

¿Te perdiste una edición?

IDENTIDAD
REVOLUCIONES
EXTINCIÓN
PROPIEDAD
ÉXODOS
TIEMPO
VIDAS AL MARGEN
MEXAMÉRICA
TABÚS
MAPAS
DAÑOS COLATERALES
M68
UTOPIÁS Y DISTOPÍAS
CULTOS
ORÍGENES
GÉNERO
ABYA YALA
RITMO
EL PACÍFICO
LENGUAJES
MIEDO
INFANCIA
FEMINISMOS

¿Te la enviamos!

unam.numerosatrasados@gmail.com



Visita nuestra plataforma digital:
www.revistadelauniversidad.mx

¿Ha tenido éxito la revolución cultural? Si se juzga por la sustitución de los grupos políticos dominantes y por el monopolio de las instituciones, no cabe duda. Pero si se mide por la capacidad de generar un nuevo imaginario, una nueva cultura, podría considerarse un fracaso. Hay control y dominio. Veinte años después, parecemos la misma sociedad, con más heridas y desilusiones nuevas.

CRISTINA MARCANO

Los cortes y cancelaciones siguen dándose profusamente: cada día se anuncian malas noticias y la máquina bolsonarista vuelve sus armas contra la prensa, en un intento de censurarla a través de la descalificación. De hecho, creíamos tener poco en Brasil en materia de cultura, y no nos dábamos cuenta de lo mucho que teníamos.

JOCA REINERS TERRON

La cultura es quizás el espacio de resistencia más importante que nos heredó la modernidad, en ella radica una comunidad que no puede ser coercitiva. La defensa de una función social no determinada, diagramada o instrumentalizada por el Estado radica en sus posibilidades de emancipación. Éstas quizá no se realicen, pero entregarlas sería perder la trinchera desde donde estamos dando la batalla.

HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR



Francisco [Toledo] no creía en la academia. Su interés era ofrecer una educación abierta que en ese entonces no existía en Oaxaca para los jóvenes artistas. Si entendemos bien esta demanda, reconoceremos el sentido y la trascendencia de sus empresas culturales.

ARNULFO AQUINO CASAS

Se trata de reconocer al Estado no como un hacedor de cultura, sino como un ente encargado de crear las condiciones para que la cultura se desarrolle —tomando en cuenta aquellas disciplinas y prácticas que no son premiadas por el mercado— y, con ello, se materialice el ejercicio pleno del derecho a la cultura.

MARINA NÚÑEZ BESPALOVA

En México el Estado ha tenido un protagonismo casi obscuro en la arena del libro. Desde hace décadas, es el principal productor, el principal comprador, el principal regalador de ejemplares. No dudaría en calificar todos estos esfuerzos de fracaso, pues al cabo de años y años de distribuir libros de texto gratuitos, de dotar de acervos a miles de bibliotecas públicas y escolares [...] de sostener con números rojos cientos de puntos de venta, aún no tenemos un mercado saludable.

TOMÁS GRANADOS SALINAS

CULTURA

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NÚMS. 855/856, NUEVA ÉPOCA

\$50 ISSN 0185 1330

CULTURA

¿Por qué es necesario el arte?
¿Qué beneficios aportan las actividades artísticas y culturales a un país y a una sociedad? ¿Cómo afectan los diferentes regímenes políticos a la libertad artística? ¿Cómo puede la cultura contrarrestar los efectos de la violencia?

**Arnulfo Aquino Casas • Aranxa Bello
Alberto Blanco • Marcelle Bruce
Wenceslao Bruciaga • Francisco
Carrillo • Mariana Castillo Deball
Helena Chávez Mac Gregor
Abraham Cruzvillegas • Tajëëw
Beatriz Díaz Robles • Laura García
Arroyo • Tomás Granados Salinas
Édgar Alejandro Hernández
Vanessa Londoño • María Luque
Adriana Malvido • Nadiezhda
Mandelstam • Cristina Marcano
Sławomir Mrozek • Inti Muñoz
Marina Núñez Bespalova • Elva
Peniche Montfort • Joca Reiners
Terron • Alicia Sandoval • Eloy Urroz**

ENTREVISTA
CON PEDRO JUAN
GUTIÉRREZ

DIEGO RABASA

POR LA INVESTI-
GACIÓN AUTÓNOMA
EN NUESTROS MARES

Yael Weiss

LA BRUJA DEL
MONTE VERITÀ

DANIEL SALDAÑA PARÍS

POR AMOR
AL ARTE

NATALIA BERISTÁIN

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



culturaUNAM





REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

CULTURA

NÚMS. 855/856, NUEVA ÉPOCA
\$50 ISSN 0185 1330


culturaUNAM



RECTOR

Dr. Enrique Graue Wiechers

COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dr. Jorge Volpi

CONSEJO ASESOR UNIVERSITARIO

Dra. Rosa Beltrán

Dr. William H. Lee Alardín

Dr. Jorge E. Linares Salgado

Mtra. Socorro Venegas

Dr. Alberto D. Vital Díaz

CONSEJO EDITORIAL

Miguel Alcubierre

Magalí Arriola

Nadia Baram

Roger Bartra

Jorge Comensal

Abraham Cruzvillegas

José Luis Díaz

Julieta Fierro

Luzelena Gutiérrez de Velasco

Hernán Lara Zavala

Regina Lira

Pura López Colomé

Frida López Rodríguez

Malena Mijares

Carlos Mondragón

Emiliano Monge

Paola Morán

Mariana Ozuna

Herminia Pasantes

Vicente Quirarte

Jesús Ramírez-Bermúdez

Papús von Saenger

CONSEJO EDITORIAL INTERNACIONAL

Andrea Bajani

Martín Caparrós

Alejandra Costamagna

Philippe Descola

David Dumoulin

Santiago Gamboa

Jorge Herralde

Fernando Iwasaki

Edmundo Paz Soldán

Juliette Ponce

Philippe Roger

Iván Thays

Eloy Urroz

Enrique Vila-Matas

NÚMS. 855/856, NUEVA ÉPOCA
DICIEMBRE DE 2019 / ENERO DE 2020

DIRECTORA

Guadalupe Nettel

COORDINADOR EDITORIAL

Javier Ledesma Grañén

COORDINADORA DE REVISTA DIGITAL Y MEDIOS

Yael Weiss

JEFA DE REDACCIÓN

Nayeli García Sánchez

CUIDADO EDITORIAL

Maria del Mar Gámiz Vidiella

DIRECTORA DE ARTE

Carolina Magis Weinberg

DISEÑO Y COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA

Rafael Olvera Albavera

DERECHOS DE AUTOR

Carmen Uriarte Acebal

Blanca Estela Díaz

INVESTIGACIÓN Y ARCHIVOS

Verónica González Laporte

DISTRIBUCIÓN

Graciela Martínez Corona

COMUNICACIÓN Y RELACIONES PÚBLICAS

Monserrat Ilescás

VINCULACIÓN Y PROYECTOS PARA JÓVENES

Yvonne Dávalos

EDICIÓN WEB

Alejandra Mena

ASISTENCIA EDITORIAL

Elizabeth Zúñiga Sandoval

ASISTENCIA DE DISEÑO

Krystal Mejía

Armando Maldonado

FOTOGRAFÍA

Javier Narváez

DISEÑO DE LA NUEVA ÉPOCA

Roxana Deneb y Diego Álvarez

SERVIDORES, BASES DE DATOS Y WEB

Fabian Jendle

IMPRESIÓN

Impresos Vacha, S.A. de C.V.



IMAGEN DE PORTADA: VICENTE ROJO, *MÉXICO BAJO LA LLUVIA* (DETALLE), 1983. CORTESÍA DEL ARTISTA

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: editorial@revistadelauniversidad.mx

www.revistadelauniversidad.mx

Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón, 01090, Ciudad de México

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.

Certificado de licitud de título núm. 2801 y certificado de licitud de contenido núm. 1797. *Revista de la Universidad de México* es nombre registrado en la Dirección General de Derechos de Autor con el número de reserva 04-2017-122017295600-102.

¿NO SABES QUÉ REGALAR?
¡Una suscripción!



COMPLETA TU COLECCIÓN

unam.numerosatrasados@gmail.com

revistadelauniversidad.mx

TEL. (55) 55505800

suscripciones@revistadelauniversidad.mx

Los artistas son las antenas de la especie.

MARSHALL MCLUHAN

*La cultura no es una actividad del tiempo libre;
es lo que nos hace libres todo el tiempo.*

LUISA ETXENIKE

*Sin cultura y la libertad relativa que implica, la sociedad,
incluso cuando es perfecta, no es más que una jungla.*

ALBERT CAMUS

ÍNDICE

4 EDITORIAL

Guadalupe Nettel

DOSSIER

6 AUSTERIDAD, EL SELLO CULTURAL DE LA 4T

Adriana Malvido

12 I3P

Abraham Cruzvillegas

18 EL PARADIGMA DE LA CULTURA COMUNITARIA

Marina Núñez Bepalova

26 LA REVOLUCIÓN

Slawomir Mrozek

28 LA POLÍTICA CULTURAL Y EL DESARROLLO TERRITORIAL

EL CASO DE LILLE, FRANCIA

Marcelle Bruce

33 CULTURA

Alberto Blanco

37 FRANCISCO TOLEDO

SEMBRADOR DE ARTE Y CULTURA

Arnulfo Aquino Casas

45 GUERRA CULTURAL 24 HORAS

EL DESMANTELAMIENTO-EXPRÉS

DE LA CULTURA BRASILEÑA

Joca Reiners Terron

53 DINÁMICAS COMUNITARIAS DE LA IDENTIDAD TEXTIL

#MIBLUSADETLAHUI

Tajëw Beatriz Díaz Robles

60 VENEZUELA Y EL TEATRO DE LA REVOLUCIÓN

Cristina Marcano

67 NUESTRA LITERATURA

Nadiezhdha Mandelstam

70 NOTICIAS DE PINTORES

María Luque

79 LO GRANDE Y LO PEQUEÑO

Tomás Granados Salinas

85 EN LO PROFUNDO DE UN AGUJERO

Helena Chávez Mac Gregor

93 POR AMOR AL ARTE

Natalia Beristáin

101 DOS LECCIONES DE POLIFONÍA Y UNA DE PERPLEJIDAD

Vanessa Londoño

104 PATRIMONIO CULTURAL Y MODERNIDAD

ENTRE LA Tensión Y EL PAISAJE

Inti Muñoz

ARTE

112 MARIANA CASTILLO DEBALL

DESENVOLVER LA MEMORIA

Carolina Magis Weinberg

PANÓPTICO

EL OFICIO

- 120 MILES Y MILES DE LECTORES**
ENTREVISTA CON
PEDRO JUAN GUTIÉRREZ
Diego Rabasa

PALCO

- 124 TEATRO CON TONO NARANJA Y ACENTO CINEMATOGRAFICO**
Édgar Alejandro Hernández

ÁGORA

- 128 LA CRISIS DE LOS ANTIRRETROVIRALES EN MÉXICO**
Wenceslao Bruciaga

ALAMBIQUE

- 134 POR LA INVESTIGACIÓN AUTÓNOMA EN NUESTROS MARES**
Yael Weiss

PERSONAJES SECUNDARIOS

- 139 LA BRUJA DEL MONTE VERITÀ**
Daniel Saldaña París

OTROS MUNDOS

- 144 HISTORIA IRREGULAR**
Aranxa Bello

CRÍTICA

- 148 OTRO DÍA... (POEMAS SINTÉTICOS) Y LA COMPAÑÍA**
VERÓNICA GERBER BICECCI
Alicia Sandoval

- 151 TEORÍA KING KONG**
VIRGINIE DESPENTES
Francisco Carrillo

- 155 EL VENDEDOR DE SILENCIO**
ENRIQUE SERNA
Eloy Urroz

- 159 MOVERSE PARA NOMBRAR**
EL GESTO DE DIBUJAR:
GALIA EIBENSCHUTZ
EN EL CARRILLO GIL
Elva Peniche Montfort

- 162 RARAS. ENSAYOS SOBRE EL AMOR, LO FEMENINO Y LA VOLUNTAD CREADORA**
BRENDA RÍOS
Laura García Arroyo





EDITORIAL

La cultura y el arte son la expresión de un pueblo, el espacio que le permite por un lado hacer catarsis y sublimar sus frustraciones, sus duelos, sus cargas cotidianas y, por otro, canalizar sus sueños y sus esperanzas. Las obras de arte que un pueblo produce no hacen sino engrandecerlo, poner en alto su imagen no sólo en el momento presente, sino a lo largo de los siglos. Los pueblos que a su paso dejan música, literatura, pintura, obras arquitectónicas son inmortales. Censurar o intentar limitar la libertad artística como hacen los regímenes totalitarios representa el más humillante avasallamiento que un gobierno puede imponerle a sus ciudadanos.

En este número, la *Revista de la Universidad de México* ha querido abrir la discusión en torno a estos temas. Aquí, lector, encontrarás textos de escritores como Nadiezhda Mandelstam o Sławomir Mrożek sobre la censura en Rusia y en Polonia, artículos sobre la situación de la cultura en México, recuentos sobre políticas culturales positivas o funestas en países como Brasil, Francia, Italia, Colombia y Venezuela. Invitamos también a la actual subsecretaria de Desarrollo Cultural, Marina Núñez Bernal, a describir el proyecto "Cultura comunitaria", una de las grandes apuestas del actual gobierno de México. El editor Tomás Granados Salinas establece un diagnóstico del Fondo de Cultura Económica y los principales retos que tiene por delante. Arnulfo Aquino, discípulo y amigo de Francisco Toledo, traza un perfil de este maravilloso personaje y su invaluable labor de promotor cultural en el estado de Oaxaca. En su ensayo "I3P" Abraham Cruzvillegas describe el camino que recorrió desde su infancia en la colonia Ajusco y en el seno de una familia de bajos recursos hasta convertirse en una figura destacada dentro de la escena artística internacional, gracias a los recursos que le tendió el Estado durante sus años de formación: la universidad pública y las becas del FONCA, sobre todo. Su caso encuentra eco en muchos otros artistas mexicanos de renombre y demuestra que estos



Líneas de Teotitlán del Valle, Oaxaca, 2008. Fotografía de Carolina Magis Weinberg

estímulos no sólo benefician a las clases privilegiadas, sino a todo aquel que tenga el tesón suficiente para practicar su disciplina hasta dominarla.

Si en algo estamos todos de acuerdo es en que nadie debe quedar excluido de la cultura. Por eso, como lo apunta Adriana Malvido, la UNESCO recomienda a cada país que dedique al menos uno por ciento de su PIB al desarrollo de este sector. En un país diezmado por la violencia y la pobreza, es de aplaudir el esfuerzo por fomentar las actividades artísticas en las comunidades más marginadas y vulnerables. ¿Pero eso significa que el Estado deba retirar su apoyo a los grupos en los que ya floreció el talento?

De todos los países de América Latina, México ha sido históricamente el que más atención y recursos ha destinado al sector cultural. Se trata de uno de los más claros aciertos que los muy criticables regímenes del pasado lograron mantener a lo largo de las décadas. Sería una tragedia que esto dejara de ocurrir en los próximos años, que sólo por el afán de romper con lo anterior se destruyera lo que con tanto esfuerzo se había construido.

El arte, todos lo saben, suele ser oneroso. La cultura subsidiada en nuestro país ha ayudado siempre a contrarrestar las enormes carencias que tenemos en materia de educación. En lugar de recortar el subsidio, los gobiernos deberían enfatizar esta función por lo menos hasta que el nivel de la educación pública y gratuita alcance los rangos de la dignidad. Para que esto ocurra, nos corresponde a todos, espectadores, lectores, creadores, productores, contribuyentes, en fin, a todos los ciudadanos, defender el derecho universal a la cultura.

Guadalupe Nettel



AUSTERIDAD, EL SELLO CULTURAL DE LA 4T

Adriana Malvido

La escena tuvo lugar en el Teatro de la Ópera de Roma en 2011, con Riccardo Muti como director, Gianni Alemanno como funcionario y Silvio Berlusconi como primer ministro de Italia. Imaginemos que transcurre en México y que nos encontramos en la sala principal del Palacio de Bellas Artes cuando uno de los directores de orquesta más importantes de este país toma la batuta para iniciar *Nabucco* de Giuseppe Verdi. Antes de la representación, sube al escenario Alejandra Frausto para denunciar el drástico recorte presupuestal que el gobierno ha impuesto al sector cultural. En el público se encuentra el presidente de México, Andrés Manuel López Obrador.

