIETA FIERRO
El rojo en el universo

(104-135) **PERIÓDICAS**

020 WALTER RAÚL MARTÍNEZ
HERNÁNDEZ
Tomás Garrido Canabal y sus
Camisas Rojas

106 (FRICCIONES)
EUGENIA COPPEL
Microdosis de “hongos mágicos”:
¿medicina ancestral o efecto
placebo?

026 ANA FUENTE
Ríos de vino

112 (PERFIL SILVESTRE)
MARIANA MASTACHE
MALDONADO
Un pescadillo en el inesperado
clímax de su vida

032 BERNARDO ESQUINCA
Las pesadillas que soñamos
despiertos

040 CARLA FAESLER
Por dentro somos un pulpo rojo
que piensa

120 (DE ARTE)
RAFAEL LEMUS
Notas para un ensayo sobre
El libro vacío

046 EMILY DICKINSON
Tres pájaros rojos

124 (HORIZONTE UNIVERSITARIO)
ROSARIO MANZANOS
Senderos en la danza universitaria

048 MAR GÁMIZ
Una tarde de *subbota* en la plaza
rojihermosa

054 MYRIAM MOSCONA
Poemas

128 (FACSIMIL)
CAROLINA NARVÁEZ M.
Y MARIANA ABREU
Las Hijas del Anáhuac. Semanario
de mujeres, 1873-1874

056 ANAHÍ CALDÚ
El hilo rojo de la humanidad

062 ALEJANDRA ESPINO
DEL CASTILLO
La elocuencia de los materiales

(136-154) **CRÍTICA**

068 LILIANA BLUM
Las (des)ventajas de ser una
zanahoria

138 ERNESTO LUMBRERAS
Ceguera, allí estarás de Jeannette
L. Clariond

074 CARLOS MARTÍNEZ ASSAD
Rojo púrpura de Líbano

141 ÁNGEL SOTO
Playa Bagdad de Antonio
Ramos Revillas

078 YEHUDA AMIJÁI
Poemas

144 DAVID H. COLMENARES
Sinfonía N° 1 de Kurt Hackbarth

080 PETER SKRZYNECKI
Al cruzar el mar Rojo

148 PAPÚS VON SAENGER
Las desinvitadas de Fabiola Torres-
Alzaga

082 VIRGINIA ROY
Tierra de sangre:
la obra de Tania Candiani

152 LILY DROEVEN
En la nostalgia subsiste la
creatividad

090 MURIEL RUKEYSER
Miriam: el mar Rojo

(155-158) **COLABORADORES**

091 UICN
Lista Roja de Especies Amenazadas

revista de la

universidad de méxico

julio de 1979

20.00 pesos

carlos rama, eduardo galeano, ariel dorfman:
intelectuales, exiliados, lectores en américa latina

rosario ferré: la autenticidad de la mujer en el arte

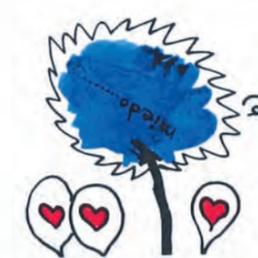


josé agustín:
no pases
esa puerta

poemas
de montes
de oca, casar,
estrada y
ana solís

guatemala
en el terror,
por carlos
illescas

una
entrevista
con
alberti



pierre
ansart:
sociología
del discurso
político.

crítica:
donoso,
montemayor,
blanco,
monsiváis

Portada de la *Revista de la Universidad de México*,
vol. XXXIII, núm. 11, julio de 1979.

Vicente Rojo fue director de arte en la *Revista* entre 1965 y 1979. Aquí presentamos una portada de ese periodo, donde el texto y la imagen tienen el mismo peso. Este mes replicamos ese juego con el homenaje de Alejandro Magallanes al legendario artista y diseñador en su *Carta inconclusa para Vicente*. La composición de 1979 fue encomendada a Gilda Castillo, Rosalba Huerta, Magali Lara, Manuel Zavala y Manuel Marín. Algunos de ellos integraron el Grupo Março, fundado ese mismo año junto con una revista homónima y destacado por sus acciones urbanas a partir de la poesía y la relación de la escritura con la visualidad. En su cubierta de aquella ocasión, subrayaron otras asociaciones del rojo: el exilio latinoamericano, la sociología del discurso político de Pierre Ansart, así como el “cuerpo fuerte y lleno de amor” que concibió el conjunto de artistas como antípoda de la violencia.

ROJO, def.

(Del lat. *russus*)

1. m. Rango del espectro electromagnético de la luz comprendido entre los 610 y los 780 nanómetros de longitud de onda.
2. m. Es el color sangre: escarlata, bermejo, carmesí, granate, grana, colorado.
3. m. Se dice de una persona afín a las causas populares.
4. m. En la guerra civil española, eran los republicanos.
5. f. Nota roja: género periodístico que se enfoca en reportar noticias relacionadas con la violencia, el crimen y las tragedias.
6. f. Camisas Rojas: en México, fue la organización política que lideró Tomás Garrido Canabal, entre 1931 y 1935. La integraban mujeres y hombres jóvenes vestidos con camisas rojas y pantalones negros que defendían una ideología socialista y anticlerical. En Italia, fue un grupo paramilitar que siguió a Giuseppe Garibaldi, en 1860, durante la Expedición de los mil o de los Camisas Rojas para la creación del Reino de Italia.
7. m. Ejército Rojo: se denominó así al ejército que los bolcheviques establecieron tras la Revolución de octubre de 1917.
8. m. Mar rojo: es un golfo del mar Índico, se encuentra entre África y Asia. Tiene 2200 km de largo y 335 km de ancho. Hay varias teorías que explican su nombre: una hipótesis dice que es por el pigmento que liberan las algas *Trichodesmium erythraeum*; otra que es por el color de las montañas que rodean este mar, y una más lo adjudica a algunas culturas del Cercano Oriente que usaban los colores para referirse a los puntos cardinales, siendo el rojo el sur. Por otra parte, éste fue el mar que Moisés dividió para que los israelitas huyeran de Egipto.
9. loc. adv. Al rojo vivo: a muy altas temperaturas.
10. loc. vb. Poner rojo a alguien: hacerlo sonrojar, avergonzarlo.



En el color rojo anida una paradoja: aunque la luz roja se encuentra en el rango menos energético del espectro electromagnético visible, subjetiva y culturalmente lo asociamos con el poder, la intensidad, la pasión y la violencia. El rojo abunda en el universo, como nos explica Julieta Fierro en una entrevista llena de coincidencias cromáticas, y también en la historia humana: la divulgadora científica Anahí Caldú relata su origen en la pintura rupestre y su uso como símbolo de poder en las vestimentas (Tania Candiani, nos refiere Virginia Roy, pone de relieve la fuerza laboral femenina detrás de la extracción de este tinte a partir de la grana cochinilla); los fenicios, según nos cuenta Carlos Martínez Assad, eran conocidos como los “hombres rojos”, al igual que muchos revolucionarios desde la Revolución francesa hasta la mexicana, es el caso de los Camisas Rojas tabasqueños, sobre los cuales el historiador Walter Raúl Martínez Hernández escribe en este número. Hablar de este color hemático sin mencionar el crimen sería imperdonable; así nos lo recuerda Bernardo Esquinca al escribir sobre la nota roja. En el cuento vitivinícola de Ana Fuente también se expresa el parentesco entre la sangre y el vino tinto. Y mientras Carla Faesler escribe sobre su predilección por este color, Liliana Blum relata las vicisitudes de su experiencia de ser pelirroja. También recordamos al gran artista Vicente Rojo (cuya impronta en esta *Revista* celebramos en nuestra portada y detrás de la solapa), exiliado en México tras una guerra civil en la que los “rojos” no lograron prevalecer. En 2011 se publicó *Bosque y fondo*

(una conversación), donde convive la plástica de Rojo con un bellissimo poema, íntimo y silvestre, de María Baranda. En la sección Debate, María Minera y Daniel Montero abordan la pintura contemporánea, un tema especialmente significativo en el contexto de las polémicas actuales sobre la llamada “inteligencia artificial”. Por último, inauguramos en este número la sección Facsímil, dedicada al conocimiento y disfrute gráfico de publicaciones históricas, como la pionera revista femenina del siglo XIX *Las Hijas del Anáhuac*.

Alejandro Magallanes, *Carta inconclusa para Vicente*, de la serie *No era yo pero me parezco / Era yo pero no me parezco*, 2023. Cortesía del artista. Fotografía de Erandi Torres Schulz.

DOSSIER

PP. 006-011 **MARÍA BARANDA** PP. 012-019 **JULIETA FIERRO**
PP. 020-025 **WALTER RAÚL MARTÍNEZ HERNÁNDEZ**
PP. 026-031 **ANA FUENTE** PP. 032-039 **BERNARDO ESQUINCA**
PP. 040-045 **CARLA FAESLER** PP. 046-047 **EMILY DICKINSON**
PP. 048-053 **MAR GÁMIZ** PP. 054-055 **MYRIAM MOSCONA**
PP. 056-061 **ANAHÍ CALDÚ** PP. 062-067 **ALEJANDRA ESPINO DEL CASTILLO**
PP. 068-073 **LILIANA BLUM** PP. 074-077 **CARLOS MARTÍNEZ ASSAD**
PP. 078-079 **YEHUDA AMIJÁI** PP. 080-081 **PETER SKRZYNECKI**
PP. 082-089 **VIRGINIA ROY** PP. 090 **MURIEL RUKEYSER**
PP. 091-093 **UICN**

(004-093)

—Una cuestión interesante —respondió el otro—, pero los colores no pueden comprenderse, se sienten.

—Explícale la sensación del rojo a alguien que nunca lo ha visto, maestro.

—Si lo tocáramos con la punta de un dedo sería entre el hierro y el cobre.

Si lo tomáramos en la mano,

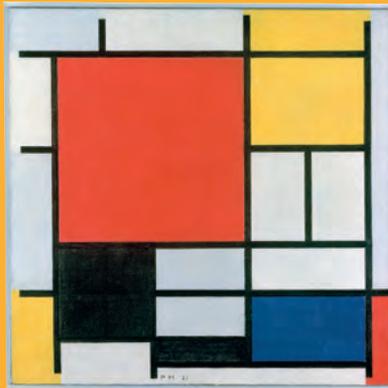
quemaría.

probáramos

sabor pleno

carne salada.

lleváramos a



Si lo

tendría un

como de

Si nos lo

la boca, nos

la llenaría... Si oliera como una flor se

parecería a una margarita,

no a una rosa roja.

[...]

El color es el tacto del ojo, la música de los sordos, una palabra en la oscuridad.

MARÍA BARANDA

Bosque y fondo

I

Todo tiene la forma del vacío,
todo se extiende en la mano

sola y simple cuando guarda
ese gesto imparcial y repetido.

Cactus desparramados en la sierra
ebrios en la superficie que irisa,

mudos bajo los frescos soles verdes.
Zonas abiertas, muescas, tachaduras,

gestos rotos apenas conscientes
como una muchedumbre que desciende

frágil en el vértigo de esa arquitectura.
Todo es fuente y fuerza y voz

en la derrota al margen y al declive,
ese principio imaginado entonces

porque todo en su borde y fundamento,
todo tiene la forma del vacío.

II

Afuera, en el asedio de la boca,
en lo que llena el espacio que repite,

en algún lado único y sin embargo
conocido y presente e intercalado.

Pequeñas figuraciones de un abismo,
comunicaciones de un labio al otro,

tonalidades de una nueva sombra
más afluyente y oscura, total,

más para siempre en algún sitio
donde ya no nos vimos

y de pronto tocamos aquello
como un relámpago en la boca,

un reflejo para estar en la lengua
y anunciar la otra sed del asombro.

Todo, todo es regreso,
ingenuidad en un punto.

III

Nuevas visitaciones del ojo
y sus zonas de vínculo,

sus otros afectos pintados
que reconocen un espacio,

un nuevo drama
diverso en una ficción

a la que ya no volvemos,
de la que nos fuimos corriendo

con una promesa tan propia y ajena
que no soportó el progreso,

el estar en otras sustancias.
Reducciones en negro y en rojo,

en esa destreza de vida donde
nada sucede, no existe ya

sino como condición en el ojo
y su otra manera de contarle todo.

IV

Volver a las formas cotidianas,
al modo desesperado de la taza,

a la ventana abierta a otra lejanía,
a la silla y su forma de espanto,

al espejo que se abre y entra
en un puerto lejano y distinto

y como un barco se enclava
y estalla en el foco.

Escenarios a la deriva.
Asociaciones de los objetos

y sus vapores encendidos
en el surco y la mente,

la mente atribulada quizás
por lo que sobrevive y concluye,

lo que se pierde y sucede
en la forma más clara del propósito.

Estos poemas forman parte del libro colaborativo *Bosque y fondo (Una conversación)*, de María Baranda y Vicente Rojo, editado por el Taller de Gráfica Mexicana, en la Ciudad de México, en 2011.

V

Tener una isla,
un lugar en la página

por debajo y encima,
desde un paso hasta el otro

cuando abre y envuelve
ese grito entre líneas,

esa nueva juntura
en el borde del texto,

esa otra distancia
en el rostro y la piel,

en la marca que advierte
un deseo en un punto,

un estar germinando
en la espina y la brasa,

un regreso a la imagen a pesar
de la sangre y sus otras metáforas.

VI

Juego del agua,
piedad en el vidrio.

Una gota resbala
ondulante y precisa

en la escritura rugosa
que divide el dibujo del día,

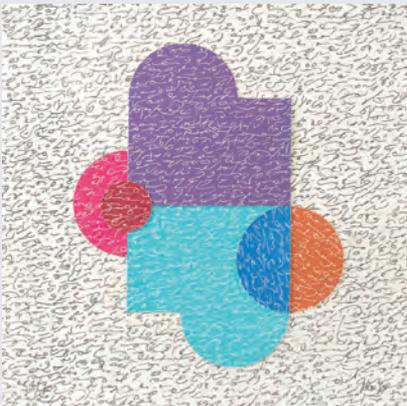
lo pronto del cielo, su llanto
interior y pesaroso.

Solía ser distinto.
Como tú o como yo.

Ahora, en el fondo,
todo se calla, se agrieta,

todo deslinda
en las ráfagas del recuerdo.

Si tocas el vidrio
la gota continúa su camino.



VII

Pertenecer a la gruta,
quedarse en el límite

ser extensión y materia,
escalera en el agua.

Abrir entonces las manos
desde antes, desde ese lugar

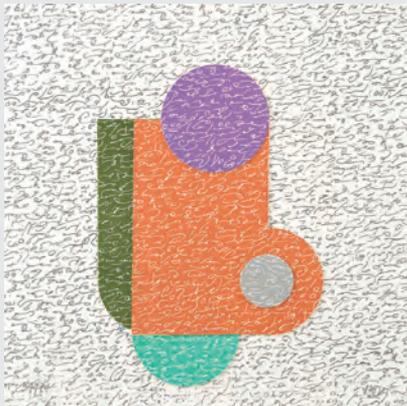
de cal en la colina
donde crecen los cactus

y las hormigas son blancas,
muerden el polvo. Volver,

dejar atrás la sombra cotidiana,
la que perdimos entre la ropa

sorprendida y sucia
si alguien más se callaba.

Jaulas ante mis ojos.
Innumerables días en tu cara.



VIII

Hay una fina luz entre las ramas,
una curva ceñida en el filo,

una nueva tierra sin fiebre
como olvido del hambre

en los labios buscando
donde empieza otro vértigo,

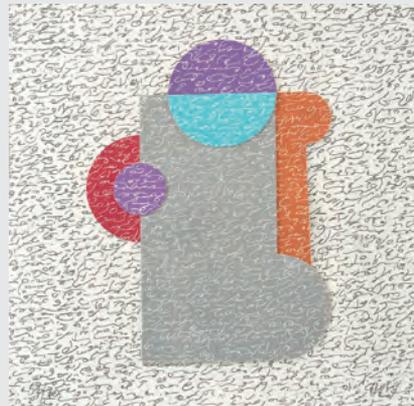
un furor entre huecos
de los nombres que dicen,

de los sitios que arden
inagotables y prehistóricos

muy adentro del cuerpo
donde ya no volvimos

de ese grito primario y absoluto
que nunca jamás dijo nada.

Una imagen no olvida.
Sólo se cierra o se enclava.



IX

Festejos en la saliva.
Campos lívidos en tus ojos.

Nos fuimos a un lugar
más opaco y oscuro, redondo.

Piedras de sal en la calle,
huellas de perros y niños

que identifican las partes
incomprensibles y rápidas

como peces desdibujados
en las manchas de las tuberías.

Mudez, tiempo estéril,
suturas de la sed en la boca.

Quitamos historia de los labios
y afuera quedaron los árboles

completamente deshechos
y enloquecidos en pedazos.

X

Era un bosque sin lluvia
entre piedras y montes,

despedazado y discreto
con su seco grito abierto

en esas largas letras lentas
deslizándose entre raíces acosado,

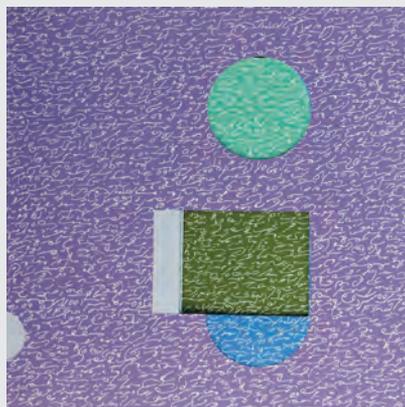
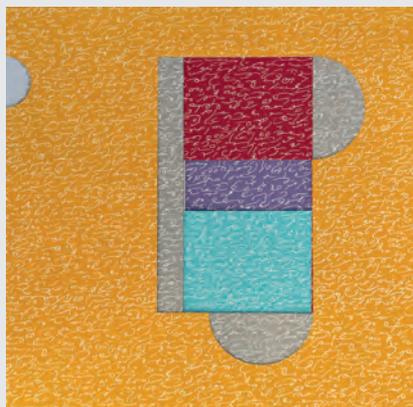
pidiendo un sitio propio al sueño
y tan ardiente, viendo un poco

entre sus troncos nunca escritos
en la parte más gastada de una línea,

la más perdida en el vacío
donde siempre el tiempo es nunca

en la simpleza o en el falso cerco
que la luz oculta en esta tierra ciega

e infrecuente en el relato repetido
de ese bosque, ese bosque, ese bosque...



XI

Hablar en la mesa,
lamer los cuchillos,

volver al mismo sitio,
situarse a la mitad

de una ausencia y decir
que ése es el cielo separado,

la tierra y su soberbia
de barro, la voz final

de un pensamiento, el libro
y su página cobijada

bajo la misma duda,
la misma insuficiencia,

la misma situación de olvido
en una sola frase abierta

y sanguinaria. Hablar. Hablar.
Hablar para borrar todo o nada.

XII

Nada en el ojo, nada en el grito,
nada en la mano que gira.

Piedra es sustancia y techo,
cristal de fondo y lejos, lejos.

Nada del otro, sólo lo que se tiene,
acaso mirar de frente en el vacío

como una planta que se adhiere
sola y única y frágil y absoluta.

Arrinconarse en lo que somos,
esconder en el lienzo los sonidos,

ser ese vértice que converge
en el bosque posible y único

que asoma una forma de hijo último
en el final que permanece y queda

donde una voz es nunca y rompe
lo que guarda la lengua para siempre.



Págs. 008-009. Vicente Rojo, *Juego de collage*, 2013. Grabados a partir de los cortes de papel sobrantes del libro en coautoría con María Baranda, *Bosque y fondo (una conversación)*, edición limitada de noventa y tres ejemplares, Taller de Gráfica Mexicana, © de la familia Rojo.

Págs. 010-011. Vicente Rojo y María Baranda, interiores de *Bosque y fondo (una conversación)*, edición limitada de noventa y tres ejemplares, Taller de Gráfica Mexicana, © de la familia Rojo. Cortesía de Galerías Castillo.

ENTREVISTA CON JULIETA FIERRO

El rojo en el universo

Equipo editorial

La astrofísica Julieta Fierro, especialista en materia interestelar que hoy se dedica a la divulgación de la ciencia, nos recibe en su departamento. Al abrir la puerta, esperaba encontrarse con un mensajero, no con nosotros, que interrumpimos su ligero desayuno. Lleva puesto un suéter rojo y la coincidencia nos alegra. Parece como si se hubiera vestido para la ocasión: agendamos esta cita con ella a mediados de noviembre de 2024 para entrevistarla sobre la presencia de dicho color en el universo. El rojo ha resultado ser crucial en su disciplina, pues indica la temperatura de las estrellas y la distancia a la que se encuentran estos y otros cuerpos astronómicos, como las nebulosas y los cuásares. Entre bocados de chapulines, el manjar rojizo que nos ofrece nuestra anfitriona y que podría formar parte de la dieta de los astronautas para sobrevivir en Marte, conversamos con Julieta Fierro sobre el rojo en el cosmos.

La región de formación de estrellas NGC 1333, 20 de abril de 2023. Imagen tomada por el telescopio espacial Hubble con cámara de infrarrojo cercano. Fotografía de la NASA, ESA, Varun Bajaj (STScI), Joseph DePasquale (STScI), Jennifer Mack (STScI) ©.



JM

ROJO

013

#917

013



L1527, la nube molecular que alberga una protoestrella. Imagen tomada por el telescopio James Webb con infrarrojo medio (MIRI), 2 de julio de 2024. Fotografía de la NASA, ESA, CSA y el STScI ©.

Revista de la Universidad de México (RUM): Podemos empezar hablando de las estrellas gigantes rojas.

JF: Y de las enanas rojas, que son las más abundantes... Hay una inmensidad de astros rojos en el universo. Las gigantes rojas son estrellas que ya terminaron de usar su combustible nuclear, cuya base es el hidrógeno, para fusionar otros elementos como el helio, el carbono, el nitrógeno y el oxígeno. El Sol se convertirá en una estrella gigante roja en 4 600 millones de años, y entonces será tan grande como la distancia que hoy lo separa de la Tierra. Cuando esto ocurra nuestro planeta se desintegrará y es posible que su materia se incorpore a una nube interestelar que dé origen a otro sistema solar.

Vale la pena señalar que el color rojo no es la manera más efectiva de conocer los astros. Una de las herramientas más poderosas de la astronomía es la espec-

troscopía, esto es, la descomposición de la luz blanca en la gama de colores. Nuestro ojo no es capaz de hacer esto, no es como nuestro oído. Tú vas a oír una orquesta y puedes escoger si escuchas los timbales o los trombones o todos los instrumentos a la vez. El ojo es un órgano más primitivo que el oído y no sabe hacer algo similar con la gama de colores que contiene la luz blanca.

Las estrellas rojas emiten más luz dentro de la longitud de onda que asociamos con dicho color; las amarillas, como el Sol, irradian mayor cantidad de luz en la frecuencia correspondiente; y en las azules domina esta tonalidad. En el caso del Sol, los colores de la espectroscopía son los del arcoíris. Al respecto, los colores de los gases incandescentes dependen de varios factores, como su temperatura y composición. Para entender cómo la temperatura determina el color, sirve pensar en un horno eléctrico: justo al encenderlo, se ve gris porque aún no ha

entrado en calor; después se pondrá rojo oscuro, luego rojo claro y finalmente naranja. Desde el siglo XVIII se construyeron filtros rojos para resaltar este color; más tarde se emplearon para fotografiar estrellas y nubes de gas, y descubrir objetos cósmicos. Volviendo a la relación entre la temperatura y el color de las estrellas, las rojas tienen una temperatura aproximada de 2 000°C, por lo tanto, son más frías que las amarillas, de 6 000°C, y que las gigantes azules, de 40 000°C. En suma, aunque las estrellas emiten una gama de colores, predomina uno de ellos, que depende de la temperatura.

En el rango de la luz visible para los humanos, el rojo tiene la menor longitud de onda y la menor temperatura. Después se encuentra la luz infrarroja, más fría aún. No podemos ver las ondas infrarrojas, las sentimos en la piel porque tenemos un detector infrarrojo: el calor.

El espectro de una fuente luminosa depende también de su composición química. Cada elemento, al calentarse y evaporarse, produce una gama distinta de colores, que incluye al rojo. Además, el color de un astro depende de la velocidad de su movimiento. Este aspecto funciona como el efecto *doppler*; si el ob-



El primer campo profundo. Esta fotografía, tomada por el telescopio espacial James Webb con cámara del infrarrojo cercano (NIRCam), es considerada la imagen infrarroja más profunda y nítida del universo lejano), 12 de julio de 2022. Fotografía de la NASA, ESA, CSA y el STScI ©.

jeto que emite la luz se acerca a la Tierra, su gama de colores se mueve hacia el azul, y si el objeto se aleja, la gama se mueve hacia el rojo.

Así, el color de un astro depende de su temperatura, su composición química y su velocidad. Es posible conocer la naturaleza del universo mediante la espectroscopía, esto es, por medio de la gama de colores.

RUM: ¿A partir de esto es posible inferir que las estrellas rojas son las más frías?

JF: Exactamente. La temperatura de los gases, como los que conforman las estrellas, depende de la frecuencia de la luz que éstas emiten. La frecuencia de la luz depende de la energía.

RUM: Y si una estrella roja está emitiendo menos energía, ¿implica que es más antigua?

JF: No. A la naturaleza le resulta más fácil crear cuerpos pequeños, por eso hay muchas más estrellas “enanas” que gigantes. El color de la estrella depende de las reacciones en su núcleo. Las más grandes tienen más presión en su interior y tanto el núcleo como toda la estrella están más calientes, éstas son las estrellas azules. Las chiquitas tienen menos presión en su interior, su temperatura es más baja y sus reacciones termonucleares son menos intensas y, por lo tanto, son más frías.

Además, las estrellas grandes son voraces, como tienen tanta energía se extinguen muy rápido; en cambio, las pequeñas viven millones de veces más; no sólo son más abundantes porque nacen en mayor número, sino también porque viven durante más tiempo. Por eso las estrellas más comunes son las enanas rojas. Cuando las estrellas intermedias terminan de “quemar” su hidrógeno y su helio, empiezan a quemar otros elementos, como carbón y oxígeno, se inflan y entonces se enfrían y se convierten en rojas.



El telescopio espacial Hubble flotando después de la misión 3B, 9 de marzo de 2002. Fotografía de la NASA ©.

RUM: Para hablar ahora de los planetas, ¿Marte es rojo por la composición de su superficie?

JF: Sí, porque contiene rocas con hierro oxidado. Marte tuvo una atmósfera con oxígeno, y tal vez vida; ahora la superficie es desértica.

RUM: En cuanto a las nebulosas rojas, ¿su color también se debe a su composición química?

JF: Sí, poseen una cantidad importante de hidrógeno, el elemento más abundante en el universo, y cuando está incandescente emite líneas rojas. Hay mucho rojo en el universo porque el 90 % de sus elementos contiene hidrógeno.

RUM: En cuanto a la expansión del universo, fue Edwin Hubble quien descubrió que las galaxias se ven rojizas y de ahí se infiere que se están alejando, ¿no es así?

JF: Así es. Como expliqué antes, el efecto *doppler* también aplica en el caso de la luz, de modo que Hubble vio que las galaxias se habían corrido hacia el rojo. Se hicieron más investigaciones al respecto, y de esto derivó una manera de medir las distancias: el corrimiento al rojo. Mientras más lejos esté un objeto, más se alarga la longitud de onda de su radiación electromagnética, es decir, “se corre al rojo”. Dado que el universo se está ex-

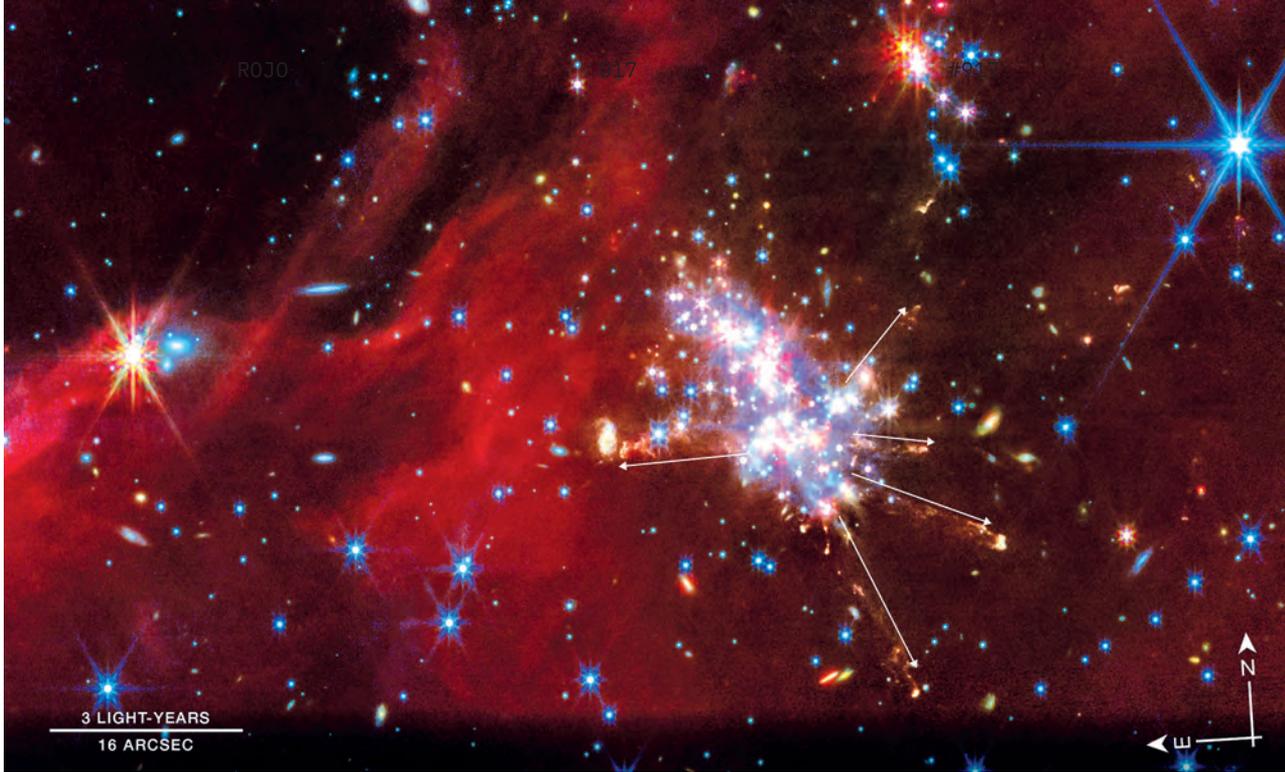
pandiendo, y lo hace cada vez más rápido, conocemos la distancia de los objetos observando su corrimiento al rojo.

RUM: En suma, mientras más rojos se vean los astros en las fotografías que tomamos de ellos, más lejos se encuentran de la Tierra.

JF: ¡Exactamente! ¿Cómo sabes a qué distancia está una estrella? Primero haces el brinco del dedo...

La doctora Fierro es célebre por sus explicaciones didácticas: como divulgadora de la astronomía, ha echado mano de la comedia y la actuación para que niños, jóvenes y adultos puedan comprender fácilmente una variedad de fenómenos y procesos cósmicos. Sentados en la sala de su casa, nos pide que levantemos, cerca del rostro, el dedo índice de una mano y que lo miremos con un solo ojo, mientras cerramos el otro. Primero lo miramos con el ojo izquierdo y después con el derecho. Al hacerlo nos parece que el dedo “brinca” de un lado a otro. Luego nos pide que alejemos el dedo y que repitamos el proceso. A mayor distancia, el dedo no parece moverse o “brincar” tanto. El juego funciona: comprendemos enseguida que el mismo principio se utiliza para calcular la distancia entre nuestro planeta y algunas estrellas.

JF: ...Esto aplica para las estrellas más cercanas: ves la estrella desde dos puntos distintos de la órbita terrestre; en cambio, a las que están más alejadas las identificamos, en principio, por el brillo. Pero no todas son lucecitas de Navidad ni focos en la pista de un aeropuerto, ¿verdad? De modo que recurrimos al espectro para saber con qué tipo de estrella tratamos: si una gigante o una enana; si está cerca es más brillante que si está lejos. También hay estrellas que parecen campanas vibrando. Registramos la frecuencia de la vibración y así sabemos si se trata de una estrellota o de una estrellita.



Cúmulo estelar Nube Deneb 2S. Imagen tomada por el telescopio espacial James Webb con cámara de infrarrojo cercano, 12 de septiembre de 2024. Fotografía de la NASA, ESA, CSA, STSCI, Michael Ressler (NASA-JPL) ©.

RUM: Una menor frecuencia de sonido es indicio de una estrella y una frecuencia mayor lo es de una estrellita.

JF: Exactamente. La escalera para medir las distancias de los astros comienza con el paralaje, empleado por primera vez en 1838, y continúa con el brillo aparente. En el caso de las estrellas más distantes se utiliza la frecuencia con la que oscilan. Las estrellas que oscilan a la misma frecuencia tienen el mismo brillo; si éste es más débil, se encuentran a mayor distancia. Y para conocer la distancia de las estrellas todavía más alejadas se emplea el corrimiento al rojo.

Consideren que el universo es todo: espacio, tiempo, materia y energía. Tenemos un modelo estándar de la Gran Explosión. El universo, conforme fue evolucionando y creciendo, se fue enfriando, como los gases. Coloquen una mano frente a su boca, un poco apartada de sus labios, y soplen: ¿sienten que su aliento se calienta o que se enfría?

RUM: Que se enfría.

JF: Los gases se enfrían. Conforme pasa el tiempo, disminuye la temperatura y eso permite que los átomos se vuelvan neutros, se fusionen y formen nubes, estrellas, galaxias y planetas. Ahora mismo el universo está a una temperatura de -270°C .

Pero ¿de dónde vino el universo? De las fluctuaciones del vacío. Nada está realmente vacío porque todo está lleno de energía, como la gravedad y las fuerzas nucleares. Hendrik Casimir descubrió, en el siglo pasado, que si metía en una caja vacía dos espejos, estos se movían solos: se debe a que la energía del vacío estaba liberándose. Eso quiere decir que se pueden crear universos. ¿Y de dónde vienen? Pues del vacío. En la Gran Explosión se liberó energía del vacío; esta energía se hizo materia, que se fue expandiendo y enfriando.

RUM: ¿Y el rojo refleja algo sobre la expansión del universo? ¿Es más rojo ahora que está más frío que al principio?

JF: Al principio, el universo era más o menos de color rojo. ¿De qué está hecho el universo? El 70 % es energía que se expande y el 26% es materia oscura, o sea, la que ejerce gravedad aunque no veamos qué la origina. Sólo el 4% del universo está compuesto de átomos.

RUM: Aunque hay polémica al respecto, ¿no? La materia oscura se infiere, sobre todo, a partir de la velocidad de rotación de las galaxias, pero hay explicaciones alternativas sobre por qué rotan más rápido de lo que se esperaba.

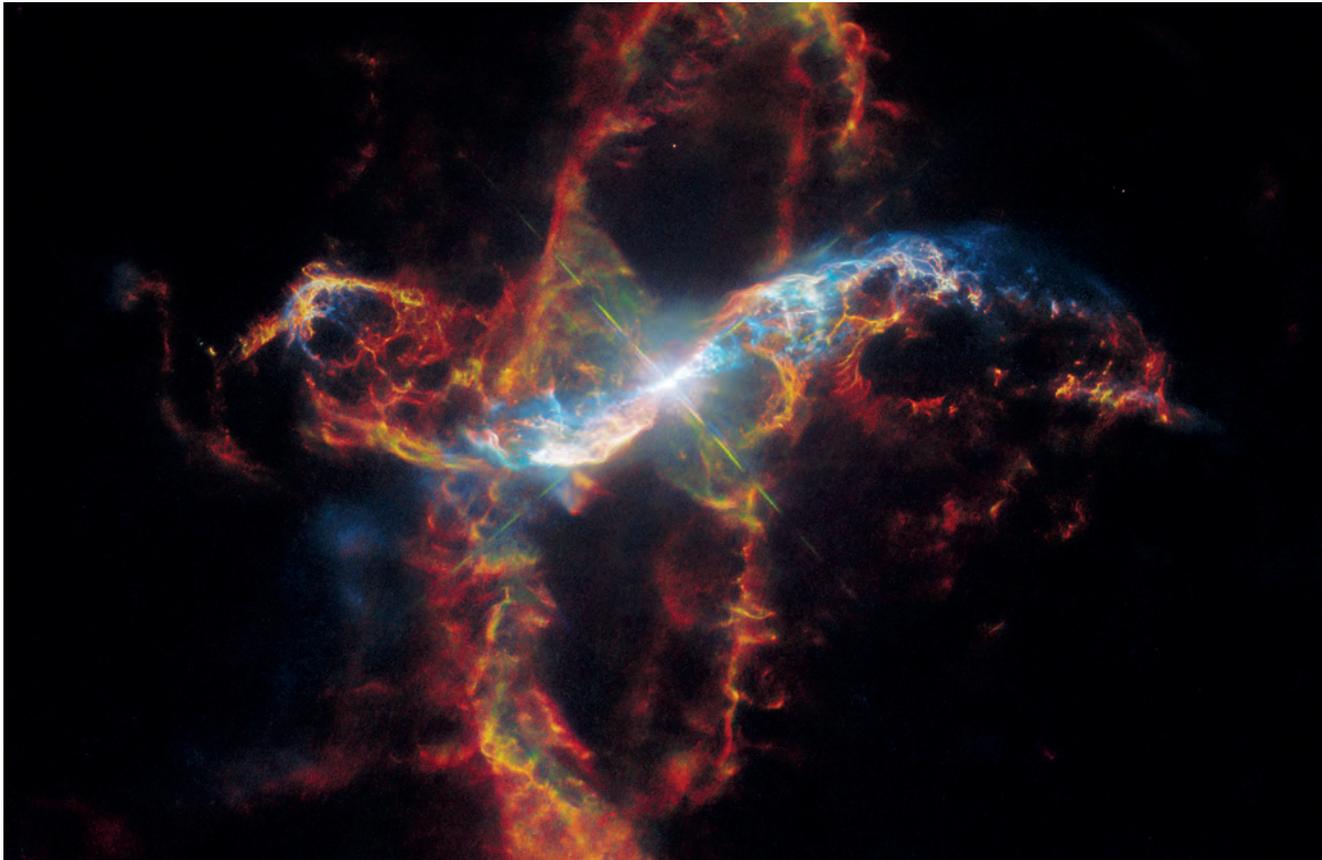
JF: Eso se pensaba hace diez años. Ahora tenemos un telescopio hecho de miles de cámaras que están tomando fotos de todo el universo. Gracias a él se ha descubierto la red de materia oscura, la telaraña cósmica, que atrae a la materia visible. Hay imágenes en las que se ve el universo temprano, si lo hubiéramos

podido ver recién nacido, cuando era rojo.

RUM: En la radiación de fondo hay puntos rojos...

JF: Esos puntos rojos son colores falsos, en realidad se trata de microondas, que originariamente eran gases a 3 000 °C, con una longitud de onda de cientos de nanómetros, pero ahora se detectan en microondas. Aunque eso es lo que se ve hoy, si pudiéramos viajar al pasado, el universo se vería rojo. El universo temprano no era transparente. Antes había más universo, pero sólo es posible verlo a partir de que se hizo transparente. Además, la radiación que observamos se ha dilatado veinte veces, la luz emitida era ultravioleta y ahora es infrarroja. Estos hallazgos resultan muy difíciles de explicar con las teorías alternativas a la materia oscura. En fin, la telaraña cósmica no se puede explicar sin ese tipo de materia.

La estrella R Aquarii. Imagen tomada por el telescopio espacial Hubble con cámara de gran angular 3, 16 de octubre de 2024. Fotografía de la NASA, ESA, Matthias Stute, Margarita Karovska, Davide De Martin (ESA/Hubble), Mahdi Zamani (ESA/Hubble) ©.



RUM: Al menos culturalmente, asociamos el rojo con el calor, pero astronómicamente indica lo que está más frío. Desde la Tierra, desde la perspectiva humana, parece paradójico.

JF: Sí, es contraintuitivo, en efecto. En un hotel, la llave del agua caliente de la regadera se señala con el color rojo. Todos los alumnos de astronomía, al principio, se hacen bolas.

RUM: Y el azul lo asociamos con el frío. En cambio, el violeta es un color que incluso parece familiar del rojo, aunque en realidad están en los extremos opuestos del espectro. ¿Por qué los vemos parecidos?

JF: Porque nuestro ojo es un órgano muy primitivo.

RUM: Volviendo al corrimiento hacia el rojo, ¿cómo le explicaría esto a nuestros lectores?

JF: La longitud de onda se expande porque el universo se está expandiendo. ¿Por qué se está dilatando? No lo sabemos, pero se utiliza el corrimiento al rojo para medir distancias. Además, la radiación infrarroja atraviesa los gases interestelares con mayor facilidad que la azul y así podemos ver objetos muy distantes. Por otro lado, el telescopio Webb se hizo infrarrojo para poder ver esa luz corrida al rojo.

RUM: ¿Se trata de un telescopio exclusivamente infrarrojo?

JF: Cuando se diseñó, hace treinta años, se sabía del corrimiento al rojo. A finales del siglo pasado se descubrieron los primeros exoplanetas. Sus atmósferas pueden tener vida, moléculas, amoníaco, agua, dióxido de carbono. Entonces se cambió el diseño del Webb para poder estudiar planetas. La sonda también tie-

ne la misión de estudiar los objetos más alejados y la evolución del universo. Ahora, por ejemplo, se cree que los exoterrrestres deben ser morados.

RUM: ¿En serio?

JF: Se estaban buscando planetitas con tonos verdes, lo que sería un indicador de que en ellos se produce fotosíntesis. Pero se han encontrado algunos planetas con superficies moradas. Los astrobiólogos propusieron una explicación al respecto: en la Tierra hay unas bacterias que, en lugar de usar oxígeno, utilizan nitrógeno para realizar la fotosíntesis; éstas viven en el subsuelo y emplean radiación infrarroja en lugar de luz visible. Es posible que ese tipo de bacterias generaran organismos más complejos que poblaran sus planetas. Dado que las estrellas enanas rojas son más abundantes y tienen una vida más prolongada, se analizan para descubrir exoplanetas que giren en torno a ellas.

Las campanas que usó la Dra. Fierro para explicar el tamaño de las estrellas descansan sobre la mesa, está en reposo la computadora en la que nos mostró sus presentaciones sobre el universo y el frasco de chapulines ha regresado a su sitio en el estante. La entrevista termina. Una vez que estamos al pie del edificio donde vive, la astrofísica nos llama desde las alturas. Asomada desde el descanso de su piso, agita con la mano un zapato tipo *ballerina*: el par llegó con el mensajero al que estaba esperando. El calzado es color rojo. La coincidencia ahora nos alegra a los tres. \mathcal{M}

WALTER RAÚL MARTÍNEZ HERNÁNDEZ

Tomás Garrido Canabal y sus Camisas Rojas

El 28 de noviembre de 1934 más de mil jóvenes uniformados de rojo y negro desfilaron en el centro de la Ciudad de México para rendir honores al general Lázaro Cárdenas, que dos días después tomaría posesión de la Presidencia de la República. Entre las muchas organizaciones que se reunieron en la capital del país para demostrar su apoyo al nuevo mandatario, este contingente destacaba por su inusual composición (hombres y mujeres de entre trece y treinta años), su talante militar y el notable entusiasmo reflejado en los rostros de sus miembros.



Autoría sin identificar, marcha militar de los Camisas Rojas en Tabasco. Imagen probablemente tomada en 1933.
© Archivo General de la Nación, Fondo Fotográfico Tomás Garrido Canabal.

Se trataba del Bloque de Jóvenes Revolucionarios (BJR), conocido popularmente como “Camisas Rojas”, una agrupación política creada por Tomás Garrido Canabal, exgobernador de Tabasco y próximo secretario de Agricultura y Fomento.¹

Los Camisas Rojas asistieron a la toma de protesta que se celebró el 30 de noviembre en el Estadio Nacional, al que ingresaron entonando “La Internacional” del movimiento obrero. Uno de los momentos más solemnes de la ceremonia ocurrió cuando el general Cárdenas se dirigió a los miembros del BJR para encargarles la tarea de defender la educación socialista (la propuesta pedagógica del oficialismo), procurar la unidad económica y cultural de la nación y combatir los obstáculos opuestos a la marcha liberadora de los trabajadores. Para el presidente y los revolucionarios en el poder, esta agrupación encarnaba la vanguardia juvenil de la Revolución mexicana, que ya se encontraba en una etapa de consolidación institucional. La prensa nacional le dio una amplia cobertura a la actuación de los Camisas Rojas y, en general, la opinión pública emitió comentarios positivos sobre ellos. Garrido no cabía en sí de orgullo.

El líder tabasqueño se hallaba en el pináculo de su carrera: acababa de integrarse al gabinete presidencial, era uno de los hombres más cercanos al general Plutarco Elías Calles (Jefe Máximo de la Revolución) y su labor social en Tabasco era elogiada por gobernadores, legisladores y líderes sindicales de todo el país. En su mente, no había duda de que sería el próximo presidente de México —una idea prematura y aventurada en virtud de la efervescencia política de aquellos años—. El camino hacia la presidencia

todavía era muy largo y cualquier error de cálculo, por mínimo que fuera, podía arruinar la mejor de las estrategias.

EL RÉGIMEN DE GARRIDO CANABAL

Garrido inició su trayectoria en las filas del constitucionalismo, en la plenitud de la Revolución mexicana. Sus principales influencias fueron Salvador Alvarado y Felipe Carrillo Puerto, los gobernadores “socialistas” de Yucatán. Aunque no tenía formación militar ni había participado en grandes batallas, poseía una personalidad carismática, un liderazgo nato y una extraordinaria habilidad para resolver y tramitar intrigas, lo que le permitió ascender rápidamente entre los revolucionarios de Tabasco. Sus seguidores lo consideraban audaz, inteligente y justo; sus enemigos, implacable y siniestro. Por encima de todo, era un hombre hecho para la política.

Entre 1926 y 1935, la voluntad de Garrido se consideró ley en Tabasco. Controló los poderes locales y las instituciones públicas a su antojo. Para asistirlo en la labor de gobernar, seleccionó a un grupo de colaboradores que habían dado muestras fehacientes de lealtad. Pero en esto no radicaba su poder, sino en la eficiente maquinaria política que comenzó a desarrollar desde que asumió por primera vez la gubernatura constitucional en 1923.

Garrido seguía atentamente las innovaciones en el pensamiento político y la manera de gobernar que tenían lugar en Europa. Comprendió que el alma de la política moderna no estaba en los consejos ni en los parlamentos, sino en las masas congregadas. Así, ideó un nuevo modelo para modernizar Tabasco, en el que la activación y organización política de los sectores históricamente marginados, es decir, obreros y campesinos, serían cruciales para contrarrestar el atraso y las desigualdades prevalentes durante siglos. Para dar paso a su proyecto creó el Partido Socialista Radical (PSR) y las Ligas de Resistencia (LR), las

1 Nació el 20 de septiembre de 1890. En 1914 concluyó la carrera de Derecho y un año después ingresó al servicio público. Gobernó Tabasco durante dos periodos constitucionales: 1923-1926 y 1931-1934. Fue senador de la República entre 1926 y 1930, lapso en el que Ausencio C. Cruz, uno de sus subalternos, asumió el gobierno del estado.



Autoría sin identificar, participación de las mujeres de Villahermosa en el “auto de fe” organizado por el régimen de Tomás Garrido, 20 de noviembre de 1934. © Archivo General de la Nación, Fondo Fotográfico Tomás Garrido Canabal.

primeras organizaciones de masas del estado.

En 1924 el PSR unificó y disciplinó a las fuerzas revolucionarias de Tabasco. Éste no era un partido convencional, sino un *partido de vanguardia*, que formaba líderes y preparaba a las masas para la acción política. Debido a su hegemonía y capacidad organizativa, en dos años se convirtió en el único partido del estado, lo que aseguró la permanencia del garridismo en el gobierno. Las LR eran agrupaciones gremiales que defendían los derechos sociales de obreros y campesinos y gestionaban algunas de sus necesidades comunitarias.² En 1925 agrupaban a casi todos los trabajadores de Tabasco (en sus diferentes oficios y actividades). Las LR establecían los salarios, elaboraban los contratos de trabajo y vigilaban que se cumplieran las leyes laborales estatuidas por Garrido (por ejemplo, para poder trabajar era obligatorio

2 Había LR en todos los pueblos y villas de Tabasco. Eran coordinadas por la Liga Central de Resistencia de Villahermosa, presidida por Garrido o alguno de sus hombres de confianza.

Los Camisas Rojas desempeñaron tareas de propaganda, pero luego comenzaron a perseguir y castigar a los enemigos del régimen. El grupo colaboró con la policía del estado en el asedio de los opositores.

pertenecer a alguna de las ligas), lo que le permitió a su régimen asumir el control de la producción y la actividad laboral.

Durante el periodo garridista los trabajadores percibieron salarios dignos, pensiones de retiro, créditos para la vivienda, entre otras prestaciones que anteriormente eran impensables. Garrido impulsó la educación popular, fundó escuelas y bibliotecas en todo el estado, creó un sistema de becas y estableció los desayunos escolares (antes que cualquier otro gobernante en México). Desplegó campañas de vacunación y del cuidado de la salud, en especial en las comunidades más pobres. Auspició un movimiento feminista que buscaba reivindicar a la mujer como trabajadora, educadora y sujeto político. Por primera vez en la historia de Tabasco, las mujeres pudieron votar y algunas ocuparon puestos en el gobierno. El régimen mejoró los servicios públicos, construyó carreteras y amplió la red de telecomunicaciones.

El socialismo era un término constante en el discurso del garridismo, a tal punto que Garrido era conocido por sus seguidores como el “Sagitario Rojo”, debido a su presunto compromiso con las causas socialistas.³ Es innegable que el régimen elevó la calidad de vida de las clases trabajadoras y fortaleció su posición política, pero su modelo económico era capitalista. Por ejemplo, la industria bananera alcanzó su plenitud gracias a la asociación de los productores locales con las empresas extranjeras que distribuían el plátano de Tabasco en otros países. El garridismo fomentó la pequeña propiedad y los latifundios modernos destinados a los cultivos tropicales. De hecho, en Tabasco el reparto agrario y los ejidos fueron escasos. Sólo una parte de

3 En el zodiaco occidental, el signo de Sagitario está vinculado al mito de Quirón, el más civilizado de los centauros y protector de la juventud. En la época moderna, el color rojo ha estado asociado a las revoluciones y los movimientos proletarios.



Autoría sin identificar, “auto de fe” organizado por el régimen de Tomás Garrido, Villahermosa, 20 de noviembre de 1934. © Archivo General de la Nación, Fondo Fotográfico Tomás Garrido Canabal.

los medios de producción fue administrada por los trabajadores, a través de un sistema de cooperativas controlado por el gobierno. Además, para disfrutar de los programas sociales del régimen había que afiliarse de manera obligatoria al PSR y a las LR, lo que implicaba ceder muchas libertades, como la libre opinión o el derecho a disentir.⁴

LAS JUVENTUDES GARRIDISTAS

En 1931 los estudiantes Carlos Madrazo y Antonio Ocampo fundaron el BJR, con la asesoría de Garrido y los líderes del PSR. La agrupación estaba inspirada en la Guardia Roja de Lenin, los Camisas Negras de Mussolini y las Juventudes hitlerianas (Garrido solía incorporar elementos a su movimiento en función de su utilidad práctica y no tanto por su procedencia ideológica). Se reclutaron miles de estudiantes y trabajadores de todo el estado, menores de treinta años, a quienes se uniformó con boina, pantalones negros y camisa roja. El bloque se dividió en tres categorías: masculina, femenina e infantil. Los grupos debían reunirse dos veces por semana para realizar ejercicios militares, tomar lecciones de formación política y participar en actividades recreativas que fortalecieran

su unidad colectiva. Los mayores de edad recibían adiestramiento en el manejo de las armas y a algunos se les proporcionaron fusiles y pistolas.

Inicialmente los Camisas Rojas desempeñaron tareas de propaganda, pero luego comenzaron a perseguir y castigar a los enemigos del régimen. El grupo colaboró con la policía del estado en el asedio de los opositores, muchos de los cuales huyeron de Tabasco. También participó en las campañas antialcohólicas que organizaba el gobierno local para inhibir el consumo de bebidas embriagantes y hacer valer la Ley Seca promulgada por Garrido en 1931. Era habitual que los Camisas Rojas azotaran y exhibieran públicamente a los ebrios asiduos y que se encargaran de destruir el alcohol decomisado a los contrabandistas.

Una de sus tareas más importantes fue la represión de los católicos tabasqueños, para hacer cumplir las legislaciones anticlericales expedidas en 1924. Garrido combatió enérgicamente el culto católico para eliminar la influencia política del clero y reducir el fanatismo religioso en Tabasco, en sintonía con el anticlericalismo del general Calles. Su autoritarismo fue llevado al extremo por los Camisas Rojas, que organizaron la destrucción y quema de imágenes religiosas en eventos públicos denominados “autos de fe”. En 1934 encabezaron la demolición de los templos católicos del estado para erradicar los últimos vestigios del catolicismo. En el desempeño de estas actividades, los Camisas Rojas cometieron asesinatos, violaciones y otros delitos que pervirtieron el compromiso del garridismo de garantizar el bienestar de la población.⁵

El BJR se convirtió en la punta de lanza del régimen, pues se encargaba de formar a sus futuros cuadros y cultivaba el mito de la “revolución permanente” entre los jóvenes tabasqueños, cada

4 Jesús Arturo Filigrana Rosique, *El Tabasco de Tomás Garrido*, Monte Carmelo, 2007; Carlos Martínez Assad, *El laboratorio de la Revolución. El Tabasco garridista*, Siglo XXI, México, 2004.

5 Alan Kirshner, *Tomás Garrido Canabal y el movimiento de los Camisas Rojas*, SEP, México, 1976.

vez más radicales y vehementes en la defensa del garridismo y su narrativa de la Revolución mexicana. En marzo de 1934, los Camisas Rojas se sumaron a la promoción de la reforma constitucional de la educación socialista, que proponía estatizar la educación en todos los niveles, eliminar el carácter religioso de la enseñanza y fomentar la técnica para optimizar la producción y distribuir la riqueza de México de manera más equitativa. Con el pretexto de contener a los grupos católicos y conservadores que se oponían a la reforma, Garrido inició la expansión de su movimiento a todo el país. Calles y Cárdenas (en ese momento candidato oficial a la Presidencia) lo respaldaban.