El director de orquesta inicia la dirección y todo va muy bien hasta que llega al famoso canto "Va pensiero", el que los esclavos oprimidos hacen suyo como símbolo de libertad. Se siente en el silencio del público un especial fervor cuando cantan "Oh, patria mía, tan bella y perdida". La audiencia lanza papelitos que dicen "viva México" y pide un bis. Entonces el director da media vuelta y dice ante el público y el presidente:

Sí, estoy de acuerdo. Larga vida a la patria. Pero... Ya no tengo 30 años y he vivido mi vida, recorrí mucho el mundo, y hoy tengo vergüenza de lo que sucede en mi país. Entonces accedo a su pedido de un bis para "Va Pensiero". No es sólo por la dicha patriótica que siento, sino porque esta noche, cuando dirigía el coro [...] pensé que, si seguimos así, vamos a matar la cultura sobre la cual se construyó nuestra historia. En tal caso, nuestra patria estaría en verdad "bella y perdida".



Juan Caloca, *Máquina de guerra*, 2018. Cortesía del artista

Yo me callé la boca muchos años [...] Ahora tendríamos que darle sentido a este canto, cantemos en nuestra casa que es este teatro, les propongo unirse a nosotros para que cantemos todos juntos.

Todo el teatro se levanta a cantar con el coro. Revertidos los papeles, público y artistas se hacen uno para llamar la atención de los políticos.

¿Resulta probable esta escena en México? ¿Alguien ha visto al presidente en una función de ópera? ¿Se ha escuchado a la secretaria de Cultura defender con pasión y coraje al sector ante los recortes o a un público cantar por más apoyo? De todos modos, la imaginación sigue ahí en el teatro de Bellas Artes, donde surge, alrededor de la política de austeridad del actual gobierno de México, un debate entre artistas y funcionarios del presente y todos los tiempos.

Jesusa Rodríguez, senadora que además es actriz y dramaturga, se pronuncia por la desaparición de las becas a los artistas por-

que son "privilegios" que sólo promueven la holgazanería. De pronto, desde atrás de la sala se escucha la voz de Víctor Hugo, la misma que en 1848 y ante la propuesta de ministros de recortar la financiación a la cultura en Francia advirtió:

Las reducciones presupuestales a las ciencias, las letras y las artes son doblemente perversas. Son insignificantes desde el punto de vista financiero y nocivas desde todos los demás puntos de vista.

Y subiendo la voz agrega que el ahorro es ridículo para el Estado, pero resulta mortal para bibliotecas, museos, archivos nacionales, conservatorios, escuelas y muchas otras instituciones. Cuando más fuerte es la crisis, advierte

[es] más necesario duplicar los fondos destinados a los saberes [...], habría que multiplicar todos esos espacios para que penetre por todos lados la luz en el espíritu del pueblo, pues son las tinieblas lo que lo pierden.

Con los ojos encendidos, el novelista critica la disolución cultural de un país y la destrucción de toda forma de excelencia: "Han caído ustedes en un error deplorable; han pensado que se ahorrarán dinero, pero lo que se ahorran es gloria".

"Hay prioridades que atender", dicen a coro funcionarios culturales. En un país pobre como México, no podemos darnos lujos, ahora se privilegia la cultura comunitaria, los semilleros creativos, la cultura para la paz en los sitios más vulnerables y expuestos a la violencia. Dice Alejandra Frausto que la cultura "ya no es accesorio", que la política cultural del sexenio es incluyente y justa. "Nuestro esfuerzo es que nunca más se perciba el derecho a la cultura como algo elitista". Y asegura con orgullo que se han ahorrado 316 millones de pesos en gastos superfluos.

Théophile Gautier, poeta francés del siglo XIX, reacciona:

Nada de lo que resulta hermoso es indispensable para la vida. Si se suprimiesen las flores, el mundo no sufriría materialmente. ¿Quién desearía, no obstante, que ya no hubiese flores? Yo renunciaría antes a las patatas que a las rosas, y creo que en el mundo sólo un utilitario sería capaz de arrancar un parterre de tulipanes para plantar coles.

Y para qué sirve un poema, le preguntan desde el público. "Sirve para ser bello. ¿No es suficiente?"

La voz de Diego Rivera irrumpe en Bellas Artes. Gracias a una grabación de su hija Ruth, escuchamos: "El arte es un asunto de salud pública". El pintor argumenta: "El arte lo mismo concierne al fenómeno de nutrición que al de la imaginación". Ofrece fundamentos:

La obra de arte es un agente capaz de producir determinados fenómenos fisiológicos perfectamente precisos, o sea, secreciones glandulares que proporcionan al organismo humano elementos tan necesarios para la vida humana como los alimentos.

Para el organismo social, añade, el arte desempeña el papel de la circulación nerviosa, un papel semejante a la sangre que está accionada por el corazón, por el miocardio, pero que recorre el organismo humano desde los pies hasta las sendillas del cerebro.

Así entendido,

el arte es una actividad esencial para la vida humana, y así como el campesino, el ganadero y el horticultor proporcionan alimento para el aparato digestivo, el artista proporciona alimento para el sistema nervioso.

Desde el segundo piso se escucha la voz de Montaigne: "No hay nada inútil, ni siquiera la inutilidad misma".

Nuccio Ordine, autor de *La utilidad de lo inútil*, advierte en voz alta:

Siempre que los gobiernos hacen recortes comienzan por estas cosas inútiles sin darse cuenta de que, si eliminamos lo inútil, cortamos el futuro de la humanidad. Ya decía Kant que "en una sociedad corrompida por la dictadura del beneficio, el conocimiento es la única forma de resistencia, lo único que no se compra con dinero. Es algo que se conquista".

Una reportera piensa desde su butaca:

La Secretaría de Cultura solicita 13 mil 367 millones de pesos para el presupuesto 2020, que

es sólo un 0.1 por ciento de aumento con respecto a 2019 que, a su vez, sufrió un recorte de 3.9 por ciento con respecto a 2018. Hoy en día, del presupuesto federal se destina solamente 0.21 por ciento al sector cultural.

Irrumpen en la sala Daniel Giménez Cacho, Antonio Gritón, Patricia Chavero, Renata Wimer y otros integrantes del Movimiento Colectivo por la Cultura y el Arte en México organizado a partir de los recortes. Exigen que se invierta 1 por ciento del PIB en el arte y la cultura, como recomienda la UNESCO, y que se apruebe, por fin, el proyecto de ley para la Seguridad Social de los Artistas, tan prometido en campaña. Porque los creadores rara vez cuentan con prestaciones sociales, contratos, ingresos fijos o jubilación. Las luces iluminan un cartel donde se lee: "Que los artistas tengan sueldo y los políticos sean voluntarios".

Un funcionario enuncia con orgullo algunos de los principales programas de cultura del gobierno:

En primer lugar está Cultura Comunitaria, pero también la distribución masiva (8.5 millones de ejemplares) de la *Cartilla moral* de Alfonso Reyes, las tareas de la nueva Coordinación Nacional de Memoria Histórica y Cultural de México que preside Beatriz Gutiérrez Müller, esposa del presidente; el Complejo Cultural Bosque de Chapultepec, incluyendo a Los Pinos, para el que se destinará 12.4 por ciento del presupuesto de Cultura 2020. Además, se revitalizarán los 38 teatros del IMSS y los pueblos originarios serán, por fin, una prioridad.

Lo escuchan comunidades indígenas en resistencia frente a megaproyectos como el Tren



Antonio Gritón, *La patria devorando a sus hijos*, 2018. Cortesía del artista

Maya, el Proyecto Integral Morelos y el Corredor Transistmico, alertas ante la amenaza de un mayor despojo cultural y ambiental. Lo oyen investigadores, científicos, creadores, promotores culturales y ambientalistas, ante quienes la voz del Estado advierte que sus actividades no son prioritarias, que ya basta de derroches y de corrupción, de viajes innecesarios, de abusos.

Arturo Ripstein reitera lo que dijo durante la entrega de los Arieles este año:

No hay crecimiento sin cultura, no hay desarrollo sin cultura, no hay democracia sin cultura. La cultura en su sentido más estricto y riguroso es la única opción que tenemos para enfrentar a la barbarie.

"La mayor riqueza de México está en su cultura. La que se hizo, la que se hace hoy, la que está por hacerse. Habría que encontrar el modo de convertir la cultura en necesidad."

Eugène Ionesco aparece en escena y recuerda aquel discurso que dio en 1961:

El hombre moderno, universal, es el hombre apurado, no tiene tiempo, es prisionero de la necesidad, no comprende que algo pueda no ser útil [...]. Si no se comprende la utilidad de lo inútil, no se comprende el arte. Y un país en donde no se comprende el arte es un país de esclavos o de robots, un país de gente desdichada, de gente que no se ríe ni sonríe, un país sin espíritu; donde no hay humorismo, donde no hay risa, hay cólera y odio.

Y ahí, advierte, es donde puede generarse un fanatismo delirante o una rabia colectiva.

Nélida Piñón se levanta del asiento y cuestiona los sistemas educativos que sólo quieren ciudadanos obedientes y sofocan las vocaciones para fabular la realidad. "Nos quieren convertir en criaturas modestas [...]. El empobrecimiento cotidiano se debe a una sociedad que no permite la imaginación y la fantasía."

En eso, se escucha de atrás la voz de Ryszard Kapuściński:

Hoy, para entender hacia dónde vamos, no hace falta fijarse en la política, sino en el arte. Siempre ha sido el arte el que, con gran anticipación y claridad, ha indicado qué rumbo estaba tomando el mundo y las grandes transformaciones que se preparaban.

Los artistas, agrega Marshall McLuhan, son "las antenas de la especie".

Y desde las butacas del siglo XIX Robert Louis Stevenson levanta su novela *La isla del tesoro*. ¿Y qué tiene que ver con el debate? Ordine responde por él:

Su personaje Jim entiende, gracias a una inútil curiosidad, que aquellos grabados valen mucho más que su cotización venal porque, además de testimoniar diversas expresiones de lo bello, documentan también momentos memorables de las vicisitudes de pueblos y reinos.

Exacto, salta de su asiento el poeta Gautier para hacer énfasis en la idea. Propone que nos imaginemos que un volcán abre su boca en Montmartre y lanza sobre París un montón de cenizas y una tumba de lava, como el Vesuvio lo hizo en Estabia, Pompeya y Herculano, y cuando los arqueólogos del futuro excaven la ciudad muerta "decidme qué monumentos habrían quedado en pie para testimoniar el esplendor de la gran enterrada".

Una periodista piensa desde su butaca:

¿Y cómo verán eso los funcionarios si desde el 3 de mayo de 2019 cuando se anunció la reducción del gasto público, ninguno puede viajar a comisiones internacionales sin permiso del jefe? ¿Cómo, si desde entonces se redujeron casi a la nada las exposiciones internacionales en museos y espacios públicos? ¿Cómo, si estamos tan ensimismados? ¿Cómo, si el presidente que no sale de México dice que para qué quieren viajar científicos, investigadores o artistas..., si hay internet? El escritor Paco Ignacio Taibo II canceló la participación del Fondo de Cultura Económica en la Feria Internacional del Libro en Frankfurt debido a la política de austeridad de la 4T y porque "tampoco tenemos nada que ofrecer". A la Feria Internacional del Libro Infantil y Ju-



Palacio de Bellas Artes, 2012. Fotografía de Estudio de Arquipoética y Visualística Prospectiva © BY-NC-SA

venil (FILIJ 2019) le recortaron la mitad de su presupuesto y al Festival Internacional Cervantino, 20 por ciento. Un ladrillo más a la muralla lo puso el director del Instituto Nacional de Migración cuando advirtió a los migrantes que serán expulsados “así sean de Marte”.

Otra reportera se encuentra a Fernando de la Mora. Y el amable tenor le dice que está bien que ahora se ponga más atención en las culturas comunitarias. Quizá ya es hora, sugiere, de que la iniciativa privada apoye más al arte y la cultura, como en otros países. Pero admite que se requieren incentivos fiscales. Y es que en México a las 28 mil organizaciones de la sociedad civil y a cientos de colectivos culturales, la 4T les canceló todos los apoyos.

En Bellas Artes buscamos inútilmente a un secretario de Estado, a un gobernador, a un líder parlamentario. Tampoco los encontramos en el cine, el teatro, en el museo, o en la biblioteca. La cultura, nos recuerda Vicente Leñero,

pertenece al lenguaje de la identidad, a la gramática de la exaltación de la vida [...] Y si quienes nos dirigen desconsideran para sus propias vidas la valoración íntima de las manifestaciones culturales, resulta lógico entender que no hagan lo suficiente para promover el ejercicio y la apreciación de lo que exalta la vida [...] Habría que recordar entonces, una vez más, que la mayor riqueza de México está en su cultura. La que se hizo, la que se hace hoy, la que está por hacerse. Habría que encontrar el modo de convertir la cultura en necesidad.

Se cierra el telón diseñado por el Dr. Atl. Y un gran silencio se apodera de la sala. **U**

Nota bene: las citas de autores europeos en el texto fueron tomadas de *La inutilidad de lo inútil* de Nuccio Ordine. Además, se consultó *Lapidarium IV* de Kapuściński, *La seducción de la memoria* de Nélida Piñón y el archivo hemerográfico y entrevistas de la autora.



I3P

Abraham Cruzvillegas

Más que un relato autobiográfico, el siguiente puñado de letras intenta describir el proceso de un artista que se configuró como tal en la transición del siglo veinte al veintiuno, en un país en constante crisis, de absoluta y tal vez irremediable desigualdad, en una sociedad violenta y cruel, en donde imaginar que uno puede dedicarse de manera profesional a la producción cultural —en la literatura, en las artes tradicionales de las diversas culturas del país, en la danza, en la música, en las artes escénicas, en las artes plásticas, en el diseño, en la arquitectura, en todas las áreas de la creación— parecería erróneamente ser un acto de narcisismo, un lujo. Mi caso no es excepcional pero es el que conozco mejor.

No me canso de repetir que nací en 1968 en la colonia Ajusco y crecí en este conjunto de asentamientos irregulares ubicados sobre los pedregales de Coyoacán, entre la Ciudad Universitaria y el estadio Azteca. La colonia estaba sobre todo compuesta por indígenas —en su mayoría de los estados de Michoacán, Puebla y Oaxaca— recién llegados a la que prometía ser una ciudad moderna y de oportunidades para todos. Ahí no había calles ni edificaciones firmes, la comunidad se construyó a partir del trabajo y la fiesta compartidos, pero también a través de su politización para conseguir la propiedad de la tierra, los servicios básicos y los derechos esenciales, sobre todo la educación. La organización vecinal se convirtió en un bastión de la cultura, o más bien de

las culturas de los diversos integrantes de esta colonia que, cuando no era un cráter, era un lodazal. Crecí con las mismas necesidades y demandas de todas las chiquillas y los chiquillos de Ajusco, y de muchas otras colonias, yendo a marchas y a manifestaciones en donde aprendí a corear consignas en contra de las razias y los desalojos, en contra de la policía, luego en contra del gobierno, sobre todo en contra del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Nos manifestábamos en contra del abuso y el autoritarismo del gobierno, exigiendo agua, luz, calles, mercados y escuelas.

En el sexenio de Miguel de la Madrid yo dedicaba mucho de mi tiempo a dibujar historietas y retratos de infames políticos de aquí y de allá —desde José López Portillo hasta Jimmy Carter, pasando por Anastasio Somoza—, inspirado en mis héroes, los caricaturistas políticos de las revistas *La Garrapata* y *Quéco-saedro* y del periódico *unomásuno*. En 1985 conocí a uno de ellos: Rafael Barajas *el Fisgón*, quien devino uno de mis primeros mentores, tanto en política como en arte. Aprendiendo a ser un *monero* profesional conocí a Damián Ortega y crecimos juntos como artistas y como ciudadanos.