En abril Garrido ordenó la fundación del BJR del Distrito Federal. Cientos de Camisas Rojas se trasladaron a la capital del país para establecer su nuevo centro de operaciones. En seis meses crearon 34 secciones locales en diecisiete estados de la República (el número de militantes ascendía a decenas de miles, aunque la mayoría radicaba en Tabasco), a donde llevaron su lucha anticlerical y sus movilizaciones en favor de la educación socialista, que finalmente fue aprobada por el Congreso de la Unión el 19 de octubre de 1934. No faltaron los excesos, pero en general fueron tolerados por las autoridades. Al fin y al cabo los Camisas Rojas eran un grupo de choque tutelado por el Estado mexicano.

UN ACIAGO DESENLACE

El 30 de diciembre de 1934 un grupo de Camisas Rojas se situó frente a la Iglesia de San Juan Bautista, en Coyoacán, al sur de la Ciudad de México. Plantaron en el suelo una bandera rojinegra y comenzaron a injuriar a los feligreses que acudían a misa. En algún momento, los ánimos se calentaron y algunos sujetos pasaron de las palabras a los golpes. Las puertas del templo se abrieron y poco después se escucharon los primeros disparos. Fallecieron cinco personas y treinta resultaron lesionadas. Ernesto Malda, miembro de la agrupación, murió lincha-

do por una multitud que acudió en auxilio de los católicos agredidos y que superaba en número a los encamisados. Los hechos generaron una enorme indignación social debido a la premeditación y alevosía con que actuaron los garridistas. Para muchos se trató de un atentado.

De inmediato los sectores católicos se movilizaron para exigir justicia. Una de las manifestaciones tuvo lugar afuera del domicilio del presidente Cárdenas, que, incómodo, solicitó a Garrido la disolución del BJR, pero Calles se negó. De los 65 garridistas detenidos por los hechos de Coyoacán, cuarenta fueron procesados y veinticinco quedaron en libertad. La prensa despedazó a Garrido y criticó la tibia actuación de las autoridades. Durante las semanas siguientes las protestas aumentaron en número e intensidad. La presión que recayó sobre Garrido lo obligó a replegar a los Camisas Rojas a Tabasco. Estos hechos concuerrieron con la crisis política que suscitaban las críticas del general Calles sobre la manera en que el presidente Cárdenas conducía el país. El grupo en el poder estaba a punto de dividirse y los revolucionarios de todo México tenían que definir sus posiciones.

Garrido consideró que Calles impondría el Maximato y que, en algún momento, lo elegiría como su sucesor, en virtud de que el Jefe Máximo había dicho que lo relevaría en el poder aquel de sus correligionarios que enfrentara con mayor firmeza a la Iglesia católica. No contaba con que la mayoría de los legisladores, el ejército y los sindicatos apoyarían al presidente. El 13 de julio de 1935 Cárdenas exigió la renuncia de su gabinete y lo reorganizó excluyendo a todos los callistas, entre ellos Garrido, que dos días después retornó a Tabasco. Calles fue enviado al exilio.

La debilidad de Garrido fue aprovechada por sus opositores radicados en la Ciudad de México, quienes organizaron una expedición armada a Tabasco para derrocarlo. Durante varios días la violencia se apoderó del estado. El 23 de

julio el Congreso de la Unión desconoció los poderes constitucionales en Tabasco y nombró gobernador interino a Aureo L. Calles, en sustitución del garridista Manuel Lastra. Garrido fue comisionado por Cárdenas para cumplir una “misión agrícola” en Costa Rica. El 10 de agosto de 1935 salió de Tabasco, rumbo a su destierro.⁶ En los meses siguientes el gobierno interino desmanteló las organizaciones garridistas para propiciar la transición política en el estado; sin embargo, una parte de la población siguió apoyando el garridismo durante años.

POST SCRIPTUM

Garrido regresó a México en 1941. Intentó revivir su carrera política sin éxito. La etapa de los radicalismos había conclui-

do y el gobierno de Manuel Ávila Camacho fomentaba la unidad nacional ante los desafíos de la Segunda Guerra Mundial. En ese nuevo escenario, el garridismo, que promovía el conflicto social y religioso, era un movimiento fuera de lugar. Finalmente, un cáncer agresivo acabó con el otrora Sagitario Rojo, que murió el 8 de abril de 1943 a los 53 años.

Los Camisas Rojas se desintegraron a finales de 1935. En 1938 Carlos Madrazo⁷ fundó la Confederación de Jóvenes Mexicanos, adherida al Partido de la Revolución Mexicana. Esta organización evolucionó en las “juventudes” del PRI, que en sus asambleas todavía visten una camisa o camiseta roja. En la historia rara vez hay coincidencias. ❧

6 En Costa Rica, Garrido estableció una fábrica de aceites vegetales y una moderna granja experimental. Debido al éxito de estas empresas, el presidente de dicho país, León Cortés Castro, lo nombró asesor agropecuario. Durante seis años Garrido estuvo alejado de la política mexicana.

7 Fue gobernador de Tabasco (1959-1964) y presidente del Partido Revolucionario Institucional (PRI).



Autoría sin identificar, miembros del BJR coordinando la incineración de imágenes religiosas en un “auto de fe”, fotografía probablemente tomada en 1934. © Archivo General de la Nación, Fondo Fotográfico Tomás Garrido Canabal.

ANA FUENTE

Ríos de vino

Caía el atardecer sobre el valle cuando Iván Samarín sintió la humedad que antecede a la lluvia. Era extraño que lloviera en esa época, aunque también era cierto que las últimas añadas se habían caracterizado por no obedecer a las empíricas predicciones meteorológicas heredadas de su bisabuelo, su abuelo y su padre. En el Valle de Guadalupe llueve en invierno, es húmeda la primavera, seco el verano, y el otoño está cubierto de la bruma producto de su cercanía con el Pacífico. De bruma sí, pero no



John Thomson, naturaleza muerta con fruta, Hong Kong, 1981. Wellcome Collection ©.

del inminente chubasco que concedía al aire sus partículas húmedas y pesadas.

A pesar de esos atisbos de esperanza pluvial, la sequía empeoraba cada año. El rendimiento de las vides era menor y los permisos para la explotación de agua en pozos agrícolas eran cada vez más caros. Qué esperanza, *Deda*, decía en voz alta como si alguien en esas siete hectáreas de terreno pudiera escucharlo. Iván contemplaba los surcos desordenados de sus plantas, cuyas hojas habían adquirido ya los tonos rojizos de octubre. La hojarasca del suelo volaba raso con los ventarrones ocasionales hasta levantarse en remolinos enanos.

El camino de terracería proveniente de la carretera federal desembocaba en un estacionamiento para visitas. De ahí, un andador de gravilla se extendía

cuesta arriba en medio de un encinar hasta la plancha de concreto donde trabajaba durante la vendimia. Esa superficie sin gracia adquiría mucha vida cuando los tres edificios que la flanqueaban se abrían al público: una pequeña terraza de mesas y bancos de madera, una bodega de barricas hecha de adobe y una construcción cúbica de donde emanaba la mayor parte del aroma a vino. A uva fermentada, aclaraba Iván, porque las notas del vino son mucho más complejas.

Ante la presencia próxima de la lluvia, se apresuró a mover las rudimentarias máquinas (una embotelladora manual de tres entradas y una encorchadora) y lo que pudiera dañarse con el agua: cajas de cartón, bolsas de corchos, rollos de etiquetas.

—¿Necesita ayuda? —preguntó una voz.

Era un hombre evidentemente foráneo, quizás había venido desde Ensenada o incluso de un paraje más lejano, como Tijuana o Mexicali, pero no del Valle. Lo delataban los pantalones blancos y los zapatos lustrados, la pulcritud de su camisa con tres botones abiertos y las cadenas doradas que pendían en su pecho.

Iván rechazó la oferta con un gesto de la cabeza. Si bien había entendido —no

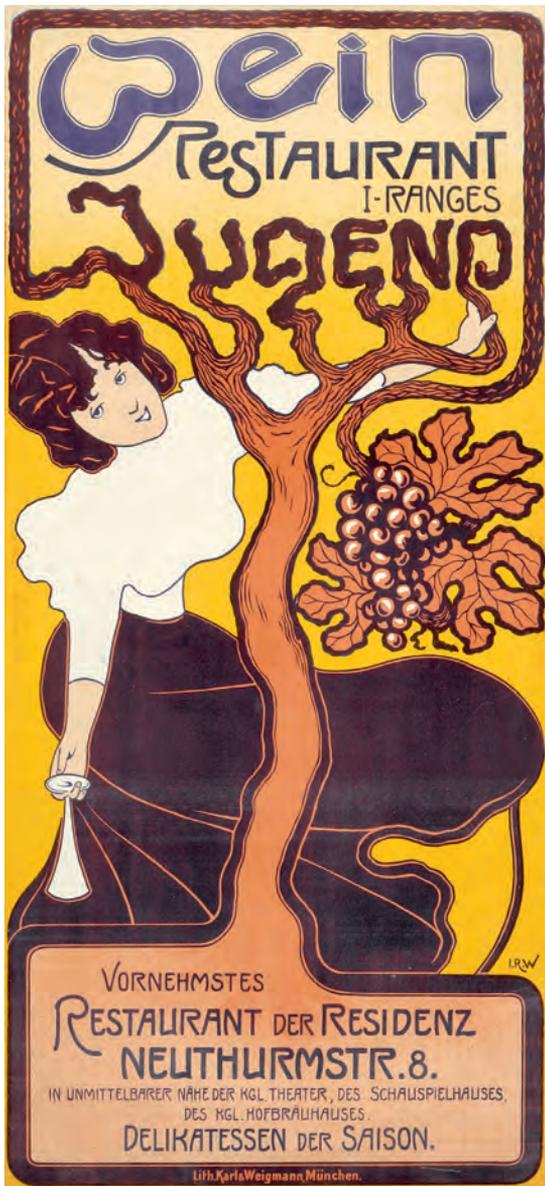
sin cierta reticencia— que el turismo era una parte fundamental de su actividad económica, no terminaba de acostumbrarse a la presencia de extraños en su propiedad. Para él, esa gente de sombreros Panamá, botas altas y disfraces de Indiana Jones era una anomalía en la tierra arcillosa y fértil que se les impregnaba en los atuendos. En un día sereno podía recrear la figura de su bisabuelo con sus primeras vides (cuando éstas aún eran un puñito de varas ralas), recién llegado del Cáucaso Menor con la esperanza de instalarse indefinidamente en esa zona rural. Imaginaba también a su abuelo, que expandió su territorio cuando *tata* Cárdenas hizo el reparto agrario. Luego le llegaba la imagen tozuda de su padre, que se negó a marcharse cuando sus once hermanos emprendieron la huida al norte de California.

En todo ese recorrido mental por su linaje de Samarines no aparecían los visitantes que buscaban la *selfie* ideal en el atardecer, los *connaisseurs* que venían de las grandes ciudades a explicarle cómo debía vinificar ni la condescendencia de los *sommeliers* que pretendían desmenuzar los aromas y sabores de su vino.

El panorama del Valle de Guadalupe se había vuelto irreconocible para él. Lo que recordaba en su niñez como un paraje meramente agrícola, se había poblado de restaurantes exclusivos, hoteles *boutique* y bares disfrazados de proyectos vinícolas. Veinte años habían pasado desde ese crecimiento exponencial que alcalde tras alcalde habían tildado de “progreso”, que, decía Iván, no era más que una explotación voraz e ilimitada porque ese “progreso” nunca es suficiente.

Más de cien años después de la llegada del bisabuelo, se veía ahí, diminuto y empequeñecido, cediendo una y otra vez lo poco que poseía a los caprichos de los consumidores: sus botellas, sus instalaciones, su paciencia.

El visitante echó un vistazo a su alrededor. Caminó esquivando las herramientas al tiempo que se sacudía las



Josef Rudolf Witzel, *Restaurante vienés Jugned*, Munich, 1891. Los Angeles County Museum of Art ©.

manos. A pesar de que su rostro estaba cubierto a medias por unos lentes oscuros, había algo en el rictus de su boca que desconcertaba a Iván. Calculó que tendría alrededor de cuarenta años, tal vez, unos veinticinco menos que él. Por un momento se preguntó si finalmente había llegado el día en el que *la maña* le exigiera derecho de piso.

No vendría solo, pensó en un inicio. Tampoco quiso arriesgarse y optó por atenderlo como si de cualquier cliente se tratara.

—¿Quiere probar algún vino en especial o viene a comprar una botella?

—Esto es Viñedo Samarín, ¿cierto?
—respondió el visitante con la mirada fija en la bodega de barricas.

—Así es. Iván Samarín, mucho gusto.

El hombre estrechó con desinterés la mano que Iván le tendió. Aceptó probar los vinos, sólo los tintos, y preguntó por el precio de la degustación y de cada etiqueta. En la vinícola sólo se producían tres tintos y uno rosado. Para ese momento de la conversación, Samarín supo que el hombre iba solo, que había dejado el auto en el estacionamiento y que debía conducir de regreso a la ciudad. Cuando lo vio rodear el cuerpo de la copa con la palma de la mano en lugar de sostenerla por el tallo, desechó la idea de que el hombre tuviera un interés genuino por el vino.

—¿Ya había escuchado de nosotros?

—Mucho. Su negocio de vinos artesanales nos ha interesado desde hace algún tiempo.

Un escalofrío le recorrió la espalda. *Nos*. Ese plural incluía a más gente que había discutido sobre él y sobre temas que ignoraba, pero que a todas luces no quería en boca de personas así. Ni siquiera tuvo interés en hacer hincapié en cómo su producción no era “artesanal”, término ofensivo para cualquiera que no haga vino en la cochera de su casa.

—¿De cuánto es su producción?

El hombre paseaba con los brazos cruzados por la bodega de barricas, rozándolas con la yema de los dedos antes de volver a sacudirse el polvo.

—Aproximadamente ochenta barricas.

—Ochenta barricas son dieciocho mil litros. Veinticuatro mil botellas. Dos mil cajas.

Samarín asintió desde su sitio, sorprendido por la agilidad matemática del individuo y por su conocimiento del contenido de botellas y cajas.

—¿Y lo hace solo?

Aunque la pregunta lo hizo sentir incómodo y poco tenía que ver con la calidad del vino, respondió con la verdad. Tenía tres empleados de planta y algunos más, temporales, durante la vendimia.

—Todos ellos incorporados al Seguro Social, ¿cierto?

Irguió la espalda mientras se alisaba el bigote sin responder. Envalentado, acomodó el ala de su sombrero con la mano derecha y colocó la izquierda en la hebilla de su cinturón.

—¿Ya me vas a decir quién chingados eres y a qué viniste a mi terreno?

—Licenciado Abúndez, caballero. Sistema de Administración Tributaria. Usted ha fallado sistemáticamente en sus obligaciones como contribuyente y me veo en la penosa necesidad de colocar los sellos de clausura en su negocio. No tiene de qué preocuparse, en cuanto cubra el monto de la multa y los impuestos retroactivos, podrá volver a operar con normalidad.

Su mano temblorosa recibió la hoja. Recorrió con la mirada los renglones de líneas mal impresas: 26.5% de impuesto especial sobre producción y servicios, 16% de impuesto al valor agregado. Le ahorraron el cálculo y leyó la cantidad escrita a mano. Hijo de puta, pensó. Hijo de la gran puta.

—No se angustie, señor Samarín. Sé que para usted y varios de sus vecinos es difícil asimilar la noticia, pero si se unen quizás podrían llegar a un acuerdo con la autoridad. Hable con los Dalgoff, los Samaduroff y los Kachirisky. Su situación es la misma.

Qué mierda iba a hablar él con Kachirisky después del engaño con aquel

deslinde en el que le robó casi mil metros de terreno. Rata asquerosa, como rata era el sistema que venía a robarle y que nunca le había aportado nada: él había pagado la instalación de los servicios en sus tierras, él había comprado sus postes de luz, él pagaba su propio servicio de recolección de basura. La policía jamás había aparecido cuando le robaban el cable de cobre y las piezas de acero que terminaban vendiéndose por kilo en algún deshuesadero.

—Es el patrimonio de mi vida, de mi bisabuelo. Es mi trabajo, la historia de mi familia está aquí. ¿De qué voy a vivir?

—Tal vez si vendiera una porción de su terreno podría pagarlo, señor Samarín. Los terrenos en el área han adquirido gran plusvalía y quizás podría negociar la cesión de una de sus hectáreas. Podríamos incluso ponderar que usted no corriera con los gastos notariales. Piénselo.

Vender el terreno de su *Deda*. Regalarlo. Cuatro generaciones mantuvieron esa tierra para que él viniera a malbaratarla. Si habían sobrevivido al zarismo no era para venir a sucumbir a otro gobierno de sanguijuelas. Lacras. Vividores. Fugaces pensamientos sobre la resistencia de los Samarines bullían en Iván mientras empuñaba con fuerza el bastón de acero inoxidable que había retirado del paso del hombre para que pudiera entrar a husmear a placer. Cabrón, abusivo, ratero. Una sensación irrefrenable de calor le invadió cada extremidad y así, tan *molokan* y pacifista como fueron sus ancestros, conoció un sentimiento de furia que desembocó en un golpe seco, un batazo de acero en la base de la nuca del licenciado Abúndez.

El hombre se desplomó de cara al piso. La sangre se deslizó por su cuello hasta formar un charco denso y viscoso sobre el cemento. Era, sin lugar a dudas, un cadáver, pensó Samarín. Arrodiado y con el rostro entre las manos, lloró ante la posibilidad del encierro; vio sus últimos años, décadas, en una celda pestilente habitada por delincuentes. Qué hiciste,

Iván, qué carajos hiciste. El llanto se intensificó mientras imaginaba los aromas con que habría de convivir en el hacinaamiento y la podredumbre.

Pero nadie lo había visto hablar con Abúndez. No tenía por qué renunciar a todo, se dijo, no sería él quien ensuciara la tradición de los Samarines y menos por esa punta de ladrones. Las ideas se le acomodaron, una tras otra, como fichas de dominó. Cómo deshacerse de un cuerpo, cómo desaparecer noventa kilos de persona, se preguntaba. Ideó escenarios: descuartizarlo con la sierra circular, sumergirlo en sosa cáustica. No. Todo dejaría evidencias. En una carrera contra el anochecer y la lluvia, se enfundó un par de guantes de hule en las manos antes de buscar las llaves en el pantalón de Abúndez y corrió hacia el estacionamiento para mover el coche colina arriba hasta la plancha de cemento donde yacía el licenciado. Lo acercó en reversa tanto como pudo con la cajuela abierta: el cuerpo lánguido se enredaba en el suyo, un pulpo gigante bañado en sangre y colonia barata. Una vez colocado ahí dentro, impulsado por una extraña curiosidad, le retiró las gafas estrelladas. Se encontró con la mirada perdida del muerto, con su gesto vacío e insignificante.

—Escuincle pendejo —increpó al cadáver en voz alta—. Escuincle pendejo.

De la guantera sacó la póliza de seguro del carro y una pluma. En el dorso de la hoja escribió, con la mano izquierda y en mayúsculas, CHIBATO. Así, con be, para ser otro. Otro que también fuera capaz de matar, pero que a ojos de los peritos sería zurdo y vengativo, tendría poca educación y muchas ganas de castigar a Abúndez por hablador.

Las primeras gotas de lluvia se desprendieron. Emisarias de la tromba que se avecinaba, eran el anuncio de que había poco tiempo para mover el auto antes de que la terracería se anegara por completo. Condujo hacia la carretera federal, pero antes de llegar se detuvo de golpe para tomar una decisión: en el camino vecinal sin pavimentar, giró a la de-



Hernán García Crespo, L. A. Cetto, Valle de Guadalupe, Ensenada, California, 2013. Wikimedia Commons © 2.0.

recha y rodeó su propio viñedo hasta llegar al de Kachirisky. Abandonó el coche junto a la entrada del terreno, en el predio que su vecino se había autoadjudicado años atrás, para luego escabullirse entre los viñedos a pie.

El charco de sangre seguía ahí, en el centro de la bodega, junto con las líneas del cuerpo brevemente arrastrado hacia afuera. La mancha había penetrado en los poros del concreto. Se quedaría grabada, intacta y visible, imposible de explicar. No tenía cloro y ni la sosa ni el ácido cítrico ni la gasolina blanca lograrían retirarla. Si la trapeaba, tendría que deshacerse de los trapos ensangrentados. Qué hiciste, Iván, qué hiciste.

Gruesas gotas de lluvia le escurrían por el sombrero. Se guareció entre las máquinas con la mancha todavía en mente. De la embotelladora se filtraba el remanente de lo que no había alcanzado a limpiar cuando fue interrumpido: un pequeño charco tinto se había formado en-

tre múltiples salpicaduras añejas cuyas tonalidades púrpuras jamás abandonarían el gris del cemento.

Ese día hubo una fuga ocasionada por un desperfecto en dos tanques de fermentación de Viñedos Samarín. Cuatro mil fragantes litros de *nebbiolo* carmín inundaron la bodega entera y el patio de vendimia hasta formar un río que desembocó en la carretera federal tres. ❧

BERNARDO ESQUINCA

Las pesadillas que soñamos despiertos

Conservo recortes de periódicos de nota roja, sucesos extraños que llaman mi atención. No los veo como fuente de inspiración para una historia, sino como un recordatorio de que la realidad siempre supera a la ficción. La certeza de que existe una entidad superior que mueve los hilos con propósitos que nos rebasan. La idea es aterradora, pero me abisma aún más pensar que las cosas ocurren por azar. Tiene que haber un designio, un objetivo ulterior. Viene a mi memoria una noticia que ocupaba un espacio pequeño en el mar de crímenes y hechos sangrientos: un hombre que caminaba por el centro de la ciudad se detuvo para que una gitana le

José Guadalupe Posada, *Muy interesante noticia de los cuatro asesinatos por el desgraciado Antonio Sánchez, 1907*.
Imprenta de Antonio Vaneegas Arroyo. Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas ©.



MUY INTERESANTE NOTICIA

De los cuatro asesinatos por el desgraciado Antonio Sánchez en el pueblo de San José Iturbide, Edo. de Guanajuato, quien después del horrible crimen se comió los restos de su propio hijo.

El acontecimiento que arriba mencionamos, tuvo lugar de la manera siguiente:

Eran las tres y media de una tarde nebulosa, triste y fría, pareciendo que el cielo mismo, previendo lo que iba á suceder, se revestía de un marcado tinte de tristeza.

El infortunado y criminal antropófago Antonio Sánchez, llegó á su humilde casa acompañado de un individuo á quien le debía entregar los documentos de una finca cuya propiedad acababa de perder, y sus cariñosos y benévulos padres, comprendiendo que esa era una fatal locura de su hijo, se negaron á entregárselos, diciéndole afectuosamente:—Hijo mío, desde tu más tierna infancia primero y luego en los más mejores tiempos de tu juventud, has disfrutado como has querido de los pequeños intereses que á costa de infinitos sacrificios y con mil privaciones y congojas tus ancianos padres han podido formar con el

exclusivo objeto de labrarte un porvenir, y todavía no te sacian los mentidos placeres de la vida y sin que nada te importen las desgracias de estos pobres viejos, quieres despojarnos de la único esperanza que pueden tener para poder acabar sus breves días, siquiera en una mediana tranquilidad, el único rincón que tienen para exhalar su último suspiro, después de haberla conservado tanto tiempo, para que sirviera de amparo á tu esposa y á tu hijo. No, hijo mío, esta casa no puede ser vendida, y mucho menos perdida en ese nefando vicio del juego, como dices que acaba de pasar.—Como si tan justas razones, dichas cariñosamente, hubieran sido el más horroroso veneno para el alma del infame Antonio, su semblante se demudó de un modo horroroso á impulsos de la espantosa ira, arrojando por los inyectados ojos mil rayos de ese fulgor siniestro que engendra

leyera el tarot. En plena sesión se desprendió un pedazo de cornisa de un edificio viejo y cayó sobre la cabeza del hombre, matándolo. Esta anécdota me ha inquietado durante años; diversas preguntas han rondado mi mente de manera obsesiva: si la persona no se hubiera detenido, ¿habría muerto de todos modos, atropellada en la siguiente esquina? ¿Esa cita con la gitana estaba pactada desde que el hombre nació o fue un acontecimiento repentino, quizá porque tomó esa calle por error, confundido por la nomenclatura cambiante de la urbe? ¿Qué era lo que lo turbaba? ¿Qué necesitaba preguntarle al tarot? Y, sobre todo, una duda que a veces no me deja dormir: ¿cuál fue la última carta que la gitana le mostró antes de que el fragmento de piedra se desprendiera?

En el principio fueron los monstruos.

Hacia finales del siglo XIX México era un país que oscilaba entre la modernidad y la violencia atávica. Por un lado,

el telégrafo, el ferrocarril y la luz eléctrica cambiaban el rostro de una nación que se inspiraba en el modelo europeo; por otro, las pulsiones más oscuras del “México bárbaro” —como lo llamó el periodista John Kenneth Turner— teñían las casas, los tugurios y las calles de sangre. En este contexto, surgió una alianza entre dos personajes que serían claves en el nacimiento de lo que hoy en día se denomina como nota roja. El editor Antonio Vanegas Arroyo y el grabador José Guadalupe Posada unieron visiones y talentos para crear una serie de hojas volantes que informaban a la población de “terribilísimos sucesos”. El contenido de esas publicaciones era noticioso, refería a crímenes de la vida cotidiana; sin embargo, en muchas ocasiones pertenecía a un territorio ambiguo, donde la realidad se mezclaba con la fantasía y, sobre todo, con el folclor nacional. Un ejemplo es la hoja volante titulada “Suceso Nunca Visto. Rosa la Bruja. ¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!”. El

José Guadalupe Posada, *Los roba-chicos en acción*, ca. 1880-1910. Metropolitan Museum of Art ©.



texto que acompaña a la ilustración de Posada relata la historia de Leobardo Díaz, un tocinero que durante la madrugada descubre la auténtica naturaleza de su esposa: “Dos piernas sin estar unidas a cuerpo alguno se hallaban en la cama”. Mientras asimila este escalofriante hallazgo, Leobardo ve que en la habitación hay, además, una culebra con alas que arroja chispas por la boca. “La horrible serpiente”, continúa el relato, “convirtiéndose de repente en el medio cuerpo de Rosa y, como atraída por un imán, se unió a las piernas que estaban en la cama.” Estas hojas volantes, es importante recalcar, no se vendían con propósitos literarios, sino informativos, lo que evidencia la estrecha relación de los orígenes de la nota roja con el imaginario fantástico.

La radio y los periódicos hacían eco constante de las noticias relacionadas con la temida figura del “robachicos”, desatando un pánico que alcanzó su paroxismo en 1945 con el famoso caso del niño Bohigas.

Incluso cuando publicaba sucesos más apegados a la realidad, el trabajo de la dupla Vanegas Arroyo-Posada no podía sustraerse de su inclinación hacia la ficción: “Muy interesante noticia de los cuatro asesinatos por el desgraciado Antonio Sánchez en el pueblo de San José Iturbide, estado de Guanajuato, quien después del horrible crimen se comió los restos de su propio hijo”. El texto narra la historia de un apostador que pierde su casa durante una parranda. Tras la jueriga, Antonio acude a su hogar en busca de los documentos de la propiedad que le entregaría al individuo que se la ganó, pero sus padres se niegan a dárselos. Enfurecido, “arrojando por los inyectados ojos mil rayos de ese fulgor siniestro que engendra en las almas depravadas el nefando espíritu de la soberbia”, Antonio toma un hacha y asesina a sus padres, a su esposa y a su hijo, que duerme en la

cuna, y “a quien divide en cuatro partes con sólo dos hachazos”. Cuando las autoridades llegan al “teatro de aquel inaudito suceso”, se horrorizan al ver al asesino “devorando tranquilamente el cadáver de su propio hijo”. En el grabado de Posada que ilustra el relato se ve al parricida, filicida y antropófago rodeado de los cuerpos desmembrados de sus víctimas, mientras clava los dientes en el vientre de su hijo. La escena está acompañada por un detalle recurrente en los grabados de Posada para las hojas volantes: la presencia de dos demonios alados, testigos del crimen, pero también —como parece sugerir el propio artista— instigadores de una maldad que no es natural de este mundo: ocurre por injerencia del diablo.

Las leyendas, tan arraigadas en México desde tiempos prehispánicos, resultaron fundamentales para la nota roja surgida durante el porfiriato; también cobraron importancia los *sucedidos* populares en aquella época. Uno de ellos era el de

Pachita la Alfajorera, una infeliz anciana que iba por las calles de la capital vendiendo su mercancía y anunciándola con un canto, tan desafinado como desagradable, que perturbaba la tranquilidad de la ciudad decimonónica. Como era lógico, pocos se acercaban a comprarle dulces, lo que exacerbaba el mal carácter de la vieja, quien se ponía a decir leperadas a diestra y siniestra, convirtiéndose en un personaje incómodo al que todos preferían evitar, pero del que era imposible librarse, pues su escalofriante voz se escuchaba aunque la gente estuviera encerrada en su casa a piedra y lodo. Era como una maldición, que incluso se hizo presente después de muerta. En 1893 el periódico *Gil Blas* dio la noticia de que Pachita se aparecía en el barrio de la Palma para aterrorizar a sus antiguos vecinos, vestida con su característico atuendo: un sombrero de ala ancha y

copa alta y un rebozo anudado a las caderas. La gente le tenía miedo porque su lamento, ahora venido del más allá, contenía ecos macabros de la Llorona. El redactor de la noticia, poco receptivo de los profundos efectos del folclor en el ánimo de los mexicanos, se burlaba de la situación: “Lo que más espanta de este espantoso espanto es la credulidad espantosa de nuestro pueblo”. Curiosamente, era común que los periódicos de finales del siglo XIX publicaran notas sobre fantasmas, como los que se aparecían en las calles de Moneda, Amargura y Rejas de la Concepción, así como en el puente del Cuervo, no sólo porque eso contribuía a las ventas, también porque los espectros y sus visitas al mundo de los vivos eran un tema de conversación cotidiana entre los habitantes de la ciudad. El espiritismo estaba en boga en aquella época y era considerado una forma de conocimiento, incluso había publicaciones dedicadas a esta doctrina, como la revista titulada *La ilustración espírita*.

El detalle más importante sobre el personaje de Pachita la Alfajorera, que la inscribe definitivamente en la nota roja, lo otorga Ciro B. Ceballos en sus memorias *Panorama mexicano 1890-1910*: lo que vendía la anciana eran dulces “fabricados con tuétanos de muertos”. El temor a la mujer que cocina partes humanas como ingredientes tiene una antigua rai-gambre; Pachita la Alfajorera es el antecedente de la famosa “tamalera”, un personaje que sigue apareciendo en la memoria de distintas generaciones, ya convertido en leyenda urbana, y que ha ido mutando porque, como explicó Isabel Quiñones, “una leyenda no es un texto, es un organismo vivo, late en boca de quienes la cuentan y enriquecen”. Lo que suele decirse es que había en la ciudad una mujer que vendía tamales hechos de carne humana, de manera similar a como actuaba la compañera de Sweeney Todd, el barbero degollador victoriano, que cocinaba pasteles con los restos de las víctimas de su pareja. Al igual que Pachita, la historia de la “tamalera” tiene un ori-

gen real, que luego fue distorsionado por el imaginario popular. El 20 de julio de 1971 los habitantes de la capital se despertaron con una noticia que acaparaba los periódicos: Trinidad Ramírez había sido detenida en la colonia Portales por el asesinato y descuartizamiento de su esposo, a quien mató con un hacha en represalia por maltratar a sus hijos. Le cortó las piernas y la cabeza y luego lo metió en un costal, que ocultó debajo de su cama. Como la cabeza no cupo en el costal, decidió hervirla en una olla para tamales, que después escondió en un cuartucho que utilizaba de bodega. Trinidad nunca usó los restos de su esposo para preparar comida, pero se dedicaba a vender tamales y eso bastó para que naciera la conseja que circula hasta nuestros días. Algo parecido ocurrió con las leyendas urbanas del “dedo humano en la botella de Coca-Cola” y “la rata empanizada en Kentucky Fried Chicken”, muy populares durante la década de los ochenta, que inocularon a miles de personas con el virus más eficaz: las historias que se cuentan de boca en boca y que no necesitan —ni buscan— su verificación para ser consideradas auténticas.

Como la nota roja ha tenido desde su origen una mezcla casi natural —o más bien sobrenatural— con lo fantástico, su fusión con la literatura era inevitable. Los escritores de lo macabro, que suelen estar atentos a las pulsiones sociales y a los miedos generacionales, se han nutrido de ellos para producir resultados interesantes. El ejemplo más emblemático está relacionado con los temores de una época en especial y con la psicosis creada por los medios de comunicación, la prensa de nota roja en particular.

La década de los cuarenta del siglo XX estuvo marcada por un miedo social específico: el robo de niños. La Ciudad de México se transformaba en una urbe extensa y moderna, pero al mismo tiempo era percibida por sus habitantes como un lugar hostil, lleno de peligros. La ra-



José Guadalupe Posada, “La aparición del espíritu de don Juan Manuel a Pachita la Alfajorera”, *Gaceta Callejera*, 4 de agosto de 1893, núm. 10, s.p. Metropolitan Museum of Art ©.

dio y los periódicos hacían eco constante de las noticias relacionadas con la temida figura del “robachicos”, desatando un pánico que alcanzó su paroxismo en 1945 con el famoso caso del niño Bohigas. Fernandito —como le llamó medio México una vez que la noticia de su secuestro explotó en los medios de comunicación— era un niño de dos años, perteneciente a una familia de clase media, que vivía en la colonia Juárez. El 4 de octubre de ese año, cuando su madre y él regresaban al edificio de Liverpool 88 donde tenían su departamento, se les acercó un muchacho de doce años que, aunque no vivía allí, era una figura familiar porque solía jugar con los niños del barrio. El muchacho pidió permiso para entretener a Fernandito con sus trucos habituales: imitar a un chango subido a un árbol y bramar como Tarzán. La madre aceptó y subió a su casa, dejando al niño en el área común de la planta baja. Media hora después la portera le informó que su hijo había desaparecido. Así inició un melodrama que la sociedad siguió paso a paso en las noticias y un despliegue policial sin precedentes para la búsqueda de un niño. Fernandito fue encontrado seis meses

después en una casa de la colonia Moco-tezuma; lo había secuestrado María Elena Rivera, una mujer de veintinueve años que no podía tener hijos y quien declaró con cinismo a la policía: “El niño me gustó desde que lo vi”. A pesar de su final feliz, el caso Bohigas consolidó el trauma que la sociedad tenía sobre el robo de niños: se produjeron películas —una protagonizada por el propio Fernandito—, obras de teatro, historietas, anuncios publicitarios y programas de radio que ahondaban en el tema.

Veintisiete años después, José Emilio Pacheco publicó “Tenga para que se entretenga”, su cuento más conocido, en el que un niño desaparece en el bosque de Chapultepec de la mano de un misterioso hombre que sale de un agujero situado en las faldas del cerro. El sujeto, que viste uniforme azul con motivos dorados, que habla con acento alemán y tiene barba, le pide permiso a la madre para llevar al niño a conocer el túnel donde habita. Ante el entusiasmo del hijo, la madre consiente. El hombre, recordará la mujer después, era extrañamente pálido, “como un caracol fuera de su concha”. El tiempo pasa sin que regresen,

así que la madre pide ayuda a unos tomeros que se encuentran cerca. Cuando revisan la zona, ya es demasiado tarde: el agujero ha desaparecido y no hay rastro ni del hombre misterioso ni del niño. Al igual que en el caso Bohigas —del que resulta evidente que Pacheco se inspiró: su relato está ubicado en los años cuarenta—, se desata una gran búsqueda, aunque con resultado diferente. El niño nunca aparece y la madre, enloquecida, pasa los días en Chapultepec con la esperanza de que su hijo le sea devuelto por ese sujeto fantasmal que, en aquella tarde fatídica, le dejó una rosa negra y un ejemplar de *La Gaceta del Imperio* con fecha de 1866.

Esta historia tiene un interesante colofón. La única vez que pude conversar con José Emilio Pacheco en persona, durante alguna de las ediciones de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, el autor de *El principio del placer* me platicó que, en cierta ocasión, mientras viajaba en un taxi por los alrededores de Chapultepec, el chofer le relató la anécdota de un niño que había desaparecido en el bosque años atrás. Palabras más, palabras menos, el conductor le contó su propio cuento como si en realidad hubiera ocurrido y, por supuesto, sin tener la menor idea de que conversaba con el autor de dicho relato...

Y he aquí lo más significativo, algo que nos trae de vuelta al tema central de este texto. Lo que ocurrió dentro de ese taxi fue un fenómeno al que deberían aspirar todos los escritores: que sus historias sean contadas como leyendas urbanas sin importar quién las escribió, recibiendo así el reconocimiento máximo: ser asimiladas por el imaginario popular.

Conservo una noticia fechada el 18 de agosto del 2009. Sucedió en la colonia Condesa, en la calle Pachuca y en el número 15. “Se calcina un señor en su cama.” La imagen que acompaña la nota muestra el exterior de la vivienda, la fachada de un edificio ruinoso. El reportero na-



El hallazgo del cuerpo se realizó en una vivienda de la Condesa.

Se calcina un señor en su cama

LUIS CRUZ

MÉXICO, DF-EL CADÁVER de un anciano con quemaduras en todo su cuerpo fue encontrado la mañana de ayer en una habitación de su domicilio ubicado en la Colonia Condesa, en la Delegación Cuauhtémoc.

La Policía capitalina informó que el hallazgo se registró alrededor de las 7:00 horas cuando Oscar Suárez, de 64 años de edad, en el número 15 de la calle Pachuca, casi esquina Agustín Melgar.

De acuerdo a las autoridades, la víctima fue encontrada por sus familiares recostado en la cama con las heridas a lo largo de su cuerpo, sin embargo en el lugar no se halló ningún rastro de incendio.

Los familiares de la víctima comentaron a las autoridades que Oscar fue visto la madrugada de ayer cuando se metió a su dormitorio después de llegar de la calle.

Paramédicos del Escuadrón de Rescate y Urgencias Médicas certificaron el deceso, sin embargo no precisaron algún motivo exacto de la muerte.

“El hombre presenta graves quemaduras pero no sabemos qué las originaron, fue visto por última vez bien, pero ya se encontró muerto, tampoco podemos decir que su quemado en la calle porque sus familiares lo vieron”, dijo un agente del Sector Roma.

El cuerpo fue trasladado al Servicio Médico Forense en donde se le aplicaría la necropsia de ley para determinar las verdaderas causas del deceso y así el Ministerio Público de la Coordinación Territorial Cuauhtémoc 7 pueda iniciar las investigaciones correspondientes.

“Se esperará el dictamen del Semefo, por el momento no podemos afirmar nada, no podemos tener una línea de investigación”, dijo una fuente de la PGJDF.

rra el hallazgo del cadáver de una persona con quemaduras en todo el cuerpo. Óscar Suárez, de 64 años, fue encontrado por su familia hacia las siete de la mañana; estaba recostado sobre las sábanas, con heridas visibles en la piel y sin signos vitales. Lo extraño fue que en la habitación no había rastro de ningún incendio. Nada más que el cuerpo del hombre estaba quemado. Sus familiares reportaron a la policía que vieron a Óscar llegar a la casa de madrugada y que se fue a acostar en perfectas condiciones. Los paramédicos que acudieron al lugar no pudieron precisar la causa exacta de su muerte. “El hombre presenta graves quemaduras, pero no sabemos qué las originaron”, declaró uno de ellos. Mi mente, acostumbrada a buscar explicaciones sobrenaturales allí donde la ciencia falla, ha especulado al respecto. ¿Se trata de la prueba de que los vampiros existen? ¿Era Óscar un redivivo que se descuidó, dejó las cortinas abiertas y fue sorpren-



Extraña escena de la muerte de John Irving Bentley (1874-1966), 6 de diciembre de 1966. Fotografía del investigador forense John Dec. Wikimedia Commons ©.

dido por los rayos de Sol, que lo calcinaron? En su relato “Vlad”, Carlos Fuentes sitúa a su milenar vampiro en la colonia Roma, vecina de la Condesa. ¿Casualidad? Sé que esta teoría es descabellada, pero tengo una mejor: lo que revela esa noticia misteriosa es que la combustión humana espontánea es real. Hay pocos casos registrados, incluido el más famoso: John Irving Bentley, un médico de Pensilvania, apareció calcinado sin motivo alguno en el baño de su casa en 1966. Existe una siniestra fotografía que registra lo que quedó del anciano de 92 años: una pila de cenizas y el pie derecho, enfundado en una zapatilla. Han pasado quince años del incidente en la Condesa y estoy convencido de que fue eso: un caso de combustión humana espontánea, que suele ocurrir en personas de la tercera edad.

Ante el crimen y la tragedia necesitamos explicaciones. De lo contrario sólo nos queda aceptar que estamos inmersos en un mundo incomprensible, más parecido al territorio de las pesadillas que a lo que llamamos “realidad”. Justo allí reside el punto donde la nota roja y lo fantástico se han complementado desde tiempos remotos. La hoja volante de Vanegas Arroyo y Posada sobre la mujer que se convierte en bruja lo resume bien. El esposo, aterrado ante la visión de la serpiente alada que recupera su forma humana, experimenta lo mismo que todos nosotros cuando nos topamos con una noticia extraordinaria: “Sueño se le figuraba”. JM

CARLA FAESLER

Por dentro somos un pulpo rojo que piensa

I

Las cosas que no están en la naturaleza

Son tan extrañas las cosas que buscamos
que me parecen rojas.

El rojo es un color raro en la naturaleza,
como la felicidad.

Desear, siento, debe ser algo así.

El paisaje, en el sentido mundo, está hecho, principalmente,
[de color verde y café,

apenas
una flor por ahí,
un pájaro cardenal,
un cielo ocasional
o una sandía reventada entre la hierba,
como una oración.



Cildo Meireles, *Desvío hacia el rojo I: Impregnación* [vista del entorno], 1967-1984. Instituto Inhotim, Minas Gerais, Brasil, © Fabiano Silva / Alamy Stock Photo.

Digo “hecho principalmente de color verde y café...”, pero podría haber escrito “que percibimos principalmente en color verde y café”. ¿Qué es lo real? La ciencia nos confunde, la confusión tampoco es natural, ¿me equivoco? Equivocarse y confundirse son actos rojos en mi corazón que también lo es y, aunque es algo natural, también es raro.

La ciencia cambia constantemente sus revelaciones sobre la percepción: es la materia, es la luz, es sólo un infinito de partículas, es la energía, la mente, la conciencia, etc... O, recientemente, un día leí que ahora la apuesta es por la inexistencia de eso que llamamos realidad, que sólo vemos a través de una suerte de pantalla que muestra lo que nuestra mente construye como el mundo pero no es lo que realmente “existe”.

Hace mucho tiempo Lévi-Strauss escribió que entre lo sensible y lo inteligible está el lenguaje que nos fue dado, nuestra herramienta más utilizada para articular la realidad. Con el lenguaje inventamos los códigos con los que acomodamos lo visual para discernir, dar forma e identificar lo que vemos con un “algo”, una cosa o una causa. Para explicarlo mejor, hace una comparación entre diferen-

tes disciplinas artísticas que me gusta, porque me aclara algo importante que me viene a la mente mientras escribo este texto:

Entre pintura y música no existe, pues, verdadera paridad. Una halla en la naturaleza su materia: los colores son dados antes de ser utilizados, y el vocabulario atestigua su carácter derivado hasta en la designación de los más sutiles matices: azul nocturno, azul pavorreal o azul petróleo; verde agua, verde jade; amarillo paja, amarillo limón; rojo cereza, etc. Dicho de otra manera, no existen colores en pintura más que porque hay seres y objetos coloreados antes.¹

La materia es el instrumento, no el objeto de la significación, continúa. El color es un asunto cultural. Claro. Y pienso de nuevo:

1 Claude Lévi-Strauss, “Lo crudo y lo cocido”, *Revista de la Universidad Nacional* (1944-1992), septiembre de 1971, núm. 9, pp. 141-142.



Composición a partir de la imagen de Carla Faesler.
Fotografía de la autora.

las cosas que buscamos
son tan extrañas que me parecen
[rojas.

Con la emoción, la sensación, el instinto y la intuición, filtrados por el lenguaje, buscamos las cosas que no están en la naturaleza. Imaginamos: amarillo desprecio, rojo pasión, verde esperanza, blanco pureza. ¿No será a través de los colores que intentamos encontrar lo que deseamos?

Si le cambiamos el color al corazón,
a la ira, a la pasión y al diablo,
si los hacemos negro, rosa, beige y aqua,
el corazón, la ira, la pasión y el diablo
[seguirán siendo rojos
porque así nos los hemos imaginado.
[O así nos fueron dados.

La percepción común, la imaginación
[pública.
Cuervo fucsia, flamenco azul. El hubiera
[sí existe.

II

“Gerión era un monstruo, todo en él era rojo”.²

Yo era Gerión.

2 Gerión es el personaje principal de *Autobiografía de Rojo* de Anne Carson. La poeta trabajó este libro a partir de los vestigios de un poema de Estesícoro sobre el personaje mitológico, que era un monstruo alado de color rojo que vivía en un mundo rojo. Ver Anne Carson, “Autobiografía de Rojo”, *Letras Libres*, núm. 86, noviembre de 2008.

Mi madre había muerto. Ella era bruja, en serio, y tenía el pelo hasta la cintura. Entonces, cuando se fue, yo dejé de cortarme el mío y, poco después, perturbada y a veces sumergida en la confusión y el desánimo, empecé a vestirme de rojo: por la captación de energía, esa idea que tenemos en la nube del imaginario colectivo; por el hábitat de Aries —mi signo astral—, su elemento fuego y, por supuesto, por ser mi color favorito desde niña, mucho antes de que me hiciera una con los símbolos, como nos pasa a los seres de lenguaje. Me acuerdo que no me gustaba que mi planeta fuera Marte porque, aunque es rojo, está asociado con la guerra, con el lado violento del ser humano. Todavía hago peripecias intelectuales para disociarlo de eso: pienso en que muchas veces no “hacemos el amor” si no cogemos furiosamente y eso me encanta, que las revoluciones son violentas y, también, que hay que matar al padre. Social. Individual. Simbólicamente, claro.

Digo “yo era Gerión” porque lloré cuando leí *Autobiografía de Rojo* de Carson, porque sentí la tristeza del pequeño monstruo como mía, su sufrimiento amoroso, su inocencia, su búsqueda de quién es. Por el cariño que le tenía su madre. Lloré porque tenía alas pero no las usaba, igual que yo, igual que la mayoría de las personas, y porque sólo vuela cuando alguien se lo pide. Pero me consolaba su ser rojo, mi color, además de ser un ser no humano como yo lo era entonces: todas las personas recién huérfanas lo somos, en el símbolo. Otra cosa que me atrapó fue su ser como adjetivo. Al principio del libro, Carson revela una clave —ya es una cita muy popular— para leer a Gerión que me descubrió otra dimensión del lenguaje y de mi propia manera de ver el mundo:

¿Qué es un adjetivo? Los sustantivos nombran el mundo. Los verbos activan los nombres. Los adjetivos vienen de otro lugar. La palabra adjetivo (*epitheton* en

griego) es en sí misma un adjetivo que significa ‘colocado encima’, ‘añadido’, ‘agregado’, ‘extranjero’. Los adjetivos parecen añadidos bastante inocentes, pero miremos de nuevo. Estos pequeños mecanismos importados son los encargados de fijar todo lo que hay en el mundo a su lugar en la particularidad. Son los pestillos del ser.

Yo estaba ligada a su color y Gerión no sólo era, sino vivía “en un lugar rojo” —nuestra particularidad— como el que yo ponía sobre mi cuerpo para cuidar mi luz: porque

sobre la luz, tenía yo
una idea fija, fijada
al viejo cuarto oscuro de la fotografía,
—sí, el cuarto, sí, el mundo—
bañado de luz roja,
la de la vibración lumínica más baja:
el rojo no velará lo captado por la luz.



Fotografía y objetos de la autora.

La luz que entraba apenas
por el ojo del duelo,
era yo en mi modo intocable,
en rayo, en haz,
y mi deseo era jamás desintegrar
lo impregnado
por la luz,
la mía y las otras, todas las otras luces.

Que no se me olvide: Gerión es muy bonito, me parece. Lo he visto en internet.

III

La Obra Roja

Me gusta pensar en la alquimia porque su práctica busca una cosa extraña: la inmortalidad, que por eso, sospecho, es roja. La piedra filosofal, que también buscó José Arcadio, recordemos, con un laboratorio que le regaló Melquiades,³ era la Obra Magna, que, además de eternizar la vida, haría posible convertir metales comunes en oro. De las tres etapas para lograrla —hay quien dice que son cuatro— una es roja: *Opus Rubedo* (Obra Roja), que es la última, la definitiva, y parece que consistía en polvo de una piedra rojiza. La Obra Roja significaba también la unión de perfectos opuestos, la forma más alta del espíritu.

El rojo, me imagino, es un río subterráneo
[que corre bajo la historia
de las preguntas
arcaicas y actuales,
¿cómo funciona el universo?,
los símbolos, la categorización de
[las emociones,
y, finalmente, no hemos hablado de
los interiores del cuerpo.

Por dentro somos
un pulpo rojo que, sabemos de sobra,
[piensa.

3 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, España, 2007, pp. 9-12.

IV

Le quitaron el rojo al mundo

Los sabios —acalladas sean ellas—
le quitaron el rojo al mundo.
Prohibieron el interior:
la entraña, las tripas, las venas,
la carne. Sí, las mucosas,
las húmedas membranas
que todo lo cubren,
al interior.

El Dualismo,
el Gran Desgarramiento
cuerpo/alma,
le quitó el rojo al mundo,
a la cama de lxs amantes,
al corazón expuesto en los altares,
a los calzones de las.

Las menstruantes impuras,
de boca desdentada,
aborrecida
porque habla
de cómo se originó el mundo,
esa roja boca que sangra, dice
en las parturientas,
—las esconden—
pero sus soldados nacidos
sí que podían sangrar a las orillas de
[Tebas.

A la oposición alma/cuerpo
[mente/cuerpo (varios autores)
le da asco la sangre, la lengua.
¿La poesía es roja?
¿De qué color era la república de Platón?

Me acuerdo de que un día leí en un
libro sobre historia de la anatomía y la
prohibición de esa práctica: *Ecclesia abhorret a sanguine* (la iglesia aborrece la san-
gre), claro que sí, me acuerdo, Georges
Bataille.

Coágulos, grumos, tejidos,
sangre de una alianza nueva y eterna
que el cristianismo higienizó, pensaste.
Veo todo rojo cuando leo a Bataille,
veo al cristo destrozado, sacrificado,
[que la iglesia

decidió limpiar para borrar todo rastro
[de maldad (entre comillas)
en la religión institucionalizada.
Por eso ya no funciona el sacrificio (el
[aniquilamiento mutuo)
porque nos quitaron el cuerpo,
para que ya no nos podamos perder.
[En el rito.

El sacrificio, la muerte son rojos —los
[adjetivo ahora—
el rojo es la esclerótica
de los ojos del diablo.

Estaba cortando un betabel
y era mi corazón,
era mi corazón.

V

Atuendos

Abro mi clóset, veo todo rojo, como
si fuera un lugar de sacrificios y ritos.
Hago sólo un pase de magia sobre esta
hoguera para alcanzar algo que ponerme.
Recuerdo ahora cómo poco a poco mi
clóset se fue tintando de rojo, de todos
los rojos: cereza, tinto, cardenal, borgoña,
granate, escarlata, magenta, etc... Fue
paulatino, muchas veces fueron regalos
y otras, lo que a través de los años fui en-
contrando en las tiendas, con mucha fa-
cilidad, debo decir, porque con un vistazo
ubicaba las únicas prendas que me po-
drían interesar. Una cosa que me llamó
la atención fue lo cómodo que me pare-
ció vestir de uniforme. Toda mi ropa era,
o me parecía, igual. Ese momento en el
que, si no tenemos prisa, pensamos en qué
nos vamos a poner hoy, si esto va con esto
otro o no, se fue perdiendo en el pasado.
Lo que sí, en ocasiones especiales, esco-
jo texturas y tonos.

Pienso en lo que hay en mi clóset y
en muchos de mis objetos personales:
plumas, peines y bolsas, estuches, guan-
tes y tazas. En el origen, mi madre, que
era buena y era mala, como el rojo y como
todas nosotras. Y hay un pantone emo-
cional y simbólico: pasión, ira, sexo, las
cosas extrañas que busco, como ese pla-

neta marciano sin violencia o la alegría parecida a los adornos de navidad que sacamos del cajón cada temporada de felicidad. Hay valentía, supongo, y vitalidad. Aventura. Hay lo prohibido y lo desafiante. Simbólicamente.

Algo atávico existe en la impresión que nos causa una manzana, una lengua humana o no humana, las veladoras en los templos, la Reina Roja de Palenque, las rosas de ese color, las granadas, el corazón y el diablo. ¿Qué nos evocan Xipe Tótec, las pinturas rupestres, las manos impresas en esas cuevas? Las heridas, las catarinas, esos rojos en los vestidos de los dioses prehispánicos, en la pintura flamenca, los turbantes. Hermes. La bandera comunista. Y el fuego, por supuesto, siempre el fuego.

Coda

Poco tiempo después de conocer, gracias a unas amigas, a la diosa Tlazolteotl, la descubrí en mis cajones. A esta divinidad mexicana se le asocia con la fertilidad y la pasión, entre otras cosas, y con la purificación de los desechos. Se dice que es la diosa de la composta, por lo que la fermentación y la podredumbre son elementos de su culto. Ella tiene la cara roja, por eso, está cerca de mí. Me hace feliz, sobre todo desde que empezamos a hablar de la importancia del humus, las redes micorrízicas y la urgencia de compostar el mundo. ♫



Cildo Meireles, *Desvío hacia el rojo I: Impregnación*, 1967-1984. Instituto Inhotim, Minas Gerais, Brasil, © SOPA Images / Alamy Stock Photo.

EMILY DICKINSON

Tres pájaros rojos

Introducción y traducción de Juan Carlos Calvillo

La imagen que heredamos de Emily Dickinson es la de la poeta solitaria y esquiva, enclaustrada por voluntad propia en la finca de su padre y guarecida en la excentricidad de su vestido blanco; la poeta que escribió en secreto, a la tenue luz de un candil, casi un poema cada noche, presuntamente porque no encontró en vida otra manera de relacionarse con un mundo que le resultaba abrumador. Sin embargo, además de sus hermanos, un par de pretendientes, su cuñada querida y un tropel de corresponsales, Dickinson supo elegir para sí una comunidad, y en su seno nunca se sintió sola. Lo mismo le sucedió a Thoreau, encerrado en su cabaña diminuta a unos ciento veinte kilómetros de Amherst, Massachusetts: “Nunca he encontrado una sociedad que sea tan sociable como la soledad”, escribió en *Walden*. “¿Por qué habría yo de sentirme solo? ¿Acaso no se encuentra nuestro planeta en la Vía Láctea?”

El mundo de Emily Dickinson, visto así, lo conforman las flores que ella misma cultivó en su vergel: narcisos, dedaleras, crisantemos y margaritas; los huéspedes de cada estación: la escarcha, la nieve, la luz sesgada que deja caer su peso sobre el jardín y, principalmente, los animales: mariposas, grillos, una serpiente subrepticia y las aves que vienen y van con el paso del año; todos signos o mensajes que nunca se articulan con palabras, pero que le hablan con elocuencia al buen entendedor.

Para este número de la *Revista* he escogido un tríptico de aves rojas, huidizas visitantes en la vida y obra de la poeta. Huelga decir que cada uno *existe*, por un lado, y *significa*, por el otro. En el poe-

ma Fr347 / M183,¹ el advenimiento del zorzal robín o petirrojo (*Turdus migratorius*) es agobiante porque con él llegan también la tosquedad y la estridencia de un nuevo ciclo de vida: por ello, mi traducción agradece la dádiva peculiar del español de México, en el que a este pájaro se le conoce más comúnmente como mirlo primavera. Por su parte, el dibujo casi impresionista de un colibrí de garganta roja (*Trochilus colubris*), en Fr1489 / M618, hace ostensible que, mucho antes que la comprensión o el intelecto, es la percepción sensorial la que deja su impronta un ave tan veloz. Me permito igualmente afinar este poema en mi país cuando reemplazo la *Cochinéal* original, “cochinilla”, por el vocablo más oriundo de “grana”. Y no menos cabe decir de la visita instantánea, y sin embargo perdurable, de un cardenal (*Cardinalis cardinalis*) en Fr1586 / M639, que mi versión convierte en una sextilla de asonancias correlativas, una estrofa que recuerda las coplas que le dieron celebridad a Jorge Manrique en la tradición hispana. Después de todo, los tres son pájaros que viven en México también, por lo que Dickinson se encuentra aquí, como un ave migratoria, en tierra nativa.

1 Los poemas se identifican con el primer verso en inglés, seguido, entre paréntesis, de las numeraciones sucesivas en las ediciones de Franklin (Fr) y Miller (M). El uso idiosincrásico de mayúsculas y rayas —¿dispositivos rítmicos o claves de lectura?, ¿énfasis deliberados o mecanismos de extrañamiento?— vuelven inmediatamente reconocible el arte poética de Dickinson.

Fr347 / M183

Temí tanto ese Mirlo primavera –
Lo tengo dominado, ya,
me fui acostumbrando poco a poco –
pero me duele todavía –

Pensé que si lograba pervivir
pasado ese clamor primero –
quizá no todo Piano de los Bosques
tendría la fuerza de aplastarme –

No me atreví a enfrentar a los Narcisos –
por miedo a que su Traje Rubio
me atravesara toda con su estilo –
tan ajeno al que yo acostumbro –

Quise que el Pastizal creciera tanto –
que la Hierba se diera prisa –
de modo que, al momento de asomarse,
no pudiera acechar la espiga –

No pude soportar que regresaran
las Abejas – ¿por qué volvieron
de ese tenue país al que se van?
¿O qué noticias me trajeron?

Y están aquí; no hubo una criatura
que faltara – ni el solo atraso
de un Retoño en galante deferencia
a mí – la Reina del Calvario –
Cada cual me saluda, cuando pasa,
y yo devuelvo en un despliegue
mi Plumaje infantil, el triste aprecio
de sus Tambores imprudentes –

Fr1489 / M618

La Ruta de una Evanescencia,
con una Rueda giratoria –
la Resonancia de Esmeralda
y una Ráfaga de Grana –
y cada Flor en el Arbusto
se ajusta la Cabeza atropellada –
llegó – quizá – el Correo de Túnez,
un grato Viaje de Mañana –

Fr1586 / M639

Imagen de Luz, Adiós –
te agradezco la entrevista –
tan extensa – y tan fugaz –
Absoluto Preceptor –
de enseñanza – y despedida –
Coetáneo Cardenal –



John James Audubon [dibujante] y John T. Bowen [litógrafo], "Cardenal común de pico gordo [*Cardinalis cardinalis*]", en *Las aves de América a partir de unos dibujos elaborados en Estados Unidos*, 1840-1844, vol. 3, placa 203. Metropolitan Museum of Art ©.

MARGÁMIZ

Una tarde de *subbota* en la plaza rojihermosa

A veces me parece que tengo un problema con el español, o con mi vida en la ciudad, y que el ruso no hace más que poner de relieve todo lo que me falta, y otras veces me trae cosas de mi infancia, la urraca que se comía el queso, y me quedo revoloteando justamente en ese detalle, el queso de una fábula, que es lo único que para mí le da sentido a la distinción entre urraca y cuervo, del que al menos sí tengo guardada una imagen imprecisa en la cabeza.

MARINA BERRI, "Proyecto Gógol"



Vasili Súrikov, *La mañana de la ejecución de los streltsí*, 1891. Galería Tretiakov, Wikimedia Commons © 4.0.

Hace muchos años, en medio de un juego familiar en el que grabábamos el mensaje de la contestadora imitando los sonidos de los animales de una granja y que tuvimos que repetir varias veces porque los accesos de risa interrumpían a mi hermana, a mi padre o a mí, tuve una revelación lingüística: no había una relación lógica entre la forma de las palabras y lo que ellas significaban. Para que una persona empezara a hablar por teléfono, no era necesario que escuchara un “bueno” ni un “hola”, bastaba con un mugido o un *cuac* para que se soltara. Mientras entendía eso, estaba sentada en un sillón junto al teléfono y la contestadora. Si-llón. Te-lé-fo-no. Con-tes-ta-do-ra. Repetí las palabras en voz alta, lento; luego, rápido. Vi los objetos. El sillón era mucho más grande que la contestadora y, sin embargo, su palabra era tres sílabas más corta. Una nueva risa me invadió, entre nerviosa y expectante: todo podía nombrarse de una manera distinta. Entonces no le di muchas vueltas al asunto, sólo empecé a contestar “cuac” en lugar de “bueno” y me aficioné a leer el diccionario.

Más tarde empecé a estudiar otros idiomas: el inglés de la escuela primaria

y secundaria, el español y el latín de la licenciatura en Letras Hispánicas y también catalán. Sólo en el aprendizaje del ruso experimenté un extrañamiento total: se veía diferente, se pronunciaba —se salivaba— diferente, se estructuraba distinto y se escuchaba... opaca, impenetrablemente. No había asideros a los que agarrarme cada vez que escuchaba una nueva palabra y que me llevaran a pensar: “ah, claro, se dice así como esta otra palabra”. Incluso un término tan familiar como “padre”, aunque se podía decir “pápa”, más cercano para mí, se escribía *otets* y se pronunciaba *atiéts*. Los días de la semana eran una suerte de encantamiento que nos hacía repetir la maestra a diario al iniciar las clases: lunes, *ponidél'nik* (“¡pAnidiélinik, con *a* porque la *o* no lleva acento!”); martes, *vtórn'nik* (“pronuncien como *efe* la primera letra”); miércoles, *sredá* (“acá se dice más bien *srIdá*, sin la *e*”); jueves, *chetviérg* (“lo mismo, vocal suave no acentuada suena como *i*: *chItviérg* y, por favor, pronuncien la segunda *i*, que si no suena a algo raro, sobre todo en genitivo” —risita cómplice de la maestra—); viernes, *piátnitsa* (repetía mientras estiraba los cinco de-



Borís Kustódiev, *Bolshevik*, 1920. Galería Tretyakov, Wikimedia Commons ©.

dos de una mano); sábado, *subbóta* (¿bajo la bota de quién?, pensaba cada vez que llegábamos acá); domingo, *voskriesiéniie* (“ya saben, o no acentuada: *vAskriesié*, y ahora prueben pronunciar *ñie* al final, con la ‘ñ’ del español, *vAskriesiéñie*, ¡bravo!”).

Asistir a esas primeras clases se sentía como presenciar y al mismo tiempo ser parte de un teatro del absurdo. Eran clases angustiantes, pero también muy divertidas; no había alternativa: o nos lo tomábamos con humor o desistíamos. Esa risa era la misma que me había acompañado en aquella tarde lúdica en la que se me reveló la arbitrariedad del signo lingüístico. La enorme diferencia es que antes absorbía inconscientemente el vínculo entre significado y significante y ahora hacía un esfuerzo de memoria, de investigación, de imaginación y de asimilación más que considerable. Quería descifrar la fórmula del pegamento lingüístico ruso, eso que todos los rusoparlantes compartían de manera invisible; es decir, deseaba introducirme completamente en su cultura aunque me encontrara a miles de kilómetros de distancia, en un lugar donde nunca cae nieve, sin más cercanía con lo ruso que unos libros que aún no podía leer, unas ideas vagas sobre el comunismo y una maestra siberiana a la que escuchaba dos horas diarias hablar, sobre todo, en español —pero que estaba muy bien pertrechada de canciones, poemas y películas en ruso.

Sabía que, para salvar esa distancia gigantesca entre significado y significan-

te —semejante a la que hay entre México y Rusia—, debía, a parte de tener paciencia y disciplina, encontrar una relación entre ellos aunque sólo fuera lógica para mí. Por ejemplo, los primeros nombres de animales que me aprendí fueron *sobáka* (*sAbáka*), que significa *perro*, pero suena como “esa vaca”, y *koróva* (*kAróva*), que significa *vaca*, pero suena como “Karo va (a algún lugar)”. En clase, además, teníamos una compañera polaca llamada Karolina; ella era mayor que todos, procuraba mucho su apariencia y cuidaba sus modales. Para mí, era una dama. ¡Claro! Como *La dama del perrito*, de Chéjov: *Karo va con esa vaca*. Retorcido, pero eficaz. Con el tiempo fui adquiriendo referencias dentro del sistema lingüístico-cultural que me ayudaban a acortar la distancia entre significado y significante de manera más adecuada. Aunado a la repetición machacona de los días, entender la etimología de las palabras me ayudó mucho a memorizarlos: lunes, *ponidiélnik*, “día en el que no se hace nada”, del verbo *diélat* (hacer) más la partícula de negación (*nie*, *niéche*go); martes, *vtórník*, “segundo día”, del número dos cardinal (*vtorói*); miércoles, *sredá*, “el que está en medio”, como la palabra *srédnii* (el que está en medio, promedio); jueves, *chetviérg*, “cuarto día”, del número cuatro cardinal (*chetviórtii*); viernes, *piátnitsa*, “quinto día”, del número cinco cardinal, (*piátii*); sábado, *subbóta*, del hebreo *shabbat*; domingo, *voskriesiéniie*, “resurrección o primer día de la semana cristiana” (el domingo de Resurrección cobró algo de sentido en mi atea cabeza).

Poco a poco, y gracias a que nuestra maestra nos retacaba de referencias literarias, pictóricas, musicales, cinematográficas y gastronómicas, esa relación arbitraria empezó a espesarse, a “ganar carnita” y volverse menos azarosa. Mi rusoñol marino también iba creciendo, aunque aún dependía mucho de mis referencias culturales occidentales; para ponerlo en una imagen, diré que mi ruso se veía como el cuadro de Georges Seurat,

Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte: era un idioma anclado en el siglo XIX tardío, con una chejoviana dama y su perrito saltarín en una esquina, estático y medio borroso.

No bien empezaba a sentir un poco de certeza, se desbloqueó otro nivel de dificultad: la polisemia. Un día, mientras miraba los títulos en ruso de las novelas de Tolstói y me emocionaba porque me parecía entenderlos, di con uno que me extrañó. Leía *Voyná i mir* y traducía, contenta, *¡Guerra y paz!*; *Detstvo, Ótrochestvo i Yúnost: ¡Infancia, Adolescencia y Juventud!*; *Anna Karenina*: es igual; *Voskresiéniie: ¡Domingo!* Este último lo había traducido mal. Tiempo después encontré en un tendido de libros usados la versión en español de *Resurrección*, una novela tardía del conde, para algunos la representación artística mejor elaborada de la filosofía tolstoiana, así como el panorama de la vida en Rusia quizá más amplio.

Más o menos a los dos años de haber comenzado a estudiar ruso tuve la oportunidad de hacer un breve viaje a San Petersburgo y a Moscú. En cada ciudad estuve una semana y, aunque me expresaba con mucha dificultad en ruso, decidí usar la plataforma Couchsurfing para dormir en los sillones de los habitantes que habían inscrito sus viviendas como opción de hospedaje en esa red. En Moscú me hospedaron Vitali y su esposa Irina. Él hablaba muy bien español porque había trabajado en Colombia. Ella entendía más de lo que hablaba. Admiraba (y envidiaba) la fluidez y la locuacidad de Vitali, al mismo tiempo que agradecía la reticencia de Irina para hablar en español y su predilección por expresarse con dichos rusos. Mientras delineaba el plan turístico para el día siguiente, Vitali no paraba de repetir una palabra rara: “antes de que llegemos a la plaza rojihermosa pasaremos a tomar *kvas*”, “tienes que visitar el museo histórico que está en la plaza rojihermosa”, “porque sí sabes que la Plaza Roja no es roja, ¿verdad?”. Yo creí que estaba jugando con-

migo, pues recordaba claramente haber visto unas diapositivas en clase de la su-puesta Plaza Roja en la que había una muralla muy larga de color rojo, la muralla del Kremlin; una catedral colorida, en la que resaltaba el rojo; el Museo Estatal de Historia, albergado en un edificio rojo con blanco, y el mausoleo de Lenin, rojo con negro. Además, su nombre era *Krásnaia plóshchad* y a mí me habían enseñado que rojo se decía *krásnii* en ruso. “Pues sí”, me respondió Vitali, “es cierto que están todos esos edificios de ladrillos de distintos tonos de rojo, pero también es cierto que aparecieron en diferentes momentos. En el siglo XVII, por ejemplo, cuando la plaza recibe el nombre de *Krásnaia*, aún no existían el edificio del museo ni el mausoleo, y la muralla del Kremlin, así como varias de las iglesias dentro de ella, estaban hechas de piedra blanca. Además, el vocablo *krásnii* tenía poco tiempo de significar el color rojo: su significado primigenio, el que compartía incluso con otras lenguas eslavas, era el de bello, bueno, hermoso, elegante, luminoso, brillante, alegre, saludable... De hecho, en los refranes populares y en las fiestas tradicionales todavía se aprecian esos sentidos. No te vendría mal visitar el Museo Etnográfico de San Petersburgo”. Al día siguiente fuimos a pasear al Kremlin y a la Plaza Roja, tal como habíamos planeado la noche anterior. En efecto, la plaza no es roja-roja; en estricto sentido, es del color del asfalto y, además, está flanqueada por los almacenes GUM (Tienda Universal Principal, por sus siglas en ruso), cuyas paredes son de color hueso. Majestuosa sí era. Hermosa, también.

Y estaba, además, la sensación de encontrarse en un lugar central, poderoso, único y cargado de significados que no se podían desentrañar a simple vista. En el eclecticismo de las edificaciones que la rodean se aprecia el paso del tiempo. Originalmente, en el siglo XI, cuando la capital política de la Rus era Kíev y no Moscú, el Kremlin contenía casi toda la ciudad y ya era su centro político y

comercial. Las construcciones en su interior eran de madera y estaba resguardada por una empalizada. Alrededor se asentaron los comerciantes, a unos trescientos metros del puerto del río Moskvá, por donde llegaba la mercancía. Sus casas y puestos, también de madera, fueron instalados en el costado del Kremlin que hoy se conoce como Plaza Roja, pero que entonces se conocía principalmente como “plaza del mercado”; “plaza del fuego” y “plaza grande” eran otros de sus nombres. Poco a poco, y conforme Moscú fue ganando preeminencia entre los siglos XIV y XVII, la empalizada fue sustituida por una muralla de piedra blanca y la plaza comercial comenzó a utilizarse para celebrar ceremonias de recepción de los embajadores y zares de otros principados, desfiles militares, ejecuciones y procesiones religiosas. No es sino hasta 1661 que la plaza aparece nombrada en documentos oficiales como *krásnaia*, designación que coincide con el momento de mayor concentración de poder en Moscú, que, tras múltiples guerras con los mongoles, los lituanos y otros principados de la Rus, se había convertido ya en la capital cultural y política del Estado centralizado más grande de Europa. En 1661, la muralla del Kremlin seguía siendo blanca, aún no se había construido el Museo Histórico ni, evidentemente, el mausoleo de Lenin. Por eso, una de las teorías más sólidas para explicar el nuevo nombre de la plaza dice que, si bien a partir del siglo XV la palabra *krásnii* empezaba a usarse con un significado cromático, para el siglo XVII, en la lengua literaria y oficial aún mantenía los significados cultos y antiguos de belleza, excelencia y dignidad. Otorgándole ese nombre, el zar Alexéi Mijáilovich buscaba equiparar simbólicamente el estatus de la plaza con el poderío político que había alcanzado Moscú.

Es curioso observar que precisamente el cambio semántico de *krásnii* ocurrió durante los dos siglos en que Moscú se convirtió en el centro del zarato ruso. En la literatura rusa antigua,

en textos de los géneros más diversos —desde el *Cantar de las huestes de Ígor* hasta la literatura eclesiástica culta—, *krásnii* no tenía ninguna relación con el color. En ruso antiguo, la palabra que designaba el color rojo era *chiervlienii* o *chiervatii*. Con la conformación del Estado moscovita asistimos también a una nueva etapa en la historia de la lengua rusa en la que se introducen muchas palabras y características fonéticas de los dialectos moscovitas y aquí se ubica la evolución semántica de *krásnii*, cuya primera aparición escrita en la que significa “rojo” data de 1515. Paulatinamente, *krásnii* fue desplazando a *chiervlienii* para referirse al color, al grado de hacerla desaparecer, y hacia mediados del siglo XVII aparece una nueva palabra para designar lo que antes significaba *krásnii*: *krasivii*, que mantiene la raíz *kras-*. Para mediados del XVIII su uso es frecuente y el paradigmático para señalar la belleza de alguna cosa. No obstante, el uso de *krásnii* con los significados antiguos no desapareció del todo en la lengua literaria; la utilizaban los escritores del XIX y se escuchaba también en la esfera del habla popular (en refranes, expresiones y caracterizaciones populares, así como en frases hechas).¹

Otro día fui a visitar la galería de arte Tretyakov y, entre las muchas maravillas que vi, hubo una que resonó con la visita a la Plaza Roja: el cuadro *Bolshevik* (1920) de Borís Kustódiev, en el que un hombre gigante, barbado, con ropa de obrero y calzado con botas carga una bandera roja que serpentea a lo largo del lienzo mientras avanza, con paso firme y mirada cla-

1 A mediados del siglo XIX, un diccionario de agricultura recogía “*krásnaia pshenitsa*” (trigo rojo) para referirse al trigo de otoño, que se distinguía por su blancura y terneza y por ello se le prefería sobre el trigo de primavera. Incluso, muy entrado el siglo XX, en el habla campesina se conservaban los conceptos *krásnii ugol* (“rincón santo”, en donde se colocaban iconos religiosos y, más tarde, retratos de líderes soviéticos), *krásnaia lavka* (la tienda más limpia, mejor surtida) y *krásnaia isba* (casa campesina o isba más bonita).



Varvara Stepanova y Vladímir Mayakovski, *Carcajada amenazadora: la ventana ROSTA*, 1932. © Alamy Stock Photo.

vada en el “futuro feliz”, hacia la Plaza Roja entre edificios moscovitas nevados y calles llenas de gente. Parece que bajo la bota (*isubbóta!*) de ese bolchevique inmenso morirán aplastadas muchas personas; sin embargo, éstas también parecen moverse como hormigas que sortean y acompañan los pasos del gigante. La bandera ondea entre las nubes (illega al cielo!), cubriendo con su carmesí toda la ciudad: el rojo se expande para albergar los nuevos significados de la nueva época: revolución, fuerza, bolcheviques, multitudes, futuro luminoso... Si bien estos significados adheridos a la palabra *krásnii* eran jóvenes, no había duda de que habían llegado para quedarse. Otro cambio social y político ensanchaba el significado de *krásnii*, pues, aunque a partir de la Revolución francesa el color rojo se había empezado a asociar “internacionalmente” con la lucha y las ideas revolucionarias, a partir de 1917, el polisémico *krásnii* prácticamente restringiría su significado al rojo comunista y bolchevique. Además, para los ideales de la Revolución rusa, era *krásnii*, y no otras palabras que designan un color dentro de la gama del rojo, la que debía arroparlos, pues las

reminiscencias semánticas que arrastraba constituían la amalgama perfecta: rojo, sí, pero también hermoso, fecundo, digno, solar. De ahí que una de las principales instituciones del gobierno soviético, la militar, adquiriera el nombre de *Krásnaia Armíia* (Ejército Rojo) y sus miembros se llamaran *krasnoarmíiets*: no simplemente soldado, sino soldado *rojo*. Una palabra con tanta flexibilidad y profundidad histórica no escapó, por supuesto, a la creatividad de los poetas, quienes contribuyeron a fijar sus nuevos significados (basta asomarse a la obra de Vladímir Maiakovski o Aleksandr Blok) y matices: el pasaporte rojo del orgulloso ciudadano soviético o el belicoso erizo rojo de los poemas de Maiakovksi no emanan del rojo del muro soviético, represor y asesino de los versos de Anna Ajmátova.

Los días pasados allá procuré abrir mucho los ojos, aguzar los oídos y, si mi propósito había sido obligarme a hablar en ruso, terminé enmudeciendo ante la evidencia de lo mucho que me faltaba por aprender antes de abrir la boca. Y lo entendí: esa falta no se agotaría nunca, me quedaba entretenimiento lingüístico (y vital) para rato. ЯМ

MYRIAM MOSCONA

Poemas



Bill Herries, un incendio y bomberos en Lower Broadway, s.f. Colección de vistas fotográficas de Nueva York 1870-1970, New York Public Library ©.

Mira cómo afecta al país
 Sus efluvios Sus órganos
 Su grava
 Estaciones precisas
 Las manchas se dispersan
 El pincel adelgaza
 El punto (la plaza)
 Ventana al índigo
 Mira cómo lo alarga hacia el gris
 Se oscurece Lo vidriado
 Tiempo Quema el gesto
 El ritmo Es el pulmón
 Zona en fuego

Cae para ascender como lava líquida crepita en la hendidura
 Bajo el hielo se dibujan grietas
 Volcanes ocultos Rojos en la nieve

 En el centro del país (Desplazamiento
 Ruptura)
 Para subir Lava en fricción
 Encendida Más adentro
 En el oído
 Cava
 Relámpagos de rojo fosforecen
 Quema (dice)
 Y la respuesta vuelve a preguntar

En rojo lenguaraz En días de abril
 Entrada ya la cruz de la semana
 En su postura
 Ecurría gotas De marrón
 ¿Tendría alma en la burbuja?

 Por si quisiera Hundirse
 La sanguaza Es prueba
 Del color

Estos poemas se reproducen con el permiso de su autora. Una versión de ellos aparece en *Negro Marfil*, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006.

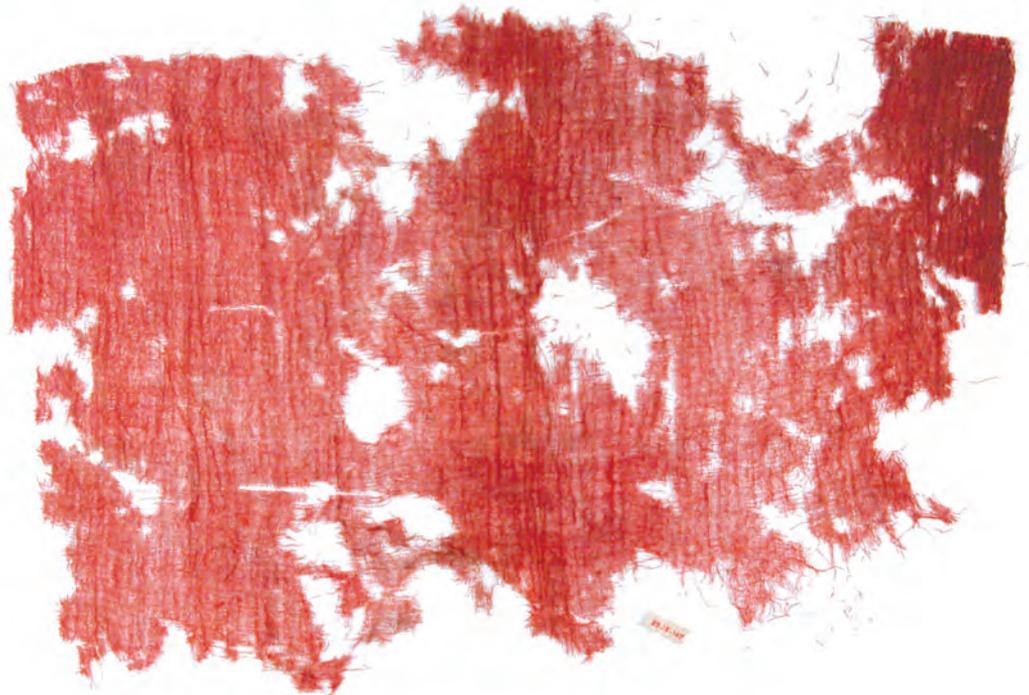
ANAHÍ CALDÚ

El hilo rojo de la humanidad



John Reader, fragmentos de ocre de la Edad de Piedra. Vista de la colección de ocre (hematita y óxido de hierro) encontrada durante las excavaciones de la cueva de Blombos, Sudáfrica, 2010. © Science Photo Library / Alamy Stock Photo.

El rojo tiene el poder de detonar en nosotros numerosas evocaciones. A mí me recuerda a mis abuelos, a los que ni siquiera conocí y que tuvieron que dejar España por defender la República. También pienso en mi papá por dos razones completamente distintas. La primera, más cargada de simbolismo, es la lucha por un mundo mejor emprendida por jóvenes como él en la década de los setenta e inspirada en la estrella roja guevarista. La segunda, más íntima, es el muro rojo de su restaurante, que emula las estancias argentinas del siglo XIX, pintadas con sangre de vaca mezclada con cal. Partiendo



Fragmento de un textil de lana, Egipto, siglos IV-VI. Metropolitan Museum of Art ©.

del principio cosmológico que nos impide suponer que ocupamos un lugar especial en el universo, me di a la tarea de entender cómo es que el rojo llega a nosotros cargado de tantos significados.

A finales del siglo XIX, la ciencia y la investigación eran actividades reservadas para los hombres. Afortunadamente, Marcelino Sanz de Sautuola era poco ortodoxo y llevaba a su pequeña hija María a sus salidas de exploración. La rebelde curiosidad de la infancia empujó a María a adentrarse más en la cueva que había permanecido sellada tras un derrumbe ocurrido hace unos trece mil años y en la que su padre buscaba vestigios arqueológicos. Levantó su candil y sus ojos lentamente empezaron a discernir formas que surgían del fondo blanquecino de la piedra. “¡Papá, mira, bueyes!”: un rojo vibrante con detalles en blanco y negro reveló los bisontes pintados hace unos quince mil años dentro de esa misma cueva en Altamira.

La calidad y complejidad de las pinturas generaron polémica sobre su autenticidad, ya que no se pensaba que nuestros parientes del Paleolítico tuvieran tal

capacidad artística. Pasarían varias decenas de años para que “la Capilla Sixtina del arte cuaternario”¹ fuera reconocida como el “apogeo del arte rupestre paleolítico”.² La calidad de los trazos causó un revuelo mundial, pero su pigmento principal, el rojo ocre, no consiguió el estrellato. Lo que sabemos de la prehistoria ha llegado a nosotros sobre todo a través de descubrimientos arqueológicos dejados por nuestros antecesores de forma involuntaria: restos biológicos, como semillas o huesos, y artefactos, como herramientas o cerámica. El enorme valor de las pinturas rupestres reside en que fueron creadas de manera voluntaria para contar algo. Y, sin embargo, tanto los remanentes involuntarios como las pinturas en las cuevas están impregnados de este pigmento. Los restos óseos neandertales de doscientos mil años de antigüedad encontrados en Maastricht-Belvé-

- 1 Joseph Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*, t. 1, Librairie Alphonse Picard et fils, París, 1908, p. 150.
- 2 Unesco, “Cueva de Altamira y arte rupestre paleolítico del norte de España”, 1985.

dère, en los Países Bajos, están teñidos de rojo ocre,³ y las pinturas más antiguas hasta ahora encontradas, dibujadas hace setenta mil años por humanos en la cueva de Blombos, Sudáfrica, son de ese mismo color;⁴ las pinturas del alto Paleolítico halladas en todos los continentes (excepto la Antártica) contienen el rojo ocre. Este pigmento fue utilizado por hombres y mujeres a través de miles de años para narrar su paso por la vida.

La abundancia del ocre permitió que siguiera usándose a lo largo de milenios. Con el tiempo, se le fue dotando de una simbología cada vez mayor. Se han encontrado entierros de la Edad de Piedra con marcas de dicho color, así como puntas de lanza teñidas de rojo, posiblemente para dotarlas de poderes mágicos. Ya para la Antigüedad, el ocre era un bien muypreciado, especialmente si provenía de las costas del mar Negro.

El ocre se encuentra de forma natural en las rocas y el suelo. Cuando la arcilla se mezcla con hematita, esto es, hierro oxidado, cobra una tonalidad rojiza. Las cuevas, donde las piedras se erosionan, son lugares idóneos para encontrarlo. Además, al ser un pigmento mineral, no se degrada. Nuestra prehistoria sale a la luz vestida de rojo, porque el ocre estuvo al alcance de todos.

El hierro, componente principal de la hematita, es el elemento más abundante por masa en la Tierra. Y no es ninguna casualidad. Las estrellas que vemos

en la bóveda celeste brillan porque en su interior suceden reacciones nucleares. Algunas de estas estrellas, mucho más grandes que nuestro Sol, al final de sus vidas crean elementos pesados como el oxígeno, el neón y el magnesio. La tabla periódica se va poblando y cuando llega al hierro, cuyo número atómico es 26, la máquina de fusión se apaga. Crear elementos más pesados requeriría energía adicional, que una estrella moribunda no tiene. Al apagarse el reactor nuclear de este tipo de estrellas, sucede uno de los fenómenos más energéticos del universo: la explosión de una supernova. Mucho podría narrarse sobre tal acontecimiento, pero no quiero desviarme de nuestro protagonista del momento: el hierro oxidado. Me bastará con decir que esta explosión hace que todos los elementos formados al interior de la estrella y otros más que se producen durante la explosión misma, como el oro y el mercurio, se dispersen de nuevo en las nubes de gas de los alrededores. De estas nubes surgirán nuevas estrellas, algunas de las cuales explotarán como supernovas, y así sucesivamente.

Nuestro pequeño planeta azul, junto con el Sol y el resto de los planetas, se generó a partir de una de estas nubes de gas que, tras varias generaciones de estrellas, contenía una cantidad considerable de hierro. Además, en el momento de la formación de la Tierra, hace 4 500 millones de años, las altas temperaturas de las regiones más cercanas al Sol permitieron que el hierro se condensara y que nuestro mundo se volviera parte de los planetas rocosos del Sistema Solar. Alrededor de mil millones de años después, y tras un largo proceso evolutivo, los primeros organismos fotosintéticos comenzaron a liberar oxígeno al mar. Éste se combinó con el hierro que se encontraba disuelto en los océanos, formando hematita. Los autores de los bisontes de Altamira jamás se imaginaron, al contemplar el magnífico cielo estrellado,

3 Will Roebroeks, Mark J. Sier, Trine Kellberg Nielsen *et al.*, "Use of red ochre by early Neandertals", *PNAS*, 2012, vol. 109, núm. 6.

4 Ian Watts, "4. Red ochre, body painting, and language: interpreting the Blombos ochre", en Rudolf Botha y Chris Knight (eds.), *The Cradle of Language*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

Además, al ser un pigmento mineral, no se degrada. Nuestra prehistoria sale a la luz vestida de rojo, porque el ocre estuvo al alcance de todos.



Autoría sin identificar, fragmento de un recipiente de terracota con retrato del emperador Augusto sosteniendo un lituus y un orbe, finales del siglo I a.C.-principios del siglo I d.C. Metropolitan Museum of Art ©.

que la pintura que utilizaron tenía tal origen cósmico.

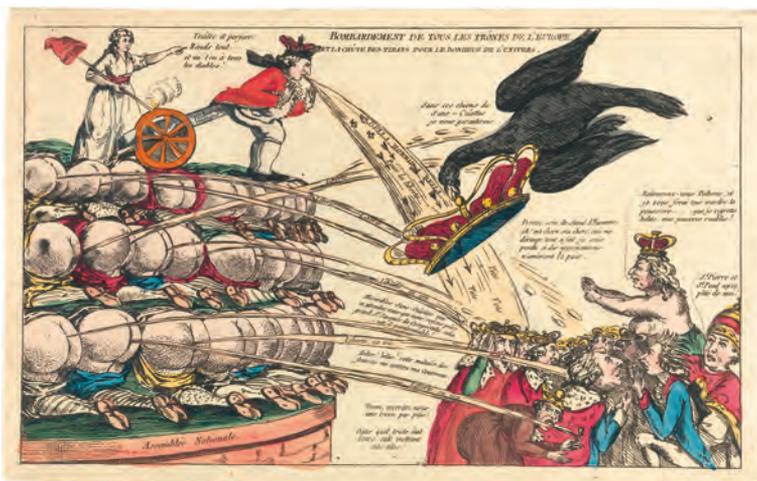
Ese mismo hierro de origen estelar forma parte de la proteína que le da el color rojo a nuestra sangre, la hemoglobina. Casi todos los mamíferos, peces, anfibios, aves y reptiles tenemos sangre roja. En este caso, sí fue una casualidad que dos mutaciones dieran pie a la hemoglobina, una molécula capaz de unirse fácilmente al oxígeno, pero que no es celosa y lo deja libre con igual facilidad. El hierro, que es parte de esta molécula, convida oxígeno a todos los tejidos y células del cuerpo. Este par de mutaciones fueron definitorias en el proceso evolutivo de los vertebrados; la hemoglobina ocasionó que los procesos metabólicos fueran nutridos por oxígeno y abrió la puerta a organismos de mucho mayor tamaño en comparación con sus antecesores comunes, los invertebrados. Estas alteraciones genéticas también fueron responsables de que nuestra sangre tenga una gama de tonalidades coloradas. Al salir de los pulmones y el corazón, la sangre va colmada de oxígeno y tiene un color como de cereza brillante. Poco a poco las células del cuerpo ordeñan el oxígeno

no y la sangre se torna cada vez más oscura, casi café.

Todas las personas tenemos sangre roja, pero la sangre de una persona en particular cobró gran importancia en el mundo occidental, la de Jesús. En la Edad Media los cruzados llevaban consigo emblemas de una cruz roja sobre fondo blanco. El color rojo simbolizaba la sangre de Cristo. Un par de siglos después de la primera cruzada, durante el primer concilio de Lyon, en 1245, el papa Inocencio IV decretó que los cardenales, una de las élites más reducidas del mundo, encargada de nombrar al sumo pontífice, llevarían un capelo color rojo. Este detalle distinguiría de manera precisa a los cardenales del resto de los sacerdotes. Sin embargo, parece que usar sombrero rojo no fue suficientemente llamativo: con el tiempo, los cardenales se vistieron por completo de ese color. Históricamente, los propios papas han portado accesorios rojos, de los cuales el único que llegó hasta nuestros días fueron las zapatillas, aunque el papa actual ha decidido prescindir de ellas.

También durante la Edad Media, Carlomagno se presentó vestido completamente de rojo para su coronación en Roma en el año 800 frente al papa León III.⁵ Antiguamente, las leyes del Imperio romano establecían que el emperador era el único que podía vestir de púrpura de tiro, un pigmento obtenido a partir de caracoles marinos de la familia *Murex* y que tenía un color reminiscente a la sangre coagulada. A la caída del Imperio, la producción de ese pigmento fue controlada por el Imperio bizantino y el color fue destinado a vestir a *sus* emperadores. La capa roja de Carlomagno fue una decisión política para desmarcarse de Bizancio. A partir de entonces, la capa se volvió más grande, pesada y adornada, aunque siempre permaneció roja. Fue un símbolo inequívoco del poder de los

5 Michel Pastoureau, *Red: The History of a Color*, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 2017, p. 216.



Autoría sin identificar, *El bombardeo de todos los tronos de Europa y la caída de los tiranos por la felicidad del universo*, ca. 1792. Metropolitan Museum of Art ©.

emperadores hasta llegar a Francisco II, el último emperador del Sacro Imperio Romano Germánico a principios del siglo XIX. Los reyes, nobles y comerciantes no quisieron quedarse atrás y, aprovechando que las leyes no eran tan estrictas como durante el Imperio romano, también usaron el rojo para mostrar su lugar en la sociedad, tanto en sus ropajes como en las banderas o banderines de sus reinos.

Es distinto pintar paredes que teñir textiles. Aunque el ocre puede usarse para lo segundo, su color se desvanece rápidamente con el sol. Como alternativa, desde el antiguo Egipto se usó la *Rubia tinctorum*, o rubia roja, para teñir telas. La planta debía dejarse crecer por tres años, después de los cuales sus raíces eran extraídas para secarlas, molerlas y convertirlas en tinte. En las regiones del Mediterráneo, en suelos húmedos o pantanosos, donde esta planta se da bien, se creó toda una industria para la producción del colorante. Aunque la rubia daba una variedad de tonalidades rojas y duraderas, su efecto no era muy deslumbrante.

Más intenso, brillante y, por tanto, codiciado resultaba el tinte obtenido de las cochinillas de las encinas, *Kermes vermilio*. Para obtener el tinte, las cochinillas hembras tenían que ser capturadas cuando estaban listas para poner huevos.

Después de un proceso que incluía secarlas y sumergirlas en agua hirviendo y ácido sulfúrico, se liberaba un poco de líquido rojo que servía para teñir. Desde los tiempos de los griegos y los romanos, este tinte fue un artículo de lujo, ya que para producir cincuenta gramos de pigmento se necesitaba un kilo de insectos.

Ambos tintes, la rubia y el quermes, siguieron siendo de uso común durante la Edad Media, cuando el rojo atavió a las monarquías europeas. Un par de siglos después, con la llegada de los europeos a América, un pigmento más se sumó a la lista de tintes colorados, la grana cochinilla. La plaga del nopal que había sido domesticada por los mixtecos generaba un tinte de un rojo muy intenso. Tal era la demanda europea que la grana fue el producto más exportado de la Nueva España en el siglo XVI, después del oro y la plata.⁶

A finales de la Edad Media, las crisis y las revueltas sociales cimbraron el orden establecido, incluyendo los símbolos sociales. Las revoluciones de los gremios, como la de Zúrich, en 1336, o la de Lübeck, en 1403, frecuentemente resultaron en levantamientos en los que las masas se hacían de las banderas de los poderosos, que muchas veces eran rojas, y marchaban con ellas en alto. Sin embargo, no fue sino hasta la Revolución francesa que la bandera roja comenzó a adquirir la connotación de los movimientos revolucionarios. En 1791 hubo grandes disturbios en contra de la decisión de la Asamblea Nacional de mantener a Luis XVI como monarca constitucional, lo que ocasionó que se izara la bandera roja fuera del ayuntamiento para advertir sobre el estado de emergencia. En algún momento del disturbio, mientras los mani-

6 Naix'ieli Castillo, "Sangre de nopal. El rojo mexicano de la grana cochinilla", *Ciencia UNAM*, 27 de agosto de 2020.

festantes gritaban “¡Abajo la bandera roja!”, el alcalde de la ciudad, Jean Sylvain Bailly, ordenó abrir fuego contra ellos. Durante el año siguiente, la bandera roja tuvo una connotación negativa, pues representaba el símbolo burgués del estado de emergencia. Sin embargo, con los años el significado se fue transformando y el clamor se volvió “¡Arriba la bandera roja!”: el control del estado de emergencia había pasado a las masas, y ahora representaba la soberanía del pueblo.

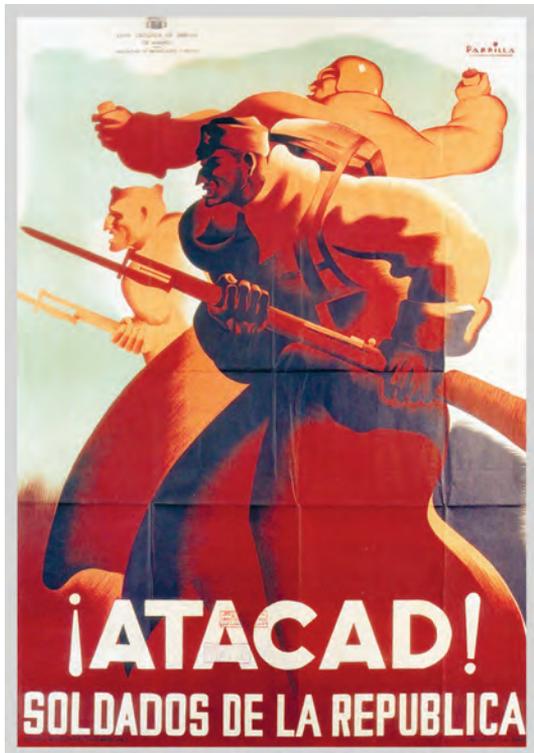
A principios del siglo XIX la bandera roja comenzó a usarse deliberadamente como un símbolo de rebelión entre los obreros, como en el levantamiento de trabajadores textiles en Aquisgrán (Aachen) en 1830 o en la rebelión de Merthyr en Gales en 1831. París nuevamente, 1848: la bandera roja finalmente se convirtió en el símbolo de la revolución. Los revolucionarios asaltaron el Hôtel de Ville, el ayuntamiento, arrancaron los tapices de sus lujosos sofás rojos y los ondearon des-

de las ventanas. Fue un símbolo tan poderoso que incitó a Marx a referirse por primera vez de forma explícita a la bandera roja. La revolución de febrero en París no sólo dejó una huella en el filósofo alemán, también impactó en los movimientos sociales venideros, de modo que la bandera roja permaneció como símbolo de las luchas sociales.⁷

Hubo un avance tecnológico que también ayudó a devolver el rojo a las masas. En 1868 los químicos alemanes Carl Graebe y Carl Liebermann lograron duplicar sintéticamente un pigmento natural, la alizarina, uno de los colorantes de la raíz de la rubia roja. El costo de producción del pigmento sintético era significativamente menor que el del producto natural. El rojo dejó de ser un artículo suntuoso y quedó disponible para pintar las banderas que fueran necesarias.

Los movimientos y las revoluciones sociales del siglo XX no estuvieron exentos de ese simbolismo, incluida la guerra civil española. Los rojos eran los republicanos. Mi abuela dejó su país natal después de los terribles bombardeos al País Vasco. Mi abuelo logró escapar de un campo de concentración francés disfrazado con un uniforme de soldado. Ambos cruzaron el océano y se conocieron en Argentina. Pero el simbolismo y los ideales detrás del rojo siguieron pasando de generación en generación. Cuando nació mi papá, las canciones de cuna que le cantaba mi abuela eran cánticos republicanos:

Rojos es el color del pueblo,
rumba la rumba la rumba la,
que defiende su nación,
¡Ay, Carmela, ay Carmela! ♪



Junta Delegada de Defensa de Madrid, Delegación de Propaganda y Prensa, *¡Atacad!: Soldados de la República*, ca. 1937. © Imprint / Alamy Stock Photo.

7 Hanno Balz, “Hostile take-over: a political history of the red flag”, *Socialist History*, 2021, vol. 59, pp. 11-19.

PROYECTO ESPECIAL PALENQUE
ZONA ARQUEOLÓGICA DE PALENQUE
CHIAPAS, 1994



LA
ELOCUENCIA
DE LOS
MATERIALES

por alejandra espino del castillo

EN UN AÑO Y UNA REGIÓN
MUY COMPLEJOS EN MÉXICO,
LA JOVEN ARQUEÓLOGA
FANNY LÓPEZ SE ABRÍA PASO,
SIN SABERLO, HACIA UNO
DE LOS EVENTOS
MÁS IMPORTANTES
DE SU VIDA.

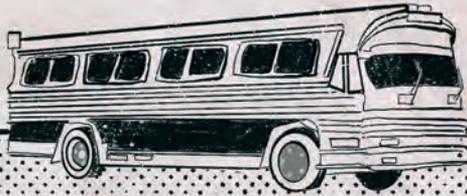
¡AQUÍ SE VE ALGO!

ALCANZO A VER
UNA ESPÉCIE DE PASILLO.



FANNY LÓPEZ LLEGÓ A PALENQUE EN MARZO DE 1994, INVITADA POR ARNOLDO GONZÁLEZ, RESPONSABLE DEL PROYECTO ARQUEOLÓGICO.

LA RECIBIÓ LA INOLVIDABLE VISTA DE LAS RUINAS AL AMANECER.



EL 11 DE ABRIL, BROMEÓ CON UN COMPAÑERO DE LA EXCAVACIÓN ANTES DE SU JORNADA:



¿YA TE VAS A ENCONTRAR LOS HUESITOS, TEJANITA?



LOS JADES, TIGRE, LOS JADES.

LE TOCABA TRABAJAR EL TEMPLO XIII.

(JADES ENCONTRADOS EN



EL TEMPLO DE LA CALAVERA)

EN OTROS TEMPLOS YA HABÍA ENCONTRADO PIEZAS DE CERÁMICA Y JADE, Y EN ÉSTE, CON AYUDA DE SU ESPEJO DE MANO, CON EL QUE PUDO ILUMINAR AQUEL ESPACIO QUE SONABA HUECO, DESCUBRIÓ UNAS CÁMARAS QUE NO SE HABÍAN EXPLORADO ANTES.

(LA TAPA DEL ESPEJITO TENÍA



UNA FOTO DE CHAYANNE)

EXCAVARON UN PAR DE DÍAS Y ENCONTRARON UNA PROFUNDIDAD INESPERADA. ARNOLDO LE DIJO A FANNY QUE YA NO SIGUIERA.



50cm. MÁS Y PARO.



"UN ARQUEÓLOGO NO ESTÁ BUSCANDO EL HALLAZGO", DIRÍA FANNY AÑOS DESPUÉS. EN ESE MOMENTO SU INTUICIÓN LE DIJO QUE CONTINUARA.

CON ESOS 50 CENTÍMETROS FUE SUFICIENTE PARA COMENZAR EL RECORRIDO POR CÁMARAS QUE NO HABÍAN TENIDO PRESENCIA HUMANA EN CIENTOS DE AÑOS.

LOS MATERIALES QUE ENCONTRABAN PERMITÍAN AVENTURAR EL CARÁCTER FUNERARIO DEL ESPACIO.



CON EXTREMO CUIDADO, LOS INTEGRANTES DEL EQUIPO RECUPERABAN Y REGISTRABAN LAS PIEZAS A SU PASO.

SIN IMAGINAR LA SORPRESA QUE AÚN LA ESPERABA.

DETRÁS DE UNO DE LOS MUROS SE ADIVINABA UNA CÁMARA.

DENTRO DE ELLA ESTABA LA SEGUNDA TUMBA DE SARCÓFAGO ENCONTRADA EN PALENQUE.



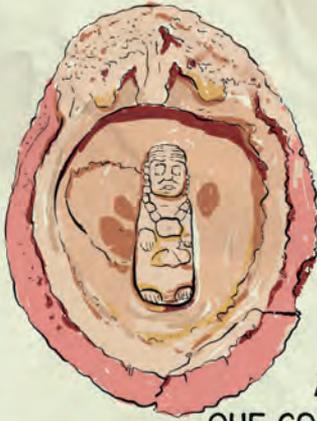
EN ESA TUMBA YACÍA,
RECUBIERTA DEL POLVO ROJO
DEL CINABRIO RITUAL,
IXIK TZ'AKA'AB AJAW,
"LA REINA ROJA".

ATAVIADA CON JADES Y CONCHAS,
CUSTODIADA PARA LA ETERNIDAD POR
LOS CUERPOS DE UN NIÑO Y UNA MUJER
SACRIFICADOS, FUE CONTEMPLADA
POR OJOS HUMANOS NUEVAMENTE
EL 1 DE JUNIO DE 1994

TRAS EL ASOMBRO INICIAL, ESTE DESCUBRIMIENTO MARCÓ EL PUNTO DE PARTIDA DE OTRO RECORRIDO IGUALMENTE IMPORTANTE: EL QUE NOS PERMITIRÁ SABER MÁS DE ESTA MUJER MAYA.



A DIFERENCIA DE OTROS HALLAZGOS EN LA MISMA ZONA DE PALENQUE, LA TUMBA DE LA REINA ROJA CARECE DE INSCRIPCIONES: SE PODRÍA DECIR QUE ES MISTERIOSAMENTE MUDA.



LOS OBJETOS DEL ENTIERRO NOS HAN IDO ACERCANDO A LA HISTORIA QUE CONOCEMOS HOY.

PERO LOS MATERIALES, LA CERCANÍA DEL ENTIERRO CON EL DE PAKAL Y LA REVERENCIA QUE SE INTUYE HACIA ESTA FIGURA NOS HABLAN DE UNA MUJER IMPORTANTE.

ACTUALMENTE SABEMOS QUE SU NOMBRE, **IXIK TZ'AKA'AB AJAW**, SIGNIFICA "SEÑORA GOBERNANTE DE LAS GENERACIONES", Y QUE FALLECIÓ EL 13 DE NOVIEMBRE DE 672 D.C.

EL CONOCIMIENTO SOBRE SU TUMBA HA SIDO FUNDAMENTAL PARA AGREGAR ELEMENTOS AL TEJIDO DE LA HISTORIA HUMANA.

ESTE CONOCIMIENTO SURGIÓ DE LA CURIOSIDAD Y TENACIDAD DE UNA JOVEN ARQUEÓLOGA CHIAPANECA QUE SIGUIÓ SUS INTUICIONES HASTA EL CORAZÓN DE LA TUMBA ROJA.

SACAR A LA LUZ A LA MUJER OLVIDADA



LILIANA BLUM

Las (des)ventajas de ser una zanahoria

Yo no lo sabía de manera formal, pero siempre lo intuí: desde el punto de vista genético, soy rara, *freak*, una zanahoria humana. Quizá eso explique por qué, desde que tengo uso de razón, o hasta donde me alcanza la memoria, he sentido que no termino de encajar bien en el mundo. Los pelirrojos técnicamente somos mutantes: para que nazca uno se necesita que ambos padres lleven el gen recesivo MC1R. Una aberración evolutiva. Menos del 2% de la población mundial tiene cabello rojo, y sospecho que en México el porcentaje debe andar en los decimales. Y suele suceder que las cosas raras sean recibidas con recelo, rechazo y, a veces, hasta con

Edward Munch, *Mujer con cabello rojo y ojos verdes*. *El pecado*, 1902. Art Institute of Chicago ©.





Charles Hubbard Wright, póster de *The New York Sunday Herald*, 26 de abril de 1896. The New York Public Library ©.

miedo. Ni qué decir de las numerosas veces en las que alguien le preguntaba a mi padre (moreno, de cabello negro) si de verdad yo era su hija. Ah, la gente puede ser tan grosera e imprudente. También este tipo de anécdotas me hacían pensar que había algo extraño conmigo.

Sin conocer las estadísticas, era obvio para mí que no había muchos colegas zanahorias. Durante mis años de primaria y secundaria, por el trabajo de mi padre, nos mudamos de ciudad varias veces. En todas y cada una de las escuelas, siempre fui la única pelirroja. Me hubiera encantado encontrar otros *gingers* para padecer acompañada el destino capilar. En la cultura popular había algunos modelos a seguir, pero se movían en el universo alterno de Estados Unidos, algo así como un planeta distante, conocido apenas por las películas, la música y las caricaturas. Recuerdo a Tiffany, con su *one-hit* "I think we're alone now" (1987),

o a Molly Ringwald, la actriz en varias películas inolvidables para mí, como *Pretty in Pink* (1986) o *The Breakfast Club* (1985), en las que hacía el papel de una *rarita* que terminaba encontrando el amor del más guapo y rompiéndole el corazón a su mejor amigo, el *nerd*. Estaba también la pequeña pelirrojita, el amor imposible de Charlie Brown, en las tiras cómicas, un personaje misterioso e invisible: siempre aludido, jamás dibujado. También estaba la puberta Ginger, en Nickelodeon, que llevaba un diario como yo lo llevé muchos años, así como Juliane Moore, en el papel de Clarice Sterling, poderosa y consentida por Lecter en *Hannibal* (2001). Todas pelirrojas, sí, pero en un lugar donde las cosas funcionaban de manera muy distinta, porque a todas les iba mucho mejor que a mí. Ninguna ayuda en realidad.