No obstante, en 1985 no entré a estudiar artes plásticas sino pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), tal como había hecho mi ídolo de infancia, el profesor Rubén Morales, cuya familia —como la de mi padre— era de Nahuatzen, en el estado de Michoacán, quien fue uno de los impulsores más tenaces de la educación para adultos en mi colonia y quien desapareció prematuramente a consecuencia de los efectos de la represión violenta de la fuerza pública durante un



Abraham Cruzvillegas, *Aeropuerto alterno*, 2002.
Cortesía del artista y kurimanzutto

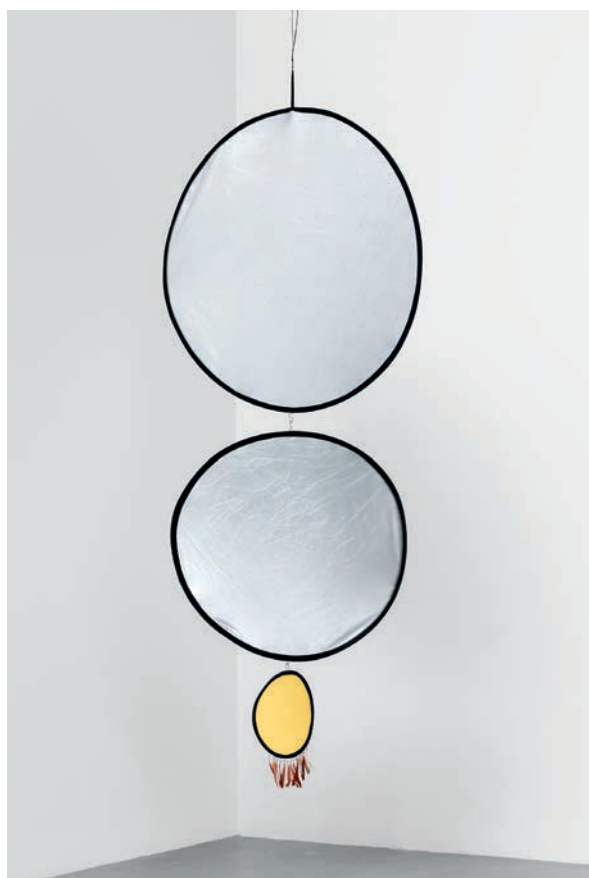
desalojo. Estudié esa carrera porque las escuelas de arte me parecían más bien centros de técnicas, o de oficios, pero no de arte. Yo —tal vez ingenuamente— quería transformar la educación, no solamente la artística, sino toda. Fueron años convulsos. En el mismo 1985 participé con vecinas y vecinos de mi colonia en las brigadas de emergencia para remover escombros de vecindades derrumbadas, sobre todo en el barrio de Tepito, por el terremoto del 19 de septiembre. Ahí conocí a Felipe Ehrenberg, un artista que se había instalado en esa área de la ciudad y quien espontáneamente organizó a los voluntarios y al vecindario. En 1986 participé en la huelga del Consejo Estudiantil Universitario de la UNAM que intentaba defender la casi total gratui-

dad de la colegiatura, previendo un probable intento de privatización de la educación pública. En 1988 salí a las calles a votar —era la primera vez que lo hacía en elecciones presidenciales— y a apoyar a Cuauhtémoc Cárdenas, quien de muchas maneras representaba el fin del PRI. Volví a salir, de nuevo con mucha gente de mi generación, a protestar por el histórico fraude electoral, por la infame “caída del sistema”, orquestada desde la Secretaría de Gobernación cuya cabeza era Manuel Bartlett, quien permaneció en el gobierno en trante de Carlos Salinas de Gortari en el ramo

de la Educación. Pero desde 1987, gracias a Damián, conocí a Gabriel Orozco, también a Gabriel Kuri y a Jerónimo López, con quienes emprendimos un “despropósito” pedagógico, pues era informal, espontáneo y libre. Para mí, ese proceso tomó el rostro de la formación artística de la que carecían los planteles institucionales. Durante cuatro años configuramos un espacio de diálogo, de crítica, de intercambio de información y —sobre todo— de escucha bajo la tutoría de Orozco. Devino el principio de un proceso educativo *definitivamente inacabado*, usando el modo de Marcel Duchamp de referir a su obra.

En 1991 fui suplente de una maestra en periodo sabático, Rosario García Crespo, y comencé a dar clases en la licenciatura de arte de la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, que ahora se llama Facultad de Artes y Diseño. Desde entonces no he dejado de trabajar, de una manera u otra, en el ramo de la educación en diversos niveles y contextos académicos, al norte y al sur, en distintas economías y países. Sigo creyendo que la educación es una de las herramientas más importantes para la transformación de una sociedad, una que opera sin recurrir a la violencia, y que para transformar a la educación hay que hacerlo desde dentro. El trabajo en el aula con los estudiantes sigue siendo uno de los elementos fundamentales de mi trabajo como artista.

En 1993 y 1994 (el año en que emergió a la luz el Ejército Zapatista de Liberación Nacional) para generar un ingreso que pudiera sostener mis proyectos e investigaciones, además de dar clases trabajé como museógrafo en las colecciones de Pago en Especie y de Acervo Patrimonial de la Secretaría de Hacienda y



Abraham Cruzvillegas, *La Concordia*, 2003.
Cortesía del artista y kurimanzutto

*Insisto: el acceso a estos beneficios
no puede ser percibido como un
privilegio, sino como un derecho y
como una responsabilidad.*

Crédito Público. Se contaba entonces con un par de espacios expositivos: la Casona de avenida Hidalgo 79 y el edificio de Guatemala 8, atrás de la Catedral Metropolitana, en donde los curadores, entonces emergentes, María Guerra y Guillermo Santamarina organizaron muestras de arte contemporáneo inusuales en esa época, con obras de artistas de diversas generaciones —a veces muy jóvenes— que no pertenecíamos a las colecciones de la Secretaría. Las obras bajo su custodia normalmente se usaban para decorar oficinas gubernamentales o los salones para eventos oficiales, cuando no estaban nada más embodegadas, esperando mostrarse en los museos que idealmente deberían albergarlas, como el Museo de Arte Moderno, casi creado ex profeso, o el Museo Nacional de Arte. Se decía que algunas veces las obras no volvían a las bodegas de Hacienda, aunque permanecieran en su inventario, una vez que los periodos administrativos de los funcionarios en turno terminaban. Hoy, las obras que se reciben como pago de impuestos —a través de un renovado comité de evaluación compuesto por especialistas, curadores y artistas, y no solamente por funcionarios de la administración tributaria— pueden pasar a las instituciones que las muestran a sus distintos públicos sin tener que transitar obligatoriamente por el aparato de la Secretaría. El resto del acervo se muestra intermitentemente en el museo de la Secretaría de Hacienda, en el antiguo Arzobispado de la calle de Moneda. Esto debería aplicar también —como un pago de impuestos, no como “exención tributaria” porque no lo es— para quienes componen poemas, sinfonías, coreografías, quienes hacen películas y obras de teatro, quienes sacan dientes y quienes siembran árboles, quienes inventan nuevos lengua-

jes en ciencia y en tecnología, y para quienes escriben libros de historia, porque así hacen que su trabajo efectivamente pase a formar parte del patrimonio de la sociedad, y no se quede en manos y privilegio de unos cuantos.

En el año 1995 recibí una beca de Apoyo a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA, para hacer investigación sobre técnicas artesanales de la región p'urhépecha del estado de Michoacán, y con la que realicé, en un periodo mucho más largo y costoso de lo originalmente planeado —usando finalmente mis propios y limitados recursos—, un conjunto de obras que apelaban a la posibilidad de generar preguntas acerca de los procesos y contextos de la producción del grupo cultural al que mi familia paterna pertenece. Durante el sexenio del presidente Luis Echeverría demasiadas veces escuché que los discursos gubernamentales hablaban de una reivindicación de las culturas indígenas, de su herencia como un patrimonio, pero lo hacían como algo en una vitrina para los turistas o como un tema para los libros, como algo del pasado. Todo lo vivo o lo presente, que los discursos referían como *etnias*, se consideraba un *problema*. Mi intención, con la beca, no era hablar de los indígenas o usar sus saberes y sus tradiciones para mi trabajo, sino aprender de la gente a la que una parte de mi identidad pertenece, encontrarme en ellos. Y, a pesar de que los recursos procedentes de la beca resultaban siempre limitados, en esa etapa larvaria de mi lenguaje y de mi discurso artístico hubiera sido imposible echar a andar varios proyectos sin ellos.

También fui becario en el área de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en 1991 y de nuevo en 1998, primero en Escultura y luego en Medios Alternativos, pues antes no existía esta categoría. Sin embargo, la inversión del Estado en las etapas formativas de los artistas —no sólo los artistas plásticos— ha sido ocasionalmente vista como superflua, en la medida en que no representa un provecho eficiente o inmediato para “la sociedad” y aparece como un privilegio a ojos de algunas personas.

En otras latitudes y entornos formativos para los artistas, la mayoría de las veces las personas que deciden dedicarse a la producción cultural no tienen un aparato administrativo estatal que las apoye y se ven obligadas a financiar su trabajo artístico de maneras que terminan por precarizar —o definitivamente inhibir— sus procesos y sus posibles horizontes profesionales, cancelando así un inmenso potencial de plusvalía en cultura —que representa otro tipo de capital, no necesariamente pecuniario— para sus sociedades y sus países. Los recursos y las estructuras del Fonca son evidentemente perfectibles y aceptables, pero sin ellos el panorama cultural mexicano sería muy distinto. Insisto: el acceso a estos beneficios no puede ser percibido como un privilegio, sino como un derecho y como una responsabilidad.

Tal vez la única cosa buena que dejó el sexenio del presidente Carlos Salinas de Gortari, en el contexto de la firma del Tratado de Libre Comercio, es este programa de becas que lanzó Víctor Flores Olea, en 1988. Sin embargo, en cada sexenio se ha cuestionado la necesidad de seguir otorgando estos apoyos económicos que, además, en sus reuniones de evaluación y seguimiento han logrado cons-

truir un tejido entre sus beneficiarios, sus mentores y hasta los cuerpos administrativos, lo cual compone de alguna manera un conjunto social que también podría llamarse *comunidad*. Al menos muchos proyectos e iniciativas independientes de artistas organizados de manera autónoma y libre han surgido del intercambio, del trueque de experiencia e información de los encuentros de becarios. *Pre-carios del fonqui* nos hemos llamado ya por generaciones quienes hemos recibido esas becas —y sabemos que “entre broma y broma la verdad asoma”—. Aun cuando los apoyos son por poco tiempo y muy modestos, permiten que los artistas en ciernes puedan dedicarse de tiempo completo en esos periodos a su trabajo como tales.

Los apoyos a la cultura y al arte casi nunca aparecen como una prioridad de ningún gobierno, pues desde la perspectiva de los administradores y los técnicos de la economía no responden a necesidades urgentes sino, en el mejor de los casos, son vistos como *patrimonio, acervo o de valor simbólico*. ¿Quiénes y con qué herramientas diseñaron el Índice de Prescindibilidad de Programas Presupuestarios, abreviado en I3P? Hacen falta más apoyos a la producción cultural en un país que es famoso en un contexto global por su violencia y por la corrupción, encarnada de manera viciosa en el cuerpo social. Llegamos incluso a hablar de *la cultura de la corrupción*, al igual que se habla de *la cultura del machismo*, como si fuera posible sostener tales aberraciones. Pero México también es conocido a nivel internacional por su producción cultural, no es ninguna novedad decir que sus protagonistas están presentes en los foros y escenarios, museos, salas de cine, universidades, bibliotecas y teatros de todo el mundo. En bus-



Abraham Cruzvillegas, *La Polar*, 2002. Cortesía del artista y kurimanzutto

ca de la conformación de un proyecto de identidad nacional, la Revolución trajo como consecuencia el aplanamiento cultural del país, arrasando con ello las lenguas y las culturas originales. Con todo, resulta patente la inteligencia estratégica de generar un proyecto cultural de aquellas dimensiones que tuvo como prioridades estatales las artes, la cultura y la educación; un proyecto conjugado desde las instituciones en complicidad —en el mejor de los sentidos— con algunos artistas e intelectuales, en una economía y una sociedad en reconstrucción. Esas tres prioridades jugaron un papel fundamental en ese proceso, en el que las autoridades se jugaron su papel en la historia. No hemos visto en el largo plazo un proyecto de cultura similar, de esas dimensiones, importancia y alcance, nos guste o no, propuesto desde el Estado. En un ejercicio de memoria simple, resulta muy doloroso que se considere prioritario, en cambio, crear un nuevo cuerpo policiaco ante el descontrol y la incapacidad perniciosa del Estado en su responsabilidad de la seguridad de la población.

La organización militar no estatal más importante de la historia reciente —tal vez además

de las milicias narcotraficantes, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia y los talibanes—, el EZLN, hace tiempo que dejó las armas para dedicarse a la construcción de un proyecto educativo desde las culturas indígenas: la Universidad de la Tierra, abierta a todas las personas que quieran involucrarse. Es el ejemplo a seguir. Con el derecho que me dan mi experiencia y mi trabajo, y como ciudadano que se quiere responsable, convoco a quienes estemos involucrados en un cambio de la sociedad, desde las instituciones y fuera de ellas, a invertir tiempo, dinero y energía en educación, en ciencia y en arte, no en armas. Como dice la lingüista mixe Yásnaya Elena A. Gil al poner en duda la pertinencia misma de un Estado mexicano: mientras no recuperemos otras formas de gobernarnos hay que exigir al Estado el respeto a la diversidad cultural, a la producción cultural y a los derechos humanos más esenciales. Sin educación —o sea sin herramientas para reflexionar y analizar nuestras necesidades— será muy difícil abrazar la defensa del patrimonio, de la tierra, del agua, de la salud, de las tradiciones, del maíz, del ajolote, de la cultura y de la humanidad para poder vivir la vida de manera digna. **U**



EL PARADIGMA DE LA CULTURA COMUNITARIA

Marina Núñez Bespalova

EL ANTECEDENTE

Cuando el músico Gilberto Gil asumió el cargo de ministro de Cultura de Brasil, de la mano de Luiz Inácio Lula da Silva, marcó las primeras líneas de una nueva política cultural no sólo de su país, sino de buena parte del continente americano, que en ese entonces se señaló como progresista. Su discurso incluía por primera vez a una ciudadanía que se instalaba en el centro de sus futuros proyectos, y en él se señalaba de manera especial a los que llamó “desiguales”, a quienes trataría “desigualmente, en procura de un equilibrio”. Las palabras de Gil reprocharán también la ausencia del Estado en el ámbito cultural en el que sólo incidía fomentando el mecenazgo privado y permitiendo incentivos fiscales para la promoción artística. “El acceso a través del mercado siempre es del tamaño de la billetera —escribirá después Juca Ferreira, quien fue su secretario ejecutivo y posterior sucesor—: los ricos tienen acceso a todo; la clase media tiene acceso a muchas cosas, y a los pobres sólo les queda la televisión abierta”.¹

Así, en 2003 se creó formalmente el programa “Cultura Viva y Puntos de Cultura”, que no sólo atiende un acceso más democrático a la cultura, sino que provocó un cambio fundamental: la producción cultural es también un derecho ciudadano, al igual que hace con los gestores culturales y artistas profesionales de una u otra forma, debe asegurar que el

¹ A. Santini, “Presentación”, en *Cultura viva comunitaria*, RGC Libros, Buenos Aires, 2017, p. 7.



Tengo un sueño, Cultura Comunitaria, 2019. Fotografía de Eduardo Esparza. Cortesía de la Secretaría de Cultura

Estado y la haga accesible para el resto de la sociedad. Comenzaba así la idea de lo que se llamó *ciudadanía cultural* y que representaba, en palabras de sus creadores, políticas emancipatorias en un contexto democrático. Sin embargo, los Puntos de Cultura no eran sino infraestructuras dispersas en todo Brasil, que no pudieron concluirse por falta de presupuesto o cuya proyección económica las hacía inviables. Las líneas estratégicas del nuevo programa cultural tuvieron que reencauzarse para iniciar su implementación mediante la incidencia directa en los medios de producción y difusión cultural y no en las edificaciones.

El programa Cultura Viva se reglamentó finalmente en 2004 con claros articulados entre los que se subraya una política de paridad cultural que fija su actuación en las poblaciones históricamente excluidas, de bajos ingresos, comunidades indígenas, "artistas, profesores y militantes que desarrollan acciones en el combate a la exclusión social y cultural".