Ahora que tengo cincuenta años de habitar este mundo desde el rojo de mi cabello, reflexiono que es un hecho que mi tono capilar ha definido varios elementos de mi vida. No sabría decir si mi pelo cobrizo me hizo ser quien soy pero, sin duda, una parte de mi personalidad proviene de ese rasgo. Desde la biología, pasando por las supersticiones, las perversiones y hasta el *bullying*, la pelirrojez me ha forjado, a veces dolorosamente, tanto que, en algún momento de mi juventud, decidí pintarme el cabello de negro, con resultados desastrosos. He tratado de destruir todas las fotos y evidencias de esa época, pero en mis recuerdos la imagen me persigue. Con todo, no dejaba de ser una pelirroja teñida de negro, porque algo en mi piel, en su tono, gritaba que aquello no era natural, y las burlas, el acoso que antes padecía por pelirroja, llegaron con una nueva excusa y renovados bríos. Me veía fatal, honestamente. ¿Pero qué podía hacer? Ojalá tuviera poderes mágicos verdaderos, como se daba por hecho en el Medievo con las de pelo como el mío.

En fin, que las creencias distorsionadas sobre alguien que nace con cabello rojo son pocas, pero contundentes. Le-

tales, más bien. En Egipto, por ejemplo, las pelirrojas eran enterradas vivas como sacrificio al dios Osiris. Los griegos, por su parte, pensaban que se transformaban en vampiros al morir, y durante los siglos XVI y XVII, en Europa, a las mujeres con cabello de este color las quemaban en la hoguera alegando que eran brujas. En la cultura germánica, el pelo rojo suponía la marca del diablo. Aunque nada de esto sigue vigente, prevalecen sus equivalentes modernos. Por ejemplo, con frecuencia me han dicho que las pelirrojas no tienen alma. No sé si esperan que lo refute o haga algo que lo compruebe, o me quede sintiéndome miserable por ser un cuerpo vacío. ¿Qué esperan los que dicen estas cosas?

Recuerdo que cuando vivía en Aguascalientes, todavía en la primaria, perfectos desconocidos, mientras caminaba por la acera, me pellizcaban sin decir “agua va”. Nada sutil, pellizcos fuertes, dolorosos. No sé si apretujar con saña mi carne les daba buena suerte (o no hacerlo era

de mala suerte). Desconozco si esta práctica absurda también sucede en otros estados, pero debo decir que en Aguascalientes hay quien cree que las mariposas negras, a las que llaman “ratones viejos”, pueden producir calvicie si el polvo de sus alas cae sobre alguna cabellera, así que no me extrañaría que lo de pellizcar niñas pelirrojas fuera algo muy local. En cualquier caso, era doloroso y bastante cruel, ahora que lo veo en retrospectiva. En su momento, era mi cotidianeidad y no me lo cuestionaba mucho.

En lo familiar, una forma retorcida de superstición llegó a mí a través de libros antiguos y un tío sádico que, estoy segura, es un viejo (ahora) psicópata, pero eso es harina de otro costal. Mientras mi mamá terminaba de estudiar su carrera, a veces nos dejaba a mi hermano y a mí en casa de sus padres, que era donde vivía el tío en cuestión. Llamémosle Bobby, no para salvaguardar su privacidad, sino porque es su apelativo real. Yo tendría unos tres o cuatro años, y no sé en dónde estarían los otros adultos de la casa cuando esto sucedía, pero el tío Bobby iba a la biblioteca de mi abuelo, y traía un libro de cuero marrón con pinta de muy antiguo. Ignoro si en verdad leía o si inventaba sobre la marcha, pero me preguntaba si yo sabía que las pelirrojas eran brujas, y luego empezaba a leer y explicarme cómo las quemaban vivas por hacer hechizos y por oler a orines. Habría que hacer algo contigo porque también eres una bruja, me decía, y luego remataba: mira, ya te convertiste en rana. Mi instinto era alejarme de él, que me seguía por toda la casa repitiendo “Liliana rana, Liliana rana, Liliana rana” sin parar, en un tono burlón, hasta que yo me soltaba a llorar. Nadie, nadie llegaba en mi ayuda, pero para entonces el tío me dejaba en paz y se encerraba en su cuarto, supongo que satisfecho con su logro. Y como en los casos de las profecías autocumplidas o “efecto Pigmalión”, un buen día la bruja en mí dijo: basta. Como nunca había nadie cerca para salvarme del acoso del tío, aproveché esa ausencia



Friedman-Abeles, *Redhead*, producción original de Broadway, 1959. New York Public Library ©.

cómplice para hacer mi primer hechizo, que era bastante sencillo en realidad. El tío tenía una pecera totalmente equipada y llena de peces de todo tipo, con piedritas de colores, plantas artificiales, su máquina de burbujitas, cofre del tesoro y buzo: una maravilla de mirar. Aquella vez, tras una sesión de lectura del libro sobre las brujas quemadas, la persecución repetitiva de “Liliana rana” y mi llanto de impotencia, acomodé un banquito que encontré en la alacena y con él alcancé la parte superior de la pecera. Metí mi brazo e hice un movimiento como de licuadora durante muchos minutos. Tiré gran parte del agua, empapándome en el proceso, y no paré hasta que mi brazo no tuvo más fuerzas. Cuando lo saqué, los peces estaban muertos, flotando en la superficie. No recuerdo mucho más de ese día, pero mi madre comenzó a encargarnos con una tía abuela durante un buen tiempo después de eso.

Sí, aquello fue despiadado y los peces no lo merecían, pero me salvó del tío. Todos hemos visto algún documental sobre lo cruel que puede ser la naturaleza. Siempre hay un depredador terrible para un pequeño y tierno mamífero, la víbora que se enrosca y engulle un venadito de ojos hermosos. Pues bien, además de los parientes sádicos, las pelirrojas tenemos un gran depredador: el gran Helios. Como no podemos producir melanina, la estrategia natural de la piel para protegerse de los rayos del sol, vivimos con el cáncer de piel pisándonos los talones y las arrugas nos azotan con más brutalidad y desde más temprana edad que al resto de la población, excepto, tal vez, por los albinos. No sólo eso, siempre hay buenos samaritanos que tienen a bien mandar a los pelirrojos a tomar un poco de sol, con el argumento de que “estás más blanca que el papel”, o “pareces un fantasma”, en particular cuando nos ven con falda, *short* o bermudas, mostrando nuestras extremidades blancuzcas. No entienden que tomar solecito sin producir melanina resulta en una piel color langosta, quemada de manera literal, tanto que salen

ampollas que luego revientan y, tras un tiempo, la piel se desprende como la de un reptil, dando lugar a una epidermis igual de blanca que la anterior. Eso sí, con el ADN alterado y listo para convertirse, en el futuro, en cáncer. La cereza en el pastel es que, por alguna razón que nadie entiende, cuando los pelirrojos nos sometemos a una cirugía, necesitamos más anestesia que alguien de cabello oscuro. Si el anestésico no está al tanto de esto, bueno, se entiende lo que nos puede pasar cuando entramos a quirófano.

Si estos beneficios no fuesen suficientes, también están los pervertidos que se sienten con derecho de vertir la porquería de sus cerebros a través de su boca y que, por alguna razón, piensan que una está ansiosa de escuchar. Desde luego, como la mayoría de mujeres, lamentablemente, he tenido mi dosis de acoso sexual e historias nauseabundas con estos tipos pero, con relación al color de mi cabello, no puede faltar su colaboración especial. A lo largo de los años me he topado con varios rabos verdes que me dijeron haber escuchado que “las pelirrojas son muy apasionadas en la cama”, comentario seguido de una expresión en sus caras entre juguetona y enferma. O bien, el vulgar que en redes, mustio, quiere saber si puede hacerme una pregunta, y cuando le digo que sí, resulta que tiene la duda sobre si “la alfombra combina con las cortinas”, en una burda traducción del inglés, o bien, los poco creativos que quieren saber si de verdad soy “pelirroja natural”, y luego el *emoji* con un solo ojo cerrado con la implicación de: “ya sabes lo que quiero decir”.

Si estos patanes no bastaran, también estaba el *bullying*. ¿Por qué fui el objetivo de tanta gente agresiva en distintas etapas de mi vida, siempre en relación al color de mi cabello? Quizá por alguna razón primitiva: lo extraño, lo raro, causa miedo y el instinto más básico supone atacarlo; aunque no me decanto por ninguna teoría porque creo que los “buleadores” son simplemente gente mala en busca de víctimas débiles que les ga-



Nishiyama Hōen, álbum con veinticinco pinturas en acuarela, siglo XIX. Metropolitan Museum of Art ©.

ranticen que no habrá consecuencia para sus actos. Bajo esta premisa, cualquier excusa es válida para atacar al otro: si es muy alto, si es muy bajo, si es delgado, si es obeso, si es moreno, si es pelirrojo... Durante la primaria tenía el cabello largo y mi mamá me hacía dos trenzas. Siempre que salía al recreo, terminaba hecha bolita en algún rincón, porque niñas de otros grados me jalaban de las trenzas con fuerza y, una vez que me tenían en esa posición, mientras me pateaban, se reían diciéndome Anita la huerfanita, zanahoria o cabeza de cerillo. No paró hasta que me gradué y pude por fin irme a otra escuela.

Lo curioso es cuando uno se da cuenta de que los refranes están llenos de verdad y, como dicen, “no hay mal que dure cien años”. Ahora, con la edad, he dejado de lidiar con los perversos (he salido de su rango de interés), las buleadoras, el tío psicópata, y al sol lo enfrente bastante bien con un sombrerito y un buen

protector solar. No sólo eso, sino que al parecer se puso de moda el tinte rojo, desde el color flor de jamaica hasta los cobrizos más naturales, sobre todo entre señoras de cierta edad en adelante, y como yo tengo ya una cantidad importante de canas, de vez en cuando me las cubro y nadie se entera de que soy una pelirroja real. Ahora soy una cincuentona más con el cabello pintado de rojo, mis pecas apenas son visibles, nadie quiere quemarme en una hoguera ni saber detalles de mi anatomía. Así que puedo decir que ser pelirroja no está tan mal, si sobrevives a la primera mitad de la vida. *SM*

CARLOS MARTÍNEZ ASSAD

Rojo púrpura de Líbano

“Los hombres rojos” fue el gentilicio que se les dio a los fenicios, cuya expansión comenzó a partir de la ciudad de Tiro, desde donde salían en sus reconocidos navíos confeccionados con madera de cedro, que abundaba en las montañas, y su forma era inconfundible en el mar Mediterráneo. En su recorrido se crearon las escalas de Levante, siguiendo la costa de África hasta el sitio que denominaron Cartago, donde manos humanas construyeron las primeras dos grandes represas unidas, a las que se accedía desde el mar por medio de muelles con un sofisticado sistema de rompeolas, para permitir que en la bahía rectangular atracaran sobre las aguas los navíos comerciales y en una circular se pudieran reparar con rapidez más de doscientas embarcaciones de guerra.



Jacopo Tintoretto, *El milagro del esclavo*, 1547-1548. Gallerie dell'Accademia di Venezia ©.

Ése fue el recorrido de los fenicios debido a las diferencias entre los hijos de Matán, descendiente de Itobaal, que llevaron a Pigmalión a desterrar a su hermana Elisa, quien huyó por Chipre hasta Cartago en el año 814 antes de la era común. Todo fue originado por la historia de Europa, hija del rey Agenor, quien fue criada entre Tiro y Sidón. En el palacio de su padre, ella tuvo un sueño en el que vio dos continentes con forma de mujer. Una parecía extranjera y luchaba con Asia para arrebatarle a su hija Europa, reclamándola porque la había amantado y quería ofrecérsela a Zeus.

Por la mañana, al despertarse, Europa realizó su acostumbrado paseo junto al mar con otras jóvenes. Todas llevaban lucidos vestidos bordados, pero sólo los de Europa estaban tejidos por Hefesto con hilos de oro y leyendas olímpicas. Zeus observaba a estas jóvenes y, para

burlar la ira de la celosa Hera, urdió un plan. Pidió a su hijo Hermes Olimpo que condujera el ganado del rey Agenor a la orilla del mar de Fenicia y Zeus se transformó en un toro con piel de color oro, se puso una mancha en la frente y se colocó unos cuernos traslúcidos como el cristal. Las jóvenes, al encontrarlo tan atractivo y sin poder resistir a sus encantos, se montaron en su lomo y el toro corrió en medio del oleaje hasta alzarse por los aires como si tuviera alas. Luego, en una sacudida, dejó caer su carga. Sólo Europa pudo sostenerse, con sus manos aferradas a los cuernos.

Desesperado por no encontrar a su adorada hija, el rey Agenor envió a su hijo Cadmo a buscarla, acompañado por su hermano Fénix, a cuyo nombre se atribuye el de los fenicios. Por largo tiempo buscaron a Europa sin dar con su paradero y sin adivinar lo que había hecho

Zeus, quien, como dios invencible, la inmortalizó al darle su nombre a un continente.

Tiro era muy semejante a las ciudades abiertas al mar, como Trípoli, Biblos, Sidón y Beirut, donde se alzaban construcciones para contener el oleaje y atracar sus embarcaciones para el comercio de mercancías; los enseres de vidrio y las telas teñidas con los matices que adquiriría el color púrpura eran muy apreciadas.

El dios Melkart, llamado el Hércules tirio, de quien Herodoto cuenta haber encontrado el santuario erigido en su honor por los fenicios, estuvo asociado al surgimiento del color púrpura, razón por la que los griegos llamaron a los fenicios “los hombres rojos”. Melkart, enamorado de la ninfa Tyrus, la seguía por todas partes sin que ella respondiera a sus in-

tenciones. Un día, paseando por la playa, Tyrus se encontró con un perro que mordía un caracol y tenía el hocico teñido de un color que ella jamás había visto. La ninfa le dijo a Melkart, quien la seguía como hacía a diario, que correspondería su amor si le regalaba un lienzo de ese color ignoto para lucir una túnica hermosa. El dios reunió, uno a uno, cientos de caracoles múrice (*Stramonita haemastoma*, *Nucella lapillus*), los hirvió y los combinó con otros elementos sin lograr el color deseado. Usó vasijas de distintos materiales, como el barro y el cobre, hasta que luego de múltiples combinaciones y de ensayar con varios procedimientos, apareció el color púrpura que exhibía diferentes matices, del rojo profundo al carmesí, hasta alcanzar el violeta o el azul.

No queda claro si el dios y la ninfa vivieron su amor, pero el rojo se convirtió en el color de los amantes. Cleopatra lo empleó en sus prendas e hizo teñir la vela mayor del barco de guerra en el que, vestida de Venus, fue al encuentro de Marco Antonio, con las consecuencias conocidas. En Roma, solamente los senadores podían portar una franja de este color sobre sus túnicas y se dejó al emperador la posibilidad de usarlo en cualquiera de sus vestimentas.

Debido al púrpura, los tintoreros de Tiro y Sidón ganaron gran fama por todo el Mediterráneo, y la mantuvieron por siglos. Aún Carlomagno encargaba a los artesanos de estas ciudades los paños teñidos para la ropa de sus rituales. La demanda crecía y el púrpura se encareció tanto que la industria languideció por el alto costo de la cantidad de caracoles necesaria para elaborar una libra de tinte.

Según el relato *Viaje a Oriente* de Gérard de Nerval, el río Nahr Ibrahim se tiñe de rojo en primavera para recrear el mito de Adonis, recordado en la estación en que se lloraba la muerte simbólica del favorito de Venus, nacido en Biblos como hijo de Cynire y de Myrrha, hija del rey fenicio. La región del antiguo territorio de Líbano, bañada por el Me-



Maestro del retablo de los Reyes Católicos, *Las bodas de Caná*, ca. 1495-1497. National Gallery of Art ©.



Relieve de nave fenicio-púnica sobre sarcófago, II d.C.
World History Encyclopedia, © 3.0.

diterráneo, ha gozado de renombre por su buena cocina. Un viajero de esos tiempos remotos contaba que en Caná había pan y vino cotidianamente; se comía carne hervida y ganso asado, además de los abundantes alimentos obtenidos por medio de la caza. Por eso allí surgió el que se considera el primer milagro de Jesús: transformar el agua en vino cuando su madre le suplicó que ayudara a la pareja que celebraba su boda.

Así, el mito de Adonis está relacionado con el agua teñida de rojo, lo que se explica por la coloración de la tierra, que corría en el río desde la gruta de Afkah. También se le vincula con un afamado platillo elaborado con un pez que nadie se atrevía a comer por la dualidad del rito, que incluía la idea de la muerte. Cuando los turcos por fin se atrevieron a probarlo, descubrieron su riquísimo sabor y llamaron “sultán Ibrahim” al pescado; por ser un producto originario de ese río, se le dio su nombre precedido por uno de los rangos más altos en la jerarquía política del Medio Oriente, confirmando la asociación de la realeza con el color rojo de Líbano.

En nuestros días aún despiertan asombro las grandes obras de arte que ostentan los matices de este color, que van del rojo profundo al azul y el violeta. Una de sus máximas expresiones son los frescos de Giotto en la *Cappella degli Scrovegni*, en la región de Véneto, en Italia: los lienzos de las túnicas del propio Jesús

y de los santos ostentan la gran luminosidad del color producido por el caracol en la Antigüedad. El tinte se combinaba con otros materiales orgánicos, como flores y bayas, o con azurita para producir azul, que también podía conseguirse con el lapislázuli, pero éste debía traerse de Afganistán.

Desde luego, el rojo de Tintoretto se acerca mucho a esta sinfonía de colores, como puede apreciarse al contemplar *El milagro del esclavo*. Aunque se asocie este rojo con la cochinilla de México, es posible que el pintor empleara la tinta de las hembras de los insectos kermes o la raíz de rubia molida. No puede obviarse que su nombre era el de los tintoreros que, en la cuenca del Mediterráneo, procesaban el caracol púrpura para luego ofrecerlo en Venecia, Amberes o Brujas.

Gustav Klimt empleó notablemente los matices del púrpura, tal como se expresa en la famosa pintura de *El beso*, en la que buscó usar el rango colorido y variado que daba el caracol y apenas lo amenizó con pan de oro fino, que es, hasta cierto punto, otro matiz del rojo. Sin duda, abundan ejemplos semejantes en la pintura, pero este cuadro de Klimt me permite imaginar lo que en la Antigüedad producía en el espectador esa gama de colores. *AM*

YEHUDA AMIJÁI
POEMAS

Traducción del hebreo de Claudia Kerik

EL VIAJE POR EL MAR ROJO

Los peces soplaban a través del mar
y a través de su largo anhelo,¹ los capitanes
tomaban la dirección que el mapa de sus caprichos
y las argollas de su vientre señalaban,
y los pezones de sus pechos se le anticipaban
como espías.

Sus cabellos susurraban entre sí como si conspiraran.
En los recodos tenebrosos, entre el mar y el acantilado,
dio inicio el conteo, en silencio.

En el trino persistente de su sangre cantaba
un pájaro solo. Las reglas cesaron
en los libros de la naturaleza. Las nubes se desgarraron
como los acuerdos.

Al mediodía soñaba con
copular en la blanca nieve y con yemas de huevo
y en los placeres de la amarillenta cera. Todo el aire se precipitaba
por ser respirado en su interior. Los marineros daban gritos
en una lengua de peces extranjeros.
Pero debajo del mundo, bajo el mar,
eran las notas bíblicas de un final:
todas las que sonaban entre sí.

1 “El viaje por el mar Rojo” pertenece a un poema más largo sobre la visita de la reina de Saba al rey Salomón, en el cual se describe el deseo que ella siente por el segundo. En estos versos, como en los que siguen, se hace referencia al “largo anhelo de ella”, y se alude a su vientre y a sus pezones.

YO, QUE LA PAZ SEA CON ÉL

Yo, que la paz sea con él, yo que estoy vivo digo *que la paz sea conmigo*,
quiero la paz ahora mientras sigo vivo.

No quiero esperar como aquel piadoso que pidió una sola pata
de la silla de oro del paraíso,² quiero la silla con cuatro patas
aquí, una silla de madera simple, quiero que la paz sea conmigo ahora.

He pasado mi vida en guerras de todo tipo: batallas dentro y fuera,
combates cara a cara cuando la cara siempre era la mía, la del amante y la del enemigo.
Guerras con viejas armas, palo, piedra, hacha rota, palabras, cuchillo
que corta y sin filo, amor y odio,

y guerras con armas novedosas, ametralladora, misil,
palabras, mina que explota, amor y odio.

No quiero cumplir la profecía de mis padres de que la vida es guerra.

Quiero la paz con todo mi cuerpo y con toda mi alma.

Que la paz sea conmigo.

- 2 Referencia al relato jasídico acerca del trono celestial: “El erudito Reb Shimon y su familia pasan penurias en el invierno, por lo que su esposa Sara, tiritando, quiere que su marido le pida a Dios, como anticipo, una pata de la silla de oro que muy probablemente heredará en el mundo venidero. El rabino se siente incómodo de tener que pedirle a Dios este regalo y, sin embargo, accede. Un trueno le hace pensar que Dios está enojado, pero enseguida el rabino recibe una pata de oro del trono celestial. Ahora que las necesidades de supervivencia de la familia han sido cubiertas, a Sara no le gusta imaginar a su esposo tambaleándose en una silla de tres patas en el mundo venidero. El rabino, no obstante, le muestra que sólo necesitó una pequeña astilla de la pata. Ella le ruega entonces que rece para que Dios se lleve de regreso la pata al más allá. Los cielos se abren y Reb Shimon devuelve la pata de oro”. Tomado de Sharon Barcan Elswit, *The Jewish Story Finder. A Guide to 668 Tales Listing Subjects and Sources*, 2ª edición, McFarland & Company, Inc., Publishers, Carolina del Norte, 2012, p. 20. [Traducción de Claudia Kerik.]

Claudia Kerik publicó “El viaje por el mar Rojo” en el poemario *Mira, tuvimos más que la vida*, editado por Elefanta en 2019. “Yo, que la paz sea con él” es el poema núm. 13 de la sección titulada “En mi vida, en mi vida” del libro *חיות רגישות* [*Abierto, cerrado, abierto*], de 1998. Los poemas se publican con los permisos de la traductora y de la editorial.

PETER SKRZYNECKI

Al cruzar el mar Rojo

Traducción del inglés de Pura López Colomé

1
 Muchos dormían en cubierta
 por el calor mañanero
 o para contemplar la puesta de sol
 que nunca volverían a ver...
 estirados sobre cobijas y almohadas,
 recargados en camarotes y barandales:
 descamisados, en calzoncillos, descalzos,
 ellos mismos todo un paisaje
 de carne blanca como la leche
 sobre la restregada y pulida cubierta.

Las voces abandonaban sus cuevas
 y el silencio soltaba sus grilletes,
 los recuerdos vagaban
 tras ojos hundidos
 en busca de orillas...
 Cumbres y verdes ríos
 compartían sus secretos
 con exiliados y tormentas.

2
 1949, y la guerra
 había muerto hacía cuatro años...
 Ni amos ni esclavos
 cruzábamos los mares
 mirando banderas rojas
 que el tiempo izaba
 entre saludos falsos.

3
 El diálogo
 hecho parches y jirones
 colgaba en la punta de los dedos
 y los rostros sin afeitar...
 ofreciéndose
 como un respiro
 a la interrupción
 al paso de las olas.

“Recuerdo un campo
 de amapolas rojas una vez
 al fondo del bosque
 al salir la luna llena.”

“La sangre
 deja manchas oscuras parecidas...
 cuando fluye mucho tiempo
 sobre piedras u oxidado acero.”

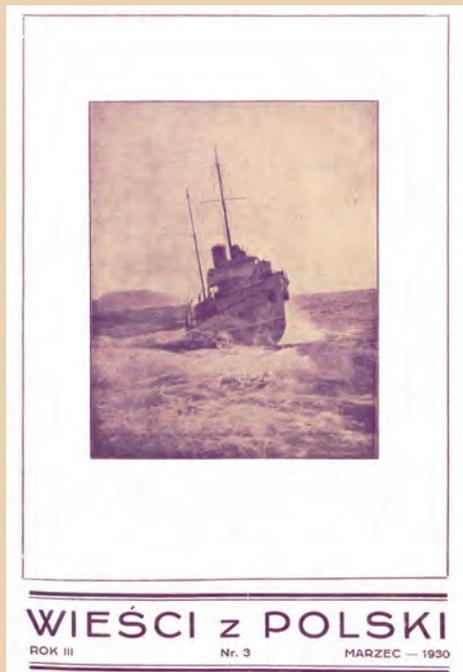
(Y el aliento del mar
 tocó los ojos
 de otro Lázaro
 que elevaba una oración
 en acción de gracias
 por los milagros)



Portada de *Noticias de Polonia. Revista mensual para los polacos en el extranjero*, núm. 9, 1930. Biblioteca Jagellónica ©.

4

Toda la noche
la bondad
del mar siguió...
abriéndose paso
entre amuralladas penas
que los hombres habían jurado
que no revelarían jamás,
aceptando denuncias arrojadas
con una calma
que trajo el recordatorio
de gente escuchando réquiems,
pinos susurrando
contra un muro de piedra entre la brisa;
o una voz trémula
que cantaba en los barandales
cuando el barco zarpó por vez primera
desde la tristeza
de las guerras del norte.



Portada de *Noticias de Polonia*. Revista mensual para los polacos en el extranjero, núm. 3, 1930. Biblioteca Jagellónica ©.

5

La aurora se llevó
la magia de los sueños,
fragmentos de apariciones
vuelos
más tangibles que las palabras...
ecos y reflejos
de la fe
que los hombres habían dado en trueque
por el silencio.

Si hubiéramos hablado
de la muerte
tal vez algo
más que tiempo
se habría perdido.

Pero los gestos
de la oscuridad y la luz de las estrellas
mantenían nuestras mentes
alejadas de las finalidades
de la derrota...
conforme hacían señas
al contorno sangriento del horizonte
más allá de aquellas aguas:
aún habíamos de cruzar
el ecuador.

© Peter Skrzynecki, 1975.

VIRGINA ROY

Tierra de sangre: la obra de Tania Candiani

TRABAJAR LA GRANA COCHINILLA: SANGRE DE TUNA

Dicen los antiguos mixtecos que hace miles de años hubo una cruenta lucha entre dos dioses por poseer una nopalera. Lucharon hasta morir y tiñeron con la sangre de sus heridas las pencas de los nopales. Los hermanos de estos dioses enviaron nubes a recoger la sangre y así se fue cubriendo cada penca de un manto blanco. La grana era la sangre de estos dioses y en el capullo quedó la nube como manto.



Tania Candiani, metate para *La molienda*, 2022. Instalación y acción en el MUAC, UNAM. Foto de Álvaro Brandom, cortesía de la artista.

Con este precioso relato mixteco se inicia la pieza *Campo Carmín* (2022), el video en el que la artista Tania Candiani aborda la grana cochinilla y la relación colonial, política y poética del pigmento. Como es conocido, este colorante natural proviene del insecto *Dactylopius coccus*, que parasita la planta nopalera. El pigmento se extrae de las hembras adultas, que contienen el ácido carmínico, el cual es el elemento colorante pero también su mecanismo de defensa ante los depredadores, especialmente las hormigas. La hembra tiene una vida de unos tres meses mientras que los machos apenas viven una semana, en la que cumplen el ciclo reproductor. Como dice Candiani en la misma pieza: “Los machos vuelan, y las hembras están en reposo”; ellas quedan fijadas a las pencas y se van alimentando de su savia.

La producción de la grana, pues, resulta de domesticar una plaga. La infestación consiste en la colocación de hembras de cochinilla adultas para que pongan sus huevos sobre las pencas de la planta y que las ninfas que nazcan puedan alimentarse y completar su desarrollo. El insecto invade así la planta, la chupa y se alimenta de ella; se expande. Una vez adultas, las cochinillas se desprenden de la penca con una brocha, para ser posteriormente “sacrificadas” y deshidratadas, tornándose brillantes, lo que se conoce como “grana plateada”. Tras molerse y triturrarse, la cochinilla desprende el ácido carmínico que dará lugar al deseado rojo. En náhuatl, el colorante se denomina *nocheztli*, de *nochtli* (tuna) y *eztli* (sangre): “sangre de tuna”. Su nombre español, “grana cochinilla”, deriva de la errónea creencia de que era fruto y gra-

no de un árbol y se parecía al insecto de los mil pies.¹

Los cuidados de la grana, desde la infestación, la cosecha y hasta la molienda, constituyen un proceso laborioso que realizan las mujeres. Por un lado, requiere la fuerza de los brazos y, por otro, la destreza de las manos para medir la finura del grano. La dedicación y la habilidad en la tarea, que se han ido transmitiendo de generación en generación, han sido abordadas por Candiani en otras piezas. *La molienda*, una obra perteneciente al proyecto *Cromática* sobre las tradiciones y el color, realizado en Oaxaca, enfatiza la importancia del quehacer de las mujeres que ha perdurado durante siglos. La grana se aplasta con fuerza en los metates y se va deshaciendo hasta conseguir el polvo rojo: rojo de sangre y de vida. La presencia de los metates de piedra en la instalación remarca la importancia de los utensilios en la faena. A su vez, los obje-

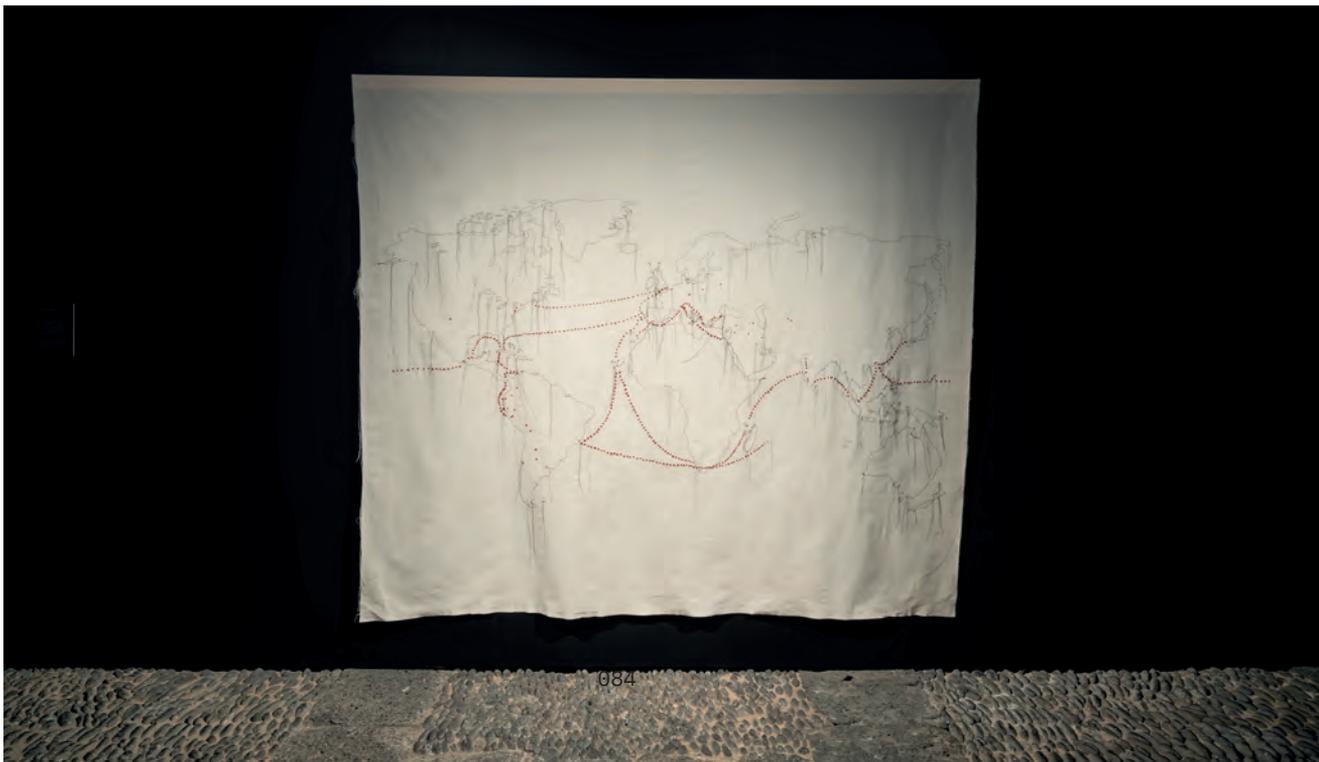
tos se acompañan del registro sonoro del acto de moler.

La producción de grana cochinilla se realizaba comúnmente en Mesoamérica desde el periodo prehispánico. El pigmento se empleaba para la tinción de textiles, cerámica, pintura mural, jícaras y códices, así como en la elaboración de cosméticos. Además, por su elevado valor, se usaba como pago de los tributos al Imperio azteca. Por ejemplo, durante el periodo Posclásico tardío (1200-1521), la cantidad de grana tributada anualmente a Tenochtitlan era de 65 cargas, lo que equivaldría, aproximadamente, a 4422 kilogramos.

A este uso y valor nos remite la pieza *Centecpanxiquipilli Nocheztl (20 talegas de grana cochinilla)* (2022) de Candiani, un lienzo de algodón bordado a mano de seda teñida con grana cochinilla que compone una imagen del códice *La Matrícula de los Tributos*, realizado entre 1520 y 1530. Probablemente los tlacuilos lo copiaron, después de la conquista, de un original mexicana, usando el formato pictórico antiguo, pero añadiendo las descripciones en español. Este có-

1 Sobre este punto, resulta interesante retomar a José Antonio Alzate y su descripción de la creencia de que la grana cochinilla era, en realidad, partes de moscas.

La ruta de la grana cochinilla, 2022. Parte de la instalación *Los ojos bajo la sombra* en la XI Bienal de Lanzarote. Foto de Bruto Estudio, cortesía de la artista.





Centecpanxiquipilli Nocheztl (20 talegas de granacochinilla), 2022. Parte de la instalación *Los ojos bajo la sombra* en la XI Bienal de Lanzarote. Foto de Bruto Estudio, cortesía de la artista.

dice se anexó más tarde al *Códice Mendocino*, el cual contiene información de la estructura socioeconómica del Estado mexica y las tributaciones.

Candiani representa en los bordados de las piezas esas tablas de tributos y las traduce a otra materialidad, siguiendo así la secuencia de reproducción y transmisión de los códices. La costura en grana permite, de este modo, que el pigmento hable desde su propia historia de explotación, a la vez que desde su valoración como elemento de lucro y beneficio.

EXPLOTAR LA GRANA: CONQUISTA Y CONTEXTO

*Los hombres, por lo general encerrados en sus casas, o embebecidos con pensamientos dirigidos a dar ensanches a su fortuna, desdeñan aun el mirar un pequeño insecto [...] sin considerar que en el más despreciado viviente se hallan más maravillas en su constitución orgánica que en el conjunto de todas las obras antiguas o modernas, fabricadas por la dirección de los mortales.*²

2 José Antonio de Alzate y Ramírez, “Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio de la grana”, *Gacetas de literatura de México*, 1831, t. 3, p. 243.

Los sistemas de cultivo de la grana han cambiado mucho a lo largo de los años: en la época prehispánica se realizaban a cielo abierto; en la actualidad, en invernaderos. Son bien conocidas las crónicas del siglo XVIII que describen cómo se hervía la grana para asfixiarla con vapor o de qué manera se protegía el nopal con ramas de maíz y cañas a fin de que no se doblara.

Los mayores centros de producción de grana cochinilla en la época prehispánica eran Chiapas, Puebla-Tlaxcala, Michoacán y Oaxaca. De hecho, en el pueblo Sola de Vega, en Oaxaca, se registró la existencia de una deidad de la grana llamada *Coquela*, a la que se ofrendaba sangre de una gallina para agradecer la cosecha.³ Los españoles fueron conscientes del valor comercial de este insecto y, desde el inicio de la conquista, establecieron una actividad incesante de extracción del pigmento, que se denominó “oro rojo”, convirtiéndose en el tercer tesoro de importación de la colonia, junto con la plata y el oro. El colorante revolucionó la industria de los tintes y resultó una de las ramas más lucrativas de la economía iberoamericana, dado que el tráfico atlántico de telas era cuantioso. Los pintores europeos de diversas épocas, desde Tintoretto a Rubens y Rembrandt, estaban fascinados por las tonalidades y la saturación que ofrecía la grana, éxito que se mantuvo hasta el siglo XIX, cuando su uso empezó a decaer por el aumento de los pigmentos sintéticos y por la competencia en la cría de la grana en otros territorios, como Canarias.

En el siglo XVIII, el rey Carlos III le encargó a José Antonio de Alzate y Ramírez una exhaustiva investigación científica sobre la preparación y el cultivo de la grana. El joven, experto en botánica, compendió sus observaciones en *Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio*

3 Gonzalo de Balsalobre, *Relación auténtica de las idolatrías, supersticiones, vanas observaciones de los indios del obispado de Oaxaca*, Ediciones Fuente Cultural, México, 1953, p. 352.



Proceso de instalación de *Camuflaje*, 2022. Parte de *Los ojos bajo la sombra* en la XI Bienal de Lanzarote. Foto de Bruto Estudio, cortesía de la artista.

de la grana (1777). Su análisis desvelaba todos los secretos del insecto, aportando nuevos conocimientos para rentabilizar su producción: la crianza, la distinción del género, la propagación y la óptima infestación. Además, fue minucioso en las detalladas y sobresalientes ilustraciones del escrito, que retratan a la perfección al insecto y su desarrollo.

Candiani ya se había sumergido antes en esta referencia histórica y plástica de la grana. Su obra *Beneficio de la Grana Cochinilla* (2015) presenta una serie de diez bordados en punto de cruz con hilo teñido con grana, basados en las ilustraciones del libro de Alzate, en un ejercicio que trae al presente la información proporcionada por el naturalista para repensar la tradición.

La investigación reciente de la artista también enfatiza las implicaciones políticas y poéticas que desarrolla el pigmento. Su pieza *La ruta de la grana cochinilla* (2022) es un mapa dibujado con hilo teñido con grana que reproduce la ruta del comercio desde el siglo XVI al siglo XIX. La recreación de los recorridos permite que, nuevamente, el pigmento habite simbólicamente esos trayectos y ahonde en su explotación histórica. Como una huella, el rojo se inserta y ocupa esa herida cartográfica que significaba la colonia, así como los flujos y los itinerarios del comercio.

La propuesta de Candiani nos lleva a visitar las fisuras coloniales y las actuaciones implícitas de dominio. Como resalta Walter Mignolo, la modernidad

estaba intrínsecamente ligada al colonialismo en una correlación indisoluble: “Esta narrativa triunfante que se tituló ‘modernidad’ tiene una cara oculta y menos victoriosa, ‘la colonialidad’”.⁴ La modernidad comportó un colonialismo militar, económico-político, lingüístico, simbólico y epistémico. El propio pigmento recorre esas grietas y sutura con sus puntos las distancias topográficas. A partir de la tradición de la grana, la artista habla del lugar, de sus características y de sus relatos, emplazándonos en un contexto específico, en sus tramas políticas y sus condiciones de producción. Como muchas de sus otras obras, la pieza aborda el modo en que las costumbres se arraigan en el territorio, en su memoria y en su historia. Repensar la tradición es, en sí mismo, un acto de resistencia.

TEJER LA GRANA: TRABAJO, CUERPO Y CUIDADO

—¿Cómo podríamos comprender ese rojo que está aplicando nuestro apuesto aprendiz? —Una cuestión interesante —respondió el otro—, pero los colores no pueden comprenderse, se sienten. —Explícale la sensación del rojo a alguien que nunca lo ha visto, maestro. —Si lo tocáramos con la punta de un dedo sería entre el hierro y el cobre. Si lo tomáramos en la mano, quemaría. Si lo probáramos tendría un sabor pleno como de carne salada. Si nos lo lleváramos a la boca, nos la llenaría... Si oliera como una flor se parecería a una margarita, no a una rosa roja.⁵
*El color es el tacto del ojo, la música de los sordos, una palabra en la oscuridad.*⁶

4 Walter D. Mignolo, *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad* (antología 1999-2004), Barcelona, CIDOB y UACI, 2015, p. 26.

5 Orhan Pamuk, *Me llamo rojo*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006, p. 359.

6 *Ibid.*, p. 358.

El trabajo de Tania Candiani ahonda en la intersección entre diferentes lenguajes y explora el cruce entre distintas disciplinas, como la ciencia, la historia, la literatura y el arte. Su producción incide en la idea de traducción y en el conocimiento expandido para generar nuevas experiencias y materialidades. En esta línea, las investigaciones de la artista se han concretado en formalizaciones audiovisuales, instalaciones y piezas sonoras; entre ellas destaca el tejido como herramienta o medio artístico para representar y entretrejer nuestras experiencias. Ya en sus primeras piezas, como *Gordas* (2002-2004), Candiani cuestiona, a través del bordado, la imagen del cuerpo femenino y los estereotipos sociales que se le asocian, así como los prejuicios y las obsesiones. En su serie *Manifestantes* (2022), cose mujeres participando en manifestaciones feministas por todo el mundo. La fragilidad y finura del hilo perfilan los cuerpos y contrastan con la fuerza y solidez de su lucha. Los cuerpos, teñidos en ese rojo de vida y sangre, cobran una relevancia especial, y el color atraviesa la carne de esas mujeres y

nuestro encuentro con ellas. Por otra parte, en la obra *Los nombres del agua* (2021), la artista parte de una tradición presente en la sierra huasteca en la que, una vez al año, los habitantes de la comunidad nombran todas las cosas que existen para que no desaparezcan. En la actual crisis hídrica y bajo la sombra constante de la sequía, la artista borda los nombres de los cuerpos de agua en diferentes lenguas originarias. Como ella misma ha dicho, el nombrar deviene un acto de resistencia. Y, de nuevo, la costura sirve para fijar y visibilizar lo efímero, lo invisible, lo que se desvanece: desde el prejuicio de los cuerpos “no deseados” hasta las lenguas en extinción o la lucha feminista.

Como en sus piezas sobre la grana, *Camuflaje* (2020) también subraya la fuerza femenina en el trabajo colectivo y las condiciones laborales a las que se somete a las mujeres. La obra fue realizada inicialmente en California, en alusión a los campos de trabajo forzado donde, durante la Segunda Guerra Mundial, se recluyó a los estadounidenses de origen japonés que allí se establecieron, y hace referencia a cómo las mujeres te-

Camuflaje, 2022. Parte de la instalación *Los ojos bajo la sombra* en la XI Bienal de Lanzarote. Foto de Bruto Estudio, cortesía de la artista.





La molienda, 2015. Instalación y acción en el Museo de Arte de Ciudad de Juárez. Cortesía de la artista.

jieron redes de camuflaje para el conflicto bélico. La obra resuena, especialmente en la actualidad, por la creación de campos de detención en la frontera entre Estados Unidos y México o por la invasión en Ucrania, donde las mujeres siguen tejiendo y construyendo redes para el conflicto bélico. La artista ha denominado coreografías de la labor a la presencia y huella de los movimientos que muestran sus trabajos; la danza que trazan sus cuerpos cuando laboran.

La misma perspectiva aparece en la instalación *Los ojos bajo la sombra* (2022), creada expresamente para la XI Bienal de Lanzarote, en Canarias. La obra está formada por unas estructuras tensadas por redes que fueron tejidas con tiras de lana teñida con grana por mujeres mexicanas. Los fragmentos de tela rehacen el mismo viaje trasatlántico de hace siglos. La trama entretejida de rojo señala la violencia de las fronteras y también el acto político que supone el rescate de esta materia prima. Como una nueva forma de habitar la cartografía y la histo-

ria, los tejidos devienen cicatrices de un relato camuflado que emerge proponiendo diferentes texturas y lecturas del lugar. Las estructuras crean un laberinto de tintes y sombras, de reflejos que atraviesan la tierra, el tiempo y el trabajo. De nuevo, la confección del pigmento se deriva de la fuerza productiva de las mujeres y de su trabajo colectivo, a menudo invisibilizado.

La investigación de Candiani pone de relieve la contemporaneidad de los relatos que subyacen en esta tradición mexicana. En la cría de la grana, las mujeres remarcan la necesaria paciencia y el cuidado puesto en esa domesticación. “Hembras que cuidan otras hembras en estado de gravidez.”⁷ El proceso exige un trato atento y primoroso donde la delicadeza es decisiva para un buen resultado. Donde la sensibilidad y la amabilidad de las manos posibilitan un encuentro femenino: hembras con hembras de otra especie. Tanto la cosecha como la mo-

7 Guión de *Campo Carmín*.

lienda devienen un acto cercano y de convivencia que implica capas de entrega y esfuerzo. Comporta un acto de hospitalidad y el contacto entre dos cuerpos de extrañas. Una compleja simbiosis entre cuidado y supervivencia, vinculada a ese huésped temporal que abraza las pencas.

EL MUNDO DE LA GRANA: MATERIA Y TIERRA

Hablar y pensar sobre la grana cochinita es aludir al tiempo y la materialidad, pero también a la naturaleza y al vínculo con el insecto en su desarrollo. Los insectos constituyen el noventa por ciento de los animales del ecosistema y, por tanto, resultan agentes fundamentales para el funcionamiento de las comunidades naturales. En el caso de este insecto parasitario, su afinamiento en las nopaleras es un ejemplo que ayuda a comprender la interdependencia de la biosfera. En particular, la pieza *Campo Carmín* refleja esa organicidad y el proceso cíclico de la cría. El video se muestra como un viaje que comienza con el trabajo en los invernaderos de Tlaxcala y finaliza en el vientre del insecto y en sus múltiples partos y expulsión de crías. Un ciclo que encadena muertes y vidas sucesivas.

La crianza de la grana es, pues, un proceso orgánico que tiene su eco en lo que se ha denominado “suelo vivo” o “tierra viviente”.⁸ Consiste en entender el suelo no como un elemento estático sino, por el contrario, como algo vivo y dinámico compuesto por materia orgánica y seres vivos de todo tipo. En la actualidad, como menciona la propia Candiani en la pieza, nos encontramos en “una economía desligada de la tierra, desligada de las especies vivas que la sustentan”.⁹ Por ese motivo es necesario considerar el desarrollo de la grana en su contexto ambiental y de sostenibilidad, nunca como algo aislado. No debemos desvincular el trabajo y el cultivo de la tierra

de las políticas productivistas y extractivistas del expolio. Las diferentes estructuras de dominio y sometimiento del territorio acrecientan el despojo de lo comunitario y el desarraigo a la naturaleza.

Este interés de Candiani por la sostenibilidad desde múltiples aristas se manifiesta en varias obras, en las que explora las políticas del agua, la relación entre las especies o la ecología acústica. Su pieza *For the Animals* (2021), por ejemplo, se adentra en el modo en que nos relacionamos y cohabitamos con otras especies a través de lo auditivo, y en cuáles son los rangos y límites de nuestra escucha. A su vez, su investigación más reciente aborda los cultivos de algodón en Houston y los procesos de siembra y migración históricos en el territorio. En el despojo y desarraigo que habitamos en la sociedad actual, ahondar en la tierra y develar sus trazos y huellas, su cuerpo y trabajo, deviene un acto político. Como ha apuntado Boaventura de Sousa Santos, el conocimiento —y el territorio, añadiríamos— tiene su origen en saberes que intervienen en la realidad desde una diversidad y pluralidad, y que configuran una ecología de saberes.¹⁰

La estrategia artística de Candiani, finalmente, es proponer una especie de metalenguaje donde la materia hable desde ella: se expone en su factura, a la vez que en su historia y narrativa. Se cuestiona *sobre y desde* el territorio, y propone leer la conformación de un lugar situado que habita. Candiani desgrana la tierra y nos acerca a una complejidad de tramas que la configuran. 

8 Lady Eve Bafour, *Tierra Viviente*, 1943.

9 Guión de *Campo Carmín*.

10 Boaventura de Sousa Santos, *El fin del imperio cognitivo*, Madrid, Trotta, 2019, p. 346.

MURIEL RUKEYSER

Miriam: el mar Rojo

Traducción de Pura López Colomé

Más allá de las orillas y los tiempos,
yo en la orilla
por los siglos de los siglos.
Moisés mi hermano
ha cruzado los mares
rumbo a la tierra santa
de leche y miel.
Al construir Jerusalén,
cantaré por siempre
a la orilla del mar.
Recuerdo bien
jinetes y caballos,
oleajes del paso
vertidos sobre guerras,
todos vertidos en las travesías.
Ocultos, mis hermanos
han atravesado;
hay carruajes
al fondo de los mares.
Sólo yo me yergo aquí
con los tobillos hundidos
elevando un canto, este canto
hasta que las tierras
canten entre sí.

Este poema de Muriel Rukeyser es parte de "Searching/
Not Searching", publicado originalmente en *Breaking
Open*, Random House, Nueva York, 1973. © Estate of
Muriel Rukeyser, 1973. Reprinted by permission of
Estate of Muriel Rukeyser.

UICN

Lista Roja de Especies Amenazadas



Richard Ling, un caballo de mar blanco (*Hippocampus whitei*) anclado a una esponja, 2005.
La Lista Roja clasifica esta especie como “en peligro”. Wikimedia Commons © 2.0.

La Lista Roja de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN) incluye más de 46 300 especies amenazadas y es una herramienta importantísima para enfrentar la extinción masiva por causas antropogénicas. Enlistar a todas, incluso con letra minúscula, ocuparía la revista entera. Para difundir este alarmante catálogo del ecocidio, publicamos a continuación una pequeña muestra de las 10 235 especies en Peligro Crítico. Les invitamos a visitar el sitio de la UICN (<https://www.iucnredlist.org/>) y apoyar los esfuerzos de ésta y otras organizaciones para la conservación de la biodiversidad.