Asimismo, respeta la diversidad de intereses de cada una de las comunidades, lo que a la larga reeditaría en una oferta cultural más diversa, y hace partícipes a agrupaciones de la sociedad civil para que, mediante fondos concursables, propongan sus líneas de trabajo bajo las premisas anteriores. Si bien la nueva política estatal en el sector cultural tenía claros los objetivos y estrategias, no pudo correr a la par con la normatividad que la volvió casi inoperante y que comenzó a demandar entre los actores de apoyo estructuras administrativas con las que no contaban e incluso responsabilizarlos en la esfera jurídica por el manejo de los recursos fiscales de la federación. No fue sino hasta 2011 que, después de varias auditorías internas, el programa de convocatorias fue cancelado; no obstante, los Puntos de Cultura lograron trabajar con cierta autonomía y conformar una red de colaboración gracias a un programa derivado de Cultura Viva: Puentes de Cultura, que potenció

La cultura no debe considerarse sólo como un derecho más que garantizar, sino también como una herramienta para abatir los grandes males que aquejan al país.

ejes temáticos, metodologías, lenguajes o expresiones artísticas. El programa Cultura Viva, por su parte, se descentralizó y se llevó consigo a varios de estos Puentes; sin embargo, legó en otros sectores, como el de Salud o de Políticas de Infancia y Juventud, programas y mecanismos de promoción cultural distintos y más eficientes que seguirían operando muchos años después. Cultura Viva alcanzó 500 Puntos en todo el país y se consolidó como el programa cultural característico del gobierno de Lula, aunque fue elevado a la categoría de Ley en 2014, en el gobierno de Dilma Rousseff, gracias a la presión de la sociedad civil y a los puntos de Cultura que formaban parte ya de una Comisión Nacional.

Por su parte, Colombia también deja un ejemplo similar. En Medellín, la Plataforma Puente, un esfuerzo colectivo y con vocación internacional donde se hace énfasis en la salvaguarda de los bienes y servicios asociados con concepto de cultura viva comunitaria, logró el acuerdo de 1 por ciento de los presupuestos nacionales para cultura y 0.1 por ciento para cultura comunitaria. Lo mismo en Lima, donde la Cultura Viva Comunitaria tiene rango de ley.

Estos referentes evidencian una apuesta por una política cultural que, para decirlo con Víctor Vich, tenga como objetivo revelar las dimensiones culturales de lo que aparentemente se presenta como “no cultural”, es decir, todo aquello que nos es cotidiano: la gastronomía, las fiestas típicas, la música tradicional. En otras palabras, estas políticas parten

de considerar que todo es cultura y que ésta, más que ser un elemento estático y con límites bien definidos, tiene una dimensión transversal que atraviesa todas las interacciones sociales y se encuentra, de forma más o menos evidente, en cada una de las transformaciones sociales, “no hay nada humano fuera de la cultura”, señala con razón Vich.

LA NUEVA POLÍTICA CULTURAL EN MÉXICO

La llamada *cuarta transformación*, nombre que se ha dado al cambio de régimen a partir del 1° de diciembre de 2018, busca realizar modificaciones profundas en la forma de ejercer el poder en México. La cultura y la garantía de los derechos culturales de las personas, materializados en políticas públicas, no son la excepción.

Al igual que las experiencias latinoamericanas mencionadas, la política cultural del gobierno de México parte de considerar a la cultura como un elemento vivo y transversal, que además de ser garantizado, será una herramienta útil para cumplir con los grandes objetivos del gobierno: reconstruir el tejido social y fomentar la paz, combatir la corrupción y dar prioridad en las políticas públicas a los grupos tradicionalmente vulnerados y excluidos. La cultura no debe considerarse sólo como un derecho más que garantizar, sino también como una herramienta para abatir los grandes males que aquejan al país.

De igual forma, se pone especial énfasis en el combate a la desigualdad. En un país donde, de acuerdo con datos del CONEVAL, de los más de 120 millones de personas que habitan en el país, 52.4 millones se encuentran en algún nivel de pobreza, de entre los cuales 9.3 millones padecen de pobreza extrema, y don-

de se ubica 74.9 por ciento de la población hablante de lenguas indígenas, la cultura debe abonar a reducir las brechas de ingreso, de desarrollo y de goce de derechos entre todas las personas.

En este contexto, las políticas culturales de este sexenio se han diseñado con el objetivo de garantizar, a cabalidad, los derechos culturales de todas las personas en el país mediante el despliegue de políticas públicas que fomenten la creación cultural, difundan todas las manifestaciones culturales existentes dentro del país, protejan nuestro patrimonio cultural, tanto material como inmaterial y garanticen el derecho de las audiencias a recibir contenidos culturales de calidad, plurales y diversos. Se trata de reconocer al Estado no como un hacedor de cultura, sino como un ente encargado de crear las condiciones para que la cultura se desarrolle —tomando en cuenta aquellas disciplinas y prácticas que no son premiadas por el mercado— y, con ello, se materialice el ejercicio pleno del derecho a la cultura.

Este diseño partió de un conocimiento profundo del contexto que atraviesa hoy nuestro país: una crisis de seguridad que ha coartado en ciertas regiones todos los derechos —los culturales incluidos— de las personas; una desigualdad rampante que se incrementa al concentrar la provisión de bienes y servicios en las grandes ciudades dejando de lado las regiones donde la densidad poblacional es menor; exclusión y discriminación histórica de ciertos grupos, especialmente indígenas y afrodescendientes, de toda garantía de derechos constitucionales, desde el acceso a la salud, hasta el reconocimiento y protección de las manifestaciones culturales que ellos mismos producen; poca claridad en el ejerci-

cio de los recursos públicos que, por una parte, generaba áreas oscuras donde tenía lugar la corrupción y, por el otro, generaba intermediarios que, más que gestores, se convertían en los verdaderos ejecutores del gasto público a discreción.

Cabe mencionar que dentro de este diagnóstico no se dejó de lado aquilatar aquellos programas y expresiones culturales que tenían resultados probados. No se busca eliminar todo aquello que existía previamente, sino, por el contrario, fortalecer y mejorar aquello que probó su valía. Así, muchos de los programas, fondos y apoyos existentes hoy cuentan con mejoras en su operación y aumentos presupuestales que los hacen más robustos, más transparentes y más eficientes.



Tengo un sueño, Cultura Comunitaria, 2019. Fotografía de Eduardo Esparza. Cortesía de la Secretaría de Cultura



Tengo un sueño, Cultura Comunitaria, 2019. Fotografía de Eduardo Esparza. Cortesía de la Secretaría de Cultura

Los datos presentados, en conjunto con las experiencias latinoamericanas, todas emanadas de gobiernos democráticos, trazan una ruta lógica a seguir; establecer nuevas directrices para una política pública que garantice los derechos culturales de las personas mediante la inclusión y la diversidad, la descentralización de los fenómenos culturales y la democratización de la cultura.

INCLUSIÓN Y DIVERSIDAD EN LA GARANTÍA DE LOS DERECHOS CULTURALES

Traducir el eslogan “por el bien de todos primero los pobres” en una política pública cultural implica orientar la mayor cantidad de recursos, humanos y materiales, a un programa diseñado para atender prioritariamente las necesidades culturales de las personas en los municipios de mayor marginación y con mayores índices de violencias en el país. Este programa, denominado Cultura Comunitaria, tiene como objetivo reconocer, incentivar y

fomentar las manifestaciones culturales en estos municipios, incentivar la creación y la expresión artística, especialmente de niños, niñas y jóvenes, reactivar los espacios culturales que existen en la zona o bien, buscar la apropiación del espacio público para convertirlo en un espacio cultural y, con ello, abonar a la construcción de comunidad y de paz en ese territorio.

Este programa no camina a ciegas. Su implementación parte de un hecho incontrovertible: en México no hay un sólo municipio donde no exista cultura y no exista talento artístico, así como de un ejercicio de diagnóstico *in situ* en cada uno de los 507 municipios donde actualmente se ha puesto en marcha algún programa creativo, base del programa. A través de estos diagnósticos se identifican características antropológicas, sociales y culturales específicas del lugar, y a partir de ellos se determina la naturaleza de este programa, sus actividades y su potenciación como sitio cultural.

Además, este programa también influye en la recuperación de la infraestructura cultural en el país. A lo largo del territorio nacional contamos con diversos tipos de espacios: auditorios, bibliotecas, casas de artesanías, espacios de lectura, teatros, museos y librerías, entre otros, que deben hacer gala de su vocación cultural para albergar manifestaciones culturales diversas. En algunos casos, tal como sucedió en Colombia hace algunos años, desgraciadamente en muchas zonas del país, los espacios culturales están imposibilitados por la inseguridad y la violencia, otros más lo están por el abandono y en algunos lugares, no existe ningún tipo de infraestructura cultural, en estas zonas, las manifestaciones culturales también deben servir para la reapropiación y recuperación de los espacios públicos. Así como se reconoce que todo es cultura, se considera que todo espacio público es un espacio cultural.

El programa de Cultura Comunitaria busca, para el final de sexenio, que todas las personas cuenten con un espacio a menos de 15 km de distancia donde realizar o presenciar una actividad cultural, generar nuevas audiencias y grupos de expresión cultural locales, que tengan proyección nacional e internacional.

DESCENTRALIZACIÓN DE LOS FENÓMENOS CULTURALES

Tradicionalmente, y quizá por razones naturales (infraestructura, comunicaciones, etc.), la acción cultural se ha concentrado en un circuito ya conocido: la Ciudad de México y las ciudades más grandes dentro de las entidades federativas y, empujado por la propia demanda de las audiencias, la oferta cultural se centraba en ciertas manifestaciones artísticas específicas.

El nuevo horizonte de la política cultural busca redefinir la palabra *descentralización*. Dejar de pensar únicamente en la aportación que se hace desde el centro hacia la periferia, y pensar en un cambio de paradigma a partir de la construcción de nodos culturales que se vinculen y nutran entre sí. Ello permite, por un lado, la valoración y difusión de saberes y prácticas ancestrales y, por el otro, la apropiación y resignificación por parte de las comunidades de la tecnología y formas de producción cultural características del fenómeno globalizador. Con ello, las comunidades son las que controlan sus propias herramientas de desarrollo y no están sujetas a las dinámicas del mercado.

En México no existe un lugar sin cultura, y la labor del Estado no debe ser “llevar cultura” a otras locaciones, sino conectar todas las manifestaciones culturales que existen en el país. La palabra de orden es reconocer y potenciar el contenido y las prácticas culturales ya producidas y desarrolladas por el pueblo en sus comunidades y territorios. La función del gobierno federal, para el caso mexicano, debe ser en coordinación con las entidades federativas y los gobiernos municipales, generar alianzas que permitan la distribución de todas estas expresiones.

Aquí, el programa cultura comunitaria se vincula con los circuitos culturales. El reconocimiento de la creación artística en todo el territorio nacional precisa de mecanismos que también garanticen su difusión y su interacción con otros fenómenos. La tarea del Estado aquí, la garantía de los derechos culturales de las personas, es permitir que la creación artística traspase sus fronteras tradicionales para ser conocida por más gente, respetando siempre su naturaleza y carácter.

Este aspecto también tiene una proyección internacional. La cultura mexicana ha sido y seguirá siendo un punto de encuentro, proyección y homenaje en todo el mundo y resulta necesario mantener la presencia de México mediante sus manifestaciones culturales. Los circuitos culturales mencionados tienen hoy dos características destacables en este aspecto: exposición internacional, que busca llevar expresiones artísticas locales a otros públicos internacionales, y vinculación con las comunidades y los públicos mexicanos en el extranjero. Con esto último, se salda también una deuda pendiente con los migrantes mexicanos, sujetos también de derechos culturales.

DEMOCRATIZACIÓN DE LA CULTURA

La democracia, entendida desde la perspectiva Bobbiana es, sobre todo, un conjunto de reglas que permiten el ejercicio de todos los derechos en condiciones de igualdad. Así, la política cultural también debe buscar que la garantía de los derechos culturales sea democrática, es decir, que llegue a todas las personas, en igualdad de condiciones y, en aquellos casos donde sea necesario, se implementen acciones afirmativas para facilitar el reconocimiento, goce y protección de sus derechos.

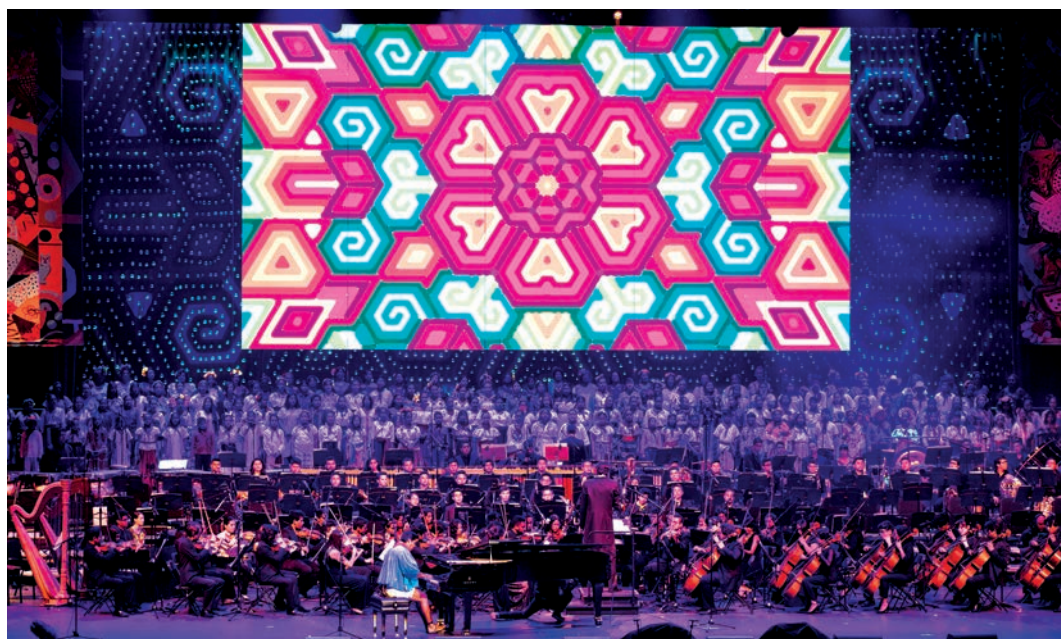
Este ejercicio democrático de derechos debe tener un reflejo en la asignación y el ejercicio de los recursos públicos. En el sector cultural, esto implica reconocer que existen manifestaciones y creaciones culturales que deberán contar siempre con apoyo material y humano del Estado, mientras que otras deben contar con mecanismos de regulación provistos por el Estado que permitan construir modelos donde se fomente su inclusión en el mercado, protegiendo los derechos de sus creadores, sean estos individuales o colectivos.

Para las segundas, la comprensión del papel de la cultura en la democracia y de la democracia en la cultura, implica una reorientación del presupuesto y un rediseño de las reglas y convocatorias a través de las cuales se otorgan los apoyos, con el fin de dar mayor certidumbre, transparencia e inclusión a los mismos.

Por ello se han modificado las reglas de los programas cobijados bajo el rubro S268, para hacerlas más incluyentes, resguardando a más posibilidades de utilización del recurso, como en el caso de PRO FEST, donde se incluyeron por primera vez las categorías de artes visuales, cinematografía, gastronomía, literatura y multidisciplina, o el caso del PAICE, donde por primera vez se permitió concursar para la rehabilitación de infraestructura cultural ya existente. Este año se ejercieron 500 millones de pesos, con los que se beneficiaron más de dos mil proyectos en los 32 estados de la república.

También las reglas y los procedimientos mediante los cuales se otorgan los apoyos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) tuvieron modificaciones para mejorar su desempeño. Con un incremento de 115 millones de pesos respecto del gasto aprobado, se hizo patente la necesidad de tomar acciones para que las convocatorias del FONCA ampliaran sus beneficios. En la edición de este año se abrieron convocatorias para arte popular, música tradicional, traducción de lenguas indígenas en peligro de desaparición y estímulos para los creadores que trabajan con niños y jóvenes y se creó un nuevo modelo de insaculación para los jurados de cada convocatoria.

De igual forma, se robustecieron los estímulos fiscales para el cine y las artes, pen-



Tengo un sueño, Cultura Comunitaria, 2019. Fotografía de Eduardo Esparza. Cortesía de la Secretaría de Cultura

sando también en buscar el impulso a proyectos de poblaciones excluidas, como las indígenas y afrodescendientes. Este año se entregaron \$992,927,866.87 millones de pesos, contando estímulos fiscales y otro tipo de apoyos, únicamente para el cine.

Hoy la política cultural en México debe apostar a ser un garante de los derechos culturales de todas las personas. Esto implica no reconocerse como un creador de eventos, sino cumplir con una misión más ambiciosa, ser una herramienta que permita la deconstrucción de imaginarios hegemónicos, contribuya a paliar la desigualdad y sea un constructor de paz, reconocimiento e inclusión. De la mano de las experiencias internacionales ya consolidadas, es posible transitar a construir una política internacional de Iberoamérica Viva.

La riqueza milenaria y diversidad cultural de México tienen como consecuencia que el campo cultural lo abarque todo. La fuerza mis-

ma del país, el pegamento social, la solidaridad ante las crisis emanan de la cultura. El siglo XX revitalizó la producción estética en los límites del nacionalismo y la épica de la construcción de una narrativa aglutinadora y universal. Poco a poco el modelo dio paso a una explosión de polos de producción cultural atravesados por el capital, el diálogo universal producto de la vida digital y un Estado que se replegó para administrar y observar esta recomposición del campo cultural. Para la segunda mitad del siglo XXI, como ya se ha dicho, los dilemas se encuentran en las formas para reconciliar un papel más activo del Estado, que contribuya a redistribuir la riqueza cultural, y no perder el pulso de los acelerados procesos hipercontemporáneos. En la época de los muros, la primavera cultural de México será posible construyendo, reparando y transitando los puentes de entendimiento y cooperación. **U**

LA REVOLUCIÓN

Sławomir Mrożek

Traducción de Bożena Zaboklicka y Francesc Miravittles

En mi habitación la cama estaba aquí, el armario allá y en medio la mesa.

Hasta que esto me aburrió. Puse entonces la cama allá y el armario aquí.

Durante un tiempo me sentí animado por la novedad. Pero el aburrimiento acabó por volver.

Llegué a la conclusión de que el origen del aburrimiento era la mesa, o mejor dicho, su situación central e inmutable.

Trasladé la mesa allá y la cama en medio. El resultado fue inconformista.

La novedad volvió a animarme, y mientras duró me conformé con la incomodidad inconformista que había causado. Pues sucedió que no podía dormir con la cara vuelta a la pared, que siempre había sido mi posición preferida.

Pero al cabo de cierto tiempo la novedad dejó de ser tal y no quedó más que la incomodidad. Así que puse la cama aquí y el armario en medio.

Esta vez el cambio fue radical. Ya que un armario en medio de una habitación es más que inconformista. Es vanguardista.

Pero al cabo de cierto tiempo... Ah, si no fuera por ese "cierto tiempo". Para ser breve, el armario en medio también dejó de parecerme algo nuevo y extraordinario.

Era necesario llevar a cabo una ruptura, tomar una decisión terminante. Si dentro de unos límites determinados no es posible ningún cambio verdadero, entonces hay que traspasar dichos límites. Cuando el inconformismo no es suficiente, cuando la vanguardia es ineficaz, hay que hacer una revolución.

Decidí dormir en el armario. Cualquiera que haya intentado dormir en un armario, de pie, sabrá que semejante incomodidad no permite dormir en absoluto, por no hablar de la hinchazón de pies y de los dolores de columna.

Sí, ésa era la decisión correcta. Un éxito, una victoria total. Ya que esta vez "cierto tiempo" también se mostró impotente. Al cabo de cier-

to tiempo, pues, no sólo no llegué a acostumbrarme al cambio, es decir, el cambio seguía siendo un cambio, sino que, al contrario, cada vez era más consciente de ese cambio, pues el dolor aumentaba a medida que pasaba el tiempo.

De modo que todo habría ido perfectamente a no ser por mi capacidad de resistencia física, que resultó tener sus límites. Una noche no aguanté más. Salí del armario y me metí en la cama.

Dormí tres días y tres noches de un tirón. Después puse el armario junto a la pared y la mesa en medio, porque el armario en medio me molestaba.

Ahora la cama está de nuevo aquí, el armario allá y la mesa en medio. Y cuando me consume el aburrimiento, recuerdo los tiempos en que fui revolucionario. **U**

Tomado de *La Jornada Semanal*, 9 de marzo de 1997.



Claudia Luna, de la serie “Bloques de ciudad”, 2019. Cortesía de la artista



LA POLÍTICA CULTURAL Y EL DESARROLLO TERRITORIAL

EL CASO DE LILLE, FRANCIA

Marcelle Bruce

Levo casi 10 años viviendo en Lille, una ciudad de poco más de un millón de habitantes en su zona metropolitana, que hoy se reconoce a nivel nacional como la segunda ciudad con mayor oferta artística y cultural en Francia, sólo después de París. Sin embargo, esta imagen positiva que he visto crecer desde que llegué en 2010 no sólo es reciente, sino que ha sido el fruto de una agresiva política cultural por parte del gobierno de la ciudad para transformar la capital de la región más desfavorecida del país en una capital cultural internacional.

La región del norte de Francia, cuya capital es Lille, fue la más afectada de la llamada *crisis industrial* de la segunda mitad del siglo xx. Territorio predominantemente industrial (es la tierra de las minas de carbón en donde se filmó la película *Gerónimo*, y de la más importante industria textil del siglo pasado), la región contaba con una población mayoritariamente obrera poco calificada, que quedó en el desempleo tras el cierre de las minas y la desindustrialización del país en el último tercio del siglo pasado. El norte de Francia añadió a su imagen de territorio obrero e industrial la pobreza, el alcoholismo, el desempleo y la terrible reducción en la calidad y en la esperanza de vida que todo eso conlleva.

La transformación de un territorio no se logra solamente a partir de una política cultural, pero no puede haber transformación de fondo sin cultura. Pierre Mauroy (quien además de ser alcalde de Lille de 1973 a 2001 fue primer ministro del gobierno socialista de Mitterrand entre 1981 y 1984) apostó desde los inicios de su mandato por una fuerte in-

versión pública en equipamiento cultural. Creó una red de casas de la cultura con el objetivo de difundir las expresiones artísticas “clásicas” o de “alta cultura” a una población estigmatizada como *popular* y favoreció una política de inversión cultural gracias a la cual durante su gestión 27 museos fueron inaugurados o reinaugurados en la comunidad urbana de Lille, además de la fundación de instituciones como la Orquesta Nacional de Lille y el Teatro del Norte. La política cultural de Mauroy fue secundada por una política de inversión en infraestructura coronada por la negociación de la conexión ferroviaria entre Lille y Londres gracias al túnel bajo el canal de La Mancha y entre Lille, París y Bruselas, y a los trenes de alta velocidad (TGV) a partir de 1994.

El siguiente paso en la transformación territorial era demostrar a nivel internacional la dinámica económica, social y cultural de la comunidad metropolitana de Lille. Tras el intento fallido de obtener la sede de los Juegos Olímpicos de 2004 pero aprovechando la sinergia que la candidatura había logrado por parte de los actores económicos y las instituciones públicas, se presentó una candidatura para Capital Europea de la Cultura para el mismo año, 2004. Una vez logrado el nombramiento y tomando como ejemplo el caso de Glasgow, ciudad con un pasado industrial semejante que aprovechó la obtención del título de Capital Europea de la Cultura en 1998 para renovar su infraestructura, modificar su imagen y atraer turismo y desarrollo económico, el centro de la reflexión se basó en cómo hacer perdurar la dinámica Lille 2004 y convertir un evento mediático e internacional en la base de una política de desarrollo local.

El ambicioso proyecto sólo podía llevarse a cabo aliando al sector privado con las insti-

tuciones públicas y se lanzó así una enorme campaña de mecenazgo que funciona hasta hoy. Las grandes empresas con presencia en la región se implicaron en el proyecto financiando la música sinfónica, la danza contemporánea, etcétera. El proceso no careció de debate. Algunos actores del sector cultural denunciaban el secuestro de la oferta cultural local y la transformación del público en consumidor, mientras que los empresarios de-



Lille 3000 Eldorado, Alebrijes, 2019. Fotografía de Pierre André Leclercq © BY-SA

fendían el rol de los artistas como factores de innovación social y creatividad, y la necesidad de encontrar un modelo económico viable para desarrollar su labor. Para poner las cosas en perspectiva, Lille 2004 rompió los récords de mecenazgo para la organización de los eventos de Capital Europea de la Cultura (13 millones frente a los seis que habían logrado Luxemburgo y Brujas previamente) y aun así la inversión privada representó sólo 18 por ciento de los recursos totales del evento.¹

En términos de infraestructura, en nombre de la Capital Europea de la Cultura se renovaron y construyeron diferentes instalaciones y se recuperaron fábricas abandonadas en toda la zona metropolitana para convertirlas en centros culturales aliando así el pasado industrial de la zona con el nuevo proyecto cultural. En términos de la programación cultural del evento, ésta asoció la cultura tradicional de

para hacer del evento un verdadero símbolo de orgullo territorial y un motor de desarrollo local. Sin embargo, el impacto más importante de este evento se ha dado a largo plazo. Hasta hoy, las 8 “Maisons Folies”, instalaciones culturales estratégicamente ubicadas en antiguas fábricas de las zonas más vulnerables y con menos oferta cultural de la zona metropolitana, siguen siendo el centro de una política cultural local a través de la incorporación de las iniciativas ciudadanas, de los intereses de la población y la participación de los habitantes en una programación cultural diversa que incluye talleres, festivales, exposiciones y espectáculos.

Lejos de quedarse en una dimensión efímera, Lille 2004 sería la punta de lanza de una política cultural que tendría en el centro de sus preocupaciones a la población local más alejada de la cultura. Para esto se creó la aso-

Con esta dinámica, la ciudad siguió convirtiendo lugares abandonados en centros culturales, como la famosa “Gare St Sauveur”, antigua estación de trenes en el centro de Lille que es hoy un centro cultural de acceso gratuito.

la región (como las fanfarrias, los desfiles, los gigantes) con la valoración del patrimonio histórico y expresiones artísticas contemporáneas tanto locales como internacionales.

Los objetivos de Lille 2004 Capital Europea de la Cultura fueron alcanzados no sólo en las cifras de visibilidad y atracción, sino en términos de la dinámica y la cohesión de los actores locales, privados y públicos, institucionales y ciudadanos, que unieron fuerzas

ciación Lille 3000 cuyo objetivo es mantener la dinámica de la Capital Europea de la Cultura a través de la organización de grandes temporadas culturales temáticas cada tres años. Con esta dinámica, la ciudad siguió convirtiendo lugares abandonados en centros culturales, como la famosa “Gare St Sauveur”, antigua estación de trenes en el centro de Lille que es hoy un centro cultural de acceso gratuito compuesto por enormes espacios de exposición, una sala de cine, una sala de conciertos, un restaurante-bar y un jardín participativo, que fue inaugurada para la tercera

¹ Christine Liefooghe, *Lille, métropole créative?*, 2016. 10.4000/books.septentrion.13439



Maison Folie Moulins, centro cultural municipal, Lille, 2019. Cortesía de Maisons Folie-Lille

edición temática de Lille 3000 en 2009 y que es hoy uno de los lugares más frecuentados por los habitantes de Lille. Además de la programación cultural, cada temporada temática deja en la ciudad alguna instalación artística que haya enriquecido el patrimonio urbano, como la obra monumental *God Hungry* de Subodh Gupta realizada en el marco de la primera edición Lille 3000 en el 2006.

La dinámica cultural iniciada por Lille 2004 generó también un fuerte aumento en la constitución de asociaciones artísticas y culturales, la aparición de talleres de artistas, galerías, cafés, librerías y salas alternativas de difusión, etcétera. El incremento de la oferta cultural alentó —y se vio a la vez alentado por— una fuerte alza en la cantidad de estudiantes que eligen Lille para sus estudios y que la convierten hoy en la primera ciudad estudiantil de Francia (fuera de París). En términos de las

prácticas culturales, la cantidad de habitantes de la comunidad metropolitana de Lille que asisten a manifestaciones culturales o practican alguna disciplina artística de manera profesional o amateur es sólo comparable a la de París y en algunos casos, como en el de la danza, incluso superior.

La política cultural de Lille no genera consenso y al ser hoy una de las ciudades con mayor densidad cultural de toda Francia, muchas asociaciones critican la concentración del presupuesto cultural de la ciudad, que por cierto fue de 12.5 por ciento en 2019, en las acciones de Lille 3000 (que no se limitan a grandes temáticas trienales). Sin embargo, nadie niega el papel que ha jugado dicha política cultural en la transformación de la ciudad y la importancia que el vector cultural tiene actualmente en la economía, la cohesión social y la calidad de vida de los habitantes de esta ciudad. **U**



POEMA

CULTURA

Alberto Blanco

La cultura tiene sus raíces en la tierra,
de esto no cabe la menor duda.

La metáfora misma
—la cultura tiene raíces—
nos remite a su origen agrícola
y, en última instancia, vegetal.

Mucha gente está convencida
de que cultivar la tierra es lo primero;
cultivar el intelecto viene después.

Sin embargo, apenas tenemos
diez mil años cultivando la tierra,
mientras que nuestro intelecto ha crecido
sin pausa por mucho más tiempo.

Hay objetos hechos con arte
que tienen cien o doscientos mil años...

Hemos cultivado nuestra mente,
todos nuestros sentidos,
nuestras habilidades,
y nuestros complejos lenguajes
por milenios y milenios.
Esto es cultura.

Con razón decía Joan Miró:
"Considero que mi estudio
es una especie de huerto."

El pintor tenía sus raíces
bien plantadas en Cataluña.

"Aquí hay alcachofas. Allí patatas.
Hay que cortar las hojas
para que se desarrollen los frutos.
En un momento dado hay que podar."

Porque la cultura no sólo es crecer;
hay que saber podar a tiempo.
Y también hay que saber detenerse...

Allí está la devastación del Amazonas
como señal de alarma por el cultivo sin freno
de un territorio que reclama ser virgen
frente al hombre que sólo quiere
satisfacer ciegamente sus instintos.

Y eso que sólo tenemos
diez mil años de cultivar la tierra.

"Trabajo como un jardinero o como un viñador
—sigue diciendo Joan Miró—
y las cosas me llegan lentamente..."

La cultura es tiempo,
pero también algo que va más allá del tiempo.
Hay que saber esperar.

Tener paciencia para que la semilla
germine, crezca, madure, florezca,
dé apetitosos frutos y, finalmente,
pueda dar a luz otras semillas.
Formas que dan forma.

Este poder latente en la semilla,
esta potencia que late en la creatividad,
sólo llega a convertirse en acto... en la obra.

La cultura está hecha de actos y obras,
así como de silencio y atención.

Es la obra de arte la que hace al artista.
Es el poema el que hace al poeta.

Pero la cultura no sólo es hacer;
tenemos que ser capaces de no-hacer.

Las huellas se borran y el fruto permanece.
En la semilla duerme la raíz de su continuidad:
lleva la vida eterna en su interior.



Francisco Toledo montando una exposición en el IAGO, 2010. Fotografía de Regina Mejía.
Cortesía de Amigos del IAGO y CFMAB A.C.



FRANCISCO TOLEDO

SEMBRADOR DE ARTE Y CULTURA

Arnulfo Aquino Casas

*El fallecimiento de Toledo es la pérdida más fuerte
que pudo tener México en el mundo de la plástica.
Van a pasar muchos años para que surja otra persona
de su calidad.*

MANUEL FELGUÉREZ

En la Academia de San Carlos de los años sesenta teníamos referencias de Francisco. En esa época estudiantes oaxaqueños de arte, como Roberto Donis, Edmundo Aquino o Virgilio Gómez, estudiaban en los talleres de la Academia y comentaban acerca de Francisco y su obra. Muchos también asistíamos a algunas de las exposiciones del joven Toledo (recuerdo particularmente una exposición en la galería Souza). En algún otro momento nos enteramos de que recorría galerías y museos en París, y que había expuesto su obra, pero no se le había permitido la entrada al lugar porque lo confundieron con un indigente. Estas anécdotas nos causaban hilaridad, a la vez que construían la fama de Francisco, artista y vagabundo por el mundo. Con estas referencias, Melecio Galván, el mejor dibujante de la generación, hizo un magnífico retrato en tinta sobre papel con la imagen del sembrador de arte y cultura.