Heosemia annandalii
Hubbina turneri
Indetodestud forstenii
Pangshura sylhetensis
Kubarya pilikia
Ameca splendens
Obovria haddletoni
Lemiox rimosus
Malacocheirus tornieri
Margaritifera hembeli
Medionidius walkei
Megalagrion jugorum
Megalagrion oceanicum
Mictocaris halope
Limnobotus samborsii
Neochanna nurovsius
Nilssonia formosa
Mauremys sinensis
Coleocephalocereus braunii
Maticana aureiflora
Peniocereus occidentalis
Coleocephalocereus diersianus
Peniocereus maculatus
Eriosyce chilensis
Pereskia quisqueyana
Parodia zechensis
Hylocereus escuientlensis
Cleistocactus hoffmannii
Parodia nothorauschi
Eriosyce laui
Leptocereus grantianus
Parodia werdermannii
Peniocereus zopilotensis
Leptocereus leonoi
Melocactus braunii
Mammillaria carmenae
Parodia nivosa
Maticana ritteri
Pilosocereus diersianus
Haageocereus pacalaensis
Rhipsalis pentaptera
Myrtillocactus eichlamii
Maticana madagascariensis
Cylindropuntia hystrix
Corynopuntia reflexispina
Leptocereus wrightii
Rhipsalis mesembryanthemoides
Gymnocalycium ragonesei
Pygmaocereus bylesianus
Parodia herteri
Echinocereus nivosus
Weberocereus frothingiorum
Mammillaria theresae
Gymnocalycium neuhuberi
Echinopsis walteri
Stenocereus chicalapensis
Cereus saddianus
Melocactus brederoianus
Maticana huagalensis
Leptocereus scopulophilus
Parodia aristotiana
Parodia neoherzii
Coryphantha potosiana
Astrophytum caput-medusae
Cleistocactus xylorhizus
Arrojadoa marylandiae
Discocactus hartmannii
Parodia crassigibba
Leptocereus carinatus
Mammillaria laui
Gymnocalycium albiareolatum
Haageocereus tenuis
Mammillaria humboldtii
Parodia buiningii
Orlitia borneensis
Oxygonum subfastigiatum
Homalium elegantulum
Streptocarpus thysanotus
Cordia patens
Cordia trichocladopterylla
Plumbago ciliata
Saintpaulia teitensis
Gouania ulugurica
Lingelsheimia sylvestris
Tragia pogostemonoides
Cyathula braunii
Ochna polyarthra
Phyllanthus schliebenii
Euphorbia taruensis
Diostyros zunguwaensis
Streptocarpus euanthus
Ochna citrina
Impatiens simbiensis
Meineckia grandiflora
Nectaropetalum acuminatum
Euphorbia sycnalyca
Stephanostema stenocarpum
Impatiens saliensis
Gutenbergia oppositifolia
Impatiens cinnabarina
Ochna schliebenii
Begonia zimmermannii
Plumbago stenophylla
Sphaeranthus cristatus
Aristogeitonina magistipula
Impatiens zunguwaensis
Ochna braunii
Meineckia ovata
Kleinia vermicularis
Coffea kihansiensis
Impatiens humifusa
Impatiens tricaudata
Ancistrochaetonia tanzaniensis
Cordia chaetodontia
Streptocarpus burttianus
Rubus cordata
Streptocarpus kimbozanus
Impatiens paludicola
Palaemonetes cummingsi
Palaina moussoni
Palaina striolata
Nepenthes attenboroughii
Pilea steindachneri
Peltandra borneensis
Pilea boveana
Callitriche pulchra
Alsophyllax laevis
Pegias fabula
Islamia pseudorientalica
Leguminaria saulcyi

Boophis baetkei
Pelochelys cantorii
Leptocercus gloospepma
Allotoca diazi
Chrysoblephus cristiceps
Polysteganus undulosus
Vigna dolomieu
Chitra vandijkii
Cryptella algranzae
Charpentieria spezialensis
Macedonia marteae
Vermetum festinans
Janulus pompylius
Atlantica gomerensis
Charpentieria ferrax
Tandonia laegastana
Xerotricha garachicoensis
Carinigeria drenovensis
Charpentieria crassicostrata
Mammillaria manana
Rhampholeon acuminatus
Phanopus ferrugineus
Diostyros potamica
Diostyros braunii
Diostyros otterus
Diostyros tepu
Diostyros kanizur
Diostyros acris
Diostyros glabrata
Diostyros rotok
Diostyros fuscicarpa
Diostyros fenal
Diostyros terminalis
Diostyros tenuipilus
Diostyros bambuseti
Diostyros subsessilis
Diostyros streptosepala
Diostyros ketsensis
Diostyros tetrapoda
Diostyros transitia
Diostyros alisu
Comolophus marthae
Semecarpus kathelekanensis
Callulina dawida
Platystronon megacephalum
Vicia eristaloides
Plethodon shenandoah
Calamaria ingeri
Pleurobema curtum
Pleurobema haleyanum
Pleurobema rubellum
Chirostoma calicutense
Omoadiphas tenguatensis
Micrurus ruatanus
Balaka streptostachys
Poblana alchichica
Poblana ferdebueni
Poblana letholepis
Poblana squamata
Scincina rotumana
Pseudocercus kroonensis
Cryptella tamaranensis
Partula leefeii
Podocnemis lewyana
Anolis cusco
Anolis amplisquamosus
Anolis mulleri
Triaspis schliebenii
Orthosiphon scedastophyllus
Cyperus gigantolubus
Rhynchoclia braunii
Humbertochloa greenwayi
Taxillus wiensii
Disperis egregia
Polystachya acuminata
Bellitella coriacea
Cynorchis usambarae
Saintpaulia ulugurensis
Rhynchoclia calicutra
Lobelia grandiflora
Eugenia schfferli
Diplazium ulugurensis
Rhynchoclia holtzii
Oldenlandia borzerioides
Marsilea fadeniana
Phyllanthus rhizomatousus
Saintpaulia watkinsii
Trikandactyle sarawantantha
Combretum lindense
Ipomoea kilwaensis
Cyperus boreobellus
Polystachya porphyrochila
Polystachya caliculata
Athyrium rondoense
Polystachya rugosilabia
Turraea elephantina
Rhipidoglossum orientale
Bulbostylis microcarpa
Eragrostis muersensis
Orthosiphon schliebenii
Dorstenia bicaudata
Commiphora ulugurensis
Millettia puguensis
Mystecibium nguruense
Lobelia sancta
Ipomoea micropalyx
Memecylon buxoides
Ipomoea consimilis
Plectranthus scopulicola
Oldenlandia patula
Agelanthus rondensis
Afrithisia mhoxoana
Clarias batu
Oreoglanis lepturus
Rytidius fusca
Hyalobagrus ornatus
Sclerocactus brevispinus
Probarbus jullieni
Arrojadoa albiflora
Discocactus cangaensis
Rhipsalis triangularis
Pseudopalaena polymorpha
Pseudotocinia juquiae
Netholebias fructifasciatus
Leptopanax itanhabensis
Hypsoblebias rufus
Listruza nematopteryx
Listruza tetraradiata
Anablepsoides cearensis
Cnesteroxon omorgotans

Leptopanax citrinipinnis
Delturus parahybae
Phallopteryx hoffmanni
Netholebias cruzi
Hypsoblebias virgulatus
Trichomycerus itacarambiensis
Mogobania gracilis
Atlantirhynchus lazzarotii
Campellolebias dorsimaculatus
Neofundulus acutirostratus
Pamphorichthys pertapah
Rhamdia enfernada
Hypsoblebias auratus
Simponnichthys zonatus
Hasewania melanura
Otothyrus jiquiaensis
Characidium vestigipinne
Ceratodron iguape
Hypsoblebias janubensis
Phallotorynus fasciolatus
Ophthalmolebias perpendicularis
Kolpotocheirondon figueiredoi
Nematolebias papilliferus
Tembsaua maruna
Heterostichus mairadiatus
Atlantirhynchus nudiventris
Microlepidogaster perforatus
Hasewania maxillaris
Campellolebias chrysolineatus
Campellolebias intermedium
Hypsobrycon taurocephalus
Isbruekerichthys saxicola
Ophthalmolebias bokermanni
Melanorivulus egens
Acrolebias carvalhoi
Ceratozamia santallanii
Zamia pyrophylla
Estevesia alex-bragae
Ptychobranchus jonesi
Cincinnati kizakikoensis
Pyrgulopsis bruneauensis
Marstonia casto
Eimidia bellacornata
Pyrgulopsis erythropoma
Pyrgulopsis ventricosa
Caledonconcha carnosa
Marstonia ozarkensis
Pyrgulopsis thormalis
Pyrgulopsis trivialis
Fusconia mitchelli
Rauvolfia chaudiocensis
Crotoma acuminata
Chirostoma charari
Chirostoma melanococcus
Chirostoma patzcuaro
Chirostoma riojai
Trevesia vietnamensis
Alganea barbata
Alganea lacustris
Notropis calabazas
Notropis calicutensis
Notropis marhabatiensis
Fundulus philisteri
Callicarpa bracteata
Allodontichthys polylepis
Camellia crassiphyllo
Camellia cucphoungensis
Camellia dongnaiensis
Camellia flava
Camellia piquetiana
Camellia rosmanni
Camellia rubriflora
Cinnamomum cambodianum
Quercus sichourensis
Quercus bawanglingensis
Quercus albicaulis
Quercus marliopenis
Allotoca meeki
Nepheurus regalis
Allotoca zacapuensis
Chapalichthys pardalis
Paphiopedilum delenatii
Paphiopedilum hangianum
Paphiopedilum helenae
Paphiopedilum henryanum
Paphiopedilum micranthum
Paphiopedilum purpuratum
Paphiopedilum thailanienum
Gobioseus juniperoserai
Camellia maiana
Paphiopedilum canhii
Oligidon booliati
Calamaria prakkei
Conus lugubris
Conus sibiriensis
Conus mordireae
Etheostoma lugoi
Rasbora tawarensis
Callulina henseni
Callulina kanga
Callulina laphami
Callulina shengena
Paphiopedilum sukhaluii
Takifugu chinensis
Acer pentaphyllum
Acer shiniense
Magnolia chimantensis
Magnolia domingensis
Magnolia longipedunculata
Magnolia pleiocarpa
Quercus agryrochira
Trimeresurus labialis
Quercus fimbriata
Quercus mulleii
Betula chichibensis
Ostrya chichibensis
Bolitoglossa huehuetenangensis
Bolitoglossa ninadomida
Bolitoglossa nussbaumi
Bolitoglossa tzultacaj
Rhamdia redelli
Carpinus hebestroma
Carpinus tientianensis
Betula chichibensis
Eleutherodactylus aporostegus
Eleutherodactylus bothroboans
Eleutherodactylus limbensis
Eleutherodactylus rucillensis
Pseudophilotes sinaicus
Polymmatum bollandi

Coregonus vesticus
Bulbostylis fusiformis
Commelina mwayamvoana
Gutenbergia pubescens
Silene cobalticola
Wahlenbergia lalaisei
Mogobania gracilis
Gonatohaphe lauensis
Omphalotropis ingens
Placostylus mbungensis
Priceconcha tuthaensis
Trochomorpha moalensis
Trochomorpha tuvuthae
Dypsis metallica
Dypsis leptocheilos
Dypsis leucocarpa
Dypsis speciosabilis
Dypsis rakotonasoloi
Dypsis jeremie
Dypsis digitata
Dypsis trapezoidea
Dypsis tokoravina
Dypsis sancta
Dypsis dracaenoides
Ravenea delicatula
Dypsis carismithii
Dypsis mahia
Ravenea hypoleuca
Dypsis pulchella
Dypsis ramentacea
Dypsis beentjei
Dypsis reflexa
Dypsis breviceulata
Ravenea beentjei
Dypsis elegans
Dypsis laevis
Dypsis langinosa
Dypsis tanalensis
Dypsis pervillei
Dypsis andilamensis
Dypsis caudata
Dypsis brittiana
Dypsis remotiflora
Dypsis vonitrandambo
Dypsis pumila
Dypsis sanctaemariae
Dypsis cookei
Dypsis scandens
Dypsis gronophyllum
Dypsis humilis
Dypsis anjae
Idioctis intertidalis
Cochlosiphon truzviana
Nesiergus gardineri
Dypsis halophili
Paccius quadridentatus
Ungolia segmentata
Microdrassus inaudax
Euso muelhenbergi
Farqua quadrimaculata
Gamasomorphia aculeata
Ichneumonella jivani
Lionnetta gerlachi
Oopaea probosciella
Oopaea suspecta
Orchestina mauzeen
Hybosida dauban
Hybosida lucida
Steriphopus laertosis
Pterophoridae lascars
Protidia stella
Hasarius mahensis
Patu silho
Seychellia lodoiceae
Akihito futuna
Stiphodon discotroquatus
Stiphodon zibromaculatus
Meteota coecerveae
Sesato setosa
Anobria silite
Zoma zoma
Voraptes tenellus
Afrogarypus seychellensis
Lepidodactylus tepukapili
Emoia slevini
Leiopolisima alazon
Rheosomus apicopus
Madroamea filosa
Gamasomorphia sechellorum
Mecistocephalus cyclops
Ityphilus melanostigmus
Diglossosternoides curiosus
Ariadna ustulata
Galaxias anomalus
Galaxias cobitinis
Galaxias eldoni
Galaxias gollumoides
Galaxias macronasus
Galaxias prognathus
Galaxias pullus
Neochanna heleios
Leptopalaemon glabrus
Sinodina acutipoda
Caridina yilong
Paratya norfolkensis
Sacalia quadriocellata
Lanarcais kumarai
Palaemonetes mesopotamicus
Macrobrychium purpureamanus
Macrobrychium scortecii
Astragalus apodosis
Cryphiops luscus
Caridina subventralis
Eua mauga
Partula vanikorensis
Partula asensis
Samoaia tasmaniana
Hadopyrgus gataana
Kuschelita inflata
Kuschelita mica
Potamopyrgus acus
Potamopyrgus oppidanus
Balta crassivenosa
Delosia ornata
Alnus leptactylata pandanicola
Theganopteryx scotti
Percryptotermes fryeri
Antisolabis seychellensis
Theganopteryx liturata
Seychellasia nitidula
Chaetolabia fryeri

Chaetospania gardineri
Holocampa pusilla
Dactyloctenium fusiformis
Liferia similis
Gryllapterus tomentosus
Theganopteryx gatae
Coryphocera castata
Glyptotermes scotti
Carausius scotti
Coneuplecta turrita
Opuntia abjecta
Madascincus arenicola
Asplenium schizotrichum
Coprosma laevigata
Allium baytopoense
Tabinia speciosabilis
Allorchusa takhtajanii
Trifolium bobrovii
Asplenium daghestanicum
Astragalus schachzubensis
Astragalus acromphalloides
Astragalus trabronicus
Astragalus longivexillatus
Astragalus daghestanicus
Astragalus gaurianus
Astragalus nigroalcyonius
Astragalus eliasianus
Astragalus magnificus
Astragalus bylowae
Bufonia takhtjanii
Campanula kantschavelii
Campanula troegerae
Campanula seraglio
Campanula adactyla
Centauria avilovii
Centauria drabifolioides
Centauria tamanianae
Centauria demirizii
Centauria leptophylla
Cephalaria anatolica
Chaetophyllum karsianum
Chaetophyllum posofianum
Cirsium turkestanicum
Cirsium eliasianum
Colchicum leptanthum
Crataegus turcicus
Delphinium iris
Delphinium munzianum
Draba narmanensis
Erodium hendrikii
Erodium sokonskianum
Fetula turkestanica
Fritillaria grandiflora
Centauria caroli-henrici
Helichysum artvinense
Honungia angustilimbata
Hypericum fissurale
Jurinea akinifera
Lamium tschorchense
Lotus armenicus
Colchicum agrestis
Muehbergella oweriniana
Nonea karsensis
Onosma arcuata
Onosma nigricaulis
Ornithogalum gabrielianae
Podospermum grossheimii
Podospermum idae
Polygonum caspicum
Potamogeton turkestanica
Psephellus avaticus
Psephellus adjaricus
Psephellus adjaricus
Psephellus gracillimus
Pyrus gergerana
Pyrus voronovii
Pyrus browiczii
Ranunculus vermizrhizus
Ranunculus tempskyanus
Ranunculus aragatsi
Rhodothamnus sessilifolius
Rosa dolichocarpa
Rubus takhtjanii
Saxifraga artvinensis
Scorzonea ketzkhoveli
Scorzonea kolowskyi
Scrophularia capillaris
Scutellaria rhomboidalis
Senecio jivani
Jacobaea trapezuntina
Silene chustupica
Silene ispriensis
Sonchus araraticus
Stachys choruzhensis
Stachys sosnowskiyi
Stachys bayburtenensis
Campanula lazica
Symphytum savvalense
Tanacetum oxystephium
Norceae zangezuricum
Tragopogon otkschaurii
Tragopogon maktschavii
Trapa colchica
Tulipa gumusnica
Verbascum transcaucasicum
Verbascom decursivum
Veronica alishubekberensis
Vicia quadrijuga
Vicia erzurumica
Erysimum deflexum
Astragalus taltii
Astragalus olurensis
Dischistoclyx rivularis
Asclepias kamerunensis
Gigantides horokishii
Semperdon korsikovii
Semperdon yloborus
Aloe bunneostriata
Aloe gibbensis
Aloe molederana
Aloe jucunda
Crogonatum niger
Michaelothyrus seychellensis
Rhinotus albifrons
Spizobolus simplex
Eucratia mauriceae
Scheuchzeria unilineatus
Iris cedreti
Amorphophallus interruptus
Amorphophallus lanuginosus
Amorphophallus synandriifer

Arisaema rostratum
Hapaline locii
Typhonium lineare
Typhonium penicillatum
Paraboea uniflora
Primulina modesta
Cypripedium dawsonianense
Cypripedium meliponense
Paphiopedilum wenshanense
Pinniwallago kanpurensis
Impatiens adenioides
Impatiens angustisepala
Paraboea albida
Paraboea tarutaensis
Callulina meteora
Etheostoma chermockii
Etheostoma marmoripinnum
Magnolia minuta
Begonia montis-elephantis
Begonia stellata
Stereospermum zenkeri
Pristimera biholongii
Pristimera breteleri
Salacia conraui
Simirestis staudtii
Mangistipula multinervia
Dichapetalum kopuninum
Dichapetalum letouzeyi
Eriosema adamaouense
Ostryocarpus zenkerianus
Platysepalum scaberulum
Rhynchosia ledzmannii
Trifolium gillettianum
Memecylon bakossiensis
Warrackea nutans
Eugenia buchholzii
Leptobranchella khasiorum
Abronia campbellii
Anolis bicolorum
Anolis kzeutzi
Anolis monteverde
Anolis morazani
Anolis utlensis
Anolis villai
Mammillaria casuhatiensis
Aristelliger reyesi
Trachyboa gularis
Dendrophidion boshellii
Tantilla insulamontana
Tantilla petersi
Tantilla tritaeniata
Acanthobraea hadiyahensis
Cyantha lilacinae
Cyrtaanda rarotongensis
Garnotia cheesemanii
Coniophanes andresensis
Haloragis stokesii
Enulius bifoveatus
Sclerotheca viridiflora
Omoadopsis cannula
Trimetopon viquezi
Anolis tenorioensis
Huteria hexaloba
Simirestis klaineana
Aristogeitonina gabonica
Dinklageella villiersii
Cynisca gansi
Cynisca gigomensis
Stagnicola utahensis
Stagnicola bonnevillensis
Neorhis taylori
Nilssonia nigricans
Nilssonia leithii
Toxolasma cylindrellus
Triplophya gejiuensis
Juturna brunei
Videna pagodula
Videna pumila
Batagur baska
Boettgeria obesiuscula
Ameletta planipalae
Cyclura stejnegeri
Brachyophloeus vitiensis
Widdingtonia cedarbergensis
Pherosphaera fitzgeraldii
Euphorbia tanaensis
Magnolia gustavii
Picea neoveitchii
Juniperus saxicola
Aquilaria ralacensis
Warburgia elongata
Garcinia bifasciculata
Cynometra ulugurensis
Carpinus putoensis
Ostrya rehderiana
Dalbergia oliveri
Apterostroma oblatum
Magnolia zenii
Magnolia grandis
Elaeocarpus venustus
Dalbergia cochinchinensis
Aquilaria crassna
Tetrochidium ulugurese
Erythrina schliebii
Araucaria angustifolia
Acer undulatum
Diospyros mogogona
Hopea cordata
Shorea falcata
Podocarpus urbanii
Ehretia glandulosissima
Magnolia omeiensis
Magnolia sinica
Zenkerella perplexa
Ligndinea brezanii
Actinodaphne ellipticabacca
Syndiclis latispergens
Delonix tomentosa
Attalea crassipatha
Pinus squamata
Balaka microcarpa
Cyphospeza tanga
Dyopsis ambanjao
Dyopsis amasindavae
Dyopsis antananarivensis
Dyopsis arexium
Dyopsis basilonga
Dyopsis canaliculata
Dyopsis homovantsina
Dyopsis ifanadianae

Dyopsis intermedia
Dyopsis interrupta
Dyopsis mangozensis
Dyopsis naoussa
Dyopsis nossibensis
Carcharias taurus
Dyopsis oregonoides
Dyopsis ovobotriana
Dyopsis sahanofensis
Dyopsis singularis
Masoola madagascariensis
Pseudophoxin leduiniana
Ravenea lakatra
Ravenea louvelii
Voinoiala gezardii
Dyopsis ambositrae
Magnolia calimatisensis
Magnolia cararensis
Magnolia colombiana
Magnolia espinalii
Magnolia katorum
Magnolia polyphosphylla
Magnolia viloiensis
Magnolia wirolii
Euphorbia neoboreocensis
Magnolia ovalis
Geothallus tuberosus
Squatina occulta
Galeorhinus galeus
Carcharhinus longimanus
Sphyrna lewini
Sphyrna mokarzan
Neoschumania kamerunensis
Tampatiens grandisepala
Hememys depressa
Siebenrockiella leytensis
Podocarpus costaricensis
Mauremys mutica
Rafetus swinhooi
Aaadonta angauxana
Leucocephalon ywononi
Mammillaria albiflora
Mammillaria anliana
Mammillaria dweini
Mammillaria gluchioidata
Mammillaria herzeriae
Mammillaria marcosii
Mammillaria pennispinosa
Mammillaria sanchez-mejoradae
Mammillaria zeilmanniana
Crococerus pusilliflorus
Pilosocereus azulensis
Pilosocereus streckeri
Colocephalocereus purpureus
Melocactus conoideus
Melocactus ferreophilus
Uebelmannia buiningii
Turbinicarpus alonsoi
Turbinicarpus gielsdorffianus
Turbinicarpus hoferi
Turbinicarpus laui
Turbinicarpus mandragora
Turbinicarpus swoboda
Pseudobatos horckelii
Opuntia chaffeyi
Pinus torreyana
Podocarpus perrieri
Pitsana purpurascens
Pteris adscensionis
Sporobolus caespitosus
Panicum festinans
Arius uncinatus
Mustelus fasciatus
Eurytrigon microphthalmum
Sympterygia acuta
Diospyros tero
Characodon lateralis
Brachystephanus kupeensis
Paphiopedilum emersonii
Chlorostoma baironi
Atelopus varius
Peltophyne fluviatica
Leptophyne cruentata
Allobates chalcopis
Gastrotheca christiani
Agalychnis lemur
Eleutherodactylus amadeus
Eleutherodactylus apostatis
Eleutherodactylus beiroi
Eleutherodactylus brevirostris
Eleutherodactylus caribe
Eleutherodactylus chlorophenax
Craugastor coffeus
Eleutherodactylus corona
Eleutherodactylus darlingtoni
Eleutherodactylus dolomedes
Eleutherodactylus eunaster
Pantistimatis euphronides
Eleutherodactylus fowleri
Eleutherodactylus fureyensis
Mecistops cataphractus
Eleutherodactylus glandulifer
Eleutherodactylus glanduliferoides
Eleutherodactylus jamaicensis
Eleutherodactylus jugans
Eleutherodactylus lamprotes
Eleutherodactylus siamensis
Crocodylus mindorensis
Eleutherodactylus lucioi
Eleutherodactylus nortoni
Eleutherodactylus orcutti
Eleutherodactylus oxyrhynchus
Eleutherodactylus parapalates
Eleutherodactylus paulsoni
Eleutherodactylus poolei
Craugastor punctatus
Eleutherodactylus rhodesi
Eleutherodactylus schmidti
Eleutherodactylus sciagrapsus
Eleutherodactylus thoreticus
Eleutherodactylus ventrilineatus
Eleutherodactylus warreni
Leptodactylus fallax
Telmatobius ceiorum
Telmatobius laticeps
Cyclanorbis elegans
Tetranera puelcha
Sphyrna media
Sphyrna tudes
Mustelus schmitti

Isogomphodon oxyrhynchus
Carcharhinus porosus
Cyclusa 1093
Cypriella bogagrande
Cypripodon latifasciatus
Centauria akamantis
Cypripodon pachycephalus
Eleutherodactylus nortoni
Pseudophilautus stuarti
Chasmistes liorus
Epioblasma torulosa
Diptyxus mennii
Tampichthys dichzomus
Diplomatiana ringens
Aaadonta irregularis
Eleutherodactylus cavernicola
Eleutherodactylus calimatisensis
Eleutherodactylus sempalmatus
Eleutherodactylus sisypodemus
Ilimia ampla
Elliptio nigella
Alasmidolona ravenliana
Epioblasma othcaloogensis
Aaadonta kinlochii
Alligator sinensis
Almonia vesusta
Allotoca maculata
Gambusia eurystoma
Gambusia hurtadoi
Aaadonta pelwana
Gopherus agassizii
Hemosemys grandis
Hirinaba curytibana
Hydrotraxus compunctus
Lepidochelys olivacea
Idiomela subplicata
Idiomela middlekauffi
Idumella sketi
Iglica gratulabunda
Ingolfiella longipes
Insulivitrina reticulata
Ixaolodectes flectocercus
Jardinella colmani
Parypyridonia barbnardi
Konioconcha othnius
Konia dikume
Konia eisentrauti
Haplochromis ishmaeli
Haplochromis tegeelaari
Haplochromis mylbergates
Laminella sanguinea
Lampisilis streckeri
Lepidochelys olivacea
Lanistes neritoides
Lasmigona decorata
Latimeria chalumnae
Leiostyla abbreviata
Leiostyla cassidula
Leiostyla gibba
Leiostyla simulator
Caseoils galeatus
Lepidochelys olivacea
Leptoxis plicata
Leuchocharis pancheri
Lexingtonia subplana
Libellula angelina
Anclastrum cumingianus
Angula ashangiensis
Mautodontina boraborensis
Mautodontia ceuthma
Muretus sinensis
Platystigma pronoti
Medionidus penicillatus
Medionidus simpsonianus
Fluvidona petterdi
Megalobulimus grandis
Megalobulimus proclivis
Meladema imbricata
Mesonerella prospera
Kicricarionia baironi
Alcaocia atropurpurea
Alcaocia sinuata
Rafflesia magnifica
Parathelphusa reticulata
Geothelphusa lanyu
Strengeriana antioqueusis
Geothelphusa lutao
Tehuana varacuzana
Parathelphusa hepingi
Schizothorax grahami
Yunnanilus discoloris
Sinocyclocheilus grahami
Xenocypris yunnanensis
Bombus franklini
Salmo ezenani
Corseria corsica
Myaka myaka
Kaniaia minuta
Nanodectes bulbicercus
Nemacheilus isletae
Nemacheilus troglotaaractus
Nicrophorus americanus
Notohymecia macrops
Obovaria retusa
Ogasawarana chichijimana
Ogasawarana habeii
Ogasawarana tamorpha
Ogasawarana rex
Ogasawarana yoshiwarana
Oncorhynchus apache
Oncorhynchus formosanus
Opanaza altiapa
Opanaza areensis
Opanaza bitridentata
Opanaza calcitata
Opanaza duplicicatata
Opanaza duplicidentata
Opanaza fosbergi
Opanaza gemphala
Opanaza perahuensis
Eustacus dalagarbe
Ombastacoides parvicaudatus
Eustacus gamilaroi
Eustacus gwinui
Eustacus gitzumlayen
Eustacus huanensis
Eustacus 093
Engaewa pseudoreducta
Cambarellus areolatus
Cambarellus proluxus

Ombastacoides denisoni
Eustacus mirangudin
Procamburus ortmannii
Cambarus veitchorum
Procamburus catemacoensis
Opisthopatus roseus
Procamburus paradoxus
Ameletta planipalae
Orconectes sheltau
Procamburus regionotanus
Orangia maituatensis
Orcula fuchsi
Lyhnidia karamani
Anagastina hadouphylax
Plagigeyeria montenegrina
Saxurinator orthodorus
Giantella thiesseana
Hauffenia lucidula
Graecoanatlota vegorriticola
Islamia trichoniana
Sardohoratia sulcata
Islamia graeca
Trichoniana trichonata
Melanopsis trichonata
Tanouisa zmanjae
Sideritis thiesseana
Prespolitorea malaprensensis
Zaumia santizama
Parabythinella malaprensensis
Lanzaia skradinensis
Alzoniella galica
Bythiospeum husmanni
Gocea ohridana
Islamia beddidi
Belgrandiella kreisslorum
Belgrandia varica
Marstoniopsis armoricana
Lyhnidia hadzii
Belgrandia moitessieri
Stankovicia baicaliformis
Microcolpia parvessii
Prespolitorea valvaeformis
Travunijana tribuniciae
Pantania sabiniana
Radomaniella elongata
Ohridohauffenia minuta
Bythiospeum dubium
Bythinella eutzepra
Islamia zermanica
Bythiospeum putei
Alzoniella onatensis
Paladilhiopsis janiniensis
Rumicaria matjevi
Marstoniopsis graeca
Pseudolamnia balcanica
Pyrgohydrobia jablanicensis
Bythiospeum pelliculum
Trachyochridia filocincta
Belgrandiella botersi
Paladilhiopsis turrita
Bythiospeum turritum
Dalmatella hadei
Dalmatella sketi
Sadleriana cavernosa
Tarraconia gavelli
Prespijana lacustris
Dianella schlickum
Belgrandia bonelliana
Henzigirardia wieneni
Radomaniella lacustris
Malaprensia albanica
Hadziella rudnicka
Marstoniopsis vrbsai
Hauffenia tovunica
Kerkia kuscevi
Acroloux macedonicus
Lyhnidia stankovici
Bythiospeum gonostoma
Belgrandiella multiformis
Paladilhiopsis neaougustensis
Eupaludestrina dobrogica
Saxurinator labiatus
Cernuella amanda
Monilearia granulatriata
Monilearia proventulenta
Hemicycla efferata
Actinella aridens
Montserratina becasis
Belgrandiella zemanovi
Hemicycla paeteliana
Monilearia tumulorum
Napeaus exilis
Tyrzheniberus sardonius
Tacheocampylea romagnolii
Canarivitrina falciifera
Cerneola crombezi
Cerneulla aradasi
Oxytelus kanabense
Aloe bambana
Afrothimia baerae
Aloe classenii
Uvaria decida
Aloe flexiliifolia
Aloe leptosiphon
Uvaria pugensis
Aloe boscawenii
Aloe dimetomensis
Pachysaga strobila
Pacifastacus fortis
Minagrin ribeironi
Micrathryia kleerekoperi
Symptetrum evanescens
Erythrodiplax acantha
Erythrodiplax nivea
Elga newtonstantosi
Panaea deparonensis
Pangasius saritwongsei
Pseudochazara cingovskii
Paracyplopia naessi
Haplochromis beadlei
Haplochromis crassilabris
Parantica davidi
Lotus kunkelii
Limonium sventenii
Athamanta coraciana
Cyrinus foitwongsei
Coronopus navasii
Astragalus tremolisanus
Onopordum nogalesii
Veronica oetaea

Andryala crithmifolia
Thesium subsculentum
Antirrhinum charidemii
Isoplexis chalcantha
Odontites granatensis
Argyranthemum winteri
Goodyera macrophylla
Ameletta planipalae
Astragalus verrucosus
Hypochaeris oligocephala
Beta patula
Geranium madurense
Borderea chouardii
Bencomia sphaerocarpa
Pericallis hadrosoma
Brassica macrocarpa
Onopordum carolinianum
Erodium astragaloides
Limonium spectabile
Teline salesoides
Erucastrum palustre
Vicia bifoliolata
Globularia ascanii
Monanthes wildpretii
Limonium dendroides
Rumex tataricus
Jasminum azoricum
Sinapidendron rupestre
Achyrosum dumosum
Crambe sventenii
Laserpitium longiradium
Astragalus maritimus
Iris boissieri
Viola hispania
Cheiranthus duranii
Solanum liddii
Amzeria helodes
Sideritis discolor
Sideritis serrata
Plantago almogravensis
Sideritis cypsiophan
Bencomia brachystachya
Centauria hedeocheii
Particaria contorta
Pentstemon dubia
Protosticta rozendalorum
Protosticta gracilis
Serapias stenopetala
Lotus benoistii
Vicia fulgens
Isoetes olympica
Epilobium nudumidum
Rumex tataricus
Pulicaria filaginoides
Acanthodactylus haranensis
Phrynocephalus hozvatii
Vipera anatolica
Gyralus ioanis
Iglica wolfisfcheri
Pseudobithynia kathrinae
Iglica velkovitzi
Bythinella wienigligica
Islamia edingeri
Gyralus shasi
Bithynia kastoriae
Pseudobithynia panetolii
Galanthus trojanus
Cambarus lacurcensis
Lepidium turczaninowii
Teline nervosa
Necturus
Tanacetum oshanahani
Helianthemum teneriffae
Salvia herbanica
Sonchus gandogeri
Thesium psilotocladum
Cheirolophus metlesicicii
Artemisia insipida
Lotus maculatus
Lepidosticta wienigligica
Lotus pyranthus
Plantago famarea
Cheirolophus santos-abreui
Pericallis malvifolia
Pene galliae
Theodoxus baeticus
Theodoxus valentinus
Anabarrilus gliuensis
Cypripedium chinglingchungii
Peristostoma leonina
Decorus decorus
Cypripus barbatus
Sinocyclocheilus yangzongensis
Anabarrilus yangzongensis
Cypripus fuxianensis
Ptychidio jordani
Cypripus yunnanensis
Anabarrilus andersoni
Poropurpus chinglingchungii
Peristostoma leonina
Lamprotula triclava
Trichomycterus venulosus
Pachnodus oxoniensis
Dupontia levonsonia
Conturbatia crenata
Glabrennea silhouettensis
Pliodiscus spinosus
Stomatosticta balingensis
Hypselostoma elephas
Opisthostoma therites
Parabosydia serpa
Gylitotrachela luctans
Opisthostoma trapezium
Rhombunioopsis tauriformis
Margarya monodi
Margarya yangtshunghaensis
Schizothorax balingensis
Schistura papulifera
Schizothorax nepalensis
Schizothorax integrilabiatus
Pseudagrinon mascalgni
Zygonchidium gracile
Elatoneura ploutae
Protosticta plicata
Atherinella jiloensis
Haplochromis croceopellus
Cyrinus cingovskii
Leiostyla cassida
Cunepisid demangei
Lamprotula crassa
Daphniola lousii

(A)
MARÍA MINERA

(B)
DANIEL MONTERO





(094-103)

(A)
Pintura en tiempos
de algoritmos

(B)
La boca de la muerte

Los economistas podrían analizar si aquí se manifiesta una tendencia de la sociedad superacumuladora a volver al estadio de la reproducción sencilla de la ideología.

Theodor Adorno, “Sobre el jazz”

En 2019, *The New York Times* invitó a un grupo de curadores y artistas a proponer veinticinco obras que a su parecer definían la era contemporánea. Más allá de que la selección se centró en artistas de Estados Unidos (porque ya sabemos que el mundo, como nos ha enseñado la Serie Mundial, va de California a Nueva York), lo más llamativo fue que ninguna de las obras elegidas era una pintura. Lo más parecido fueron las *Flores de Andy Warhol*, de Sturtevant, una artista que se pasó la vida reproduciendo la obra de sus colegas masculinos para señalar el hecho de que sobre todo son ellos los que llenan las paredes de los museos y las galerías. Las flores, entonces, son exactamente iguales a las de Warhol —es más, están hechas con la misma malla con la que él hizo sus serigrafías, que desde luego, como buen copista, no tuvo problema en prestar a la artista, un par de años después, para que produjera las suyas. La complicidad era tal que cuando se le preguntaba a Warhol por el sentido de su trabajo, él respondía: “pregúntenle a Sturtevant”. Sobre decir que su meticulosa versión no puede considerarse falsificación o plagio; tampoco realmente homenaje o parodia. Es obra de ella, que se distingue de la de Warhol (o de aquellas de los muchos otros hombres en las que se basó) como lo hace el *Quijote* de Pierre Menard del de Cervantes. Una distancia apenas

Vista general de la feria de arte contemporáneo Art Basel Miami Beach 2024. Cortesía de Art Basel.



perceptible que, por cierto, reconoció mucho antes Marcel Duchamp, y hasta nombre le dio: infraleve, aquello que separa, por ejemplo, un urinario de su urinario.

En la lista había, eso sí, varios videos, algunas instalaciones y un par de actos de corte existencial, como la venta callejera de bolas de nieve que David Hammons llevó a cabo en 1983;¹ una acción de la que sólo quedan algunas fotografías, que muestran al artista parado detrás del cuidadoso arreglo, por tamaño, de sus redondos productos sobre un tapete africano, mientras otros a su lado venden sacos usados o collares. La mercancía, desde luego, se derritió esa misma tarde, pero su reverberación conceptual —como ocurre con las bolas de nieve— no ha hecho más que crecer. (Como dijo alguna vez la crítica Amy Goldin sobre el arte conceptual: “cuando más inventivo es, tiene el misterio y el encanto de la vida misma. Es la dureza del arte lo que le falta”.²)

El periódico acompañó las imágenes de las veinticinco obras con una conversación entre los participantes, quienes, en algún momento, se dieron cuenta de que no habían incluido pinturas. Entre ellos había un pintor, Torey Thornton, así que la moderadora lo cuestionó: “¿No es contemporánea la pintura?” Él sólo atinó a decir: “Es vieja. No sé”. Alguien in-

1 *Bliz-aard Ball Sale* (difícil de traducir, ya que el *ard*, de *blizzard*, ventisca, es casi *art*, arte).

2 Amy Goldin, citado en Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, California, 1997, p. XIX.

MARÍA MINERA

Pintura en tiempo de algoritmos

tentó salir al quite: “Amo la pintura, pero nomás no apareció”.

Así eran las cosas hace seis años: la pintura nomás no aparecía. O muy poco. No era, desde luego, que se la hubiera tragado la tierra —pintores había, algunos fabulosos—, pero casi. Después de que Duchamp la encontró amarga una tarde de 1913, la pintura empezó a caminar muy lentamente hacia el cadalso. Claro que luego no nos atrevimos a darle final, pero sí llegó el día en que dejó de ser un imperativo exponer pintura (y pintar). Los museos ciertamente se despoblaron de cuadros. Y no cabe duda de que la comprensión de la pintura como algo insuficiente es clave para entender el arte de los años setenta para acá (tal fue el rango planteado para la lista del *Times*).

Seis años después, sin embargo, una lista así es impensable. El mundo del arte ha cambiado por completo de parecer. Hasta hace no tanto, uno sabía que en las exposiciones de arte contemporáneo podían pasar cosas extravagantes (por fuera de los límites, estos), como que no hubiera nada más que cajas y bultos apilados en una orilla; llenos, no obstante, de las obras recién robadas de la muestra de la galería de al lado.³ Hoy, un espectador al que eso le parecía elogiable —e hilarante, claro está— lo que teme es no encontrar otra cosa que pinturas gigantescas, que difícilmente le producen algo más que una ceja levantada.

La pintura ha vuelto. Y como dicen los anglos, *with a vengeance*.

Hace mucho que dejó de importar si el arte va hacia adelante o hacia atrás, o, incluso, si no se mueve. Pero que la pintura haya regresado, y con un ímpetu irrefrenable, no pa-

3 Como ocurrió en la muestra de 1996, *Otro maldito readymade*, de Maurizio Cattelan, el artista cuya obra *Comediante* (que consiste en un plátano pegado a la pared con cinta adhesiva) se vendió por seis millones de dólares hace unos meses.

P. 094

Vista de la exposición *Pintura contemporánea en México*, Museo Amparo, 23 de marzo-28 de julio de 2024. Cortesía del museo.

P. 095

Vista general de la feria de arte contemporáneo Art Basel Miami Beach 2024. Cortesía de Art Basel.

rece sino apuntar a la condición crepuscular en la que —cada vez es más claro— lleva tiempo sumida la producción artística. Es cierto que la pintura nunca ha mostrado la menor disposición a relajar su monopolio milenar; después de la posguerra la hemos visto hacer varios intentos por reinstalarlo. Lo distinto ahora sería lo que alcanza a percibirse como una vitalidad impostada, que complica el intento de dilucidar qué tan viva se encuentra todavía esa cosa llamada arte, o si, en una de esas, y por más que nos pueda parecer, por momentos, aún hermosa, nos damos cuenta de que en realidad está muerta, pero como lo están esas flores disecadas que, sin perder del todo su encanto, pueden quedarse para siempre adornando un jarrón polvoriento.

(Aclaración no pedida: amo la pintura, pero no así.)

En su regreso al mundo, después de haber sido desterrada por el arte conceptual, la pintura ha adoptado una forma mecánica e insustancial. Lo más

tangible del mundo —un cuadro— se ha vuelto lo más etéreo, inasible. No hablamos, desde luego, de la pintura que siempre ha estado ahí, aunque relegada por décadas a un segundo plano (ésa que han venido haciendo sin descanso pintores a quienes las veleidades del mundo del arte los tienen sin cuidado). Cualquiera que haya ido a una feria de arte en los últimos años sabe cómo se ve la nueva pintura: esos lienzos lustrosos, vociferantes, orgullosos de hablar la lengua de las bienales biempensantes, que abarrotan los pasillos y convierten el paisaje en un tapiz homogéneo, premasticado, pero “altamente *instagramable*”, como escribió Daniel Montero hace unos meses.⁴ Se trata, explicaba él, de “pinturas que se sabe van a ser fotografiadas desde un inicio”, y que

4 Daniel Montero, “Un nuevo *affaire* por la pintura (2 de 2)”, *Revista Cubo Blanco*, 31 de mayo de 2024.

actúan, así, como dispositivos que se desdoblán “en lo real como materia, y como dato digital en la red”. La ventana renacentista ahora da paso, pues, a la pantalla boba de los teléfonos inteligentes.

Esta inmediatez es la que permite intuir una suerte de final o, cuando menos, de límite: estamos rodeados de cuadros que perfectamente podría haber generado una inteligencia artificial. Tal vez sean irreprochables en su factura, pero no hay casi rastro de actividad humana allí, por mucho que estén inyectados de lo que los robots entienden por pasión: pinceladas furiosas, colores estridentes. El verbo aquí ni siquiera es pintar, es diseñar. Son esquemas que carecen del sabor de lo empírico; fríos espectros de pinturas calculadamente posibles. Quizá por ello se resisten a adherirse a la memoria: insustanciales, como videos de TikTok —y tan volátiles como Snapchat o efímeros como la desaparición programada de mensajes de WhatsApp.

Que lo digital se haya inmiscuido a fondo en el ensueño pictórico quiere decir que lo más aterrador ya sucedió: la inteligencia artificial ha empezado a colonizar la imaginación humana. La pintura regresó, con su capacidad especulativa mermada, para entrar dócil en la buena noche de los algoritmos.

Cualquier día uno se topa con noticias como ésta: “Petra Cortright es una artista digital que navega por internet para pintar como una impresionista”.⁵ Justo lo que hacen los *transformers* que están llegando (ChatGPT *et al.*): resolver problemas que impliquen una gran búsqueda a través de un espacio combinatorio. Habrá quien diga que eso es muy parecido a la mecánica del arte, que efectiva-

mente pasa por buscar, en un mar infinito de posibilidades, la solución apropiada a un problema determinado (digamos, la hoja o el lienzo en blanco que deben ser “llenados”). Pero sabemos —o sabíamos— que si bien algunas prácticas pueden describirse en esos términos (por ejemplo, algunas escrituras automáticas), el arte desborda, y con mucho, las recetas que siguen al pie de la letra los diligentes cerebros electrónicos. Ya empezamos a ver, no obstante, obras que parecen generadas por un sistema (tipo DALL-E) al que se le da una instrucción; por decir algo: “¿Cómo se vería el *Hombre de Vitruvio* sobrepuesto a la Coatlicue en estilo ligeramente muralista?” Vaya manera de desmovilizar la imaginación.

Pinturas hechas en Photoshop, podría decirse, aunque eso contradiga profundamente el hecho de que la pintura ocurre sobre el lienzo, no antes ni después. “La *imago* del mundo técnico”, dice Adorno, “contiene algo ahistórico que la hace idónea para

el engaño mítico de la eternidad”. Pero es engaño, “imagen *tramposa*”, como llama Joan Fontcuberta a los productos de estos programas que permiten actuar sobre lo que vemos, con suturas invisibles. El propósito de las máquinas es ése: ser eficientes; de ahí que simplifiquen y dejen fuera todo lo que no es esencial; que se queden, pues, con la opción que resulta más acertada —por razones numéricas— y anulen el resto. Con lo cual creen demostrar lo astutas que son, porque encuentran la aguja en el pajar en unos segundos, sin rodeos, sin intentos fallidos, sin tachones, sin amagos, sin ganas de llorar, sin morderse las uñas. Lo que ellas no saben es que la obra es el resto. Es más, no está en ellas entender que no se trata de hacer arte, sino de ser humano.

Cuando la pintura regresó en los años ochenta, los críticos pusieron el grito en el cielo, porque era excesiva, decadente (sobre todo

5 “Petra Cortright Is a Digital Artist Who Surfs the Internet to Paint Like an Impressionist”, *Heni News*, 17 de mayo de 2023.

comparada con el minimalismo entonces reinante). Hoy la recordamos con nostalgia, pues por lo menos ahí había mucho de algo: pigmento, para empezar, pero también cuerpo —presente en esas pinceladas que maltrataban una y otra vez la superficie—. La nueva nueva nueva pintura (porque hemos tenido varias) es puro protocolo; producción planificada para parecer audaz e imprevisible, cuando en realidad segrega del proceso todo lo no dirigido a deleitar a los ojos detrás de las pantallas —ojitos con cartera, que no sabían ni dónde posarse en lo que había antes, que más que obras eran actos sostenidos en la fragilidad de una verdad pulsional y no en el acostumbrado rigor técnico.

La conclusión que de ahí se desprende no es sólo que estamos ante una pintura en la que consideraciones de formato, de precio de venta y de expectativa de mercado importan más que los imperativos internos de la invención artística —que ya es gravísimo—. También nos lleva a suponer que esto es parte de una tendencia que se deja sentir en múltiples ámbitos culturales (clarísima en series de televisión y libros *superventas*), cada vez más alejados, como escribía hace no tanto, en *The Atlantic*, la periodista Amanda Mull, de “las ideas y los instintos creativos de los individuos” y, en cambio, muy pendientes de los sistemas de previsión, que eliminan conjeturas y apuestan, sin más, “por lo que se vende más rápido”.⁶ Ella se refería a la moda, pero, fatalmente, no es difícil extender sus observaciones al mundo del arte.

Y eso, de nuevo, es lo que preocupa: que la inteligencia artificial esté permeando en la manera en que hacemos arte, al punto de convertirla en una actividad parecida, en su au-

Vista general de la feria de arte contemporáneo Art Basel Miami Beach 2024. Cortesía de Art Basel.



tomatismo, a comprar en Amazon. No es que ya haya por ahí algoritmos en operación, pero empiezan a ser visibles mecanismos que remedan su impulso decantador, que privilegia unas formas (aquellas que atrapan la mirada de golpe) sobre otras. O, pensándolo bien, tal vez sí podemos hablar de un empuje algorítmico, puesto que las plataformas (como Instagram y TikTok) que se usan para sacar al mundo estas pinturas lo llevan en la sangre.

No augura nada bueno que dejemos el futuro del arte en manos de los algoritmos. Es evidente que las máquinas son capaces de crear cosas que se asemejan a las obras de arte, y cada día lo harán mejor. Lo que en absoluto queda todavía claro es si esto les parecerá importante o necesario, como nos lo ha parecido a nosotros a lo largo de nuestra historia. Es posible que la falta de utilidad del arte lo convierta en un elemento prescindible en su configuración del mundo.

A lo mejor es lo que tocaba, como si toda la historia del arte hubiera sido una larga postergación de un final que en realidad estaba anunciado desde el primer día. En todo caso, se fue muriendo de a poco. Dejó de ser sagrado, dejó de ser reflejo, dejó de ser hermoso, de ser umbral, de ser aullido, dejó de ser irrepitable, de ser objeto, está dejando de ser humano y, así, dejará de ser.

P. S. Donde yo veo un hundimiento irrevocable, Daniel ve un comienzo, una posibilidad. Espero que sea él quien tenga la razón. Pero temo que para eso tendrían que pasar muchas cosas que no se ve que estén por pasar en este mundo cada vez más artificial, monstruoso e inhabitable. ¶¶

6 Amanda Mull, “Fashion Has Abandoned Human Taste”, *The Atlantic*, 23 de junio de 2022.

DANIEL MONTERO

La boca de la muerte

*quiero entrar a la boca de la muerte
con la boca abierta
para que nadie sepa quién
se come a quién*
Paola R. Senseve

En el sistema del arte contemporáneo hay un cementerio. Pero es un cementerio peculiar: no tiene cuerpos, sólo lápidas con declaraciones de que algo ha muerto (y uno que otro obituario), pues todos los cadáveres se han convertido en *zombies* y andan deambulando por ahí, con otros cuerpos, esos sí vivos de verdad, más sanos y vigorosos. O a veces esos *zombies* son como Lázaro y de alguna manera inexplicable regresan a la vida y se vuelven a ubicar en el centro del sistema artístico, dejando tras de sí un campo de criptas vacías. Para muchos, la crítica de arte fue asesinada por el dueto curaduría-mercado. Ésta aún persiste, a pesar de todo, en ciertas dinámicas discursivas contemporáneas. En actos de traición, a veces el mercado también mata a la curaduría, pero su cadáver sigue deambulando por las galerías.

Muchas veces la tradición del arte ha sido asesinada por nuevas formas y manifestaciones artísticas, o por nuevas tradiciones que a su vez han sido relevadas por otras, han surgiendo incontables “post-” y “neo-” que se suceden unos a otros en cadenas interminables. Con todo, tal vez la declaración de muerte más reiterada ha sido la de la pintura, que en los últimos sesenta años ha fallecido y ha renacido en una dinámica inquietante. En “Pintura en tiempo de algoritmos”, María Minera proclama una vez más su muerte, esta vez por la operación de las

inteligencias artificiales generativas y los algoritmos. No se trata de una muerte sin más, sino de un asesinato operado por las máquinas, que han sustraído lo humano de la creación artística.

Sin embargo, lo que pasa en la actualidad no tiene parangón histórico. Ahora, parece decir Minera, no son las lógicas artísticas y sus genealogías (materiales, críticas, técnicas, institucionales) las que están aniquilando a la pintura y el arte, sino más bien una forma diferente de producción, distribución y consumo, mediada por máquinas y vinculada al capitalismo tardío, la que ha alterado todas las imágenes y se ha introducido en la mente de los artistas, haciendo que las pinturas contemporáneas se parezcan a las hechas por esas máquinas. Se trata de una operación de doble

vía: la máquina deviene artista y el artista, máquina; en esa relación, el arte comienza a dejar de existir.

Creo, en efecto, que Minera tiene razón al decir que estas máquinas están alterando la manera en que se produce, circula y se consume el arte, pero considero que su diagnóstico y sus predicciones hay que tomarlos con cautela. Sin embargo, como ya lo dijo Hal Foster en su texto “Funeral para el cadáver equivocado”, esas muertes son sintomáticas, pues señalan una rearticulación que pone en duda las condiciones generales del arte.

POR UNA VITALIDAD/ VERDAD EN PINTURA

Es un hecho que ha habido un auge pictórico en la actualidad, que se dio, me parece, durante y después de la pandemia, aunque tal vez se venía gestando desde un poco antes. Este repunte se



Vista de la exposición *Pintura contemporánea en México*, Museo Amparo, 23 de marzo-28 de julio de 2024. Imágenes para prensa, cortesía del museo.

manifestó en la creación ingente de pinturas, pero también en la gran difusión que les dieron distintos dispositivos de exhibición: teléfonos inteligentes, museos y galerías incluidos. Además, luego del lanzamiento de las inteligencias artificiales generativas, en 2022, otro tipo de imágenes ha comenzado a convivir con las pinturas en las redes digitales. No sólo se crean más pinturas, sino que éstas aparecen más fácilmente ante nuestros ojos por la operación del *hardware* y el *software*, así como por otras operaciones institucionales.

Sólo puedo especular respecto a ese auge, pues es un asunto que necesita mayor elaboración: tal vez muchos artistas migraron a la pintura para mantenerse activos durante el encierro y continuaron porque les resultó productivo; o bien, aquellos que pintaban desde antes empezaron a *postear* más regularmente su trabajo en las redes sociales para promover su obra; o quizá, muchos encontraron en ese medio una forma de expresión de su subjetividad, reelaborando la idea romántica del sujeto que se circunscribe a la pintura, en un momento histórico en el que la autoexpresión se demanda permanentemente; o es posible que, en los últimos años, las galerías y los museos hayan promovido intensamente la pintura como un arte redituable en términos simbólicos y económicos. Además, la pintura ha entrado en una relación completamente diferente con la fotografía, el video y otro tipo de imágenes digitales, haciendo que su presencia sea más conspicua. El resultado de esas interacciones está por estudiarse en detalle, pero lo que sí puede decirse, es que ha habido una alteración del contexto en el que la pintura aparece, generando un colapso contextual inusitado. Como veremos, ese colapso ha sido fundamental para pensar en nuevas condiciones del arte en general y de la pintura en particular.

Sin embargo, y como lo he manifestado en otro lugar,¹ el auge actual de la pintura ha sido capitalizado por diferentes instituciones de exhibición y de mercado. Acerca de esta relación de producción y de gestión de la pintura, en que las máquinas están operando parte del proceso, qué es lo que nos dice, en el fondo, Minera. ¿Estamos ante el fin de la pintura o del arte? Desde mi perspectiva, lo que está en juego es una noción de libertad que ha cambiado con la entrada en acción de las inteligencias artificiales y que se expresa particularmente en la pintura. Lo que puedo ver es que, al contrario de la argumentación de Minera, algunos pintores han comenzado a preguntarse qué posición deberían tomar al respecto y, desde allí, qué tipo de operación artística puede tener lugar.

¿Qué quiere decir que ha habido una alteración en la libertad en la pintura? Pensemos en el proceso pictórico creativo que Minera llama “capacidad especulativa”. El pintor es alguien que toma decisiones sobre el proceso pictórico, pero ese proceso es peculiar, porque éstas a veces se toman *a priori* (el tipo de superficie que se va a pintar, el tipo de materia, la paleta, etc.). Sin embargo, otras veces sólo *a posteriori* se adquiere conciencia de lo que se ha hecho y de lo que ha tenido lugar. Y es allí, entre las decisiones conscientes y las acciones inconscientes, que la pintura puede cambiar indeterminadamente. ¿Qué es lo que guía ese proceso? Una relación compleja entre la mirada, la mano, la materia pictórica y la superficie, la cual depende de cómo la pintora o el pintor se relaciona con el cuadro, en función de un tema, de un problema o de ambos.

La pregunta es ¿cómo se da la tensión entre las decisiones a

1 Daniel Montero, “Un nuevo affaire por la pintura (1 de 2)”, *Cubo Blanco*, 10 de mayo de 2024 y “Un nuevo affaire por la pintura (2 de 2)”, *Cubo Blanco*, 31 de mayo de 2024.

priori y la conciencia *a posteriori*? Eso es precisamente lo que dicta la libertad en la pintura. Se trata de un debate moderno que se ha manifestado varias veces en la historia tras la invención del cuadro en el siglo XVI, durante la transición entre el arte neoclásico y el romántico en los siglos XVIII y XIX, o en el conflicto entre el realismo y la abstracción en el siglo XX.

En esas tensiones, el problema de fondo es cómo se expresa la libertad en la pintura y es aquí donde el tema del humanismo cobra particular importancia. El humanismo de la pintura se manifiesta como una forma de libertad ante otros factores que la predeterminan (tecnológicos, materiales, mediales, políticos y sociales, entre muchos otros). La pintura depende de esos factores pero no se limita a ellos, porque siempre los excede. Digamos entonces que la libertad en la pintura es un exceso. Además, el humanismo asume que la pintura siempre reconoce de antemano a un público, es decir, una comunidad de observadores unidos por la experiencia de ver el cuadro, en la que el primer observador es el pintor. En ese sentido, la humanidad del cuadro acontece como un reconocimiento entre lo que el pintor ve y lo que potencialmente verán otros. Se produce así una suerte de comunidad en el reconocimiento colectivo que pone a la pintura en el centro y que provoca una serie de cuestionamientos de diferente orden: a quién representa esa pintura, a quién va dirigida, cómo me inscribo yo en ella, qué tecnologías e instituciones la gestionan.

Lo que han hecho las máquinas, ya sean los algoritmos de las redes sociales o las inteligencias artificiales generativas, es que las decisiones de los pintores sean mediadas por esos sistemas, es decir, la libertad es relativa a la máquina que la coopta cada vez que ésta es usada. Desde esta perspectiva, el fin de la pintura no es propiamente un final sin más, sino una pérdida. Pare-

ce que la máquina sólo simula una potencia de la libertad del arte, pero en realidad la cohibe, es decir, no permite la crítica y condiciona las acciones de los pintores y de los observadores.

Sin embargo, en mi opinión, sí hay pintores que han empezado a tomar postura ante este fenómeno: comienzan a preguntarse qué implica la tensión entre la materialidad y la inmaterialidad de las imágenes contemporáneas, cómo se toman las decisiones *a priori* y cómo se cobra conciencia *a posteriori* en cuanto a la creación de pinturas y qué implicaciones tiene para la pintura publicar fotografías de este tipo de obras en las redes digitales. Dichos pintores y pintoras no evaden el asunto de la transformación que se está llevando a cabo, sino que lo asumen y lo incorporan a su producción y reflexión artística. En ese sentido, empieza a plantearse una ontología de la pintura relacionada con una suerte de nueva teoría de la imagen. Se trata de una pintura que no desconoce que siempre habrá un desdoblamiento del arte debido a su imagen, pero es en ese nicho donde ésta comienza a ubicarse y a enunciarse: al tiempo que señala ese nicho, lo usa. Es *el cuadro* el que ha vuelto a aparecer, muchas veces como un resquicio de persistencia de la pintura, como lugar de enunciación.