Recuerdo este dibujo porque, si bien a los miembros mi generación nos marcó el movimiento estudiantil de 1968 y somos parte de los grupos plásticos de los años setenta, siempre estuvimos atentos al movimiento cultural y a la trayectoria de algunos artistas, particularmente la de

Francisco Toledo; por este motivo, en los años noventa, cuando el Maestro me invitó a exponer en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), me dio gusto y me trasladé a esa ciudad para reunirme con él. Recuerdo de entonces a Francisco por su lúcida mirada, que por instantes destellaba chispas de energía cuando alguien o algo atraía su atención.

En abril de 1994 mostré mi obra gráfica en el IAGO y dialogué con el Maestro acerca de la impartición de cursos y talleres de capacitación para jóvenes oaxaqueños. En esa etapa de mi vida me correspondió crear la Unidad de Posgrado y Educación Continua en la Escuela de Diseño del INBA, así que el diálogo fue sobre mi experiencia como coordinador; parte de mis actividades eran la organización de diplomados, cursos y talleres como procesos de gestación para una maestría. Cabe aclarar que si bien el INBA era responsable de la educación en el posgrado para los alumnos, las actividades con profesores invitados tenían un costo extra. Después de un par de charlas, consideramos las dificultades para desarrollar en Oaxaca un proyecto similar: el problema principal era la diferencia económica de los estudiantes. Toledo señaló claramente que en Oaxaca los jóvenes no tenían recursos para costear los gastos de su aprendizaje; con esta referencia, parte de las tareas que él enfrentó fue encontrar soluciones para impartir educación artística sin costos.

Dado que su formación en libros, talleres, galerías y museos de la Ciudad de México, Estados Unidos y Europa fue contundente, Francisco no creía en la academia. Su interés era ofrecer una educación abierta que en ese entonces no existía en Oaxaca para los jóvenes artistas. Si entendemos bien esta demanda, reconoceremos el sentido y la trascen-

dencia de sus *empresas culturales*, como las llamó Carlos Monsiváis.

La propuesta de crear el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO) se hizo factible en la llamada Casa de Cortés en el centro histórico, gracias a la iniciativa de Toledo apoyada por grupos ciudadanos de artistas, críticos de arte y galeristas, además de la participación del gobierno del estado y del INBA. En la inauguración expusieron reconocidos pintores oaxaqueños y para su funcionamiento se gestó la Asociación Civil Amigos del Museo, bajo la dirección de Toledo. La AC, entre otras actividades, nombra a los directores y acuerda las exposiciones y eventos. Lamentablemente, con el tiempo esta asociación se desgastó y Francisco dejó de participar. En noviembre de 2013 Toledo cuestionó la administración y el estado del museo; propuso nombrar un nuevo director para el MACO y una nueva mesa directiva para la AC; demandó que el museo fuera auditado, y canceló proyectos programados con su participación. Rubén Leyva, Luis Zárate y José Villalobos, únicos miembros de la AC a cargo del MACO, le respondieron con una carta pública que demandaba explicaciones y solicitaba recursos del gobierno para el museo. En respuesta, el gobierno apoyó económicamente al museo y Toledo confirmó el jueves 5 de diciembre la cancelación de todos sus proyectos con el MACO.

El Centro Cultural Santo Domingo es un complejo en el que actualmente se encuentran el Museo de las Culturas de Oaxaca, la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa y el Jardín Etnobotánico, además de la Hemeroteca y espacios de usos múltiples para exposiciones,



Agradecimiento al Maestro Francisco Toledo. Alumnos del seminario de Cultura Visual impartido por Santiago Robles. Facultad de Artes y Diseño, UNAM

conferencias, cursos y conciertos, entre otras actividades.

Por muchos años, el edificio monumental estuvo ocupado por el ejército mexicano: desde las Leyes de Reforma del siglo XIX hasta 1994, época en la que se desató una polémica para determinar los nuevos usos que podría tener. En 1993 Francisco Toledo creó la asociación civil Pro-Oax, cuyo objetivo principal era preservar el paisaje urbano y la condición ambiental de la entidad; para fortalecer una educación en ese sentido, propuso la creación de talleres de arte.

Iniciada la reconstrucción de Santo Domingo a manos de instituciones oficiales, la propuesta de Pro-Oax no fue considerada; pero, a pesar de este rechazo, los artistas estuvieron pendientes de la remodelación y, cuando se habló de ubicar un estacionamiento en los espacios del antiguo huerto del convento, Francisco se opuso enérgicamente y sugirió la creación de un jardín con plantas de las regiones de Oaxaca. De esa forma logró la creación del Jardín Etnobotánico, para dar a conocer la abundancia y las peculiaridades de la flora del

estado, los cultivos tradicionales y rescatar el conocimiento que los pueblos indígenas poseen acerca de su región.

Desde siempre, Toledo había manifestado preocupación e interés por rescatar el fondo de libros antiguos de la Universidad Autónoma Benito Juárez y en 1993 consiguió el permiso de las autoridades locales para difundirlo en una exposición dentro del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, con la curaduría de la Dra. María Isabel Grañén Porrúa (directora del IAGO). Gracias al éxito de la exhibición, se obtuvieron los fondos necesarios para realizar el inventario, la clasificación, la limpieza y conservación del conjunto de libros, que entre sus joyas conserva once incunables impresos en el siglo XV.

Finalmente, la colección se instaló en el ala norte de la planta baja de Santo Domingo y, en mayo de 1996, la biblioteca adoptó el nombre del fraile dominico que escribió una crónica de Oaxaca en el siglo XVII y de quien se conservan sus obras completas en el acervo universitario: fray Francisco de Burgoa.

Otras empresas culturales surgieron de rupturas o movimientos sociales. La rebelión popular contra el gobierno priista de Ulises Ruiz de 2006 provocó una toma de conciencia social en la que participaron diversos sectores de la población, agrupados en la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). Este movimiento ocupó, literalmente, la ciudad con manifestaciones, retenes en las calles, transportes incendiados, muros y espacios intervenidos con imágenes rebeldes y agresivas contra el gobernador.

La formación de colectivos de arte, agrupada en la Asociación de Artistas Revolu-

piezas artísticas pintas y muros intervenidos con imágenes en los cuatro meses de ocupación de la ciudad.

Otra acción principal en el quehacer de Toledo fue la fundación del taller de papel en Vista Hermosa, San Agustín, Etla. En 1996 el IAGO, con la asesoría del Centro de Papel Arte Finlandia, desarrolló un espacio para la producción de papel artesanal (que comenzó en 1997 y concluyó en 1998). El edificio que aloja el taller, llamado *Arte Papel Vista Hermosa*, fue la planta eléctrica de la fábrica La Soledad, empresa del siglo XIX.

El 20 de enero de 2015 Francisco Toledo “vendió” el IAGO al INBA por un peso. De acuerdo con cálculos aproximativos, se trata de una colección de más de 125 mil objetos, una biblioteca especializada en arte con más de doce mil volúmenes.

cionarios de Oaxaca (ASARO) y conformada principalmente por artistas y estudiantes de arte, dio visibilidad al movimiento que, por medio de la fotografía, el video y el internet, difundió la intensidad de la rebelión.¹ Francisco Toledo abrió las puertas del IAGO para la difusión de diversas acciones y actividades culturales. Las más significativas fueron las batallas legales por la libertad de compañeros detenidos arbitrariamente, un boletín informativo sobre el movimiento y los apoyos a jóvenes creadores con la exposición de la ASARO, que exhibió como

Gracias a Toledo, el taller se sostiene de la venta de papeles, arte objeto o diseños. Los icónicos 43 papalotes que hizo el Maestro en memoria de los estudiantes de la Escuela Normal Rural, Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, Guerrero son ejemplo de los usos del taller y su sentido social. En septiembre de 2019, el museo de Culturas Populares de la Ciudad de México inauguró la exposición *Toledo ve*, con la presentación de más de 600 piezas.

El Centro de las Artes de San Agustín (CaSa) está situado en los espacios de la antigua fábrica textil La Soledad, empresa porfirista para la manufactura de manta cruda de algodón ubicada en el pueblo de Vista Hermosa, en medio de los bosques de la región, con caídas de agua y animales en su ambiente natural, aire de monte, vista maravillosa.

¹ El Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (CFMAB), fundado en 1996 por iniciativa y con recursos de Toledo, conserva la memoria fotográfica de este movimiento oaxaqueño en un valioso archivo. La investigación que realicé para *Oaxaca 2006. Imágenes de rebelión y resistencia* (coescrito con Cristina Híjar y editado por el INBA) guarda una fuerte relación con el archivo del CFMAB.

Toledo imaginó este sitio como un espacio ecológico en donde pudiera ubicarse un complejo artístico multidisciplinario: talleres, salas para exposiciones, aulas para la enseñanza, conciertos, presentaciones de danza, teatro, música; espacios para la formación, experimentación, creación y difusión de las artes; estableciendo vínculos con el diseño, las tecnologías digitales, la comunidad y el medio ambiente. El Maestro, junto con el gobierno del estado, compró este espacio en el 2000, cuando se inauguró con una primera exposición de pintores oaxaqueños, pero se remodeló y adaptó al público como Centro de las Artes de San Agustín (CaSa) el 21 de marzo de 2006.

A partir de entonces CaSa funciona como un complejo cultural que imparte talleres y diplomados en todas las artes sin costo alguno, en los que participan alumnos provenientes de la república mexicana, con profesores invitados de México o el extranjero, a la vez que presenta exposiciones individuales y colectivas abiertas para todo el público.

Yo regresé a Oaxaca en 2005 y en ese año visité el CaSa con mi esposa Iris y mi hijito Emiliano. Recorriamos los espacios vacíos de la otrora fábrica textil, cuando nos topamos con Toledo; después del saludo nos sentamos en una mesa metálica abandonada y comentamos acerca del proyecto; en esta charla, con el pequeño Emiliano sobre la mesa, en una ocurrencia espontánea, Francisco tomó las manos del pequeño y agitó sus brazos como si fuera un ave que levantara el vuelo, en ese instante mi esposa tomó una fotografía que conservo como valioso testigo del evento.

El IAGO, fundado en 1988, está en una casa que Francisco donó y fue adaptada para la ubicación de una biblioteca de arte, que con el

tiempo creció y se convirtió en la más importante de América Latina. Cuenta con espacios para múltiples actividades y servicios, abiertos para exposiciones, conferencias, proyecciones y presentaciones varias. Conserva la magna colección José F. Gómez, actualmente Colección Toledo/INBA que fue donada en 2015 a la nación, con obra reunida por el artista. Esta colección se volvió mítica en la medida en que no tenía un gabinete ordenado y nadie sabe con precisión cuántas obras contiene; el archivo, reunido por Francisco con intercambios y donaciones durante muchos años, considera entre sus curiosidades valiosas obras de autores nacionales y extranjeros, históricos y contemporáneos.

El 20 de enero de 2015 Francisco Toledo "vendió" el IAGO al INBA por un peso. De acuerdo con cálculos aproximativos, se trata de una colección de más de 125 mil objetos, una biblioteca especializada en arte con más de doce mil volúmenes que abarcan temas de pintura, escultura, arquitectura, bibliofilia, poesía, narrativa, ensayo, música, literatura infantil y juvenil, diseño industrial y gráfico, arqueología, fotografía, cinematografía, textiles, cerámica, arte popular, fotos del siglo XIX y documentos del XX, además de la citada colección de obra artística. La entrega incluyó la obra gráfica y las esculturas que se ubican en la casona del siglo XVIII, situada en Macedonio Alcalá 507, y en una extensión en avenida Juárez 203, donde está la Fonoteca Eduardo Mata, ambos en el centro histórico de Oaxaca.



Sin duda, en los últimos tiempos el evento más impactante en la vida de Toledo y de los mexicanos fue la masacre de Ayotzinapa y la desaparición de los 43 estudiantes, situación que lo inspiró a realizar al menos dos eventos importantes: por un lado, un concurso de cartel con el tema de Ayotzinapa y, por otro, la elaboración de 43 papalotes con la multiplicación de los mismos.

La respuesta de diseñadores y artistas fue significativa, el tema caló en el ánimo de la gente y se otorgó al primer lugar un grabado de Francisco Toledo y \$5,000.00. La participación nacional e internacional fue notable, llegaron más de 600 carteles, de los cuales se hizo una selección para la exposición que se exhibió en el Museo Memoria y Tolerancia de la Ciudad de México en marzo de 2015.

Debido al éxito de la participación nacional y extranjera, a Francisco se le ocurrió instaurar la primera Bienal Internacional de Cartel de Oaxaca.

La segunda bienal se realizó en 2017 con el tema de "Carteles por la soberanía alimentaria. ¡No a los transgénicos!", y tuvo buena respuesta. La exposición se realizó en el IAGO. Para la tercera bienal (en 2019) se convocó a la comunidad internacional a participar con el diseño de un cartel con el concepto "Represión". El resultado fue una selección de 370 carteles. Sorpresivamente, no obstante mis diferencias con la bienal, Toledo me invitó a ser jurado del concurso. Después de pensar el asunto, acepté con la condición de no ser el único jurado, por lo que al final fuimos cinco miembros; en un proceso complicado decidimos a los ganadores con 43 carteles seleccionados, la exposición también se realizó en el IAGO.

Hago referencia a las bienales de cartel para pensar en las capacidades de Francisco para in-

ventar, innovar o crear. Él mismo lo reconoció en algunas entrevistas: "no tengo un orden, no tengo un horario para trabajar, tengo cuadros sin terminar". Las iniciativas de Francisco se perciben como intuitivas, azarosas, no planeadas, sorpresivas..., que persiguen sus aspiraciones, preocupaciones o demandas. Él no dudaba en involucrar instituciones o personas a sus proyectos y así llevar a buen término sus empresas culturales o sociales con él por delante.

En mayo de 2017 en el IAGO se inauguró una exposición de Toledo, NAA PIA' YO MISMO. Consistía en el rostro de Francisco multiplicado en una diversidad de imágenes, rostros en la última etapa de su vida. Acercamientos, bustos de frente, enfoques cerrados más que abiertos; rostros fuertes, fragmentados; definidos sobre oscuros fondos, colores sienas, blancos, grises, cafés; ojos abiertos, muy abiertos, mirando de frente, siempre de frente, viendo espacios, formas, mundos, universos reales o imaginarios; rostros agresivos o pasivos, desviando la mirada sin dejar de mirar; rostros serenos, fuertes, firmes. Puedo seguir y seguir intentando describir, no podría concluir, sólo son miradas que interpretan, palabras que revuelan, saltan, van y vienen, miran el conjunto y las variantes sin ubicar. Mis ojos se detienen en un cuadro, un rostro definido que mira de frente, lúcidamente; las cejas se alzan y te enfrentan, te descubren y te informan, aquí estoy, no para siempre, ¿o sí?; cuello escaso se une a un cuerpo descarnado, oscuro; trasparente el interior de un esqueleto, costillas, huesos claros, fondo rojo; lo acompañan espacios texturizados, formas, líneas fuertes; puntos concentrados encerrados, integrados, manchados y en este fondo claramente se distinguen dos elementos extraños: a la izquierda una gua-

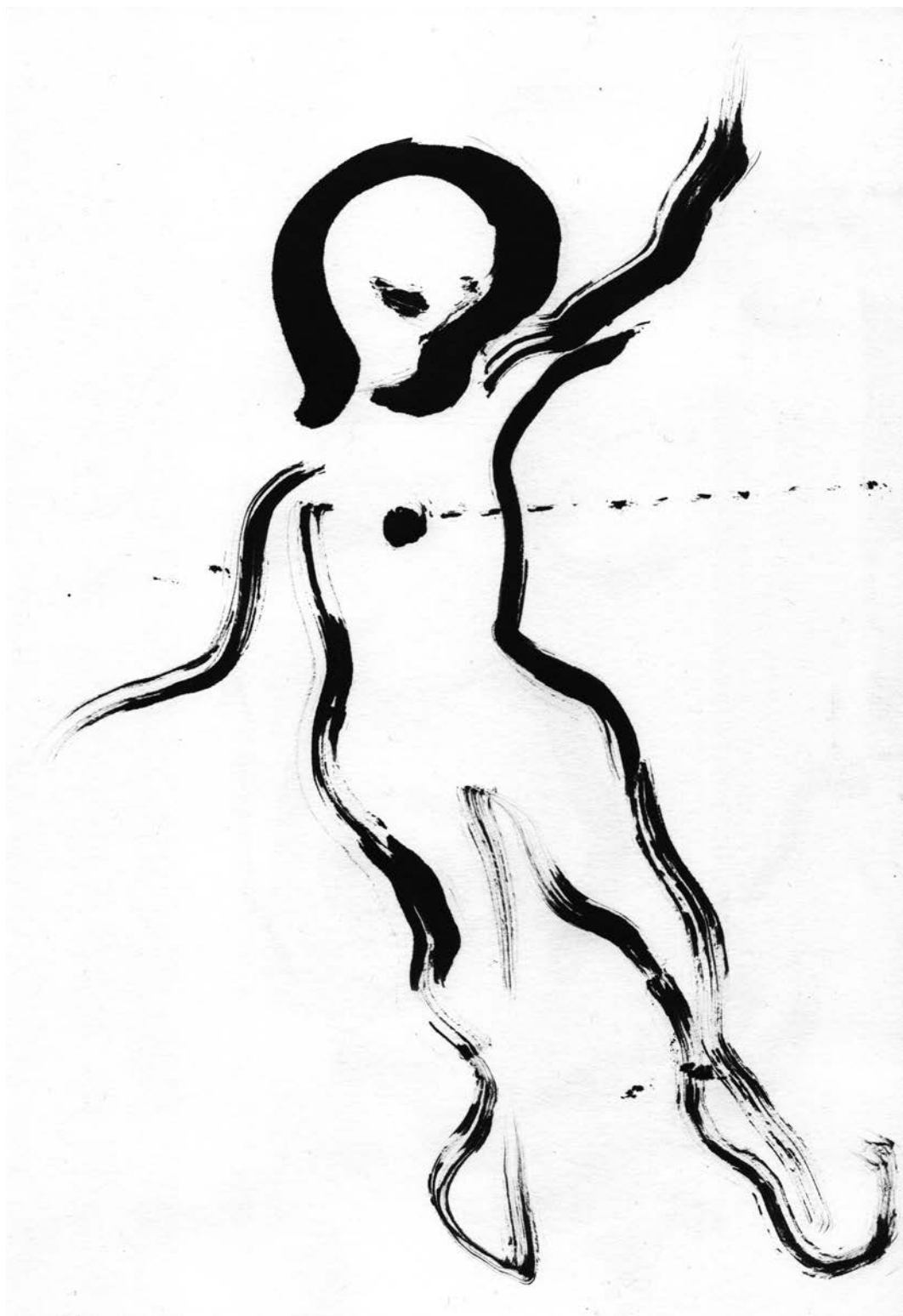


Francisco Toledo montando una exposición en el IAGO, 2010. Fotografía de Regina Mejía. Cortesía de Amigos del IAGO y CFMAB A.C.

daña vertical desciende y se estaciona en el horizonte virtual de la parte superior; a la derecha una cruz blanca luminosa sobre fondo rojo sugiere un ataúd cerrado. En otro cuadro observamos un esqueleto sentado con el rostro de Francisco, lo acompañan a los lados dos ataúdes vendados, momificados... Francisco reconoce la llegada de la muerte y la espera, con lo que esto signifique para el afectado. Por cierto, el maestro no se presentó a la apertura de esta exposición: era su costumbre no estar presente, le molestaban los elogios, los saludos, las fotografías, el reconocimiento y regularmente no asistía a las inauguraciones.

Las exequias por la muerte de Francisco iniciaron el viernes 6 de septiembre a las 5 de la tarde, él tampoco llegó a la despedida final, ni su cuerpo ni sus cenizas estuvieron presentes; lo que los asistentes vimos en el segundo patio del IAGO fue una iluminada instalación de flores y coronas con la imagen de Francisco en el centro; autorretrato horizontal con texturas rosas, magentas y con la mano de-

recha saludando o diciendo adiós, fondos en amarillos y rojos ambientan la figura, el cuadro es el centro, recoge la atención reunida; amigos y conocidos se turnan para hacer guardias, los olores provienen de floreros y coronas de muertos que se ubican a los lados y recorren las paredes hacia afuera o hacia adentro del recinto. Afuera la gente espera y presiona para entrar, una fila sale del patio a la calle y otra apretujada entra al recinto; en la entrada del IAGO, la puerta luce un enorme moño negro, las paredes rojas respaldan las coronas que se extienden a ambos lados de la casa; en el andador turístico, frente al espacio cultural, jóvenes mujeres y hombres con blusa blanca hacen guardia; una banda de música repite y repite el *Dios nunca muere*, el ambiente de la gente es de tristeza, mucha tristeza mucha; no obstante la añoranza, amigos y conocidos se encuentran y se abrazan, se duelen, se apenan, se consuelan; el tiempo se detiene en este espacio sólo por momentos, la vida sigue y sigue. U



André Vastakevicius Massena, sin título, 2019. Cortesía del artista



GUERRA CULTURAL 24 HORAS

EL DESMANTELAMIENTO-EXPRÉS DE LA CULTURA BRASILEÑA

Joca Reiners Terron

Traducción de Paula Abramo

En el actual escenario político brasileño, la frase concebida por el dramaturgo nazi Hanns Johst y atribuida al trío Goebbels, Himmler y Göring ha vuelto a usarse con un arma más potente: “cuando oigo la palabra *cultura*, echo mano al fusil antiaéreo”, siempre como una reacción a la parodia de Godard —“cuando oigo la palabra *cultura*, echo mano a la chequera”—, pero ahora en una versión neoliberal, seguida de sangrientos linchamientos virtuales, bajo la exigencia de la exención fiscal y de la persecución promovida por la milicia ideológica bolsonarista.

Para comprender la demolición que está en curso —y los hechos han sido tan abruptos y veloces que sin duda estarán desactualizados para cuando llegue el final de este artículo—, es necesario volver al momento que siguió al *impeachment* de Dilma Rousseff (Partido de los Trabajadores, PT) en diciembre de 2016. Días después de que se apartara de su cargo a la presidente de la república, el escritor Raduan Nassar recibió el Premio Camões, el galardón literario más importante de la lengua portuguesa, otorgado por los gobiernos de Brasil y Portugal de manera conjunta.

Cuando se llevó a cabo la ceremonia de entrega, Michel Temer, el vicepresidente de Dilma, ya estaba en el poder. Se esperaba que el evento fuera explosivo a consecuencia de las manifestaciones públicas de repudio a Temer, ocurridas días antes, y que resultaron en violencia y arrestos. Nassar, que había llevado una existencia reclusa desde los años setenta, cuando dejó de escribir para vivir en el campo, salió de

En el caso de la literatura, el apoyo a la creación estuvo marcado por la fugacidad [se dio de 2007 a 2012], con alcances y recursos inferiores a los del Fonca.

su madriguera para participar en los actos en defensa de Rousseff. En su discurso, que abrió la premiación en lugar de cerrarla, contrariando las prácticas del Camões, Nassar atacó al gobierno golpista de Temer y a los ministros de la Suprema Corte que habían legitimado la represión de las manifestaciones.

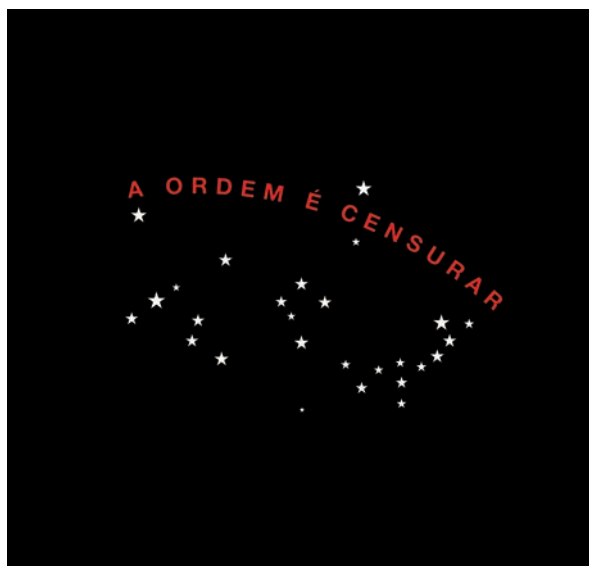
La inversión del orden de los discursos permitió que el ministro de cultura de ese entonces, Roberto Freire, tuviera la palabra final. Éste, haciendo uso de ella, desaprobó al escritor, sugiriendo que Nassar devolviera los cien mil euros del premio, en un ataque de premiado a premiado sin precedentes en la amplia y polémica historia de ese tipo de ceremonias. Rechiflas del público, gritos de orden, abucheos y más protestas. El gesto del ministro, un negacionista del golpe parlamentario que

derribó a Rousseff, simbolizó el encenderse de un reguero de pólvora que no haría sino aumentar en los tres años siguientes.

En el proceso electoral que habría de elegir a Jair Bolsonaro como presidente en 2018, el principal caballo de batalla de la guerra cultural brasileña fue la ley Rouanet, que sirvió para que la jauría virtual de bots al servicio de la extrema derecha usara como blanco al sector artístico. La llamada "Rouanet", cuyo apodo hace homenaje a su creador, el filósofo Sérgio Paulo Rouanet, es una ley federal de fomento a la cultura creada en 1991. Permite que empresas y ciudadanos inviertan parte del ISR en acciones culturales, y desde que se promulgó ha tenido un impacto positivo en la promoción de la cultura brasileña, subsidiando festivales, grupos de danza, orquestas, premios, museos y contribuyendo a la conservación de la memoria histórica.

Pero es una ley burocrática y llena de fallas, que permite —por la mala fe de los inversionistas y una supervisión estatal incompetente— la desviación de recursos en beneficio propio. Siguiendo la estela de la campaña anticorrupción de la Lava-Jato, la ley Rouanet se convirtió en blanco de la ira de la opinión pública, aunque esta última no comprendiera del todo su funcionamiento. La exención fiscal empezó a interpretarse como desviación de recursos públicos para el sustento del sector artístico. Y la preferencia de las grandes empresas por apoyar exclusivamente a artistas célebres y proyectos de alto presupuesto se confundió con prácticas de inversión y lavado de dinero. Las acciones culturales se convirtieron en marketing criminal, prohibido por la ley.

Conviene contextualizar el ambiente cultural brasileño en relación con el mexicano.



Gladson Tarda, *A ordem é censurar*, 2019. Cortesía del artista

En Brasil, con excepción de medidas puntuales y recientes adoptadas por la administración de algunos estados, no hay nada, en el ámbito federal, que se parezca al sistema de becas del Fonca, sobre todo en lo que respecta a su longevidad. Lo que más se ha parecido, aunque sin la misma constancia y actualmente extinto, fue el programa Petrobrás Cultural, que a partir de la ley Rouanet apoyó las áreas de arte audiovisual, teatro, artes visuales y demás expresiones artísticas. En el caso de la literatura, el apoyo a la creación estuvo marcado por la fugacidad y se dio durante seis años: de 2007 a 2012, con alcances y recursos inferiores a los del Fonca.

Además de las medidas estatales y municipales que siguen en pie, como el Programa de Acción Cultural de la Secretaría de Cultura y Economía Creativa del Estado de São Paulo, y proyectos similares en otras regiones de Brasil, todos dependientes de la exención fiscal del Estado con esquemas similares a los de la ley Rouanet, la Fundación Nacional de Artes (Funarte) jugó un importante papel en las administraciones del PT, abriendo convocatorias para jóvenes artistas, y desde entonces se ha visto tan vapuleada que, en 2019, solamente ofreció becas para animadores culturales que desarrollarán actividades en zonas socialmente vulnerables. La Funarte es esencial en el proceso de *aparelhamento*¹ promovido por Bolsonaro, al que volveremos en seguida.

En términos de institucionalidad cultural amplia y representativa, puesto que abarca el esparcimiento, los deportes, la educación y la

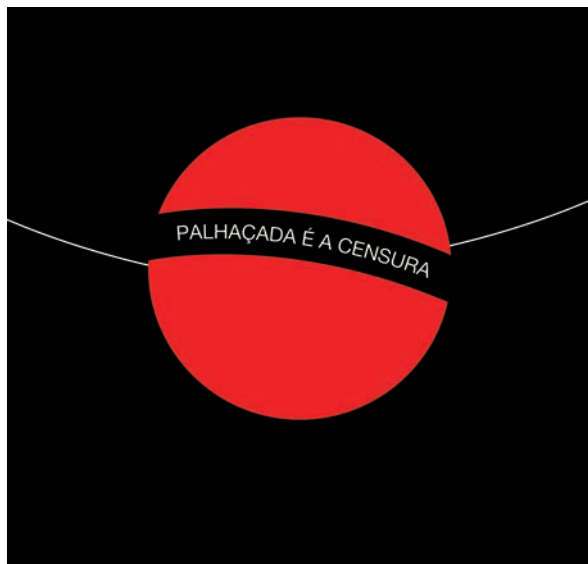
¹ Este término, sin equivalente en nuestro idioma, se refiere al control del aparato estatal mediante nombramientos ideológicamente motivados (N. de la T.).



Gladson Tarda, *Vergonha e Repulsa*, 2019. Cortesía del artista

salud, el Sistema S, frente formado por el Servicio Social del Comercio (Sesc), el Servicio Social de la Industria (Sesi) y otras siete organizaciones, se beneficia desde los años cuarenta de una contribución obligatoria del 1.5 por ciento sobre la nómina llevada a cabo por los empresarios y exigida por la Constitución. Hoy en día, el sistema S devuelve 66.6 por ciento de los recursos que recibe del Estado a través de una programación gratuita para la población, que tiene lugar en miles de unidades a lo largo del país. Sin embargo, su presupuesto vive bajo la permanente amenaza de suspensión de traspaños por parte del gobierno, cosa que sería inconstitucional. El sistema S sufrió esta amenaza desde que Fernando Haddad (PT) era ministro de educación durante el primer periodo del gobierno de Lula (2008), y siguió sufriendola bajo el segundo periodo del gobierno de Rousseff (2015), cuando Joaquim Levy, entonces ministro de hacienda, trató de hacer lo mismo. Así pues, tanto la izquierda como la derecha aspiraban a una gruesa rebanada del pastel.

Sin embargo, al comprobar el impacto que el Sistema S tiene en la realidad brasileña, la izquierda renunció a partir el pastel. Por su



Gladson Tarda, *Palhaçada é a censura*, 2019. Cortesía del artista

parte, la derecha, con Paulo Guedes, ministro de hacienda de Bolsonaro, economista y *Chicago boy* del grupo que llevó al Chile de Sebastián Piñera a la convulsión social más reciente, está ferozmente decidida a bloquear, o “contingenciar” (expresión eufemística del neoliberalismo para referirse a la masacre de los derechos de los ciudadanos), alrededor de 40% del presupuesto en 2020, cosa que llevaría al Sistema S a la bancarrota, afectando la vida de millones.

El candidato de extrema derecha, Jair Bolsonaro (Partido Social Liberal, PSL), llegó a la presidencia con 57 millones de votos a cuestas, tras una intensa campaña en la que prometió extinguir la ley Rouanet, entre muchas otras extinciones programáticas, como las de los derechos laborales, empresas estatales y reservas indígenas. Al tomar posesión, el nuevo presidente acabó con el Ministerio de Cultura —siguiendo un guion idéntico al de la Junta Militar que dictó los rumbos de Brasil de 1964 a 1985— y lo convirtió en una secretaría del Ministerio de la Ciudadanía. Con la ley Rouanet todavía en vigor, el *aparelhamento* ideológico de alas cruciales de la nue-

va administración ha sido la única realización eficaz de Bolsonaro durante casi un año de gobierno.