El problema de lo anterior es que, a pesar de que hay artistas que operan en su pintura una crítica de la situación, las plataformas virtuales hacen que todo se aplane ante la mirada. La responsabilidad de esto no sólo radica en la inteligencia artificial, también la comparten los sistemas contemporáneos de intercambio, tanto económicos como sociales, en los que las inteligencias artificiales son fundamentales. Es la relación entre la plataforma y la pintura, y no la pintura por sí misma, lo que ha ocasionado esa muerte a la que se refiere Minera, pues lo que está surgiendo es una operación postinstitucional del arte.

PINTURA POSTINSTITUCIONAL

Es significativa la manera en que George Dickie involucra a la pintura en su argumento sobre la institucionalidad artística. Hacia el final de su texto seminal *What is Art? An Institutional Analysis*, sostiene que una pintura pintada por chimpancés no puede ser arte porque esto depende de cómo la institución otorga ese estatus.² Para Dickie, una obra de arte es, en primer lugar, un artefacto y, en segundo lugar, cumple con una serie de aspectos que se le han concedido para ser candidata de dicha apreciación. Además, una obra de arte siempre involucra una intención artística. A pesar de que este argumento data de hace cincuenta años y de que se refiere a la tradición institucional estadounidense, sigue operando parcialmente y, de cierta manera, está presente en el mundo del arte contemporáneo reciente, aunque con varias transformaciones y consideraciones, incluso tras las posturas de Andrea Fraser y de Boris Groys.

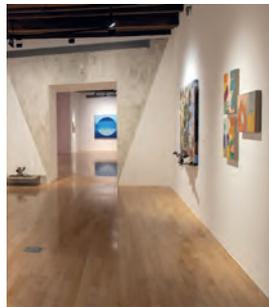
Sin embargo, la teoría de Dickie no contempla las operaciones de la imagen ni de la historia del arte en relación con la legitimidad institucional. No obstante, el argumento institucional del arte ha entrado en crisis por el “arte postinstitucional”, provocando su reconsideración. No significa que el arte ya no dependa de ciertas instituciones o sujetos; más bien, su administración, operada por máquinas y popularizada por medio de imágenes en las redes sociales, ha hecho que numerosas personas que no están familiarizadas con las diversas tradiciones artísticas puedan, de alguna manera, participar.

Esto tiene al menos tres consecuencias. La primera es que como en internet conviven todo tipo de imágenes, la mayoría de las veces, sin distinción

alguna, se ha generado una descontextualización sin precedentes del sentido de las mismas. La segunda es que, al contrario de lo que pensaba Dickie, la pintura también se ha codificado históricamente como una forma de arte en el cuadro y no sólo en la institución. Sin embargo, lo que se ha popularizado en las redes, donde la validación se otorga preponderantemente por el número de *views*, *likes* y comentarios, es la transformación del cuadro en un *performance* que apela a la sensibilidad colectiva, a un virtuosismo técnico o a una acción pictórica, ya sea figurativa o abstracta. Es en las redes donde la pintura puede aparecer como parte de un proceso y no sólo como resultado, como imagen-materia. Esta dinámica ha alterado la manera en que la pintura se presenta y es vista. Cuando afirmo que una pintura es *instagramable*, no sólo digo que fue realizada con el propósito de ser fotografiada; también sostengo que el procedimiento de desarraigo contextual ya está supuesto en la creación de muchas pinturas, antecediéndolas. Por supuesto, lo *instagramable*

involucra una intención ante un público indeterminado, que ya no es el convencional.

Ese aplanamiento de las imágenes operadas por máquinas es una nueva crisis institucional, así como la generalización grosera de que todos los pintores han sido afectados por estas dinámicas de la misma manera, lo que ha llevado a pensar en un nuevo fin de la pintura y del arte. Creo que es en el replanteamiento de una nueva experiencia de lo real a través de la pintura que se podría entender al mismo tiempo su persistencia y su actualidad. No es ni una muerte del arte ni de la pintura. Es una reconfiguración del sistema artístico contemporáneo. JM



Vista de la exposición *Pintura contemporánea en México*, Museo Amparo, 23 de marzo-28 de julio de 2024. Cortesía del museo.

2 George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Nueva York, 1974.

PERIÓDICAS

PP. 106-111 EUGENIA COPPEL

PP. 112-119 MARIANA MASTACHE MALDONADO

PP. 120-123 RAFAEL LEMUS

PP. 124-127 ROSARIO MANZANOS

PP. 128-135 CAROLINA NARVÁEZ M. Y MARIANA ABREU

(104-135)





Cosecha de hongos psilocibios, 2024. Fotografía de la autora.

Microdosis de “hongos mágicos”: ¿medicina ancestral o efecto placebo?

EUGENIA COPPEL

Tras once años de padecer la enfermedad de Lyme, Cecilia decidió abandonar los fármacos que tomaba para aliviar sus síntomas —cefalea intensa y diaria, dolor neuropático intermitente, “como si tuviera clavos ardorosos en los pies”, fatiga y niebla mental—, así como la depresión asociada con su malestar. Dicha enfermedad se transmite a los humanos por medio de la picadura de una garrapata infectada con la bacteria *Borrelia burgdorferi*. Si la infección se detecta a tiempo, es posible tratarla con antibióticos; de lo contrario, como le sucedió a Cecilia, la bacteria se disemina al cerebro, el corazón y el sistema músculo-esquelético, ocasionando síntomas crónicos debido a la neuroinflamación.

El consumo regular de fármacos le provocó una úlcera gástrica y piedras en la vesícula, que la obligaron a operarse de emergencia. Además, a raíz de las deficiencias cognitivas

provocadas por la bacteria, vivió episodios alarmantes: su memoria fallaba mientras conducía por Guadalajara, la ciudad donde reside. A sus 72 años, por sugerencia de su hija, Cecilia se animó a probar la psilocibina, pero sólo en dosis tan pequeñas que no provocan alucinaciones ni cambios inmediatos en los sentidos ni en la percepción. Nunca antes había ingerido una sustancia ilegal, pero se sentía tan mal que decidió arriesgarse.

Desde enero de 2024, toma microdosis de *Psilocybe cubensis*. Su tratamiento consiste en 160 miligramos de este hongo cultivado en un laboratorio casero, deshidratado, molido y encapsulado. También toma extractos de otro hongo medicinal no psicoactivo con efectos neuroprotectores: *Hericum erinaceus* o melena de león.¹ Un año después de haber adoptado el tratamiento, Cecilia asegura que su “estado físico y emocional no se compara” con el que soportó durante una década. “Sentí los beneficios muy rápido [...]. Empezaron a disminuir los dolores, ahora son mucho más esporádicos y leves. Sobre todo empecé a sentirme con una especie de inteligencia nueva, mucho más clara ante cualquier evento, más ágil de la mente, con respuestas más asertivas y una mejora notable en mi capacidad de bajar el pensamiento al habla. No es que ya no me olvide de nada, pero recuperé mi memoria en un 90% y, gracias a eso, pude retomar la lectura”.

Aunque gozaba de buena salud, Vicky también completó un ciclo anual tomando ambos hongos: “Mi memoria a corto plazo era muy mala y ése fue el primer gran cambio que noté a nivel cognitivo. Hoy puedo asegurar que soy una persona más inteligente”. Sus motivos para probar las microdosis fueron muy distintos de los de Cecilia. Quiso seguir el tratamiento para prevenir el alzhéimer que sufrió su abuela materna. Antes había participado en ceremonias ancestrales en las que se ingieren dosis altas de hongos psilocibios y le interesaba experimentar con microdosis como parte de su práctica espiritual. A sus 54 años, está convencida de que hacerlo mejoró tanto las capa-

idades de su cerebro como su calidad de vida. “Tuve infinidad de momentos eureka, cualquier cosa la podía analizar en un nivel muy profundo. En el pasado había iniciado muchos proyectos sin darles seguimiento, y ahora siento que desarrollé la estructura cerebral para aterrizarlos y seguir mis pasiones.”

LA CIENCIA EMERGENTE DE LAS MICRODOSIS

A James Fadiman se le conoce como el padre de las microdosis. Este psicólogo, formado en Stanford, fue el primero en describir el consumo de sustancias psicoactivas en cantidades subperceptuales —es decir, en dosis que no provocan efectos sensoriales— con la expectativa de aumentar el bienestar personal en el largo plazo. Fadiman suele decir que los verdaderos precursores de esta práctica son los pueblos originarios, pues, desde hace miles de años, han utilizado psicodélicos o enteógenos. Si bien el crédito les corresponde a esas comunidades, Fadiman es uno de los pioneros de la llamada “ciencia psicodélica”.

En 1965, antes de la prohibición del LSD en Estados Unidos, Fadiman investigó, como parte de su tesis doctoral, el potencial del ácido lisérgico para incrementar la creatividad. En su experimento participaron veintiséis profesionales que querían resolver algún problema técnico en el que habían trabajado sin éxito. Según él, esto condujo al registro de varias patentes por parte de los voluntarios del estudio. Aun entonces la dosis era un asunto de máxima importancia. Él se aseguró de administrar dosis medias a los voluntarios, pues con dosis altas “se corría el riesgo de que estuvieran más interesados en ver a Dios y olvidarse de su identidad, del tiempo y del espacio, en lugar de enfocarse en sus problemas”.

Fadiman relata este experimento en *The Psychedelic Explorer's Guide* (Inner Traditions, 2011), el mismo libro en el que describió por primera vez la práctica de las microdosis. En el capítulo dedicado al tema, el psicólogo presenta reportes anecdóticos de gente que ingirió, durante semanas o meses, pequeñas cantidades de LSD o de hongos psilocibios sin dejar de hacer sus actividades habituales. Muchos dijeron que sentían más energía, concentración, alegría, productividad, conexión con su

1 Izabela Szucko-Kociuba *et al.*, “Neurotrophic and Neuroprotective Effects of *Hericum erinaceus*”, *International Journal of Molecular Sciences*, vol. 24, núm. 21, 2023.

entorno, estabilidad emocional y agudeza mental. El autor se abstuvo de sacar conclusiones, argumentando que se trataba de indicios preliminares dentro de un campo novedoso que requería mayor investigación. Sin embargo, la microdosificación no tardó en convertirse en tendencia.

Fadiman continuó haciendo por su cuenta lo que él llama “ciencia ciudadana”. En un artículo escrito en coautoría con Sophia Korb, analizó más de mil reportes de personas, provenientes de 59 países distintos, que percibieron mejorías tanto en los síntomas de sus trastornos mentales —ansiedad y depresión— como en sus padecimientos físicos —migraña, dolores menstruales o neuropáticos—.² En cambio, el 20% consideró que su experiencia había sido negativa o neutra. Los autores concluyeron que las microdosis parecen ser bastante seguras para la mayoría de las personas, si bien detectaron algunos riesgos infrecuentes: más ansiedad, jaqueca, náuseas, inestabilidad emocional o dificultades para dormir. Los resultados de Fadiman han sido objeto de crítica: nadie supervisó que los mil voluntarios ingirieran la dosis en el periodo acordado, como sí ocurre en los estudios clínicos. De ahí que él mismo, en un juego de palabras, describa este ejercicio como una “búsqueda” y no como una investigación (*a search, not a research*).³

El protocolo de Fadiman para consumir microdosis es uno de los más conocidos y adoptados: consiste en tomar una dosis cada tres días para evitar que el cuerpo desarrolle tolerancia. Sobre la cantidad, él considera que cada quien debe encontrar su *sweet spot* entre un rango de diez y cuarenta miligramos: “Es muy poco si no sientes una mejoría y es demasiado cuando comienzas a sentir que tomaste un psicodélico”. Su hipótesis es que las microdosis actúan más como una vitamina que como un fármaco, pero asegura que mejoran el funcionamiento general del cuerpo humano.⁴

2 James Fadiman y Sophia Korb, “Might Microdosing Psychedelics Be Safe and Beneficial? An Initial Exploration”, *Journal of Psychoactive Drugs*, vol. 51, núm. 2, abril-junio de 2019, pp. 118-122.

3 Daniel Oberhaus, “The Psychologist Leading a Psychedelic Research Revolution”, *Vice*, 29 de noviembre de 2017.

4 El 18 de febrero de 2025 saldrá a la venta en Estados Unidos el nuevo libro de Fadiman, en coautoría con

Lo que se sabe a ciencia cierta es que la psilocibina es un alcaloide que no es adictivo ni tóxico,⁵ que se metaboliza en el cuerpo como psilocina y que activa en el cerebro ciertos receptores de serotonina (como el 5-HT_{2A}), un neurotransmisor asociado con el sueño, el apetito, el estado de ánimo, la percepción y el aprendizaje. Aunque la sustancia aumenta la frecuencia cardíaca y la presión arterial, sus riesgos están más asociados con efectos psicológicos y de comportamiento. De ahí que los ensayos clínicos con dosis medias o altas se realicen con acompañamiento terapéutico a los voluntarios antes, durante y después de administrar la dosis.

Existen miles de artículos científicos sobre los potenciales efectos terapéuticos de esta sustancia en dosis que sí provocan “viajes alucinógenos”. Por medio de tecnologías de neuroimagen se ha comprobado que en estos “viajes”, que duran entre tres y cinco horas, se genera una hiperactividad en las conexiones neuronales, lo que podría ocasionar que la mente desarrolle nuevas asociaciones.⁶ Aunque aún se desconocen todos los mecanismos de acción de la psilocibina, se ha observado que la alteración del estado de conciencia, en ocasiones descrita como “experiencia mística”, funciona en muchas ocasiones como catalizador para aliviar los síntomas de la depresión mayor, la ansiedad y el síndrome de estrés postraumático, entre otros trastornos mentales. Por estos motivos, la Administración de Alimentos y Medicamentos de Estados Unidos otorgó en 2019 la designación de “terapia innovadora” a aquellas que usan la psilocibina para tratar la depresión mayor. Otro campo emergente de investigación es el potencial antiinflamatorio de estas sustancias.⁷

Jordan Gruber, titulado *Microdosing for health, healing and enhanced performance*.

5 Vanessa McMains, “Study explores the enduring positive, negative consequences of ingesting ‘magic mushrooms’”, Johns Hopkins University, *HUB*, 4 de junio de 2017.

6 Sepehr Mortaheb, “Dynamic Functional Hyperconnectivity After Psilocybin Intake Is Primarily Associated With Oceanic Boundlessness”, en *Biological Psychiatry: Cognitive Neuroscience and Neuroimaging*, vol. 9, núm. 7, 2024, pp. 681-692.

7 Thomas W. Flanagan y Charles D. Nichols, “Psychedelics as anti-inflammatory agents”, *International Review of Psychiatry*, vol. 30, núm. 4, 2018, pp. 363-375.



Primeros brotes de hongos psilocibios, 2024. Fotografía de la autora.

Los estudios específicos sobre microdosificación, por el contrario, todavía son escasos y los que existen arrojan resultados contradictorios. Así lo consigna el Reporte Global sobre Drogas elaborado por la ONU en 2024: “Mientras que los estudios observacionales o cualitativos que utilizan reportes anecdóticos indican la satisfacción de los usuarios con la efectividad de la microdosis, los ensayos controlados y aleatorios no han mostrado efectos clínicos significativos”. El documento menciona que el uso prolongado y repetido de microdosis puede conllevar riesgos, por lo que recomienda cautela. Una publicación reciente indica que la psilocibina tiene similitudes estructurales con fármacos que, si se toman de forma prolongada, elevan el riesgo de fibrosis cardíaca y de sufrir daños en las válvulas del corazón.⁸

Para brindar un panorama sobre el estado de la cuestión, Vince Polito y Paul Likhaitzky elaboraron la revisión bibliográfica más amplia hasta la fecha: analizaron los resultados de cuarenta y cuatro artículos indexados sobre microdosis con distintos alucinógenos, publicados entre 1955 y 2021.⁹ La mayoría son estu-

dios de corte cualitativo: encuestas, entrevistas y reportes anecdóticos; menos de la mitad (diecisiete) corresponden a estudios controlados con placebos y sólo dos de ellos realmente lograron “cegar” a los participantes, es decir, ocultar si habían recibido o no la microdosis de psilocibina. En los estudios revisados, es difícil distinguir entre el rol de la expectativa y los efectos de la droga, apuntan los autores. Varios ensayos de laboratorio concluyen que las microdosis funcionan debido al efecto placebo,¹⁰ de ahí que aún no exista un consenso entre la comunidad científica sobre su efectividad. Por otro lado, se encuentran resultados mixtos en cuanto a los efectos relacionados con el estrés y la ansiedad: al menos seis estudios sostienen que las microdosis contribuyeron a la disminución de tales síntomas, mientras que otros cuatro revelan la tendencia contraria.

Polito y Likhaitzky advierten que las muestras de la mayoría de los estudios son demasiado pequeñas como para ser estadísticamente significativas y que, en muchos casos, los voluntarios son entusiastas de la microdosificación, lo que puede sesgar los resultados. Además de hacer recomendaciones para lle-

8 Antonin Rouaud, Abigail E. Calder *et al.*, “Microdosing psychedelics and the risk of cardiac fibrosis and valvulopathy: Comparison to known cardiotoxins”, *Journal of Psychopharmacology*, vol. 38, núm. 3, marzo de 2024, pp. 217-224.

9 Vince Polito y Paul Likhaitzky, “The emerging science of microdosing: A systematic review of

research on low dose psychedelics (1955-2021) and recommendations for the field”, en *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, vol. 139, agosto de 2022.

10 Balázs Szigeti, Laura Kartner, *et al.*, “Self-blinding citizen science to explore psychedelic microdosing”, *Elife*, 2 de marzo de 2021.

var a cabo investigaciones más precisas en el futuro, los autores concluyen que hay evidencias fehacientes, tanto de estudios de laboratorio como cualitativos, para afirmar que las microdosis de psicodélicos pueden influir en la percepción del dolor y del tiempo, así como en la conciencia de uno mismo.

LOS MICRODOSIFICADORES MEXICANOS

Paola¹¹ es asesora de microdosis y proveedora de esta sustancia para Cecilia y Vicky. “Esta medicina no es para todo el mundo”, dice con cautela. Antes de admitir a un candidato en su protocolo, lo entrevista y le aplica cuestionarios para conocer su personalidad, historia clínica y estructura de neurotransmisión. Utiliza el test de Braverman, diseñado para identificar deficiencias en los principales neurotransmisores: GABA, serotonina, dopamina y acetilcolina. Paola explica que si detecta defi-

ciencias importantes en una persona, le sugiere suplementar los neurotransmisores faltantes antes de comenzar el tratamiento con hongos: “Alguien con falta de GABA [el llamado neurotransmisor de la calma] que toma microdosis va a tender a la ansiedad, porque la psilocibina genera mayor actividad en el cerebro que requiere reservas de este neurotransmisor, un regulador del sistema nervioso central”.

Paola, de 38 años, estudió psicología pero aprendió todo lo que sabe sobre microdosis en libros, talleres y de forma empírica. Hoy coordina un equipo de psicoterapeutas y fungicultores que ha atendido a 383 personas desde 2020. Su base de datos es lo más cercano que he visto a una compilación estadística sobre este fenómeno en México. Del total de individuos que comenzaron el protocolo, 55% son mujeres y 45%, hombres. Casi dos tercios tienen entre treinta y cincuenta años. En cuanto a los propósitos de consumo, los usuarios pueden seleccionar más de una opción: hasta ahora, el 50.5% ha dicho que busca ayuda para aliviar la depresión o la ansiedad, el 50.3% desea experimentar con microdosis de psilocibina y el 39.1% quiere prevenir una enfermedad neurodegenerativa. Otros objetivos mencionados fueron mejorar la memoria, la atención y la creatividad o abandonar los tratamientos psiquiátricos.

Paola sabe que muchas de las personas mayores a las que atiende nunca habían consumido sustancias psicoactivas, de modo que, para ella y para su equipo, es importante ofrecerles un programa estructurado en el que se sientan seguros. Les sugiere a todos sus pacientes que complementen el tratamiento con psicoterapia y les ofrece un directorio de profesionales familiarizados con la microdosificación. Paola dice que en ocasiones colaboran con los psiquiatras de los pacientes para hacer la transición de fármacos psiquiátricos a microdosis de psilocibina.

Su equipo sigue el protocolo de Paul Stamets, un reconocido micólogo que propone combinar las microdosis de psilocibina con el hongo melena de león y la niacina o vitamina B3. Su hipótesis es que dicha fórmula fortalece la red neuronal, establece nuevas conexiones entre neuronas y ocasiona neurogénesis.

11 El nombre de la fuente ha sido cambiado para proteger su identidad.



Bolsas de cultivo de hongos psilocibios incubados en laboratorio, 2024. Fotografía de la autora.

De acuerdo con Stamets, la melena de león contribuye a que las nuevas conexiones generadas por la psilocibina perduren. Paola aconseja seguir el tratamiento durante un año porque, de acuerdo con sus investigaciones, es un tiempo razonable para que los beneficios sean duraderos.

INVESTIGACIÓN EN MÉXICO

A finales de noviembre de 2024 se celebró en la Ciudad de México el primer congreso de ciencia psicodélica, Qualia, donde participó el psiquiatra Raúl Escamilla Orozco, especialista en esquizofrenia y subdirector de consulta externa en el Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz (INPRFM). “Los colegas que estamos abriendo esta línea de investigación somos psiquiatras sumamente estigmatizados”, dijo sobre los psicodélicos usados tanto en microdosis como en dosis altas para aliviar trastornos de salud mental. “No podemos prescribirlos y debemos ser muy cautelosos, pero tenemos la obligación de educarnos”, añadió Escamilla, con quien pude hablar por teléfono unas semanas después. En los últimos años ha incursionado en la investigación de la medicina psicodélica.

Aunque sabe que las evidencias sobre la microdosificación no son concluyentes, ha visto cambios en la percepción de aquellos de sus pacientes que han sustituido el tratamiento psiquiátrico convencional con microdosis de psilocibina: “Ellos consiguen un proveedor, yo les informo que es su responsabilidad y los apoyo en la dosificación. Les sugiero que lleven un diario para registrar cómo se sienten en el día de la toma y en los días de descanso, para tener más conciencia de sus estados emocionales”.

El médico menciona que es muy difícil retirar los psicofármacos debido a la dependencia que generan. Sin embargo, a quienes desean probar con psilocibina les recomienda “suspender la medicación en la medida de lo posible”, pues los antidepresivos y las microdosis actúan en los mismos receptores del cerebro, aunque de maneras distintas. “Hay pacientes que tienen años tomando antidepresivos y están cansados. Los fármacos causan un entumecimiento mental que impide

percibir al mismo nivel las emociones: no hay tristeza ni ansiedad, pero tampoco alegría ni placer; una de las quejas más constantes es que la libido disminuye. Las microdosis, por el contrario, ayudan a estar más en contacto con las emociones, las personas están más sensibles.” En todos los casos, Escamilla enfatiza la necesidad de contar con supervisión médica, “alguien que conozca las bases biológicas de la actuación de estas medicinas”, así como un acompañamiento terapéutico, “porque se pueden abrir procesos profundos y dolorosos, hay quien puede tener ansiedad cuando consume [estas sustancias], aunque depende del umbral de cada quien”. Su recomendación a los pacientes con presión alta o afecciones cardíacas es llevar un buen control y un monitoreo constante. A quienes tienen predisposición a la psicosis o la manía “es mejor dejarlos fuera” del tratamiento con psilocibina.

Escamilla encabeza un equipo multidisciplinario de científicos mexicanos que busca realizar el primer ensayo clínico con hongos psilocibios en el país. La propuesta contempla dosis altas para tratar el trastorno depresivo mayor y, aunque ya fue aprobada por el INPRFM, aún necesita financiación y el permiso oficial de Cofepris.¹² Escamilla tiene confianza en que, tarde o temprano, la legislación cambiará, lo que facilitará la investigación y permitirá a los profesionales certificados ofrecer este tipo de terapias, como ya sucede en otros países. Aunque cada vez hay más personas y profesionales de la salud dispuestos a probar los “hongos mágicos”, la microdosificación se mantiene como una práctica clandestina en México. ¶

12 La propuesta de estudio se puede leer en el *Boletín de Información Clínica*, publicado por el Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz, vol. 35, núm. 7, julio de 2024, pp. 53-54. Disponible en acortar.link/lmEXoL. En la Ley General de Salud, la psilocibina, la psilocina y “los hongos alucinantes” están catalogados dentro de la lista más restrictiva. Este reportaje no recomienda el consumo de hongos psilocibios, simplemente explora un fenómeno actual.



Frutos del pescadillo, en el Rancho Castillo, Yacumitzá, Huajuapán de León, Oaxaca, febrero de 2023.
Detalle del pescadillo, en el Jardín Botánico de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), febrero de 2023.
Tomás, el pescadillo en floración, en el Jardín Botánico del Instituto de Biología de la UNAM, noviembre de 2024. Fotografías del Dr. Abisai García.



Un pescadillo en el inesperado clímax de su vida

MARIANA MASTACHE MALDONADO

El pescadillo, aunque su nombre nos lleve a imaginarlo, no es un animal ni vive bajo el agua. Todo lo contrario: es una planta que vive en ambientes semidesérticos mexicanos. Un agave, según la taxonomía, que comparte con los magueyes y las yucas ciertos rasgos, como tener numerosas flores y hojas en forma de lanza, carnosas o con dientecillos. Observo una lámina con una fotografía, una de las tantas que el doctor Abisaí García, botánico y curador de la Colección Nacional de Agaváceas y Nolináceas, muestra durante las visitas guiadas por el Jardín Botánico del Instituto de Biología de la UNAM. Ahí está: una enorme planta destaca entre la flora grisácea y el ramaje tan característico de los matorrales xerófilos y las selvas secas de Oaxaca y Puebla, de donde el pescadillo es endémico.

Desde una vista satelital, dichos paisajes presentan una paleta de colores que combina tonos arena, plomo y verde aguacate. Parecen cartulinas arrugadas. En estos lugares, el relieve juega un papel fundamental en la configuración del clima, ya que las montañas —u otros obstáculos topográficos— interrumpen el paso del aire húmedo, obligándolo a descargar su humedad sólo en un lado, mientras que un viento parcialmente seco se queda en el lado opuesto.¹ Allí, donde muchas otras especies simplemente no podrían desarrollarse, las agaváceas prosperan. Nuestro protagonista, el pescadillo del Jardín Botánico de la UNAM, es heredero de esos contados seres que alguna vez subsistieron holgadamente en sus ecosistemas.

El nombre científico del pescadillo, *Furcraea macdougallii*, honra al botánico Thomas

MacDougall, quien lo colectó en la localidad oaxaqueña de San Mateo Río Hondo. Posteriormente, el botánico nikkéi Eizi Matuda lo describiría.

El doctor Abisaí ha fungido como académico en el Jardín Botánico y en el Instituto de Biología durante treinta y cinco años. Llevaba casi una década de servicio cuando plantó, en Ciudad Universitaria, un agave peculiar: el pescadillo —a quien, en adelante, llamaremos Tomás, en honor a su colector—. Desde los inicios de este jardín se priorizaron las plantas endémicas de las zonas tropicales y áridas, y se prestó especial atención a las especies amenazadas o en peligro de extinción. Tomás y su especie son la prueba viviente de esa encomienda.

—Fue él [Matuda] quien plantó pescadillos en el Jardín, en 1962. Cuando llegué, sólo había dos ejemplares. Uno floreció en 1998, después de treinta y seis años. Sus clones [los bulbillos] se plantaron ese mismo año, y uno es el que vemos afuera, que acaba de florecer —explica el doctor Abisaí, refiriéndose a Tomás, a quien ha cuidado y monitoreado siempre.

Tomás, entonces, es hijo de ese agave que floreció en 1998. Cumplió veintiséis años y, botánicamente hablando, éste es su momento. Muchos ojos —estudiados y curiosos— están posados sobre él. Durante octubre y noviembre de 2024 lo vimos en plena floración; de noviembre a enero sus clones comenzaron a desarrollarse y madurarán sobre la planta hasta marzo de 2025.

Existe una razón por la cual a la especie de Tomás se le llama pescadillo. El doctor Abisaí inicia su relato. En el siglo XIX y a inicios del XX, la gente del sur de México hacía pozas para atrapar peces que nadaban en ríos cercanos, sirviéndose de esta planta: cortaban sus carnosas hojas, extraían sus tejidos blandos y las agitaban en el agua. El resultado: espuma —derivada de saponinas esteroideas, con propiedades similares al jabón— que facilitaba la pesca.

—Esa espuma la arrojaban a la poza o al río y, de esta forma, los peces quedaban “atonados”. La espuma cambia la tensión superficial del agua, lo que hace que los peces sientan que se ahogan y suban a la superficie en busca de oxígeno. Entonces aprovechaban para

1 Brian A. Colle, Ronald B. Smith *et al.*, “Theory, Observations, and Predictions of Orographic Precipitation”, en Fotini K. Chow, Stephan F. J. De Bekker *et al.* (eds.), *Mountain Weather Research and Forecasting*, Springer Atmospheric Sciences, Dordrecht, 2013, pp. 291-344.

atraparlos con redes —relata el investigador.

Al pescadillo también se le conoce como “falso maguey grande” o “pita del Istmo”, una evocación sobre su apariencia y otra acerca de la geografía donde se encuentra.

HIERBA CON FORMA DE ÁRBOL

Quien recorra el Jardín Botánico verá que las plantas de este acervo —arbustos, árboles, enredaderas— adoptan diferentes hábitos en cuanto a sus modos de crecer y establecerse. Los agaves tienen un tallo diminuto y sus gruesas hojas suculentas —que evolucionaron para almacenar grandes cantidades de agua en ecosistemas áridos— están dispuestas en forma de una roseta compacta. Sin embargo, a un costado del Foro Dahlia, Tomás rompe este patrón visual. Nos obliga a mirar hacia arriba.

El pescadillo no crece a ras del suelo, como el maguey mezcalero o el pulquero, sus populares parientes. Más bien, recuerda a un árbol, pero el doctor Abisaí aclara que se trata de una hierba. Aunque su corteza parezca impenetrable, es suave y frágil. Su tallo no es leñoso porque no desarrolla tejidos secundarios o adultos, como los árboles. No por ello el pescadillo es pequeño. Es una hierba gigantesca. Estoy con Tomás, cuya envergadura es de hasta ocho veces mi estatura. No, quizá sea aún más alto. A medida que elevo la vista, me percató de sus nueve metros de corteza, casi ocultos tras las hojas verde cartujo que se despliegan como si fueran un regalo recién desenvuelto. En el punto más alto de toda su estructura reposa un exuberante manojó de flores doradas. Al observar con atención, noto que su tono es

Flores del pescadillo, en el Jardín Botánico de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), febrero de 2023.
Fotografía del Dr. Abisaí García.



más bien verde y tenue. La confusión es producto de mi vista influenciada por los últimos rayos del sol que bañan el Jardín Botánico.

El científico Abisaí trae consigo una hoja con las medidas exactas de Tomás: su tallo alcanza los 2.5 metros, mientras que su inflorescencia —el conjunto de flores en una rama o un sistema de ramas— se eleva hasta los siete metros. En total, son 9.5 metros de altura; el equivalente a la longitud de un autobús promedio.

Como mamíferos, quizá no generemos de inmediato una conexión ni sintamos empatía por una planta, como lo haríamos con otro animal, pero podemos permitirnos la sorpresa. Para ponerlo en perspectiva, nuestras uñas crecen, en promedio, unos tres milímetros al mes; el cabello, entre 1 y 1.5 centímetros. Tomás creció siete metros en un solo mes, a un ritmo de aproximadamente 12.5 centímetros al día. Con estas cifras podemos imaginar cuán extraordinario (y demandante) fue aquel tramo de su ciclo de vida. En su ecosistema Tomás probablemente habría alcanzado alturas aún mayores.

Para ponerlo en perspectiva, nuestras uñas crecen, en promedio, unos tres milímetros al mes; el cabello, entre 1 y 1.5 centímetros. Tomás creció siete metros en un solo mes, a un ritmo de aproximadamente 12.5 centímetros al día.

—En campo, algunas plantas han llegado a medir hasta dieciséis metros, según cálculos basados en fotografías antiguas. Son estructuras espectaculares que pueden distinguirse desde muy lejos —puntualiza el doctor con admiración.

Por eso, cuando un pescadillo —o varios— brota inesperadamente, el acontecimiento roza lo insólito. Enormes columnas herbáceas se alzan en medio de la espesura de cactus, leguminosas y árboles espinosos. Ocurrió el año pasado en Huajuapán de León, en la región mixteca oaxaqueña. Entre la maravilla y el desconcierto por la floración simultánea de cincuenta pescadillos, varios lugareños contactaron al doctor Abisaí y a su equipo, quienes acudieron a la localidad para documentar y estudiar el suceso.

ENIGMAS EN TORNO A UN AGAVE

Los agaves, al igual que muchas plantas, pertenecen a las angiospermas (o plantas con flor), un grupo antiguo —al grado de haber coexistido con los dinosaurios— y diverso que evolucionó para proteger sus semillas dentro de un fruto. El botánico me muestra otra lámina con las flores de pescadillo en detalle: tienen tonalidades claras y un distintivo manchón verde en el centro.

Acto seguido, me entrega un frasco con las blanquecinas flores conservadas en alcohol. Son diminutas en comparación con el imponente Tomás, a quien lo rodea un cerco de piedra volcánica que recibe a los visitantes del Jardín.

—El promedio [de flores] suele ser de más de siete mil —me dice el doctor Abisaí. Al menos *ese número* producen los pescadillos durante toda su floración. El agave a partir del cual surgió Tomás produjo alrededor de siete mil quinientas.²

Para una planta, tal cantidad de flores implica un gasto considerable de energía y recursos. Tomás acumuló nutrientes durante años hasta que llegó el momento de apostar todo en su reproducción. Es longevo en comparación con otras plantas —en estado silvestre el pescadillo puede vivir hasta cuarenta o sesenta años—.³ Este rango de edad encierra

la promesa de la aptitud evolutiva de la especie, es decir, cuán capaz será de sobrevivir y reproducirse en su entorno. En el Jardín, Tomás y sus antecesores han disfrutado de condiciones privilegiadas: protección, agua suficiente y la ausencia de las adversidades que los acecharían en su hábitat. Los pescadillos de la UNAM crecieron y florecieron jóvenes. En consecuencia, su vida fue más breve que la de aquellos agaves desperdigados en los ecosis-

2 Infografías del Jardín Botánico del IBUNAM.

3 XXX Reunión Anual de los Jardines Botánicos de México y Asamblea Ordinaria 2017. "Estrategia Nacional sobre Biodiversidad de México y Plan de Acción 2016-2030. Construyendo e integrando un México vital", Jardín Botánico Regional de Cadereyta Ing. Manuel González de Cosío, Querétaro, México, agosto de 2017.



Floración del pescadillo Tomás, en el Jardín Botánico del Instituto de Biología de la UNAM, noviembre de 2024.
Fotografía del Dr. Abisai García.



Corte del fruto del pescadillo, en el Rancho Castillo, Yacunitzá, Huajuapán de León, Oaxaca, febrero de 2023. Fotografía del Dr. Abisaí García.

temas secos y espinosos. En el Jardín alcanzaron entre treinta y cuarenta años de edad, casi la mitad de lo que vivirían en condiciones silvestres.

Los agaves mezcaleros nos resultan familiares. Muchos mexicanos hemos leído sobre ellos y tal vez algunos conocemos sus interacciones con murciélagos, tlacuaches, marmosas (otro tipo de marsupiales) y polillas. De hecho, estos polinizadores peligran debido a la industria mezcalera, que pone en riesgo el equilibrio de este proceso. Sin embargo, el caso del pescadillo es distinto. Aún no se sabe con certeza quién asegura la transferencia de su polen. Por ahora, sólo queda especular.

En el día, Tomás recibe la visita de mariposas, abejas, abejorros e incluso colibríes. Pero son interacciones pasajeras. El doctor Abisaí sugiere que podrían ser polillas nocturnas las encargadas de polinizar, aunque admite que hasta ahora nadie ha realizado un estudio para confirmarlo. Comprender este proceso es un desafío, sobre todo por el comportamiento impredecible del pescadillo.

Dimensionemos: tras décadas de espera, en sólo tres meses, Tomás creció su escapo —o quiole, como se le conoce comúnmente— y sus flores abrieron, un cambio al que fue difícil seguirle el ritmo.

—Hemos ido al campo año tras año, y nunca encontrábamos flores en los pescadillos. Y un día, todo florece —comenta y ríe el científico.

La polinización no es el único terreno por explorar. Todavía se desconocen las condiciones exactas que disparan su floración. Podrían ser la temperatura, la humedad u otros factores. En un año tan sacudido por el cambio climático como 2024, es probable que estos factores aberrantes, pero cada vez más frecuentes, hayan influido en Tomás.

En unos meses, Tomás seguirá poniendo en marcha tácticas para perpetuar su legado, por ejemplo, a través de las oscuras y aladas semillas resguardadas en sus frutos, que caerán al suelo donde liberarán su contenido, con ayuda del viento, o bien, mediante sus bulbillos, los clones, que lucen como agaves en-

rollados en miniatura y que, una vez que caen al suelo, enraízan y se extienden. Con suerte y bajo circunstancias favorables, darán lugar a un nuevo ejemplar. Por su lado, a los frutos —unas cápsulas amarradas— madurar y soltar sus semillas les tomará, en total, tres meses. Eso si las semillas son viables.⁴

—Es muy bonita su estrategia reproductiva, ¿no? Tarda tanto tiempo en reproducirse, hay pocos ejemplares, y de repente surge esa gran inflorescencia para echar todo. ¡Y además arroja miles de hijos! —dice el botánico, mientras imita con las manos un bonche de semillas y bulbillos imaginarios dispersándose en el aire.

Cuando este proceso termine, Tomás morirá. Pero aquellos bulbillos y semillas que haya esparcido darán paso a nuevas generaciones de agaves. Y nada se desaprovecha, pues se trata de una sucesión biológica. La estructura de Tomás asumirá un nuevo propósito: convertirse en refugio para distintos animales. Para nosotros, su floración habrá sido un breve y deslumbrante evento; para Tomás, el desenlace de toda su existencia.

—Los quiotes son utilizados por muchos insectos para construir sus casitas; a veces, los pájaros carpinteros también vienen y hacen huecos —relata el doctor Abisaí.

¿RUMBO A LA EXTINCIÓN?

El pescadillo, a diferencia de otros agaves, escapó de la sobreexplotación. Pero los extremos se tocan, porque todos ellos peligran. Según la Lista Roja de Especies Amenazadas de la UICN (Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza), el inventario más completo sobre el estado de conservación de especies en el mundo, el pescadillo aparece catalogado como extinto en vida silvestre. Hoy vive —gracias a las gestiones y donaciones de bulbillos que hizo el investigador Abisaí— en jardines botánicos de Puebla, Oaxaca y San Miguel de Allende, en Guanajuato.

Las áreas donde el pescadillo crecía originalmente han sido taladas para dar paso a

extensos cultivos de maguey mezcalero. Ahora el mezcal abunda, pero también proliferan los suelos erosionados, los monocultivos y el peligro de que otras especies sigan el mismo camino hacia la desaparición.

Se podría creer que el valor de una planta radica únicamente en su utilidad directa para los humanos. Nada más lejos de la realidad. En su ecosistema, el pescadillo es un aliado para la retención del suelo, una función vital en un mundo cada vez más afectado por la crisis climática. Además, otorga refugio a diversas especies que dependen de él. Esto no ocurre sólo en campo; en el Jardín Botánico, Tomás es un punto de encuentro y sustento para múltiples formas de vida.

Para quienes piensen que la gracia de una planta depende de su facilidad para integrarse al entorno o propagarse, los agaves les parecerán tercios. Su ciclo de vida, pausado y meticuloso, culmina en una reproducción súbita que desentona con los patrones de floración más frecuentes y predecibles de otras especies.

La dualidad entre el sosiego y lo repentino es el sello de las agaváceas. Y si dentro de lo singular existe espacio para lo enigmático, ese lugar le pertenece al pescadillo. Tomás, por ejemplo, atrajo las miradas de los visitantes del Instituto de Biología, a quienes maravilló con su larga espera, su porte casi arbóreo, su gran tamaño y esos ramos blancos que se tiñen de dorado al atardecer. ❧

4 Josué Abisaí García Mendoza, *Revisión del género Furcraea* (Agavaceae), tesis doctoral, Facultad de Ciencias, División de Estudios de Posgrado, UNAM, Ciudad de México, 2001.

Escribo acá algunas notas con las que después armaré un ensayo sobre *El libro vacío*.

El asunto es elemental: un hombre, José García, desea escribir un libro.

El asunto es de lo más complicado: un hombre, José García, desea escribir un libro.

Ésta es la anécdota —*toda la anécdota*— de *El libro vacío* —y *El libro vacío* es, por carambola, la novela más sencilla, la novela más imposible, de la literatura mexicana.

Notas para un ensayo sobre *El libro vacío*

RAFAEL LEMUS

Explicar: plantada casi a la mitad del siglo XX, es, en una de sus caras, una superficie blanca y lisa que rebota la palabrería de toda esa narrativa nacionalista-regionalista-cosmumbrista que había venido acumulándose con los años y, de paso, y de una vez, la palabrería de toda esa narrativa urbana-cosmopolita-modernista que Carlos Fuentes está fundando entonces.

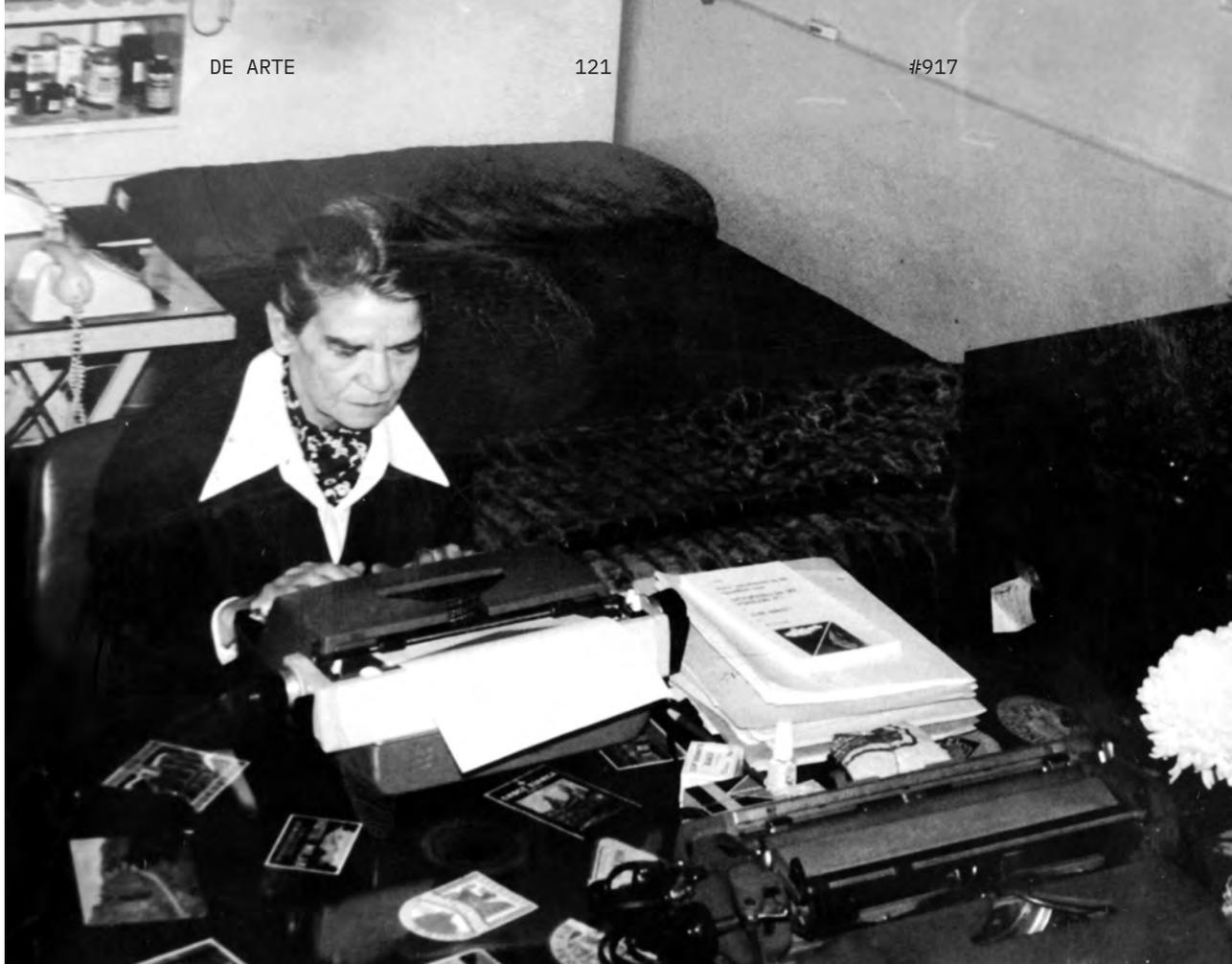
¿Del otro lado? Una pieza honda, opaca, colmada de escritura y tan anudada sobre sí misma que tantos años después nadie ha conseguido desatarla.

Ampliar. Mejorar.

Esta obra parecería haber sido escrita por nadie —como si estuviera allí desde siempre para ilustrar la teoría sobre la muerte del autor— y sin embargo tiene un autor, una autora, y no cualquier autora, Josefina Vicens. Habrá

que contar: que Josefina Vicens nació en Villahermosa, Tabasco, en 1911 y que murió en la Ciudad de México setenta y siete años más tarde; que medía menos que Guadalupe Dueñas, pero acaso más que Efrén Hernández, y que fue convenientemente apodada la Peque; que gastó más de mil horas como mecanógrafa y otras mil como taquígrafa en un puñado de oficinas públicas; que escribió sobre toros —no juzgar— bajo el seudónimo de Pepe Faroles; que escribió sobre política como Diógenes García; que maquiló más de noventa guiones cinematográficos; que publicó sólo dos novelas, ésta, en 1958, y *Los años falsos*, en 1982, cuando ya muchos la creían muerta; que estaba viva; que dos novelas son suficientes; que ya *El libro vacío* es demasiado.

José García. ¿Será necesario decir que su nombre deriva de aquel Faroles y de aquel



Josefina Vicens en su labor artística, ca. 1960. Álbum familiar de las hermanas Ibarra Vicens. Foto inédita, cortesía de la familia a través de Claudia Loredo y Eduardo Renaud.

otro Diógenes? ¿Habrá que agregar que, como aquellos dos seudónimos, este personaje sirvió también a Vicens para ocultarse, y revelarse a medias, y para torcer desde dentro masculinidades? José / Josefina / José.

Lo esencial acá será contar que José García es un “hombre mediano”, “igual a millones y millones de hombres”, y que tiene cincuenta y pico años de edad, y que es contador público, y que se consume en una oficina, y que trabaja tiempo completo de lunes a viernes —y medio tiempo los sábados—, y que compra en abonos, y que tuvo una amante, y que tiene dos hijos, y que tiene una esposa que parece soportarlo todo, entenderlo todo, salvo esa rara obsesión de su marido de encerrarse todas las noches en uno de los cuartos del departamento para escribir, o intentar escribir, o fingir que escribe, un libro.

Porque José García —habrá que repetirlo— desea escribir un libro.

Porque José García desea escribir un libro, y para escribirlo se ha hecho de dos cuadernos: en uno escribe y escribe y escribe cada noche con la esperanza de escribir allí algo bueno, algo válido, que después pueda pasar, “ya cernido y definitivo”, al segundo cuaderno, que será el libro.

Lo que leemos —explicar bien— son los trazos que José va dejando en el primer cuaderno.

El otro cuaderno es puro blanco —o pura potencia —o pura inminencia.

Son montón las novelas que giran alrededor de un personaje que escribe. Son menos las que se entretienen con un personaje que quiere escribir pero no puede. *El libro vacío* es las dos novelas al mismo tiempo: José



Josefina Vicens ca. 1960. Álbum familiar de las hermanas Ibarra Vicens. Foto inédita, cortesía de la familia a través de Claudia Loredo y Eduardo Renaud.

García escribe que no escribe. O escribe para confesar que no escribe. O escribe para demostrarse que no puede, que no sabe, escribir. O escribe para demostrarse que no puede, que no sabe, *no* escribir.

Porque si José García no escribiera, ¿cómo sabría que no puede, que no sabe, escribir? Si no se sentara todas las noches frente a sus dos cuadernos, ¿cómo descubriría que esa noche tampoco es la noche en que acontecerá la escritura? Y si un día dejara al fin de escribir, ¿no sería eso, en realidad, sino otro pretexto, una excusa más, para volver al cuaderno y poder escribir “He parado al fin de escribir”?

Hay tanto juego y tanto pliegue y tanto metatexto en *El libro vacío* que uno podría decir que esta novela inaugura —casi en silencio— nuestro museo posmoderno.

¿Qué escribe José García mientras no escribe? Escribe, por ejemplo: “Yo no quiero escribir. Pero quiero notar que no escribo y quiero que los demás lo noten también. Que

sea un dejar de hacerlo, no un hacerlo”. Escribe, por ejemplo: “Ya debe ser muy tarde, porque mi mujer ha encendido la luz. Es su forma de avisarme que se despertó y que debo irme a dormir”. Escribe, por ejemplo: “Hace poco fui al restaurante donde trabaja Margarita, y desde un sitio discreto estuve observándolo, sin que advirtiera mi presencia”.

Da gusto, da pena, ver escribir a José García todas las noches.

Da gusto porque esas noches son suyas, y no del trabajo ni de la familia, y porque son el momento, la oportunidad única, en que José García podría dejar de ser José García el oficinista, José García el padre de familia, para ser José García a secas.

Da pena porque José García ya no puede desprenderse, ni siquiera durante esas noches, de esos otros hombres.

Así como nosotros, José se ha hundido en la tupida vida diaria con el objeto de experimentar y conocerla y después escribirla.

Así como nosotros, cuando al fin encuentra tiempo para escribirla, descubre que está

exhausto, o que se ha sumergido tanto en ese mundo que ya no puede referirlo, o que los muchos años han terminado por domesticar también su escritura.

(Además descubre que, mientras tanto, su vida, ni modo, ha transcurrido.)

Reescribir.

José García: contador público, Gregorio Samsa por la mañana, Sísifo por la noche. A su servicio.

La escritura, pensaba Roland Barthes, no compensa nada, no sublima nada: es sólo un estar aquí, escribiendo, y esa es su sola recompensa.

Otra cosa parece pensar José García, quien cada noche desea que la escritura sea simultáneamente un estar *aquí* y un ir *más allá*. Quiere que la escritura diga, sí, esta noche y este cuarto y al hombre que mueve la pluma, pero también que opere cierta magia y revele otras voces y lo lleve lejos.

Es doble el deseo y son dos, entonces, las decepciones: cuando la escritura dice a José García, José García piensa que la escritura es poca cosa; cuando dice otra cosa, José García piensa que la escritura miente.

Decir escritura —tiene razón José, tiene razón Josefina— es decir fracaso.

Tal vez no es tanto el problema de la escritura como el de la literatura el que atormenta a este hombre. José García no quiere escribir cualquier cosa: quiere escribir *literatura*, y el asunto es que no sabe —como tampoco sabemos nosotros— qué es literatura. En algún momento José decide escribir una novela —porque eso, vaya, debe de ser literatura— pero, cuando al fin lo intenta, se topa con *lo novelesco* y no con *lo literario*. Otra noche imagina un desvergonzado libro autobiográfico, y otra, una mediana colección de meditaciones que algo diga a los otros muchos José García que pueblan el mundo: pero ¿es eso literatura? También piensa José en una solución radical, en un libro sobre nada, un mero agujero sobrevolado por palabras: pero ¿cómo

se escribe eso? ¿Cómo se escribe literatura? ¿Cómo se escribe literatura en el cuarto de los tiliches, a la salida de la oficina, sobre un cuaderno que es un cuaderno que es un cuaderno y con escritura que es escritura que es escritura?

Esta cita de Thomas Mann: “Un escritor es alguien para quien escribir es más difícil que para el resto de las personas”.

Esta otra de Maurice Blanchot: “La necesidad interior de escribir debe ser reprimida y contenida porque, si no, se hace tan amplia que ya no hay sitio ni espacio para que se realice”.

Sobre todo ésta de Marguerite Duras: “Escribir es intentar descubrir lo que escribiríamos si escribiésemos”.

Encontrarles espacio.

Josefina Vicens sabía cosas que José García ignoraba. Sabía, por ejemplo, que la literatura es menos un producto de la escritura que de la lectura y que uno lee como literatura lo que se nos dice que es literatura. Por eso hizo lo que hizo: firmó el urinario —y aquí seguimos nosotros, tantos años después, contemplándolo.

Terminar así: Debió de haber sido verdad, debió de haber sido mentira, que un día Josefina Vicens y Juan Rulfo se encontraron y que Juan dijo

—Oye, Peque, ¿por qué no publicas otro libro?

y que Josefina dijo

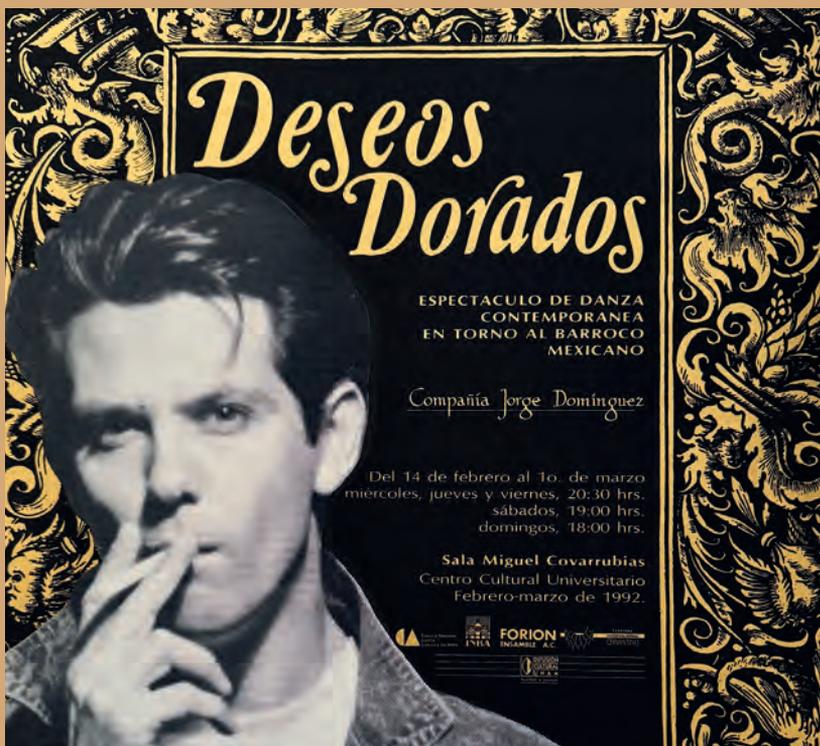
—Oye, Juan, ¿y por qué no publicas tú otro libro?

y que Juan dijo

—Pues sí, ¿verdad?

y que ambos, no José García, guardaron silencio.

Mejor sería no escribir el ensayo. 卍



Cartel del espectáculo de danza contemporánea *Deseos dorados*, a cargo de la Compañía Jorge Domínguez, 1992. Archivo personal de la autora.

Senderos en la danza universitaria

ROSARIO MANZANOS

De la mano de la reconocida crítica y exdirectora de Danza UNAM, Rosario Manzanos, el siguiente artículo visita las etapas medulares en el desarrollo de la oficina universitaria de gestión y promoción de la danza, que ha presentado en escena a compañías, coreógrafos y bailarines de talla internacional. La importancia de Danza UNAM ha trascendido a nuestra Máxima Casa de Estudios, repercutiendo en el quehacer artístico nacional. Por su parte, el registro y el archivo de Manzanos han sido determinantes para que podamos conocer esta historia.

INTRODUCCIÓN AL BAILE

“Somos consecuencia” es la frase que el coreógrafo sonoreense Miguel Mancillas usa de forma cotidiana para definir el complejo proceso histórico desde el cual los sucesos dancísticos actuales se corresponden con un pasado no lejano, pero que no ha sido analizado del todo. Así sucede con la historia de la danza en nuestra Máxima Casa de Estudios.

Este artículo es la síntesis de diversos fragmentos de mi libro *Senderos de la danza universitaria. La danza en la UNAM (1952-2015)*, libro digital, financiado por la Dirección de Danza y publicado en 2015 para un repositorio y para ser referencia en la página principal del portal de Danza UNAM. Si bien ya no se encuentra de manera digital, muy pronto verá la luz en papel, gracias a la Coordinación de Difusión Cultural. Este trabajo de más de doscientas cuarenta páginas es producto de mi archivo personal, entrevistas y una investigación exhaustiva que incluye las gestiones, como directores de Danza UNAM, de Colombia Moya (1979-1984), Sonia Ornelas (1985-1986), Lidya Romero (1986-1989), Rosario Manzanos (1989-1993), Carlos Ocampo (1993-2001), Enrique Estrada (2001-2004), Cuauhtémoc Nájera (2004-2013) y Angélica Kleen (2013- 2016).

LA ERA DEL PAPEL

Los tiempos actuales, en los que con sólo entrar a un buscador especializado se encuentra información, son relativamente nuevos. Desde su creación, en 1979, y hasta finales de los años noventa, el Departamento de Danza no había entrado a la era digital.

La información administrativa y artística del día a día se guardaba sistemáticamente en archivos de papel. Sin embargo, en muchas ocasiones quedaba olvidada —sobre todo cuando se trataba de información antigua—, arrinconada en cajas de cartón, en alguna esquina del área secretarial. El llamado “archivo muerto” acumulaba informes, memoranda, tarjetas informativas, fotos, videos y audios.

Trabajé en el Departamento de Danza de 1983 a 1986; primero, dando clases en los talleres infantiles en la Casa del Lago: danza contemporánea en el salón José Limón y en el adyacente al Teatro Carlos Lazo; posteriormente, me desempeñé como jefe de los Talleres de

Danza. Asumí la Jefatura del Departamento de Danza en 1989.

Por precaución, a partir de mi incorporación a Danza UNAM, todo el personal guardaba una copia —se usaba papel calca— de los oficios que se emitían. De este modo, durante toda mi estancia ahí, procuré hacerme de un archivo personal. En él están mis proyectos, el archivo administrativo y los documentos fundamentales que respaldaban la transparencia de mi gestión, los alcances de mis propuestas y la lista de los materiales obtenidos, en particular en el caso de videos y programas de radio que se llevaron a cabo.

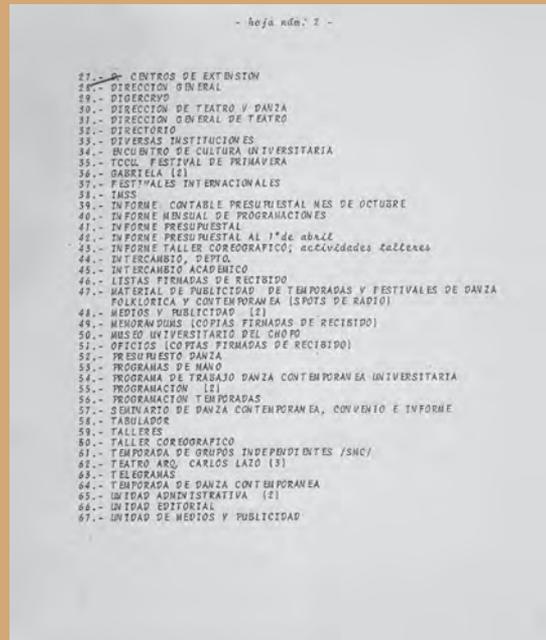
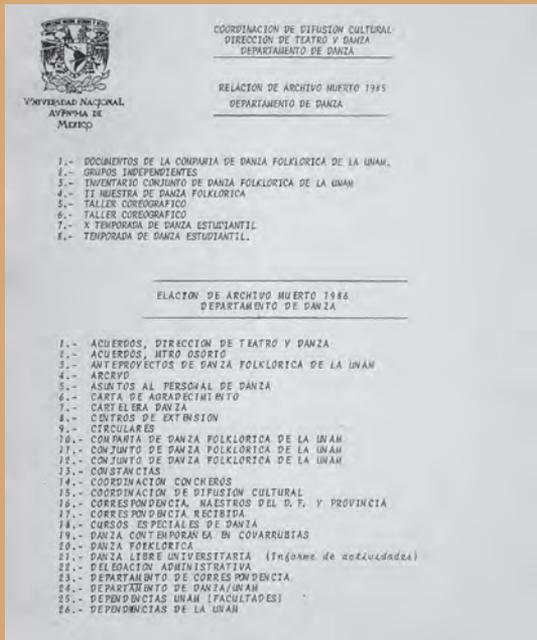
En algún momento, muchos años después, durante otra administración, el “archivo muerto” del Departamento de Danza se trasladó a una bodega fuera de Ciudad Universitaria. Por desgracia, durante una huelga, el lugar se incendió y, tras la llegada de los bomberos, el agua inundó el establecimiento. No se sabe qué se logró rescatar, ni a dónde se trasladó el material sobreviviente. Fue así como mi archivo personal se convirtió en una de las pocas fuentes de información de lo que sucedía y se proyectaba dentro de la danza universitaria, desde el inicio del Departamento de Danza hasta 1993.

LA DANZA EN LA UNAM (LOS ORÍGENES)

Desde la fundación de nuestra universidad, la danza no se pensó como una carrera profesionalizante, sino como una actividad cultural más de las áreas dedicadas a la programación, difusión, animación y gestión.

Esto a pesar de que el 22 de julio de 1929, con el establecimiento de la autonomía universitaria, se mencionó la posible creación de una Escuela de Bellas Artes y otra más de música, teatro y danza, lo que generó grandes expectativas. Pero no fue sino hasta 1947 cuando se fundó la Dirección General de Difusión Cultural y las actividades dancísticas se incorporaron al Departamento de Música.

Más tarde, durante la inauguración de Ciudad Universitaria, en 1952, Rectoría señaló por primera vez que la danza sería parte de la Dirección General de Difusión Cultural y se ubicó su departamento en la Torre de Humanidades. Es sabido que, en los años cincuenta



Relación del archivo muerto del Departamento de Danza, 1985-1987. Archivo personal de la autora.

y sesenta, la Casa del Lago fue cuna de un movimiento artístico de gran importancia.

Al mismo tiempo, el edificio de Mascarnes era sede de algunas de las clases que impartía la bailarina y coreógrafa Magda Montoya, especialmente las de su programa El Ballet de la Universidad, que puede considerarse piedra fundacional para que se formaran compañías profesionales en la UNAM. Sin embargo, el proyecto desapareció tiempo después. Una de estas compañías la fundó, en 1970, Gloria Contreras, quien a su regreso de Nueva York inició el Taller Coreográfico, el cual está hoy tan vigente que se necesitaría otro artículo para esbozar su importancia.

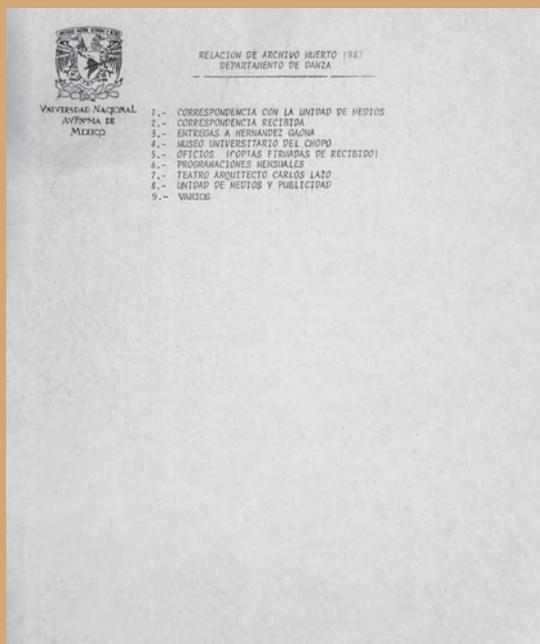
En 1979, se creó el Departamento de Danza de la UNAM con Colombia Moya, alumna de Magda Montoya, como su primera jefa. Durante los años ochenta hubo una prolífica oferta de actividades dancísticas. Existían agrupaciones, como el Taller Coreográfico de Gloria Contreras y el Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo, que tenían, desde hacía más de una década, el compromiso de dar varias funciones al año en diversos recintos universitarios.

A su vez, después de una escisión en el Taller Coreográfico, algunas bailarinas de esa agrupación —Cristina Gallegos, Cora Flores, Aurora Agüeria, entre otras— crearon, en 1979,

la compañía Danza Libre Universitaria, que después se llamó Danza Libre de la UNAM. De forma paralela, maestros universitarios de las facultades de Derecho e Ingeniería, por citar sólo dos centros de estudios, se abocaron a crear compañías de danza folklórica, como el Ballet Folklórico de la Universidad, de Angelina Gémez, y el Ballet Folklórico Vini Cubi, de Enrique Jorge Gómez Lomelí, Abigail Aguilar y Jesús Soreque. Tiempo después, Raquel Vázquez creó el Seminario de Danza Contemporánea de la Universidad.

El Departamento de Danza ha sido sede obligatoria de los más destacados bailarines de la danza nacional e internacional desde sus orígenes, en 1979, y después de que se convirtiera en una Dirección. Y no sólo tiene la intención de difundir este arte, sino que también se ha planteado con determinación hacer investigación escénica y teórica, capacitar aficionados, así como entrenar profesionalmente a sus alumnos.

Con diferentes áreas dedicadas a la generación de proyectos, programación de sedes, sensibilización de públicos estudiantiles, investigaciones especializadas, edición de libros y talleres para crear un fuerte movimiento de aficionados y apoyo a bailarines profesionales, el área de danza se convirtió en un eje fundamental de la danza nacional.



NADA COMO LA UNAM

Sin duda alguna, el área de danza de la Universidad ha impactado al país entero, pues es una punta de lanza en cuanto a estructurar y definir políticas culturales para la sensibilización de grandes públicos, tanto neófitos como conocedores.

Ha generado experiencias de gran complejidad para los especialistas del gremio dancístico, al tiempo que ha favorecido los intercambios y encuentros artísticos, académicos y de carácter experimental a nivel nacional e internacional, enriqueciendo y detonando, en muchos casos, creaciones artísticas inéditas, como la Compañía de Danza Folklórica, dirigida, sucesivamente, por Colombia Moya, Ricardo de León, Martha García y el vanguardista Pablo Parga. Con esta compañía se llevó a cabo una gran promoción educativa a la par que se concretaron experimentos únicos y de enorme valor artístico e intelectual. Sin embargo, la Dirección de Teatro desapareció el proyecto por razones inexplicables durante la administración del Departamento de Danza de Carlos Ocampo.

Asimismo, hay que resaltar que de forma simultánea se han impartido cursos especializados, conferencias, clases magistrales, diplomados y seminarios con los profesores, críticos e intelectuales más destacados del

mundo como Maguy Marin, Eugenio Barba, Carlotta Ikeda, Mario Maya, Ramona de Saá, Juan Antonio Rodea, Jorge Gale, Rogelio Martínez Furé, Orlando Taquechel, Rafael Zamarripa, Antonio Rubio, Socorro Chapa, Susana Tambutti, René Avilés Fabila y Alberto Dallal, por citar unos cuantos.

Al mismo tiempo, la UNAM ha sido sede de uno de los movimientos más grandes de aficionados a la danza en Latinoamérica. La vanguardia de la danza escénica nacional e internacional presente en sus aulas y auditorios, con profesores, coreógrafos y bailarines de altísimo nivel, detonó una experiencia de enorme valor para quien tuvo la fortuna de haberla vivido.¹

En ese periodo, la UNAM fue la sede ideal a la que llegaron las grandes compañías del mundo. Pisaron la sala Miguel Covarrubias: el Ballet del siglo XX, de Maurice Béjart; la Twyla Tharp Dance Company; la Louis Falco Dance Company; los solistas del Bolshoi; Kuniko Kisanuki Company; el Danse-Théâtre Paul-André Fortier; la Moving Earth de Kei Takei; la Ariadone de Carlotta Ikeda; la compañía de Maguy Marin; La La La Human Steps; Deborah Colker; la Limón Dance Company; Les Ballets Africains, así como la bailaora Pilar Rioja; la compañía de Mario Maya y otras muy importantes de Latinoamérica.

En lo que refiere al campo de la danza nacional, es posible decir que todas las compañías profesionales y los grupos incipientes de los ochenta y noventa dieron funciones en los diferentes campus universitarios. Es decir que, en la historia dancística del país, el papel de nuestra Universidad ha sido crucial y determinante, lo cual ha dado pie a que se le reconozca como un espacio abierto y plural que da cabida a los más grandes artistas. Desde sus primeras décadas la Dirección de Danza fue un espacio lleno de pasión y de retos; de hecho, mucho de lo que se realiza hoy en día es consecuencia de su efectiva ejecución pasada. ∞

1 Entre los profesores que participaron en los años ochenta y noventa en los Talleres se encuentran: Cora Flores, Óscar Ruvalcaba, Rocío Flores, Claudia Lavista, Omar Carrum, Raúl Parrao, Rosario Manzanos, Francisco Illescas, Rocío Becerril, Ricardo de León, Gerardo Hernández, Caridad Valdéz, Irma Montero, Lourdes Lecuona, Enrique Tapia "el Mirruña", Marco Antonio Silva y Cecilia Appleton, entre otros.

Las Hijas del Anáhuac.

Semanario de mujeres, 1873-1874

CAROLINA NARVÁEZ M. Y MARIANA ABREU

Desde hace más de tres décadas las historiadoras feministas hemos elaborado nuevos acercamientos a la historia como disciplina investigativa y hemos hecho énfasis en la búsqueda de fuentes que favorezcan y muestren las experiencias de las mujeres en el pasado. Éste es el caso del grupo de investigación Escritos de Mujeres, adscrito al Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación en la UNAM, que durante trece años se ha dedicado a la indagación e identificación de obras escritas por mujeres mexicanas entre los siglos XVI y XX.

El último hallazgo realizado fue el primer periódico escrito por mujeres en la Ciudad de México: *Las Hijas del Anáhuac, Ensayo literario*, también llamado semanario, que circuló entre 1873 y 1874.¹ Las creadoras eran un grupo de alumnas y maestras de la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres, quienes de forma inédita abrieron paso a lo que se convertiría en el inicio de una gran tradición de periodistas, editoras, impresoras y escritoras esenciales para la literatura mexicana del siglo XX.

Las Hijas del Anáhuac plasmaron una visión de la vida que transformó la cultura y la política sexual de su época. Sus integrantes asociaron su experiencia como mujeres con la creación y tomaron a la maternidad, entre otras cosas, como fuente de sentido; lo hicieron sin tanto conflicto como el que ha implicado para las mujeres en los siglos XX y XXI.

Presentamos aquí un breve acercamiento a este “ensayo literario” que, sin lugar a dudas, representa un salto en el devenir de la historia de las mujeres del país.²

EL NACIMIENTO DE *LAS HIJAS DEL ANÁHUAC*

Las Hijas del Anáhuac nació como una iniciativa de las estudiantes del taller de imprenta de la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres, fundada en noviembre de 1871, bajo el gobierno de Benito Juárez. La Escuela fue pensada como una obra de beneficencia, financiada por la Lotería Nacional Mexicana, a la que asistirían alumnas en situación de pobreza en donde se enseñaba: relojería, bordado, doraduría, tapicería, fotografía, dibujo, pintura, encuadernación, trabajo con cera, inglés, francés, higiene, moral y economía doméstica. El primer número de *Las Hijas del Anáhuac* se publicó en la Ciudad de México el 19 de octubre de 1873 y el último, el 18 de enero de 1874. En total fueron catorce números de cuatro páginas cada uno. Los textos del semanario irradian el gusto por la escritura y el goce de la creación entre mujeres. Además, expresan la experiencia de la creación a partir de la relación entre ellas; maestras, alumnas y colaboradoras participaron en el semanario a través de la poesía, el diseño, la impresión, la venta y la distribución de la publicación.

EL SEMANARIO *LAS HIJAS DEL ANÁHUAC* COMO CREACIÓN INÉDITA

Las Hijas del Anáhuac fue un proyecto colectivo realizado por y para mujeres. El semanario se vendía y se distribuía en la Ciudad de México. Sus integrantes reconocen el salto que dan, conocen las tareas de la sociedad de su tiempo, pero sobre todo identifican la importancia que tiene para ellas y para otras mujeres la publicación de un periódico con estas características: “Nunca se había publicado un periódico redactado como el presente por señoritas, y esto nos había hecho vacilar desde hace algún tiempo en establecerlo y llevar a

1 Disponible de manera gratuita en acortar.link/UBQ64B.

2 El término “ensayo literario”, empleado por las autoras del semanario, no hace referencia a dicho género de la literatura, sino al acto de ensayar la escritura de obras de distintos géneros.

mujeres en la historia. Su clara conciencia histórica es visible en sus aportes críticos respecto al lugar de las mujeres en el pasado y en el momento del que las escritoras del semanario eran partícipes. Consideraban que el ejercicio de escribir no sólo les servía a ellas, sino que podía ser un ejemplo para otras. El pasado era, además, una fuente de genealogía ancestral, la cual las acompañó durante todos los números de la publicación. Así se entiende por qué muchas autoras optaron por seudónimos de origen náhuatl (Ilancueitl, Coatlicue, Ayahuaquíhuatl, Malintzin, Miahuaxóchitl, Papantzin, Xiuhtzaltzin, Xóchitl). Las creadoras

de *Las Hijas del Anáhuac* manifestaron una cercanía con el universo nahua femenino, lo que representa el reconocimiento de su historia y el vínculo con su origen. Ellas crearon un puente entre nosotras y ese universo y abrieron así la posibilidad de la proximidad.

UNA JOYA ÚNICA PARA LA HISTORIA DE LAS MUJERES EN MÉXICO

Las Hijas del Anáhuac no tenía como referencia otro ejercicio literario similar. Las redactoras estaban conscientes de que se necesitaba una sociedad transformada que pudiera acoger su escritura. El valor de este ejercicio, rea-



Autoría sin identificar, un dechado, México, 1869. Metropolitan Museum of Art ©.

lizado en su mayoría por mujeres jóvenes, es propiciar el salto de una escritura íntima a una comunicada, abierta y compartida. No les habrá resultado fácil lanzarse a un contexto que no les permitía ver a otras figuras femeninas como grandes maestras de las letras y de la edición; sin embargo, lo hicieron, pese a que en el ambiente eran notorias las revistas femeninas producidas por hombres en las que ellas eran un sujeto desprovisto de voz propia.⁴

Los años finales del siglo XIX fueron una época en la que el deseo por las libertades individuales protagonizaba los discursos políticos. Sin embargo, el ejercicio de estas libertades no estaba pensado para el “bello sexo”. Las mujeres estaban en la mira: podían ser tachadas de faltas de moral, de locas o de enfermas de histeria o de nerviosismo, resultado de los discursos médicos que formulaban otro estereotipo femenino, en el que la enfermedad era definitoria de su experiencia. Así que el semanario contiene la mágica combinación de estar trazado por letras que recuperan un pasado mexicano indispensable y a la vez deja sentir las formas como se percibían la feminidad y las reglas sociales impuestas sobre las mujeres. También son visibles las estrategias que ejercían para manifestarse frente a una realidad en la que deseaban intervenir. Por ejemplo, reivindicaban otros destinos de vida, como desarrollar una profesión, e incluso la posibilidad, aunque tímida, de cuestionar la maternidad como designio único. Todas estas reflexiones surgieron gracias a una colectividad de mujeres que se comunicaban a través de la escritura con otras, expresando con ello su libertad.

Las Hijas del Anáhuac forma parte de una larga tradición de pensamiento femenino, tradición que hoy reconocemos como fundamental para la historia de la escritura, el periodismo, la imprenta y la literatura en México. Ejercicios literarios como éste permiten rastrear el trabajo que las mujeres realizaron, además de revelar que no había tema vetado o pensamiento que una mujer a finales del si-

glo XIX no tuviera la osadía y la inteligencia de abordar y expresar. Valoramos de *Las Hijas del Anáhuac* su forma de escribir y sus ideas, pues hacen de esta publicación una de las experiencias más valientes en la historia de las mujeres del país.

Clara conciencia de la genealogía mostraron las realizadoras del semanario; sabían lo que implicó su acción inédita en la Ciudad de México y reconocieron que aquellas letras servirían para que otras se lanzaran a la gran tarea de la escritura. La escritura del semanario se muestra como una experiencia de libertad. Sabemos que algunas de sus integrantes pertenecían a clubes literarios y que mantenían relaciones estrechas con otras mujeres fuera de la Escuela de Artes y Oficios. Sabemos también que el reconocimiento de las redes de amistad y de intercambio literario entre mujeres ha permitido la difusión de textos y la trascendencia de la escritura femenina, así como su pervivencia pese al rechazo del canon o las innumerables trabas para la publicación y divulgación de su literatura. Esperamos que textos como los que aparecen en *Las Hijas del Anáhuac* sean inspiradores y permitan a las lectoras y los lectores obtener una nueva visión del pasado de las mujeres. ❧

4 Por ejemplo, el *Semanario de las señoritas mexicanas*, *La Primavera* y *La Camelia*. *Semanario de literatura, variedades, teatros, modas, etc., dedicado a las señoritas mejicanas*.

Las Hijas del Anáhuac.

ENSAYO LITERARIO.

TOMO I.

MEXICO.—OCTUBRE 19 DE 1873.

NUM. 1.

CONDICIONES.

Este periódico se publicará una vez por semana, y el precio de suscripción será de VEINTICINCO CENTAVOS, llevado á domicilio. Los números sueltos valen SEIS CENTAVOS.

Las suscripciones se reciben en la 2ª de San Lorenzo junto al número 8.

A NUESTRAS LECTORAS.

Algunas jóvenes que se dedican á la tipografía, con el objeto de formalizar sus ejercicios, ocurrieron á nosotras para la publicacion de un periódico íntimo, y este es el origen de la presente publicacion.

Nunca se habia publicado un periódico redactado como el presente por señoritas, y esto nos habia hecho vacilar desde hace algun tiempo en establecerlo y llevar á cabo nuestra empresa; pero nos hemos animado, viendo que la sociedad moderna se halla á una altura notable y que adelanta de dia en dia en la vía de la civilizacion. Ya no es mal visto que la mujer escriba y exprese sus sentimientos por medio de la pluma, y nada mas justo, porque cuántas jóvenes hay que careciendo de una amiga íntima ó de un sér á quien manifestarle con confianza los sentimien-

tos de su corazon, desean expresarlos de alguna manera; pues solo una alma egoista se conforma con gozar ó sufrir sola, y en esos instantes supremos de felicidad ó de desgracia, en que nos encontramos aislados, grato es tomar una pluma y trasmitir al papel las emociones que nos dominan. Además, ¿por qué si el hombre puede manifestar públicamente las galas de su inteligencia, la mujer ha de estar privada de hacerlo, habiendo, como hay, mujeres cuyos talentos igualan á los de los hombres? No, escribid, bellas jóvenes de nuestra patria; pero estudiad, y estudiad mucho, porque solo ayudando á la inteligencia con la instruccion, se pueden producir hermosas y correctas composiciones.

Y al recomendaros que estudiéis y que escribais, no creais nunca que opinamos porque la mujer, olvidada de la mision sublime que tiene que cumplir en la tierra, se dedique solamente á la bella literatura, no; lejos de nosotras tan errónea idea; queremos, sí, que la mujer escriba y estudie, pero nunca que por esto, se olvide de sus atenciones domésticas, sino que recuerde sus estudios y procure mejorar su inteligencia.

Ya se vé que este es mas bien un honesto entretenimiento de distraccion útil que un trabajo digno de la crítica.

ILANCUEITE

A UNA ESPERANZA.

«Adios, bella esperanza lisonjera»
Hoy en mi frente la tristeza asoma;
Eres como la flor de primavera
Que un dia vive y despues pierde su aroma.

Así tambien en mi alma un dia viviste,
Despues yo te busqué. . . mas en mi anhelo
Cual relámpago vi. . . ¡despareciste!
Exparciendo tus hojas en el suelo.

Adios, hermoso ensueño de mi vida;
Adios! por siempre adios, bellas visiones,
Al daros mi postrera despedida,
Miro doquier horribles decepciones.

Un recuerdo tenaz quema mi frente,
Una duda fatal turba mi calma,
Y vagando en el mundo tristemente
Duda solo y dolor encuentra el alma.

GUADALUPE RAMIREZ.

Á MI RECOMENDABLE AMIGA
LA SEÑORITA ANTONIA PLIEGO.

AMARGURA.

Llorar, he aquí mi suerte desgraciada,
Dolor solo me ofrece el porvenir,
Sangre filtraudo el alma lacerada,
Amargura hay tan solo en mi existir.

¡Amargura! palabra aterradora,
Que razga el corazon, le hace sufrir,
Que envenena la vida hora por hora
Y la única esperanza es ya morir.

Pero. . . ¡morir! ¿morir? Sí, pues el mundo,
No cual ántes me ofrece dulce encanto,
Doquiera hallo dolor, dolor profundo,
Por doquiera que estoy encuentro llanto.

Plegue á Dios que jamás, Antonia bella,
De dolor lance tu alma triste canto,
Y que jamás tu fulgurante estrella
Mires trocar en hórrido quebranto.

GUADALUPE RAMIREZ.

MIS SUSPIROS.

Ya relucen las fúlgidas estrellas
Y en Oriente la luna se levanta;
El zenzontle en el fresno triste canta
Y yo huérfana exhalo mis querellas.

Perdí una madre que era mi tesoro
Y que en mi dicha sin cesar pensaba,
Améla, y en mi anhelo yo soñaba
Tener para ella habitaciones de oro.

Mas vino horrible la implacable muerte,
Y cerniendo fatídica sus alas
Arrebatóme sin piedad las galas
Que formaban lo bello de mi suerte.

Por eso triste por doquier camino,
Y suspiros tambien doquier dirijo,
Que la vida es tristísima del hijo
Que recorre sin padres su camino.

CONCEPCION GARCIA Y ONTIVEROS.

UNA GOTA DE ROCIO.

¿Habeis visto un jardin, en una hermosa mañana de primavera, en que las flores exhalan orgullosas su perfume y un cefrillo blando viene á acariciar nuestras frentes? Los pájaros de hermosos y variados colores al emprender su vuelo, cantan y parecen hablar á Dios para darle gracias por su infinita grandeza. Las flores abren su corola y una gota de rocío viene á posarse en ellas y les da mas hermosura. ¿No os figurais que esa gota de rocío significa un beso que el dia le manda á la flor? O quizá sea una lágrima que vierte porque recuerda sus amores? (porque yo creo que las flores tambien aman). O qué ¿esa lágrima será una lágrima de felicidad? Una gota de rocío es tan poética y tan hermosa!. Pero ¡ay! es tan fugaz. . . ¡me parece la imágen de una ilusion que dura un dia y se pierde para no volver nunca. Las flores solo viven un dia. La gota de rocío se ostenta cual un brillante, trasparente y hermosa en las hojas de la flor; pero solo existe una hora y luego desaparece temiendo que el sol vaya á empañar la pureza de su brillo.

GUADALUPE RAMIREZ.

DIOS.

¿No se apodera de vuestras almas una santa unción que os hace inclinar la frente con respeto? ¿no sentís una dulcísima emoción grande y sublime que os hace sentir inefabables delicias? . . . ¡Ah! sí, con razón: el nombre supremo que habeis oído es el mas caro á vuestro corazón, el primero que os enseñaron á balbucear vuestros tiernos padres y el que despues, cuando la luz de la razón iluminó vuestro entendimiento, conocisteis con admiración y amasteis con ternura. . . . ¿El, á ese Sér bueno, omnipotente y grande, que con solo una palabra ha formado tantas maravillas para complaceros. ¿Veis ese sol resplandeciente que gira sin cesar sobre vuestras cabezas? . . . Pues El lo hizo para que gozárais sus refulgentes rayos. ¿Contemplais esa infinidad de flores vestidas con soberbia riqueza de vívidos colores? Pues El las creó para que aspirárais con placer su delicado aroma. . . . ¿Os enagenais al fin con el azul puro del cielo, con la palidez apacible de la luna, con las ténues brisas de la aurora, con los cristales diáfanos del mar y con los trinos melodiosos de los pájaros? . . . Pues pensad que todo se hizo para vuestra alegría, para vuestro encanto. Y si tanta bondad os conmueve, id, remontaos mas allá de las etéreas regiones, hasta donde encontréis el Solio de Dios, y allí prosternadas ante El de hinojos, dadle vuestro corazón, derramadle vuestro espíritu, y habladle con el mudo lenguaje de la adoración, del amor y de la gratitud.

COATLICUE.

UNA ACCION DIGNA DE ELOGIO.

Hemos sabido y con gran satisfacción, que el Sr. D. Francisco Macotela, secundando la filantrópica dea del Sr. D. Antonio Valdez, ha arreglado para el próximo miércoles una función extraordinaria en el Teatro de Hidalgo, á beneficio del infortunado artista el Sr. D. Miguel Loza, que como ya sabrán nuestras lectoras, está gravemente enfermo y privado de recursos.

El Sr. Macotela ha encontrado multitud de obstáculos, para llevar á cabo su generosa empresa, pero al fin los ha vencido, y esperamos que por su empeño y el de las personas que le han ayudado para que se verifique dicha función, el Sr. Loza, que tan gratos momentos ha proporcionado al público de México con el correcto desempeño de sus papeles, tenga un ligero alivio en su desgracia.

Invitamos á la indulgente y elegante sociedad mexicana para que concurra á Hidalgo la noche del día citado, y al Sr. Macotela le damos nuestras mas sinceras felicitaciones, por haber realizado su magnífica idea.

NEZAHUALCOYOTL VI, REY

DE ACOLHUACAN.

Nezahualcoyotl, hijo de Ixtlilxochitl rey de Acolhuacan, y de Miahuaxochitl, hija de Acamapitzin, primer rey de México, fué coronado por Izeoatl en 1426.

Era este príncipe dotado de gran ingenio y de incomparable magnanimidad, antes de subir al trono de Acolhuacan; hizo muchas correrías en que dió á conocer su talento y energía y su amor á la patria. Luego que subió al trono, se ocupó en arreglar cuanto le fué posible la administración de justicia; promulgó ochenta leyes, que despues fueron compiladas por su noble descendiente D. Fernando de Alba Ixtlilxochitl.

Los progresos que hizo aquel célebre rey en las artes y en la ciencia, fueron todos los que podía hacer un gran ingenio, sin libros en que estudiar y sin maestros de quienes aprender. Era diestro en la poesía nacional, y compuso muchas piezas poéticas, que fueron universalmente aplaudidas. Compuso en loor del Criador del cielo sesenta himnos. La ciudad de Texcoco progresó de tal manera bajo su reinado, que los historiadores han dicho que podía reputarse aquella ciudad por el Atenas de Anáhuac.

Pero en nada se deleitaba tanto Nezahualcoyotl como en el estudio de la naturaleza. Adquirió muchos conocimientos astronómicos, con la frecuente observación que hacia del curso de los astros. Investigaba atentamente la causa de los fenómenos naturales, y esta continua observación le hizo conocer al verdadero Dios, y fabricó en su honor una alta torre de nueve pisos. El último era oscuro, su bóveda estaba pintada de azul y adornada con cornisas de oro. Residían en ella hombres encargados de tocar en ciertas horas del día unas hojas de finísimo metal, á cuyo aviso se arrodillaba el rey para hacer oración al Criador del cielo, y en su honor ayunaba una vez al año.

Este monarca fué uno de los héroes mas famosos de la América antigua. Antes de morir, convocó á sus hijos para nombrar el nuevo rey que debía sustituirlo en el trono, y al día siguiente murió, despues de ochenta años de edad y cuarenta de reinado.

JOSEFA CASTILLO.

EL POPOCATEPETL.

El Popocatepetl (montaña que dá humo, en el idioma mexicano) está á 20 leguas en línea recta de México y es el segundo en elevación del continente Americano. Su altura es de 5,400 metros ó sean 6,487 varas mexicanas, sobre el nivel del mar. Cuenta la historia, que uno de los conquistadores, Diego de Ordaz, fué el primero que subió á esta montaña, por lo cual le fué concedido por Carlos V usar en su escudo de armas un monte que humea. Despues de éste, varios han ascendido al volcan y hecho observaciones científicas.

El Señor Baron de Humboldt escribió sobre esta montaña cosas muy interesantes, así como Federico de Gerol, en los años de 1,833 y 34.

El aspecto del volcan, visto desde nuestro valle, es magnífico, al dibujarse noble y altivo sobre el azul purísimo del cielo. Un poeta diría, viéndole al lado del Ixtaxihuatl, (la mujer blanca, en mexicano); que es el amante apasionado y ardiente que vela el reposo de la blanca esposa que sueña sobre un lecho de encajes.



CRÍTICA

PP. 138-140 ERNESTO LUMBRERAS

PP. 141-143 ÁNGEL SOTO

PP. 144-147 DAVID H. COLMENARES

PP. 148-151 PAPÚS VON SAENGER

PP. 152-154 LILY DROEVEN

Fabiola Torres-Alzaga, *Las desinvitadas*. Vistas de exposición en el MUAC, UNAM, 2024. Fotografías de Oliver Santana, cortesía del MUAC.

(136–154)

Jeannette L. Clariond o la arena de dos desiertos

ERNESTO LUMBRERAS



Jeanette L. Clariond,
Ceguera, allí estarás.
(Antología personal),
New York Poetry Press,
Nueva York, 2024.

Pienso que las meritorias empresas en el ámbito de la traducción y del quehacer editorial de Jeannette L. Clariond (Chihuahua, 1948) han ocultado su obra poética. Además de ser gestora y capitana de Vaso Roto, sello fundado en 2006, con oficinas en Madrid y en Monterrey, con un catálogo de más de cuatrocientos cincuenta títulos, es también la infatigable traductora de poetas italianos y norteamericanos, como Primo Levi y Alda Merini, W. S. Merwin y Anne Carson, entre muchos más. Es verdad que, a diferencia de otros escritores de su generación, comenzó a publicar sus primeros libros —*Mujer dando la espalda* (1995), *Newaríame* (1997) y *Desierta memoria* (1998)— cuando algunos de sus contemporáneos habían dado ya a la imprenta varias de sus mejores piezas. Se trata sólo de derivas y azares porque, al fin y al cabo, “la poesía sucede”, diría con W. B. Yeats. Otro ha sido el ritmo de Jeannette L. Clariond, la revelación del mundo en su particular clave poética. Por lo mismo, descreo de las carreras o trayectorias literarias, incluso de la cronología evolutiva (imaginamos cada libro de un escritor mejor que el anterior), especialmente cuando se trata de un poeta.

La sabiduría del arriero de José Alfredo Jiménez se aplica aquí: “[...] no hay que llegar primero/ pero hay que saber llegar”. Con un bajo perfil mediático, distante de las pasarelas líricas, el *tour* de los festivales y las presentaciones estruendosas, Clariond es una

autora visible desde sus obras y no desde su figura pública. En el circuito internacional su poesía circula en inglés, francés, italiano, rumano, griego, árabe y portugués. Ha publicado en editoriales reconocidas tanto en España como en México. Los interesados en su trabajo pueden consultar su página web, donde se hace un registro pormenorizado de su vasta bibliografía. Sin embargo, tengo la impresión de que todavía no se lee con demora y rigor crítico su propuesta poética, al menos en el ámbito de la literatura mexicana. Imagino una lectura que diseccione sus etapas y obsesiones, sus arquitecturas formales, sus diálogos literarios, artísticos y filosóficos, sus disensos y prolongaciones respecto del canon, sus saltos al vacío... La publicación de la antología personal, *Ceguera, allí estarás*, con sus 458 páginas de poemas, textos críticos y una entrevista, me parece una oportunidad inmejorable para intentar un acercamiento tanto al conjunto como a cada una de sus estaciones.

Poco después de su publicación, en 2013, reseñé *Cuaderno de Chihuahua*, un volumen autobiográfico de poemas en el que Clariond trae del pasado imágenes y símbolos, anécdotas y personajes de su infancia, cromos de su paisaje nativo y retratos de familia. Al releer estas páginas memoriosas encuentro innumerables correspondencias con su obra poética, constantes temáticas que la prosa y el verso exploran en una inmersión profunda al alma humana, hurgando en territorios inhóspitos donde el dolor o la locura, por ejemplo, ponen a prueba el destino de la protagonista. Como sucede con la “novela” *El día más blanco* (1999) de Raúl Zurita, que también conecta un recorrido vital con la escritura de libros de poemas, *Cuaderno de Chihuahua* es una bitácora, un cuaderno de notas, una conversación anterior o posterior a la lectura de varios de los poemas de *Ceguera, allí estarás*. El volumen alterna algunas piezas líricas entre los párrafos autobiográficos que en buena medida exponen los ejes cardinales de la bibliografía de la autora: la infancia y su entorno natural, la genealogía familiar, el llamado de la poesía, la conciencia erótica del cuerpo y de las palabras... Tal es la importancia de este libro que se incluye un largo fragmento del mismo en la antología, pasaje que dialoga con otro tex-

to narrativo integrado en el índice, *La rosa blanca de Duma*, un viaje al origen pero, también, una confluencia del pasado en el presente: “Nacer semilla. Nenúfar a la deriva en un mismo río: Beirut, Chihuahua, Monterrey”.

Nieta por vía materna de emigrantes libaneses que llegaron a México a principios del siglo XX, Jeannette L. Clariond compagina el desierto del Medio Oriente con el de Chihuahua, el lugar a donde llegaron sus ancestros. En sus atmósferas y en las tonalidades cromáticas de muchos de sus poemas está presente el paisaje desértico de horizontes inconmensurables, de sol calcinante y de dunas en permanente mudanza, de cielos nocturnos, ideales para la introspección y la observación estelar. En medio de esa naturaleza indómita, su tribu hizo un vergel, una versión del Paraíso en la tierra. Allí, en las arenas del pasado y en la música de la poesía, fulgura la madre, la fascinante, y a ratos inquietante, Olga Ayub, una obsesión que irradia y nubla el álbum de los recuerdos, ese “rayo que no cesa” de alumbrar la vigilia y el sueño pero, también, de cegar la alegría y la inocencia con su implacable resplandor: “Hay regiones que son sílabas de sombras”.

Es sobre todo en el libro *Todo antes de la noche* (2003), donde la presencia y la ausencia maternas forman una trama de rezos y evocaciones que dará lugar al treno inconsolable y al salmo lúcido de templanza ante la pérdida. En un lenguaje que busca en su contención dar noticia de su insuficiencia verbal para aludir situaciones límite, la poeta acompaña a su difunta en su descenso, en el tránsito de regresar a la tierra en condición de semilla: “¿Dormirás ahora?// El rasgado cielo/ deja caer sus agapantos// ¿Dormirás entera?// Muestra la tierra, la miel del viento,/ el refulgente ojo que me aguarda”. Las palabras de los vivos se tornan leves y frágiles para llegar al oído de los muertos. Cada vocablo se despoja de sus lastres utilitarios para recuperar su brillo primigenio. Tal vez por eso Gonzalo Rojas, al leer esos poemas, habló de su “difícil contención visionaria”; una poesía, agrega el chileno, “parca y diamantina” que particularmente en este periodo se destaca por su recelo del decir, decantándose por la esquirra verbal, el tanteo y el esbozo sobre un tópico, la seduc-

ción de un comienzo interrumpido sin más, la ardiente inquietud de una pregunta o el pliegue que al ocultar insinúa: “temo perder lo que de ti queda cuando te vas”.

Aunque desde sus primeros tres libros encontrábamos esa predilección por la brevedad, en *Todo antes de la noche* alcanza su altura crucero: “Sangra en el vidrio, astillada, la claridad”. En la siguiente estación, *Leve sangre* (2011), la austeridad expresiva se combina con otros registros, textos con formato de prosa, versos escritos en latín y en italiano, recursos dramáticos como los “apartes” consignados vía paréntesis, líneas dispuestas en cursivas... Esa riqueza formal también se replica en la diversidad de temas y sus respectivas variaciones. En el devenir sanguíneo del libro va la infancia, el padre y la madre, el deseo carnal y verbal, la abuela libanesa, la confluencia del mar y del desierto, los ocultamientos de la divinidad y sus plegarias: “*Orar, oírse en la incertidumbre*”. Se trata de un libro sinfónico que por momentos me recuerda los de Edmond Jabès o el *Suelo absoluto* de Lorand Gaspar. El mundo es sensible por el pensamiento. Al sentir el dolor y el gozo, el pensamiento se transforma en zozobra y fuga: “Dicen los santos que el descenso es la herida,/ que las confesiones mejores son las más dolorosas,/ que la negación seca la necesidad”.

Dos de mis apartados favoritos del libro son “Sobre la fronda y la medida” y “Las lágrimas de las cosas”. En ambas secciones los poemas dialogan con otros espíritus: el artista Anselm Kiefer, el novelista Kôbô Abe, los poetas Gonzalo Rojas, Charles Wright y Ezra Pound son convocados a lo largo de estas líneas. Una anécdota se convierte en camino de introspección. Una lectura o la observación de un cuadro intensifican el desasosiego de las preguntas centrales de la existencia. Espejeos de la vida y de la expresión artística: “cómo no percibir la agraciada circunferencia de la manzana, cómo no escuchar la cantata desde el coro que alberga la deposición original de tu dolor”. También son de mi predilección los aforismos de “*Amonites*” como los de la serie de “*Amonites escoliados*”. Poesía en estado líquido donde el pensamiento es mirador y horizonte de una visión inapelable: “¿Por qué tras años de indecisión al abrirse la



Eric Pérez, *Islote*, 2022. © Cortesía del artista.

flor llega la helada?”. Finalmente, las muestras de *Ante un cuerpo desnudo* (2019) y “Cuerpo de mi sangre” navegan en las aguas aéreas del poema en prosa. En la primera, Clariond avanza a dos bandas entre el cuerpo martirizado del redentor y la palabra que se rinde —homenaje y claudicación— en esa pasión suprema: “el espanto en el cáliz de las violetas vulneradas”. La propuesta de la segunda es, en mi lectura, el momento extremo del libro, una expedición sin retorno hacia el lenguaje herido de muerte; la dicción del decir enmudecido y extrañado frente a lo vasto y lo inconmensurable.

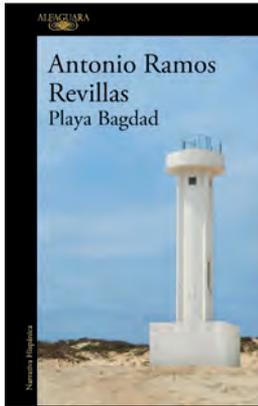
La puesta en circulación de esta antología, vasta y diversa, es un primer paso para la edición de una obra reunida en la que la convergencia de los textos narrativos con los poéticos será un elemento necesario para internarnos en sus querencias temáticas. Ni glosas como tampoco textos explicativos, esos apuntes autobiográficos tienen valor literario en sí mismos; en todo caso, traen más oscuridad e incandescencia a los tanteos y las preguntas de su poesía. En mi recorrido por estas páginas, los apartados de *Leve sangre* pero, sobre todo, los de *Ante un cuerpo desnudo*, marcan cimas en la bibliografía de la autora; en este

último, para empezar, hay un desnudamiento del lenguaje, de los afeites de tropos y de las galas metafóricas para expresarse con llaneza: “Sé que tú mejor que nadie sabrás oírme en este inmenso abandono que me habita desde niña, pues los niños, a quienes has hecho libres y para quienes has abierto las puertas de tu reino, llegan al mundo bajo el confuso amor de los padres terrenos”. El erotismo sensual de sus primeros libros gradualmente se va transfigurando en un erotismo espiritual. Un temblor herético se percibe en este tránsito. Entrega y contemplación, catarsis e introspección son los dos extremos de la poética de Clariond en su devenir.

La obra plástica de Eric Pérez (*Ciudad de México*, 1972), inserta con fortuna entre las páginas de *Ceguera, allí estarás*, crea vestíbulos propiciatorios para la lectura de los textos, aporta un tablero de iluminación, con sus respectivas ambientaciones, en el diseño gráfico del libro. Asumo estos apuntes como una primera avanzada a las “ínsulas extrañas” de una obra que amerita ser integrada, a plenitud, en el concierto y en la discusión de la poesía mexicana. \mathfrak{M}

Ciudades hace tiempo enterradas

ÁNGEL SOTO



Antonio Ramos Revillas, *Playa Bagdad*, Alfaguara, México, 2024.

Ante la ausencia de un ser amado, la realidad entra en modo de espera. En *Playa Bagdad*, una llamada telefónica instala a Miguel en esta condición. Al otro lado de la línea está la voz exasperada de su hermano mayor, Marcelo, quien le informa que los padres de ambos están desaparecidos. O, mejor dicho, que los ha perdido. El episodio sumerge a Miguel en una nebulosa de desánimo y memoria. Su realidad aguarda entre paréntesis.

Con esta situación límite, Antonio Ramos Revillas (Monterrey, 1977) inaugura una novela que, en menos de doscientas páginas, palpa las hendiduras de la otredad, las complejidades irreconciliables de la relación entre hermanos —incluidos los enconos de la infancia— y el desconocimiento entre quienes creían que sus vidas eran colindantes.

Los hermanos Santiago son dos hombres que, quizá sin advertirlo, compiten por el cariño paterno. Miguel se sabe —o cree saberse— poseedor de esa predilección y justifica, con esa frágil certeza, las acciones y reacciones de su hermano. Por su parte, Marcelo es un hombre divorciado que padece un anhelo por compensar a sus padres. Se siente en deuda con ellos por el tiempo que vivió en la Ciudad de México. La dinámica fraternal de los Santiago parece determinada por una fuerza electromagnética. Aunque se repelen —secretamente, Miguel se alegra por los fracasos de su hermano—, el vínculo que los ata los compele a atraerse de forma irremediable. “Apenas

estaba en problemas salía a buscarlo”, admite Miguel. La suya es una hermandad de talante subatómico.

No es gratuito que en la novela el primer contacto entre los hermanos ocurra a la distancia. Con ese telefonazo abrupto, Ramos Revillas establece, apenas arrancado el relato, que la ficción en ciernes descansará sobre un pedestal endeble: una comunicación interrumpida e insostenible. Esta decisión supone un desafío singular para el autor, pues los lectores no podemos ver a Marcelo ni vivir con él su angustia. Accedemos a ella solamente a través del relato de Miguel. Y aunque desconocemos la versión de Marcelo, creemos conocer su destino pese al sesgo de Miguel, porque para este punto de la historia somos ya lectores enganchados. El propio Miguel nos advierte que su reconstrucción de los hechos “si no es del todo fidedigna, tampoco es falsa”. Con encomiable destreza, Ramos Revillas engrana el naufragio interior de Marcelo, ese hombre que busca a sus padres (en un intervalo de apenas cuatro días), con el dardo certero en el que se convierte la voz de Miguel, quien se arroja hacia los confines más remotos de su memoria para darnos razón de los desencuentros e incompatibilidades con su hermano a lo largo de sus años de formación.

Hay una escena que resulta enternecedora porque sintetiza la ambivalencia de ese nexo. El pequeño Miguel observa a su hermano mientras duerme. Estudia una cicatriz que tiene cerca del ojo y, con curiosidad innata, le pasa el dedo por encima. Es el retrato de un hermano menor que descubre y contempla el rastro del dolor ajeno. Un rastro al que volverá asiduamente en los años posteriores, pues —parece alertar el autor— nos atrae aquello que es distinto a nosotros: “Siempre lo había visto como un extraño, pero un extraño que me fascinaba”.

En un luminoso ensayo sobre recuerdos y olvidos, Lydia Davis se pregunta: “¿Por qué quiero que el pasado (el material contenido en mi memoria) esté vivo en el presente? [...] ¿Y por qué quiero compartirlo con otros? ¿Por qué no me conformo con dejarlo donde está y recordarlo en soledad?”. *Playa Bagdad* se cuestiona asuntos similares. La novela, hábilmente articulada en dos secciones, es pródiga en

reflexiones sobre la búsqueda de identidad y la aspiración a reconciliarse con el pasado. Por eso Ramos Revillas nos vuelve testigos de los momentos estelares de una infancia y una adolescencia cuyos recelos parecen inofensivos, pero que a la postre se revelan como el origen de una incisión descarnada.

“En el pasado se encuentra la mejor ficción de cada uno”, sugiere Miguel. Y en esa acotación reposa un pilar cardinal de la novela. Esteta de la ficción, Jorge Volpi ha remarcado que la etimología del término deriva de *fingere* , que en latín no significaba “fingir” sino “modelar”. Para él, la ficcionalización es un proceso análogo a la artesanía: “La realidad es la arcilla y nuestro cerebro es el que la modela”, ha dicho. Por lo tanto, la única forma en que los humanos nos relacionamos con lo real es a través de ficciones que nos ayudan a ordenar el mundo.

Cuando Miguel escucha el llamado de auxilio de su hermano, comprende que solamente puede asistirlo si recrea el itinerario de su delirio en Matamoros, pues en este punto del relato ya no se sabe nada sobre Marcelo e intentará buscarlo. Entiende que debe seguir sus pasos para ordenar —ficcionalizar— su trayecto. De modo que, si atendemos a la definición de Volpi, no es arriesgado decir que en *Playa Bagdad* estamos ante una ficción cuidadosamente urdida dentro de otra ficción más grande: un acertijo de espejos que se resuelve pieza por pieza.



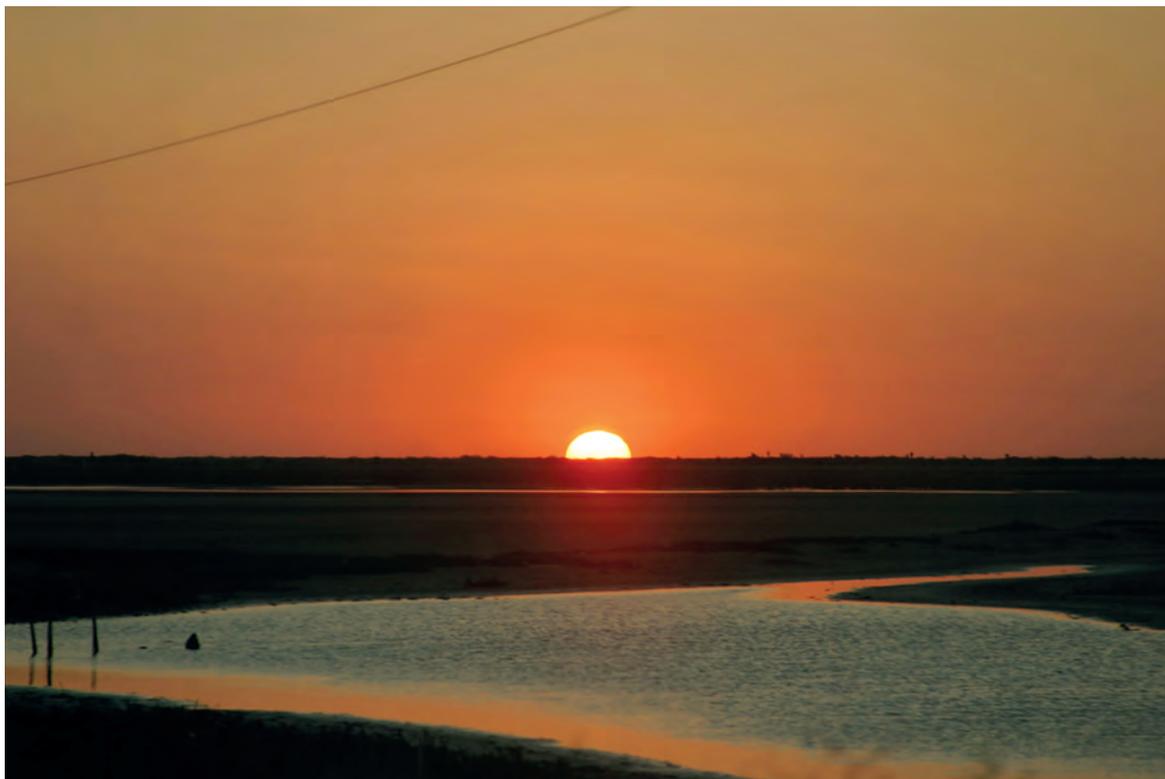
Arthur Rothstein, ruinas de edificios en el pueblo minero fantasma de Rhyolite, Nevada, EUA, ca. 1940-1943. New York Public Library ©.

Al terminar la primera parte, el autor ofrece sus armas. Nos revela que la ficción que acabamos de atestiguar es producto de un desvarío. El periplo obedece a la mente afectada de Marcelo: sus padres jamás estuvieron desaparecidos —esto lo sabía Miguel *a priori*—, pero Ramos Revillas nos ha hecho creer lo contrario para hacernos experimentar la zozobra de Marcelo. Un artilugio de formidable astucia narrativa. Sólo entonces intuimos que a Marcelo no lo anima una pulsión de búsqueda sino, de huida y que aquella invocación de auxilio podría ser la última estratagema de la pugna fraternal.

La geografía encuadra las historias de Antonio Ramos Revillas. Si en *Los últimos hijos* (Almadía, 2015) situó a Irene y Alberto, un joven matrimonio regiomontano, en las carreteras y amplitudes del norte del país, en *Playa Bagdad* confina a sus protagonistas a las calles de la Heroica Matamoros, ciudad otrora notable por sus cuantiosas exportaciones algodonerías. No obstante, desde hace veinte años integra, con Reynosa y Nuevo Laredo, la región que concentra el mayor número de personas desaparecidas per cápita en Tamaulipas, de acuerdo con algunos especialistas.¹ Pero la historia de la nación, como señaló Rosario Castellanos, “se ha desarrollado casi siempre en las circunstancias más adversas”. Y las ficciones que surgen de esta patria no son ajenas a tal principio.

La violencia del crimen organizado acecha el relato de inicio a fin. Ramos Revillas juega con la posibilidad de adjudicar la desaparición de Marcelo a sicarios o traficantes de órganos. Sin embargo, logra la hazaña de apartar la atención de sus lectores de ese fantasma de dientes afilados. Nos dirige, en cambio, a una exploración de lo íntimo. “Perderse implica que se trata de una elección consciente, una rendición voluntaria, un estado psíquico al que se accede a través de la geografía”, es-

1 Alfredo Peña, “Matamoros, Reynosa y Nuevo Laredo concentran el mayor número de desaparecidos en Tamaulipas”, *Excélsior*, 11 de abril de 2024. En cuanto al número de desaparecidos, Tamaulipas ocupa el segundo lugar nacional, ver “Informe nacional”, Red Lupa e Instituto Mexicano de Derechos Humanos y Democracia, 16 de mayo de 2024, disponible en acortar.link/HPGjKC.



Autoría sin identificar, puesta de sol sobre las llanuras inundables al oeste de Playa Bagdad, 2005. Wikimedia Commons © 3.0.

cribió Rebecca Solnit. Quizá por eso Marcelo elige el rincón más apartado, la punta olvidada del país, para ejecutar su último acto de escapismo.

Playa Bagdad se ocupa también de otros temas, que Ramos Revillas injerta de forma sobresaliente en la trama: la incapacidad de procesar la vida, la disonancia que resulta de los fiascos cotidianos y de la orfandad en potencia. Esto último interesa particularmente al autor regiomontano. Lo ha visitado incluso en su literatura juvenil. En *Reptiles bajo mi cama* (Editorial Progreso, 2009), Daniel, un niño de diez años, se mira en el espejo y busca en los gestos que le devuelve esa imagen las facciones de sus inexistentes padres. De modo similar, *Playa Bagdad* indaga en las sensaciones del desamparo. “La muerte de los padres”, escribe “es piedra de toque en la vida de todos. Nos vuelve otros aunque no queramos. Con su partida, la nuestra también se hace visible.”

“La comprensión de lo que somos”, ha escrito Juan Villoro, “depende de aquilatar ciertos instantes decisivos.” Para Miguel, ese momento ocurre durante una noche frente

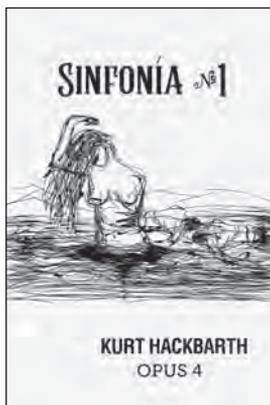
al televisor. Visitaba a Marcelo en la Ciudad de México. Apoltronados frente a la pantalla y al margen del temple desencantado de Samantha, la esposa de Marcelo, los hermanos miraban un documental sobre ciudades perdidas y abandonadas. “Da miedo, ¿no?”, comenta Marcelo. “Igual y eso somos, ciudades sobre las que alguien prohibió reconstruir.”

Playa Bagdad es una novela sobre aquello que desaparece y la autodeterminación de evaporarse, de entregarse al abandono. “¿Y si la salida real es eso, borrarse de la vida de los otros, empezar en otros sitios?”, concluye Miguel cuando comprende al fin que su hermano ha desaparecido por elección propia.

En una charla con su traductor al inglés, Italo Calvino comentó: “Los novelistas cuentan aquella verdad que está oculta en la base de cada mentira”. Con *Playa Bagdad*, Antonio Ramos Revillas ha confirmado que el único triunfo posible para ciertas verdades está en las falencias de la memoria. \mathcal{M}

Brahms en Huasingo

DAVID H. COLMENARES



Kurt Hackbarth,
Sinfonía N° 1, Matanga!,
Oaxaca, México, 2019.

¿Qué es una sinfonía sino un entreverado ramillete de historias? ¿No es acaso la sonata —el paradigma de la sinfonía clásica y típicamente su primer movimiento— una forma pautaada por la exposición de un tema, su desarrollo agonístico y su desenlace, y por lo tanto una estructura paralela a la trama (*mythos*) aristotélica? ¿No son los *tempi* de cada movimiento menos medidas objetivas de velocidad que la indicación de una coloración anímica específica, un *pathos*? ¿Y no es, por último, el *scherzo*, esa danza animada que generalmente conforma el tercer movimiento, una suerte de entremés barroco que oscila peligrosamente entre lo lúdico y lo descabellado? A fin de cuentas, toda sinfonía es, en realidad, un poema sinfónico.

La *Sinfonía N° 1* de Kurt Hackbarth se inscribe en un exclusivo grupo de novelas que, llevando el *dictum* horaciano sobre la relación entre arte y literatura hacia el *ut musica poesis* (“como en la música, así en la poesía”), tematizaron las relaciones históricas y estéticas de la música con la literatura. Libres de ataduras nacionalistas y abrevando en el cauce de la música clásica occidental, estas novelas acudieron a menudo a una vigorosa experimentación formal. Comitiva tan selecta como variorpinta, donde conviven, por mencionar algunas, *La creación* de Agustín Yáñez (1959), el *Concierto barroco* de Alejo Carpentier (1974) y la *Napoleon Symphony* de Anthony Burgess (1974). Eso sí, la *Sinfonía N° 1* de Hackbarth es la única que presagia la irrupción fáustica de la intelligen-

cia artificial e incluye un cameo de Los Camperos de Valles.

La novela consta de cuatro movimientos o historias principales y una serie preciosista de pequeñas historias subsidiarias. Integran el elenco principal João Brandao, frustrado compositor portugués que dirige una orquesta en Estados Unidos —“capital filistea por antonomasia”— financiada por Bowman, *tech bro* prometeico; Isidor Georg Henschel, quien acompaña a un célebre compositor decimonónico en un verano idílico en una isla del Báltico y asiste al demorado nacimiento de su primera sinfonía; David, joven pianista que regresa al pueblo de Nueva Inglaterra, donde veinte años atrás una pareja lo rescató de la intempestiva crecida de un río, para encontrar en la música un momentáneo solaz antes del fin ineluctable; Osorio Ramos, maestro de violín en la Casa de la Cultura de la ciudad colonial de Huasingo, quien, presa de una obsesión, pretende organizar un extravagante festival de música y se revela, a la postre, como un consumado fabulador. Sólo a primera vista estas historias parecen inconexas. Urdidas entre ellas asoman algunos personajes recurrentes, a veces como personajes de carne y hueso, otras veces como presencias fantasmáticas o tutelares, que impregnan cada movimiento de la sinfonía. Ante todo, la figura totémica del compositor alemán Johannes Brahms (1833-1897), heredero espiritual de Beethoven, de acuerdo al juicio de su contemporáneo Robert Schumann, y genio riguroso para quien la libertad creativa sólo podría alcanzarse mediante el dominio absoluto de la técnica. El Brahms de la *Sinfonía N° 1* es aquél detrás de cuyo afable semblante aderezado de *Plattdeutsch* (bajo alemán) se libra una gesta de proporciones mitológicas: la trabajosa composición de su primera sinfonía en do menor (1855-1876), lo que tomaría casi dos décadas. El segundo personaje tutelar es una violinista contemporánea, la virtuosa Emmeline Abendroth, cuya estela rutilante y fugaz recorre la novela como la ninfa en una sinfonía pastoral, escanciando sus dones a cuentagotas, pero arrastrando tras de sí la narración con el mismo magnetismo con que arrastra a la orquesta en sus interpretaciones legendarias de Brahms.

Junto a los personajes, urdidos en un imperceptible contrapunto, la obra presenta algunos temas recurrentes: la indagación sobre la naturaleza del arte, el estatus de la técnica, el peso de la tradición y el misterio de la creación artística. A grandes rasgos, podemos decir que a lo largo de la novela se dirime un debate entre dos posiciones antagónicas: una, heredera tanto de la *téchne* griega como del *ars* medieval, concibe el arte como el producto de un proceso susceptible de ser analizado y formalizado mediante reglas replicables. Es la revelación pesadillesca de esta posibilidad lo que amenaza en el primer movimiento (“I. El algoritmo de las esferas”) al director Brandao, quien debe lidiar con la invención de un programa informático que compone música, al tiempo que batalla por concluir su propia ópera sobre el más portugués de los temas: la historia de Pedro de Portugal y la coronación póstuma de Inés de Castro.

La segunda postura, que podríamos tildar de romántica, hunde sus raíces en el idealismo

alemán de Friedrich Schelling en el *Sistema del idealismo trascendental*, publicado el mismo año en que Beethoven estrenaba su primera sinfonía en Viena. En esta obra de juventud, Schelling describe el genio artístico como “lo incomprendible que añade lo objetivo a lo consciente, sin la intervención de la libertad y en cierto modo en contra de ella”, y la obra auténtica como una “infinitud no consciente” que, en el transcurso de un *Augenblick* o parpadeo, reconcilia naturaleza y libertad. O, en palabras de Henschel, el protagonista del segundo movimiento (“II. El sacrificio de Hertha”): un “relámpago” que recapitula y trasciende siglos de historia musical.

Debo notar que la novela de Hackbarth actualiza los términos de esta inveterada polémica de modo casi profético, si consideramos que el libro se publicó en 2019 y, por tanto, tres años antes del fatídico día de noviembre de 2022 en que un Bowman de carne y hueso develó ante el mundo su moderna y aborrecible caja de Pandora, invento no por estocásti-



William Lock, *el Joven*, estudio de hadas con un par de manos, que probablemente representan la apertura de la caja de Pandora, 1784. Metropolitan Museum of Art ©.

co menos merológico de feria. Si todo proceso creativo es algorítmico, es decir, consistente en la aplicación recursiva de una serie de reglas sencillas, ¿qué espacio queda para los “caprichos de la inspiración”? ¿Esta dimensión caprichosa o aleatoria del acto creativo puede ser formalizada como un simple parámetro más del proceso? La primera mitad de la novela zanja esta cuestión de manera sutil e ingeniosa con una solución que seguramente habría agradado al joven Schelling porque trasciende toda oposición entre determinismo y libertad. Ante las dos posiciones enfrentadas, *Sinfonía N° 1* sugiere una tercera posibilidad, de honda raigambre en Occidente, y para la cual el principio de la creación artística viene de fuera: de la musa o del *daemon*. Para Platón, la creación artística es el resultado de la “locura divina” (*theia mania*) propiciada por las musas. En la *Sinfonía*, las caminatas de Brahms por los acantilados de una isla báltica funden inopinadamente su destino con el de la furtiva Hertha, diosa telúrica que, de acuerdo con Tácito, se veneraba en un bosquecillo de una isla del norte. A fin de cuentas, no serán

los trabajosos ejercicios de contrapunto los que destraben la creación de su magna sinfonía, sino los dones de la ninfa. Pues, según un verso del mitólogo Friedrich David Gräter que Henschel cita al final del movimiento, los bienes del espíritu provienen de ella:

*Du, Königin der Erde, deren Hand
Allschöpferisch dem Menschensohn
Lebend'gen Geist und Dasein gab;*

Tú, reina de la tierra, cuya mano
Dio con toda creatividad al Hijo del
[Hombre
Su vivo espíritu y existencia;

Toda creación verdadera, sugiere la novela, es sacrificial.

Notemos, sin embargo, que uno de los grandes aciertos de Hackbarth es saber desdoblarse esta novela de ideas eludiendo por completo la alegoría y la prosopopeya —los dos recursos que instrumentalizan el dispositivo narrativo como mero vehículo para la expresión de las ideas— de una manera que recuerda *La montaña mágica* de Thomas Mann o *Paradiso* de José Lezama Lima. Aquí los personajes, lejos de encarnar ideas o conceptos abstractos, recorren sus trayectorias a lo largo de tramas a menudo magistrales —no en balde el autor es un consumado cuentista— para enzarzarse fatalmente en una pugna vital con las ideas. No es un asunto de esteticismo, sino de vida y muerte: en la *Sinfonía*, las ideas, que se entrometen y se enredan en la vida de los personajes, pueden llevarlos al paroxismo, la locura o la muerte.

Los dos últimos movimientos (“III. La travesía” y “IV. El festival de música Eufemia Hipólito González”) giran en torno al tema de la obsesión, reverso espectral de la inspiración divina. El tercer movimiento, el más enigmático de la novela y cuyo puntilloso *tempo* (*Allegro agitato – Trio: Moderato – Tempo primo*) parece aludir al Trío para piano N° 1 en si mayor de Brahms, es una narración onírica en el que la música temprana para piano de Brahms sirve de telón de fondo de una suerte de pacto entre un joven —mitad Palinuro, mitad Caronte—, un anciano cazador y su mujer, antigua maestra de piano. Tres voces que,



Autoría sin identificar, fragmento del borde de un vitral con un ángel musical, Francia, ca. 1140-1144. Metropolitan Museum of Art ©.

arrastradas por las crecidas de un río tan real como mítico, se persiguen, se cruzan y se desencuentran, trazando un arco que funde las fronteras entre la vida y la muerte.

El cuarto movimiento, situado en la ciudad patrimonial de Huasingo —todo parecido con la ciudad colonial donde reside desde hace dos décadas el autor es mera coincidencia— constituye el *vivace* centro medular de la obra. La historia de la empresa quijotesca pergeñada por el maestro de violín Osorio Ramos para organizar un festival internacional de música consagrado a la obra de Brahms y su mayor intérprete en una pequeña ciudad de provincia, sin más recursos que las bandas locales y el sentimentalismo de un siempre voluble presidente municipal, constituye una farsa deliciosa y memorable digna del mejor Ibarguengoitia. *Sinfonía N° 1* reserva para su decisivo movimiento final lo mejor de su elenco, que incluye tanto al mentado Osorio como a la figura cuasidivina de la violinista Emmeline Abendroth. La historia da un vuelco ante la inesperada aceptación de Emmeline para coronar el festival musical. Su visita a Huasingo, cifrada en una mañana luminosa en los salones de la Casa de la Cultura y una serenata bajo la luna en la azotea del hotel Posada Real, dirigen la novela hacia una resolución verdaderamente sinfónica que no esconde su proximidad —siempre mantenida a raya por la farsa— con los finales felices. Esta proximidad, que hace visible el dispositivo literario en toda su ineludible artificialidad, supone una franca celebración del poder de la literatura.

Además de estas figuras señeras, pululan por el cuarto movimiento una caterva de personajes —el presidente municipal, los directores de la Casa de la Cultura y la orquesta del estado, etcétera— dignos de una opera *buffa*. En las gesticulaciones y discursos de estos orondos figurines de la cultura y la política de provincia, el lector aguzado querrá entrever un huasinesco *roman à clef*, pero estos personajes-tipo probablemente se encuentran en todas y cada una de las ciudades de nuestra república.

Para concluir, es imposible soslayar el hecho de que, además del amor por la música, la novela es fruto de una peculiar vocación: la lengua española. En efecto, Kurt Hackbarth



Achille Collas, medalla de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1834-1859. Rijksmuseum ©.

(Connecticut, 1974), quien reside en la ciudad de Oaxaca, optó desde hace mucho por escribir sus colecciones de relatos y obras de teatro en español. *Sinfonía N° 1* consagra esta vocación tan literaria como vital. En su prosa resuena el brío y el celo del converso, que aleja su escritura tanto de la familiaridad cansina del que habita su lengua materna por mero accidente como de la prosa “nacida traducida”, según la expresión de Rebecca Walkowitz, que caracteriza tanta literatura contemporánea en español pasada por la aplanadora de los másters en escritura creativa y las editoriales corporativas. Un aspecto destacado de esta prosa es su capacidad de rasgar el horizonte último del *ut musica poesis*: la sinestesia, esa zona de fuego en la que los sentidos pierden y confunden sus objetos. *Sinfonía N° 1* cumple este ideal mediante un magistral manejo de la éctfrasis musical, que proyecta una imagen visual e incluso narrativa de la armonía musical. La novela *transduce* así una experiencia sonora en una experiencia narrativa, presentando de paso una lección sobre los intrínquilis de la música de Brahms. ¶¶

“Quemar la casa”

PAPÚS VON SAENGER



Fabiola Torres-Alzaga, *Las desinvitadas*. Vistas de exposición en el MUAC, UNAM, 2024, cortesía del MUAC.

Las desinvitadas es la exposición que Fabiola Torres-Alzaga presenta en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) del 12 de octubre del 2024 al 23 de febrero de este año. El título de la exhibición hace referencia a la película homónima (*The Uninvited*, 1944), de Lewis Allen, y es el resultado de varios años de investigación sobre el cine de Hollywood —desde la década de los treinta hasta finales de los sesenta del siglo pasado— y cómo esta industria moldeó la sociedad a partir de sus intereses políticos y morales. Durante ese periodo, el código Hays, llamado así por el apellido del presidente de la asociación Motion Picture Producers and Distributors of America, quien también fue uno de los líderes del Partido Republicano, estableció, junto con la Legión Católica de la Decencia, un conjunto de reglas para determinar lo que podía y lo que no podía aparecer en las pantallas. Esta censura pautaba y limitaba las escenas de sexo, violencia, consumo de alcohol y de drogas, y prohibía mostrar disidencias políticas, así como representaciones negativas de las instituciones religiosas. También intervenía en las narrativas al imponer, por ejemplo, que “el bien” prevaleciera sobre “el mal”: los criminales, jugadores y adúlteros tenían que ser castigados, mientras que los patriotas, fieles y trabajadores debían ser recompensados. De forma más amplia, esta cruzada moral emprendida por

hombres blancos y heterosexuales vulneró la visibilidad de las comunidades LGBTIQ+ y las minorías étnicas y, sobre todo, perjudicó la emancipación de las mujeres, al restringir y manipular la expresión de sus deseos.

Torres-Alzaga siempre ha trabajado en torno a “lo muy visible” y sus ángulos ciegos. Por ejemplo, en obras anteriores ha abordado temas como el teatro, la magia, los fenómenos ópticos y el barroco, interrogando lo que percibimos como “la realidad”. La artista ha utilizado en sus piezas los espejos porque son objetos que posibilitan la investigación científica, la elaboración de instrumentos ópticos y el autoconocimiento, así como la superchería —se me viene a la mente la leyenda del intercambio de espejos por oro durante la conquista—. En *El problema de lo real* (2008), la artista dispuso una baraja sobre una pequeña mesa dentro de una vitrina. Las cartas de la baraja cambiaban de valor por el efecto de los espejos y el movimiento del espectador, creando así un nuevo juego de azar. *Porta-infinitos* (2004), por su parte, es una pieza portátil diseñada como un portafolio, pero con una estructura triangular armable que el espectador se coloca en la cabeza a modo de casco. Al interior hay un gran caleidoscopio que produce una experiencia inmersiva: el sujeto se enfrenta con las distintas perspectivas de su reflejo, que lo desorientan y lo sustraen del espacio de la exhibición. Me parece lógico que una artista interesada en activar el truco como elemento ficcional, y que trabaja con espacios ideados para que el espectador se pierda en su reflejo, tenga una inclinación natural hacia el cine.

Hace unos diez años, Fabiola vio una escena de la película *Indiscreet* (1958) en la que Stanley Donen, el director, partió la pantalla en dos para que Cary Grant e Ingrid Bergman pudieran hablar entre ellos, cada uno desde su cama, porque el código Hays establecía que sólo las parejas casadas podían aparecer en el mismo lecho. A la artista le interesaron estos mecanismos cercanos al videoarte que creaban gimnasias visuales para sortear la censura y, simultáneamente, apelaban a la participación activa y perspicaz del espectador para que detectara fisuras tanto en lo visual como en lo narrativo. Gore Vidal, uno de los guionistas de *Ben-Hur* (1959), afirmó, en una entre-

vista para el documental *The Celluloid Closet* (1996), que cuando escribieron la película la relación entre Ben-Hur (el príncipe judío) y Messala (el general romano) era de carácter homosexual. Charlton Heston, quien encarnó a Ben-Hur, era muy conservador y no fue informado del trasfondo *gay* de la historia, pero Stephen Boyd, actor que interpretó a Messala, lo supo desde el principio y abordó su personaje como si estuviera enamorado del primero. Así, entre varios de sus parlamentos, algunos espectadores percibieron esta épica religiosa como un relato de despecho homosexual.

Para *Las desinvitadas*, Fabiola se empapó de literatura gótica escrita por mujeres; en particular, leyó a Shirley Jackson, cuya novela *The Haunting of Hill House* fue adaptada para el guion de *The Haunting* (1963), dirigida por Robert Wise. En esta película de terror psicológico, la historia se desarrolla en una casa acchedada por una entidad sobrenatural. Un equipo compuesto por un investigador, una mujer joven con experiencias paranormales (Eleanor), una vidente lesbiana y el hijo de la actual heredera estudiará las extrañas actividades que se registran ahí. Para Torres-Alzaga, la mansión, donde murieron trágicamente to-

das las dueñas anteriores, es una metáfora del hogar que, en el heteropatriarcado, se convierte en una prisión para muchas mujeres, y las inquietantes actividades sobrenaturales son una manifestación de la sexualidad femenina, en particular, del deseo lésbico reprimido. Al final, Eleanor trata de escapar de la propiedad, pero su coche se estrella contra un árbol y fallece. El hijo de la heredera, quien al inicio era un escéptico, cierra la película con esta frase: “Habría que quemar la casa y cubrir el suelo con sal”.

Las desinvitadas, curada por Virginia Roy, funciona como una sola pieza que contiene distintas capas de significados y propone un recorrido en varios tiempos dentro de las dos pequeñas salas de exhibición. Primero nos adentramos en un espacio que está en total oscuridad, donde dos estructuras de madera —que simulan ser recortes de encuadros filmicos— están iluminadas por lámparas de cine que proyectan sus sombras deformadas sobre la pared. La artista crea una escenografía a partir de las sombras, unos cuadros hechos a lápiz y una pista de efectos musicales de suspenso, que provocan en nosotros, los espectadores, un estado de des-



Fabiola Torres-Alzaga, *Las desinvitadas*. Vistas de exposición en el MUAC, UNAM, 2024. Fotografías de Oliver Santana, cortesía del MUAC.



Fabiola Torres-Alzaga, *Las desinvitadas*, fotograma, 2023, cortesía del MUAC.

orientación y de anticipación ante una eventual trama. Esta parte rememora la época del cine negro, entre 1930 y 1958, cuando se filmaba en foros y no en locaciones.

En el cuarto contiguo, se proyecta un video en *loop* del recorrido que hace una cámara a través de un foro de cine. A la grabación la acompañan objetos variados que la artista extrajo de las películas de suspenso que vio, como arpas, lámparas, cortinas que se mueven, ventiladores y puertas entreabiertas. La incertidumbre sobre el sentido de los objetos diseminados por la sala se opone al recorrido preciso que realiza la cámara. Nuestra percepción natural está hecha de pausas y de distintos puntos de vista; en cambio, la percepción cinematográfica presenta una imagen en movimiento continuo que despierta en nosotros una activación narrativa casi inmediata. El cine, entonces, es una mezcla de efectos visuales y narrativos que, muchas veces, hace que los espectadores completen la historia.

El recorrido filmado, un tanto espectral, se liga con los elementos fuera de cuadro que no vemos ni escuchamos, pero que son palpables, como las puertas que se entreabren o los instrumentos musicales. En este limbo hecho de sombras, de proyecciones y vaciado de presencia humana, nos convertimos también en

espectros que se pierden del otro lado de la pantalla, en presencias que tal vez no existen pero que persisten. Fabiola grabó este video en un foro de filmación, con profesionales del cine, y trabajó en la iluminación, la fotografía y el sonido. Ella y el corrector de color eligieron la gama de los negros, porque, según dice, “es en las sombras donde pueden reaparecer las ausencias”.

Después de ver el video, regresamos a la primera habitación, que ahora percibimos de manera muy diferente, porque nuestros ojos se han acostumbrado a la oscuridad y nuestro estado perceptivo ha sido alterado por la falta de luz, la grabación y la utilería de las ficciones de terror. Existe en el trabajo de Torres-Alzaga una performatividad conseguida a través de elementos que siempre apelan al cuerpo y a la experiencia del espectador, colocándolo en realidades distorsionadas, multiplicadas o canceladas. *Las desinvitadas*, decía, tiene una circularidad dispuesta en torno a sus transiciones: busca que nos detengamos a apreciar la factura de los minuciosos dibujos, a ver las sombras proyectadas como esculturas abstractas, a entender la fotografía y la fonografía como el marco de la mirada fílmica. Como mencioné, primero se entra a un cuarto muy oscuro, donde todo lo expuesto parece una es-

cenografía, pero una vez que los ojos se acostumbra a la falta de luz, el espectador regresa a mirar con atención cada detalle y reflexiona sobre la exposición.

Por otro lado, la intención de la discontinuidad formal —entre el dibujo, el sonido y la proyección de las sombras— es abordar la codificación de los mensajes y lanzar una advertencia sobre las manipulaciones políticas que hacen las industrias, no sólo la cinematográfica sino también la noticiosa, que producen y difunden imágenes. Con ello, Torres-Alzaga rompe la cuarta pared y logra que nos preguntemos con ella: ¿quiénes fueron excluidos históricamente del campo visual y qué persiste de estas antiguas formas de violencia?, ¿podemos resarcir este daño o estamos condenados a perpetuar este mensaje discriminatorio? Como plantea Roland Barthes en *La retórica de la imagen*: “ésta es sin duda una paradoja histórica importante: cuanto más la técnica desarrolla la difusión de las informaciones (y principalmente de las imágenes), tanto mayor es el número de medios que brinda para enmascarar el sentido construido bajo la apariencia del sentido dado”.

Todo el cine es político y, con el paso del tiempo, las películas se convierten en un ar-

chivo propagandístico de deseos moldeados tanto por la industria del entretenimiento como por los gobiernos. Los archivos están constituidos por documentos e imágenes, pero también por sus omisiones, su relación con el poder y la dimensión pública que alcanzaron esas omisiones. Parte de lo que interesa a los investigadores es detectar las formas de control que produce un archivo para reinterpretarlo fuera de su autoridad y de sus reglas. Ariella Azoulay, por ejemplo, afirma que “el derecho al archivo no se limita al derecho de consultarlo, sino también a interpretarlo de otra forma y recategorizar el entendimiento que tenemos de él”, como hizo Torres-Alzaga. Las huellas de la violencia deben ser expuestas para desmantelarla. Varios autores hablan del carácter incompleto del pasado, como si éste contuviera un índice oculto para su redención, su repetición o su reinterpretación. Las heridas provocadas por la injusticia social no son reversibles, pero se cauterizan al vigilar que no se repita la invisibilización de sectores amplios de la población. Vivimos tiempos turbios, pero debemos escribir la historia que aún está por venir; tal vez eso signifique quemar la casa y cubrir el suelo con sal. *RM*



Fabiola Torres-Alzaga, *Las desinvitadas*. Vistas de exposición en el MUAC, UNAM, 2024. Fotografías de Oliver Santana, cortesía del MUAC.

En la nostalgia subsiste la creatividad

LILY DROEVEN



Fotograma de la película *The Substance*, 2024. Material para prensa, cortesía del Mediterrane Film Festival.

Escribir crítica de cine no se reduce a mencionar el poder de los recursos y las técnicas del séptimo arte, tampoco se limita a recordar su capacidad para construir historias o a señalar el estilo de un director. Además de todo lo anterior, las reseñas cinematográficas muestran y analizan las influencias presentes en las películas. Cuando un largometraje logra cautivar a la audiencia, causando conmoción con sus imágenes y despertando emociones y sensaciones diversas, termina por convertirse en una fuente de inspiración y otros directores deciden utilizar algunas referencias a esa obra en sus propias cintas; dichas referencias pueden ir desde la filmación de secuencias, el diseño de vestuario y la construcción de escenarios —junto al uso de paletas específicas de colores— hasta la aparición de ciertos objetos. Ahora bien, para que una cita no sea acusada de ser una simple copia, debe ser reinterpretada, es decir, la estética visual de la alusión debe mantener cierta similitud con el original, pero a la vez debe ser notoriamente distinta. Sólo cuando el cineasta consigue adaptar sus referentes visuales a su propio estilo, estos pasan a ser parte de su visión.

Antes de mencionar ejemplos en películas actuales, quisiera profundizar en cómo las referencias se condensan en el lenguaje cinematográfico. El cine ofrece una variedad de formas para confeccionar historias y los directores eligen ciertos elementos del lenguaje ci-

nematográfico para ahondar, por ejemplo, en los problemas y las complejidades emocionales de los personajes. Los cineastas pueden incluir metáforas y símbolos para otorgar significado y balance a la construcción narrativa e intensidad figurativa a la imagen.

Si bien las referencias han estado presentes a lo largo de la historia del cine, a mi parecer se han vuelto más recurrentes en la última década. Las nuevas generaciones de cineastas toman elementos distintivos de sus películas favoritas de los años ochenta y noventa, y los adaptan a sus propias obras. Pueden ser guiños fácilmente identificables o alusiones sutiles y difíciles de advertir, como los llamados *easter eggs* —detalles o pequeñas pistas—. Para advertir estos últimos, los espectadores deben observar con atención las escenas, aunque los cinéfilos detectan este tipo de referencias sin importar cuán tenues sean.

Según la intención del director, las referencias pueden enfatizar algún aspecto de la narración, por ejemplo, enmarcar una revelación, profundizar en un asunto o satirizar un tema, sin embargo, el propósito de estas citas visuales siempre es desencadenar una reflexión y una conversación en la audiencia. Si bien las referencias son muy comunes en los filmes recientes, su uso ha sido objeto de discusión: ¿la obra en cuestión termina por perderse en las referencias? Ninguna cinta debe saturarse de ellas, aunque estén reinterpretadas; de lo contrario, la película terminará despojándose de su esencia. Los ejemplos que describo a continuación evitan ese peligro; en estos casos, las citas visuales enfatizan aspectos que son parte de la visión cinematográfica de su realizador.

THE SUBSTANCE (CORALIE FARGEAT, 2024)

La cinta de horror corporal *The Substance* denuncia los tóxicos y estrictos estándares patriarcales de belleza que Hollywood impone sobre las actrices y conductoras, así como el miedo de estas celebridades a envejecer y su deseo de ser aceptadas tanto por la élite de la industria como por el público. Si bien varios largometrajes ayudaron a que Fargeat le diera forma a esta película, su mayor influencia fue *The Elephant Man* (1980) de David Lynch.

La escena en que Elisabeth (la protagonista, interpretada por Demi Moore) y su doble Sue (Margaret Qualley) se transforman en un monstruo resultaba crucial para la historia: los símbolos debían ser vehementes para transmitir el peligro de cruzar ciertos límites en la búsqueda de la juventud y la belleza física, además de contagiar a los espectadores el miedo de ser ridiculizados. Si bien el aspecto físico del monstruo Elisabeth/Sue es similar al del John Hurt (John Merrick), su deformidad se debía a una enfermedad y despertaba compasión entre algunas personas, como su cirujano. En contraparte, el monstruo Elisabeth/Sue sólo provoca rechazo y nadie lo compadece. Transformarse en un monstruo repudiable es el castigo que reciben Elisabeth y Sue por obsesionarse hasta la perdición con la eterna juventud.

La asistencia de este monstruo al evento televisado más importante del año provoca un baño de sangre que empapa a todo el público presente. En ello Fargeat hace referencia al clímax de *Carrie* (1976) de Brian De Palma y a *The Shining* de Stanley Kubrick (1980). La directora ha dicho que las obras viscerales de David Cronenberg, como *The Fly* (1986), inspiraron uno de los temas centrales de *The Substance*: la mutación del cuerpo humano. Por medio de la sátira, un género muy lejano al de las cintas que homenajea, Fargeat exhibe a Hollywood como una máquina que crea, pero que también destruye.

I SAW THE TV GLOW

(JANE SCHOENBRUN, 2024)

Filmada en 35 mm, *I Saw the TV Glow* contiene una historia dentro de otra y la película



Posterior oficial de la película *I Saw the TV Glow*, 2024.

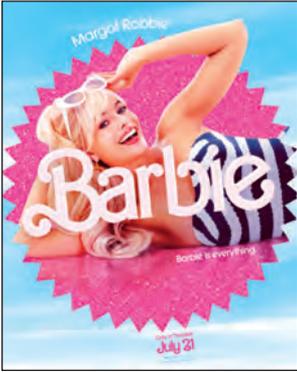
analiza el terror de la transición a la adolescencia. En el segundo hilo narrativo se menciona una serie titulada *The Pink Opaque*, cuya atmósfera de horror y misterio remite a *Twin Peaks* (1990), también de David Lynch, sin embargo, la serie mencionada contiene elementos de fantasía inspirados en *Buffy the Vampire Slayer* (1997), una serie televisiva creada por Joss Whedon que cautivó a Schoenbrun cuando era joven, por su inquietante atmósfera y el desarrollo de sus personajes.

I Saw the TV Glow está ambientada a finales de los años noventa y expresa nostalgia por la cultura pop de esa década, al evocar recuerdos de lo que significó para la directora crecer en los suburbios durante esa época. Para Schoenbrun, *I Saw the TV Glow* es una película autorreferencial en la que expone su postura política: permanecer fuera del sistema heteropatriarcal y mantener una mirada trans no binaria. Por ello usa símbolos de la experiencia trans inspirados en *Matrix* (1999) que, según las hermanas Wachowski, contiene elementos y metáforas que exploran las identidades trans, las sensaciones que estas personas experimentan y cómo se sienten ante el mundo, algo que Schoenbrun consigue en esta pieza.

BARBIE

(GRETA GERWIG, 2023)

Esta comedia taquillera contiene citas visuales de varios filmes clásicos, desde los coloridos musicales de Jacques Demy (*The Umbrellas of Cherbourg*, 1964, y *The Young Girls of Rochefort*, 1967) hasta los musicales de Hollywood que usaban tecnicolor. Sin embargo, la influencia principal de Gerwig es *The Truman Show* (1998), de Peter Weir, lo que se aprecia especialmente en la delgada línea que divide el mundo de color, feminidad y perfección de las muñecas Barbie y el mundo real donde acontecen las experiencias cotidianas de las mujeres, donde se niega que la vida sea como la percibe la muñeca y que ésta sea un referente del feminismo. Gerwig ha mencionado que creó Barbieland con efectos visuales prácticos y análogos —es decir, no recurre a imágenes generadas por computadora (CGI por sus siglas en inglés)— para lograr que el mundo de la muñeca se viera falso y superficial, dife-



Póster oficial de la película *Barbie*, 2023.

renciándolo así de la realidad. Al subrayar, por medio de estos recursos cinematográficos, el abismo que separa la vida diaria de las mujeres y el canon de la belleza hegemónica, *Barbie* hace una crítica contundente del sistema de sexo-género y sus dinámicas de poder, mirando la ideología que difunde la muñeca entre las niñas. En *The Truman Show*, el protagonista, Truman Burbank (Jim Carrey), vive en la isla de Seaheaven, donde todo parece perfecto hasta que descubre que su realidad es falsa: toda su vida ha sido televisada y transmitida a millones de personas. Truman decide enfrentarse al creador de su *show* y termina cuestionando el sentido de su existencia.

TWISTERS

(LEE ISAAC CHUNG, 2024)

Twisters es el ejemplo perfecto de una película que contiene *easter eggs*. Si bien ha sido considerada como una secuela de la exitosa *Twister* (1996) de Jan de Bont, más bien se trata de una secuela *stand alone* o independiente que incluye pequeñas referencias, a manera de homenaje, a la versión de los noventa, pero la nueva cinta desarrolla un relato original. En la historia de *Twister*, la doctora Jo Harding (Helen Hunt) debe enfrentar el duelo por la muerte de su padre, ocasionada por un tornado del que ella fue testigo. En cambio, el filme de Chung aborda la necesidad de afrontar los miedos y sobrellevar la posibilidad del fracaso: Kate (Daisy Edgar-Jones) lidia con el temor de repetir el error que cometió cuando era estudiante universitaria; entonces, por su irresponsabilidad, un encuentro con un tornado terminó en tragedia. La tensión narrativa radica en si la protagonista logra vencer su miedo al fracaso durante un desastre natural.

Como en *I Saw the TV Glow*, *Twisters* manifiesta su nostalgia por las películas sobre desastres naturales que tuvieron su apogeo en la última década del siglo XX. Como homenaje a *Twister*, Chung decidió filmar su cinta en 35 mm y en locaciones, para capturar los colores vibrantes de la naturaleza. Además, aparecen algunos objetos y se recuperan diálogos breves de la versión de 1996.

Tras revisar los ejemplos anteriores, vuelvo a reparar en que las referencias cinematográficas han cobrado fuerza últimamente. A partir de la libertad creativa de cada cineasta, dichas citas son visibles no sólo en la estructura narrativa o en el tema de conversación que se desea suscitar en la audiencia, sino que también ocurren en el ámbito de la estética y el montaje. Estas citas visuales resultan atractivas para los adultos jóvenes porque despiertan su nostalgia por las décadas de los ochenta y los noventa, esto es, por los tiempos de su infancia. Sin embargo, el homenaje a los clásicos contemporáneos también permite que los espectadores más jóvenes conozcan las obras que tuvieron un enorme impacto a finales del siglo pasado. A su vez, los cineastas exploran y expanden los límites de la creatividad mediante el uso de recursos novedosos y estilos propios con los que reinterpretan dichas referencias. Así, las citas visuales no son una tendencia desdeñable ni mucho menos censurable. Aun en la nostalgia subsiste la creatividad. \mathcal{M}



Póster oficial de la película *Twisters*, 2024.



MARIANA ABREU

es estudiante del doctorado en Historia de la UNAM, es integrante del grupo de investigación Escritos de Mujeres, IISUE-UNAM. Su trabajo aborda la escritura de las mujeres en la prensa de inicios del siglo XIX en México. También ha estudiado la esclavitud a través de la obra de Harriet Jacobs.



YEHUDA AMIJÁI

(Wurzburgo, 1924-Jerusalén, 2000) fue uno de los primeros poetas en escribir en hebreo coloquial. Fue galardonado con los premios Malraux (1994), Literary Lion (1994) y la Corona de Oro de Macedonia (1995). Entre otras obras, publicó: *Now and in Other Day*, *Now in Noise* y *Open Closed Open*.



MARÍA BARANDA

es una poeta, narradora y traductora mexicana que encabeza la Cátedra Extraordinaria Octavio Paz. Su obra le ha valido premios como el Efraín Huerta de poesía, el Nacional de Poesía Aguascalientes, el Villa de Madrid, el Castillo de Lectura, el Barco de Vapor, entre otros.



LILIANA BLUM

(Durango, Durango, 1974) ha publicado novelas, relatos y novelas breves como: *El extraño caso de Lenny Goleman* (2022), *Residuos de espanto* (2012) y *Un descuido cósmico* (2023). Estudió Literatura Comparada en la Universidad de Kansas y tiene una maestría en Educación con especialidad en Humanidades por el Tec de Monterrey.



ANAHÍ CALDÚ

es una apasionada de la ciencia y de lograr que haya equidad de acceso a ella. Estudió Física y Astronomía en la UNAM y es doctora en Astrofísica por la Universidad de Heidelberg, Alemania. Es académica en la Universidad de Viena, donde está a cargo de la comunicación científica del Instituto de Astrofísica.



JUAN CARLOS CALVILLO

es poeta, traductor literario y profesor-investigador en el Colmex. Entre los autores que ha traducido se encuentran Wyatt, Shakespeare, Tennyson, Lowell y Dickinson, sobre la que ha escrito dos libros y publicado sus poemas y fragmentos (*Las Ruedas de las Aves*, Aquelarre Ediciones, 2020).



DAVID H. COLMENARES

es profesor asistente de Literatura Comparada e Historia en la Universidad de California, Irvine.



EUGENIA COPPEL

es periodista, investiga sobre los usos de psicodélicos. Fue becaria del Fondo para Investigaciones y Nuevas Narrativas sobre Drogas de la Fundación Gabo y Open Society Foundations. Ha colaborado con *Gatopardo*, *El País*, *El Mundo*, *Milenio* y otros medios. Fue finalista del Premio Gabo 2024.



EMILY DICKINSON

(Amherst, 1830-1886) es considerada una de las mejores poetas modernas estadounidenses, aunque fue poco reconocida en su tiempo: sólo diez de sus poemas y una carta se publicaron en vida. Son conocidos sus poemas: "Because I could not stop Death" y "I heard a fly buzz—when I died".



LILY DROEVEN

(Mérida, 1987) escribe crítica y ensayos de cine. Trabaja diseñando portadas de libros. Su trayectoria profesional como escritora inició en 2021, colaborando en *Girls at Films*. Posteriormente, empezó a publicar para las versiones en línea e impresa de la revista *Letras Libres* y en la *Revista Kinema Books*.

ALEJANDRA ESPINO
DEL CASTILLO

usa el cómic y otros medios para explorar lo femenino, el pasado y construir historias alternas. Fue miembro del SNCA de 2019 a 2022. Con el colectivo Cúmulo de Tesla publicó el libro *Mis pies tienen raíz*. Desde 2020 hace el pódcast de divulgación de cómic *Conversacómix* con Alfredo Guzmán Tinajero.



BERNARDO ESQUINCA

es autor, entre otros libros, de *Los niños de paja*, *Toda la sangre*, *Carne de ataúd*, *Asesina íntima* y *La región crepuscular*. En 2021 fue nominado al Shirley Jackson Award.



CARLA FAESLER

es autora de la novela *Formol*, considerada por la revista *La Tempestad* el mejor libro publicado en 2014, y de los libros de poesía: *Texto*, *Catábasis exvoto* y *Anábasis maqueta* (Premio Gilberto Owen 2002), entre otros. Su práctica experimental incluye *collage*, video y arte objeto.



JULIETA FIERRO

es investigadora titular del Instituto de Astronomía de la UNAM. Ocupa la silla XXV de la Academia Mexicana de la Lengua y es miembro del SNI, en el nivel III. Ha sido galardonada con el Premio Kalinga, el de la Academia de Ciencias del Mundo, el Mario Molina y tiene cuatro doctorados *honoris causa*.



ANA FUENTE

(1984) es narradora. Estudió Letras Hispánicas en la UNAM. Ha publicado los libros *Chicharrón de oso* y *algunos cuentos del fracaso* (FETA, 2018), *La ley Campoamor* (Premio Dolores Castro 2019; Nitro Press, 2023), *Mosaico de lo insólito* (ICBC, 2021) y *Cicatrices* (BUAP, 2023). Foto: Alejandro Meter.



MAR GÁMIZ

(Ciudad de México, 1988) es editora y traductora; licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM y certificada en el idioma ruso por la Universidad Estatal de San Petersburgo. Desde 2018 pertenece a la Asociación Mexicana de Traductores Literarios (Ametli). Foto: Barry Domínguez.



CLAUDIA KERIK

(Buenos Aires, 1957) es poeta, ensayista, traductora y académica de la UAM Iztapalapa; es egresada de la Universidad Hebrea de Jerusalén y del Colmex. Algunas de sus publicaciones son: *Mira, tuvimos más que la vida*. *Nuevos poemas escogidos de Yehuda Amijái* (2019) y *La Ciudad de los Poemas* (2021).



RAFAEL LEMUS

(Ciudad de México, 1977) es escritor y autor del volumen de cuentos *Informe* (2008), del panfleto *Contra la vida activa* (2008) y del ensayo *Breve historia de nuestro neoliberalismo: poder y cultura en México* (2021), así como del libro *Atlas de (otro)* (2022). Vive en Fresno, California.



PURA LÓPEZ COLOMÉ

(Ciudad de México, 1952) es poeta, ensayista y traductora. Estudió Letras Hispánicas en la UNAM. Es autora de trece poemarios y varios libros de ensayos. Ha sido galardonada con los premios: Nacional Alfonso Reyes, Nacional de Traducción Literaria, Xavier Villaurrutia, Linda Gaboriau y el Nacional Inés Arredondo a la Trayectoria Literaria.



ERNESTO LUMBERRAS

(Jalisco, 1966) es poeta, ensayista y crítico de arte. Sus libros más recientes son: *Ábaco de granizo* (2022), *Un relámpago bermejo*. *El Limbo de Dante en el teatro Degollado* (2022), *Vals para lobos y pastor* (2024) y *Son del arroyo*. *Breve historia de Ahualulco de Mercado* (2024).



ROSARIO MANZANOS

ha sido galardonada con los premios: Criticism and Culture of Ballet, Lifetime Achievement Award Honoring of the International Ballet Festival of Miami; el Nacional de Danza Contemporánea José Limón y el Nacional de Periodismo de la FIL Guadalajara y obtuvo el tercer lugar en la Bial Internacional de Radio.
Foto: Christa Cowrie.



CARLOS MARTÍNEZ ASSAD

(Jalisco, 1946) es historiador, narrador, ensayista, docente e investigador emérito del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, el cual dirigió entre 1983 y 1989. Colaborador de *Confabulario* y *Nexos*. Entre sus obras destacan *¿Cuál destino para el D.F.?* (1996), *Memoria de Líbano* (2003) y *La casa de las once puertas* (2015).
Foto: Rogelio Cuéllar.



WALTER RAÚL MARTÍNEZ HERNÁNDEZ

es doctor en Historia por la UNAM. Desde 2014 ha ejercido la docencia y la investigación en instituciones de nivel superior del sector público y privado. También ha participado en proyectos de difusión de la historia y de conservación del patrimonio histórico.



MARIANA MASTACHE MALDONADO

es bióloga y periodista científica, fue miembro de la cuarta generación de la UIP. Investiga sobre neurociencias, ambiente, biomedicina y epigenética. En 2024 fue ganadora del Premio Nacional de Periodismo en Salud y del primer lugar en ensayo del concurso Leamos la Ciencia para Todos del Fondo de Cultura Económica.



MARÍA MINERA

(Ciudad de México, 1973) es crítica cultural. Ha colaborado en publicaciones y catálogos para el Munal, el MAM, el Museo del Palacio de Bellas Artes, la Fundación Jumex, la Moderna Museet, la Tate Gallery, el Museo de Arte Contemporáneo de Gante y la organización Americas Society.



DANIEL MONTERO

es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Además de desempeñarse como crítico de arte y curador, es autor de los libros *Crítica de arte en México*, *Debates y definiciones* (2023) y *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90* (2013).



MYRIAM MOSCONA

es autora de varios libros de poesía. Por *Negro marfil/Ivory black* recibió los premios Landom Morton y el del Pen Internacional al mejor libro traducido. Ha sido becaria de la Fundación Guggenheim. Obtuvo el Premio de Poesía Aguascalientes por *Las visitantes* y el Premio Xavier Villaurrutia por la novela *Tela de sevoya*.



CAROLINA NARVÁEZ M.

es doctora en Historia social de la medicina por la UNAM. Es integrante del grupo de investigación Escritos de Mujeres, IISUE-UNAM, y autora del libro *Las nerviosas*. Trabaja en temas relacionados con la enfermedad nerviosa y el cuerpo de las mujeres en la historia, la escritura poética y mística.



VIRGINIA ROY

es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y, actualmente, curadora del MUAC. Algunas de sus exposiciones recientes son: Francis Alys, *Juegos de niñas* (2023-2024); Gala Porras-Kim, *Entre lapsos de historias* (2023); Lawrence Abu Hamdan, *Crímenes transfronterizos* (2023) y Ursula Biemann, *Devenir Tierra* (2024).



MURIEL RUKEYSER

(1913-1980) fue una poeta, novelista, dramaturga y activista estadounidense. Escribió y luchó contra el racismo, el clasismo, y el antisemitismo, los crímenes de guerra y la violencia de género. En 1943 obtuvo la Beca Guggenheim. Publicó, entre otros libros: *Theory of Flight*, *Beast in View*, *The Speed of Darkness* y *Breaking Open*.



PAPÚS VON SAENGER



PETER SKRZYNECKI

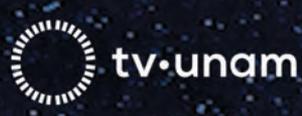
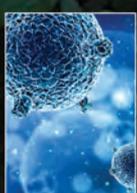


ÁNGEL SOTO

(Panamá, 1970) es escritor, guionista y gestor cultural. Ha escrito varios guiones de películas. Se ha involucrado en varios proyectos culturales, fue editor de *Almanaque Azul* y director del Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro. *Años de elecciones. Un policíaco sobrenatural* (2016) es su primera novela.

es un poeta de origen polaco-ucraniano que emigró a Australia, junto con sus padres, después de la Segunda Guerra Mundial. Entre sus publicaciones destacan: *Immigrant Chronicle* (1975), *Night Swim* (1989), *The Cry of the Goldfinch* (1996) y *Red Trees* (2010).

(Ciudad de México, 1993) es periodista cultural, percusionista y compositor. Estudió música en el Centro Cultural Ollin Yoliztli y Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM. Ha escrito música para diversos medios audiovisuales. Actualmente es editor digital de *Laberinto*, el suplemento cultural de *Milenio*.



Presentan
la serie documental

ANTROPÓCENO

En México

Con | Yael Weiss | Manuel Suárez

Disponible en



PABELLÓN NACIONAL
Biodiversidad

FUNDACIÓN
TELMEX telcel

RECTOR

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

COORDINADORA DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dra. Rosa Beltrán

CONSEJO ASESOR

María Soledad Funes Argüello

Miguel Armando López Leyva

Julia Santibáñez

Julia Carabias Lillo

Alejandro Cruz Atienza

Tatiana Cuevas

Jacobo Dayán

Cinthya García Leyva

Nashieli Ramírez Hernández

COMITÉ EDITORIAL

Hernán Bravo Varela

José Luis Díaz

Eugenio Fernández Vázquez

Julieta Fierro

Vivette García Deister

Thelma González Durán

Verónica González Laporte

Pura López Colomé

Mariana Ozuna

Vicente Quirarte

Jesús Ramírez-Bermúdez

Mary Frances T. Rodríguez Van Gort

Ignacio Sánchez Prado

Consulta nuestro aviso de privacidad en

<https://www.revistadelauniversidad.mx/privacy>

Suscripciones: 55 5550-5801 ext. 124

Correo electrónico: editorial@revistadelauniversidad.mx

www.revistadelauniversidad.mx

Revista de la Universidad de México, año 8, número 917, febrero de 2025, es una publicación mensual numerada editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Av. Insurgentes Sur 3000, Coyoacán, Ciudad de México, C.P. 04510, a través de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, con domicilio en Av. Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón, 01090, Ciudad de México. Teléfonos: 55-5550-5792 y 55-5550-5794, correo electrónico editorial@revistadelauniversidad.mx. Editora responsable: Sandra Barba García. Reserva de derechos al uso exclusivo del título número 04-2017-122017295600-102, ISSN: 0185-1330, ambos emitidos por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 17669. Permiso SEPOMEX IM09-01025. Impresa en Impresos Vacha, S.A. de C.V., Juan Hernández y Dávalos 47, Col. Algarín, C.P. 06880, Cuauhtémoc, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir en febrero de 2025, con un tiraje de 4 000 ejemplares, impresión tipo Prensa Plana, con papel bond de 105 gr. para los interiores y cartulina sulfatada de doce puntos para los forros.

La responsabilidad de los artículos publicados en la *Revista de la Universidad de México* recae, de manera exclusiva, en sus autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución; no se devolverán originales no solicitados ni se entablará correspondencia al respecto.

Revista de la Universidad de México no cobra aportaciones a sus autores para publicarse.

Distribuida por: Dirección de la Revista de la Universidad de México, Río Magdalena 100, La Otra Banda, C.P. 01090, Álvaro Obregón, Ciudad de México.

NÚMERO 917

FEBRERO DE 2025

ISSN 0185-1330

Jorge Comensal

DIRECTOR

Sandra Barba

COORDINADORA EDITORIAL

Claudina Domingo

JEFA DE REDACCIÓN

Laura Ímaz Álvarez Icaza

INVESTIGACIÓN Y CUIDADO EDITORIAL

María Fernanda Marín García

EDITORA DE ARTE

Rafael Olvera Albavera

DISEÑO EDITORIAL

Yvonne Dávalos

VINCULACIÓN Y PROYECTOS PARA JÓVENES

Yazmín R. Romero Velasco

UNIDAD ADMINISTRATIVA

Blanca Estela Díaz

DERECHOS DE AUTOR

América Sánchez

COMERCIALIZACIÓN

Abril Peña

COMUNICACIÓN

Elizabeth Zúñiga Sandoval

ASISTENCIA EDITORIAL

Javier Narváez

DISTRIBUCIÓN Y FOTOGRAFÍA

Fabian Jendle

SERVIDORES, BASES DE DATOS Y WEB

Maricris Herrera

Israel Hernández

(Estudio Herrera)

DISEÑO ORIGINAL

En la composición de los textos se utilizaron las familias tipográficas Chronicle Text e IBM Plex Mono.

Por su apoyo en la investigación iconográfica y gestiones para la reproducción de imágenes agradecemos especialmente a la familia Rojo, la familia de Josefina Vicens, la artista Magali Lara, así como a Morton Subastas, galería Aldama Fine Art, Drexel Galería y Galerías Castillo.