Como Bolsonaro se mantiene en eterna campaña, tanto él como sus milicianos promueven un patrullaje ideológico que incluye ataques a artistas, científicos, profesores, estudiantes, ambientalistas, instituciones educativas y científicas —como el Instituto Nacional de Investigación Espacial (INPE) y el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE)—, y minorías en general, sobre todo indígenas, afrobrasileños y comunidad LGBT. Sus principales bases en este proceso han sido militares pentecostales fundamentalistas y una máquina de linchamiento virtual echada a andar por sus tres hijos, mismos que responden a apodos tomados de la película *Tropa de Élite*, del cineasta de derecha José Padilha, a saber: “Cero Uno”, “Cero Dos” y “Cero Tres”, según su orden cronológico de nacimiento, como si fueran soldados bajo el mando del Capitán Nascimento, personaje fascista interpretado por el actor Wagner Moura.

En una entrevista reciente, la senadora Joice Hasselmann, líder del partido de Bolsonaro, afirmó que cada hijo del presidente administra 1,500 cuentas falsas en Twitter. Las *fake news* y las polémicas activadas por bots sirven para ocultar la repercusión de medidas drásticas como la reforma al sistema de pensiones; de la pérdida de rumbo de la política externa por medio de la temible diplomacia bolsonarista, encabezada por un canciller terraplanista que cree que el calentamiento global es parte del “complot marxista”; del servilismo ante Estados Unidos; de los incendios en la Amazonia; de las fugas de petróleo en la costa y de catástrofes de toda clase, no solamente ambientales.

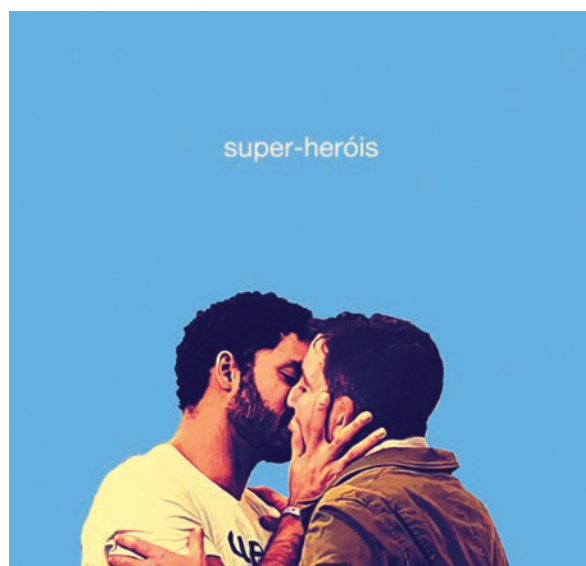
A partir de este momento, es necesario advertir al lector que este artículo adquirirá la cadencia de una lista urgente, con el ritmo de un conteo regresivo hasta la implosión definitiva de un país.

Tal como sucedió tras el golpe militar de 1964 con el Cinema Novo, el cine brasileño ha sido crítico del nuevo orden político, a pesar de haber prestado un flaco favor con la ya mencionada saga *Tropa de elite*, que sirvió para naturalizar la extrema derecha y el exterminio de la población negra, además de despertar la nostalgia del militarismo como solución contra el miedo representado por el crimen organizado y la corrupción política, sembrando entre los ricos brasileños una fantasía de neoliberalismo militarizado capaz de operar como escudo contra los pobres y de protegerlos contra lo desconocido.

Este año, en Cannes, el Premio del Jurado, concedido a *Bacurau*, una película dirigida por Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles, que explora la oposición ideológica entre el Sur y el Norte en el Brasil actual (el Nordeste Brasileño representó la mayor parte de los votos contrarios a Bolsonaro, y eligió al mayor número de gobernadores de izquierda en el país), dio voz a los menos privilegiados de la sociedad brasileña, abismalmente desigual, suscitando un intenso debate público. Esta visibilidad aceleró el *aparelhamento* en curso de la Agencia Nacional del Cine (Ancine), que mueve 800 millones de reales al año y otorga subsidios a una cinematografía carente de público y de inversión privada. La cacería de brujas aplica filtros de censura inconstitucionales a nuevas producciones, como *Marighella*, cinebiografía del guerrillero asesinado por la dictadura militar, dirigida por Wagner Moura, que no ha podido estrenarse en Brasil.

En agosto, el secretario de cultura, Henrique Pires, renunció después de que se cancelara una convocatoria de la Ancine que financiaría producciones cinematográficas con temática LGBT. Pires declaró que prefería “largarse a quedarse a aplaudir la censura”.

Un caso emblemático de cooptación bolsionarista es el de Roberto Alvim. Éste, uno de los mejores directores de teatro del país, promovió con furia la candidatura de Bolsonaro y acabó enemistado con la categoría teatral, que por lo general está a la izquierda en el espectro político brasileño. Más tarde, Alvim concedió una entrevista en la que revelaba que había sido perseguido debido a su convicción bolsionarista, a la cual llegó después de que se le diagnosticara una grave enfermedad que le causó una depresión. Afirmó que la fe de su empleada doméstica evangélica lo había salvado. Empezó a hacer pesas y a exhibirse en uniforme militar. Después de la en-



Gladson Tarda, *Super-heróis*, 2019. Cortesía del artista



Gladson Tarda, *Magnífica*, 2019. Cortesía del artista

trevista, Alvim recibió una llamada del propio Bolsonaro, que lo elevó al cargo de director del Centro de Artes Escénicas de la Funarte.

En septiembre, en la Bienal del Libro de Rio de Janeiro, el alcalde y pastor evangélico Mário Crivella mandó retirar un cómic que mostraba a dos hombres besándose. Como respuesta, el activista *youtuber* Felipe Neto (con 34 millones de seguidores) distribuyó gratuitamente 14 mil libros con temática LGBT en la Bienal. Este acontecimiento inspiró una edición de la revista literaria *Quatro Cinco Um* en contra de la censura, que tenía en la portada a la más grande actriz brasileña, Fernanda Montenegro (de 90 años), conocida por sus posiciones contra la censura y contra los cortes en el gasto social. En la imagen, Montenegro aparece retratada como una bruja ardiendo en una hoguera de libros, lo cual llevó a Alvim a tacharla de "sórdida, despreciable y mentirosa". Estas ofensas no sólo fueron repudiadas por el sector teatral, sino que resultaron en una reprimenda pública al dramaturgo por parte de su superior, Miguel Proença, presidente de la Funarte.

En octubre, el Premio Camões se otorgó al escritor y compositor Chico Buarque, partidario histórico del PT. Bolsonaro se negó a firmar el diploma que oficializaba la premiación, situación que condujo a un callejón sin salida y obligó a Portugal a entregar el premio de manera unilateral, sin el apoyo de Brasil. Al enterarse de esto, Chico Buarque afirmó que la negativa de Bolsonaro a firmar equivalía a ganarse un segundo Premio Camões.

Ese mismo mes se nombró al nuevo director de finanzas de la Ancine, un pastor protestante y fundador de la Iglesia Continental del Amor de Jesús, conocido como "Tutuca" (un nombre ridículo en portugués, que espero que suene igual de ridículo en español).

A principios de noviembre, el presidente de la Funarte, Miguel Proença, fue relevado de su cargo por Bolsonaro. La prensa cree que su sustituto puede ser Roberto Alvim.

Pero puede ser que Alvim se convierta en secretario de cultura, porque, un día después de que se relevara a Proença también se relevó al sustituto de Henrique Pires, que sólo llevaba dos meses en el cargo. El juego de sillas parece conducir rápidamente al dramaturgo bolsonarista, que ha mostrado ser un especialista en el manejo de los linchamientos virtuales y las *fake news*, al cargo más alto de la administración cultural en el país.

A principios de noviembre, también, una audiencia pública organizada por la Suprema Corte en torno al tema de la censura contó con testimonios de artistas como Caetano Veloso y directores de sindicatos como Daniel Caetano, presidente de la Asociación Brasileña de Cineastas. Éste sostuvo que se ha venido dando una "censura desde el huevo, que afecta a proyectos en gestación". La sensación que se tiene es la de que se ha establecido una

nueva censura, con la promoción de los “valores cristianos” defendidos por el bolsonarismo. El actor Caio Blat afirmó que, en el contexto actual, Guimarães Rosa nunca habría publicado su obra maestra, *Gran sertón: veredas*, cuyos protagonistas mantienen una relación homoaffective. “¿Cómo es posible que se cancele una convocatoria para excluir a las minorías?”, concluyó.

Los cortes y cancelaciones siguen dándose profusamente: cada día se anuncian malas noticias, y la máquina bolsonarista vuelve sus armas contra la prensa, en un intento de

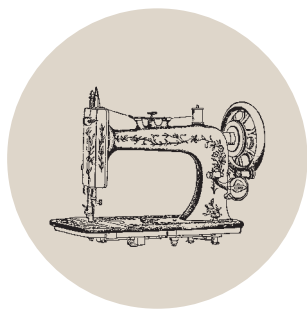
censurarla a través de la descalificación. De hecho, creíamos tener poco en Brasil en materia de cultura, y no nos dábamos cuenta de lo mucho que teníamos. Ahora nos dirigimos velozmente hacia el abismo, donde no tendremos nada.* **U**

*En reacción a la audiencia pública de la Suprema Corte con el sector artístico, Bolsonaro transfirió la Secretaría de Cultura al Ministerio de Turismo, cuyo titular es un pastor evangélico que enfrenta una demanda por desviación de recursos. En su última revisión de la ley, el gobierno permite que las iglesias reciban recursos vía ley Rouanet. Y, finalmente, Roberto Alvim fue ascendido al cargo de secretario de cultura.



Gladson Tarda, *Constituição Morta*, 2019. Cortesía del artista





DINÁMICAS COMUNITARIAS DE LA IDENTIDAD TEXTIL

#MIBLUSADETLAHUI

Tajëëw Beatriz Díaz Robles

MÄÄY

Sábado es día de plaza en Tlahuitoltepec, muy temprano comienzan a llegar a pie o en las camionetas las mujeres y algunos hombres a vender parte de sus cosechas. Sólo después de una celebración o cuando el clima es muy frío o lluvioso la plaza puede ser pequeña, el resto del tiempo hay cierta abundancia de productos de temporada. En la plaza escuchas el mixe en las compras, las señoras mayores te dan los precios en esta lengua: "makoxk pes, mäj k pes (cinco pesos, diez pesos)", las más jóvenes dicen "cinco pesos, diez pesos, tres por diez los tamales y las tortillas embarradas de frijol". Además de los productos locales, se ofertan abarrotes traídos de la ciudad capital, Oaxaca, por los comerciantes, en su mayoría locales. En la parte inferior del mercado escuchas más español. También venden ropa en otra zona, ropa americana, ropa de paca, de unos años para acá son varios los puestos y los precios varían desde 30 hasta 200 o 300 pesos por una buena chamarra, otros puestos ofrecen gabanes, casi todos hechos en telar de pedal, también hay amplias faldas tradicionales propias de la comunidad y claro, la blusa de Tlahui, con la que se puede ver a muchas mujeres, mayores y jóvenes, dado que el día de plaza es también un día de gala.

◀ Honorina Gómez Martínez en su tienda Artesanías Kojpk Okp, Santa María Tlahuitoltepec, 2015. Fotografía de Shannon Sheppard / casita-colibri.blog

MI BLUSA DE TLAHUI

Tlahuitoltepec es una comunidad mixe que se encuentra en la Sierra Norte del estado de Oaxaca. Es reconocida por ser sede de uno de los proyectos de educación musical de más larga trayectoria en el estado, el Centro de Capacitación y Desarrollo de la Cultura Mixe, CECAM. En 2015 Tlahui fue nota de prensa porque su blusa fue plagiada por una marca francesa. Una versión de la historia es la siguiente:

Por redes sociales nos enteramos de que la diseñadora Isabel Marant había puesto a la venta una blusa de Tlahui, después también vimos que tenía falda, chamarra, pantalón y túnica con los patrones gráficos con los que distinguimos a la blusa de nuestra comunidad. En realidad, todas esas prendas formaban parte de su línea económica primavera-verano y tenían nombre: Vicky, Viola, Abril y, claro, una etiqueta de la marca "Isabel Marant". Un par de meses después de que la noticia comenzó a circular, en junio del mismo 2015, las autoridades comunitarias se manifestaron en contra de lo que consideraron un plagio, pues en ningún espacio de su publicidad se encontraba referencia alguna a la comunidad de origen de los patrones gráficos.

XĒĒW

En las fiestas comunitarias de Tlahuitoltepec hay por lo menos tres bandas filarmónicas, que son alrededor de 150 músicos, mujeres y hombres. Desde hace 40 años las primeras mujeres mixes comenzaron a leer música y a tocar instrumentos. Actualmente hay dos bandas filarmónicas femeniles. Para que haya música, hay mucho trabajo comunitario detrás, toda una estructura comunal para poder alimentar a las bandas y para que todos los eventos de la festividad se lleven a cabo.

El día de la calenda, primer día de la fiesta, se realiza la presentación de las personas que atenderán en sus casas a las bandas, ese cargo que se desempeña una vez en la vida comunitaria se llama Comisión de Festejos o Capitánía (*Kaptän*), las mujeres van con su traje de Tlahui, falda, blusa, ceñidor, rebozo y huaraches. Hay faldas de todos los colores y blusas de muchos diseños. También ya existen huaraches con bordados de Tlahui. El uniforme oficial de la Banda Filarmónica de Tlahuitoltepec es el traje de Tlahui, mujeres y hombres llevan el textil como parte de la identidad comunitaria.

APROPIACIÓN POR DESPOJO

David Harvey plantea el concepto *acumulación por desposesión*, el cual se refiere a dar continuidad y proliferar prácticas de acumulación que Marx había considerado como "original" o "primitiva" durante el ascenso del capitalismo y cuyas ejecuciones comprenden la mercantilización y privatización de la tierra y el desplazamiento forzoso de poblaciones campesinas, así como la conversión de formas diversas de derechos de propiedad (comunal, colectiva, estatal, etcétera) en derechos exclusivos de propiedad privada.

Siguiendo este planteamiento, propongo que el *plagio* y/o apropiación de la blusa de Tlahui y de sus patrones gráficos por parte de Isabel Marant y Antik Batik (otra empresa de moda francesa que también incurrió en la copia del textil de Tlahui en su colección Bartra de 2014) es la conversión de formas diversas de derechos de propiedad colectiva-comunal a propiedad privada, puesto que hasta el momento del plagio los bordados eran considerados parte de la identidad cultural de un colectivo, un textil cuyos patrones gráficos

identifican a una comunidad en específico y que se recrea comunitariamente. Esto no significa que no sean personas específicas las que las elaboran ni que no exista una comercialización local, pero estas personas crean y producen en un contexto comunitario delimitado y las prendas circulan en un mercado que identifica claramente su origen. De ahí que Marant y Antik Batik, en palabras de las autoridades comunitarias de Tlahuitoltepec en su pronunciamiento de junio de 2015, hayan cometido algo que enuncian como “la apropiación de un patrimonio cultural”.

Unos de los aspectos de la acumulación por desposesión que plantea Harvey son la privatización y la mercantilización, por ejemplo la biopiratería y la mercantilización a través del turismo de las formas culturales, de la his-

toria y de la creatividad intelectual. Aunque en este punto retoma como ejemplo la música, perfectamente podría aplicarse al tema de los textiles. Hasta 2019 se han documentado ya varios casos de plagio de textiles de distintas partes de México por marcas mexicanas y extranjeras, así como situaciones similares en pueblos y comunidades indígenas de otros países.

En Oaxaca tenemos un claro ejemplo de la mercantilización de la cultura a través del turismo: la Guelaguetza, que nos confirma que los mecanismos de despojo del modelo económico imperante son efectivos y que las mismas comunidades y pueblos indígenas pueden y forman parte de esas lógicas. En este sentido, lo que las marcas hicieron con la blusa de Tlahui fue hacerla objeto de mercanti-



La Guelaguetza, 2008. Fotografía de Y! Música © BY 2.0

La referencia a la comunidad era lo que, al menos para mí, representaba una reparación del daño.

lización, sacar de su lógica comunitaria un bien común.

En este mismo sentido, la investigadora maya kaqchikel Aura Cumes sitúa este acto como una consecuencia de un proceso de colonización en el cual no sólo “se excluye o margina a los pueblos indígenas, sino que nos convierte en sujetos despojables”.

LA RESPUESTA COMUNITARIA

En 2015 las autoridades comunitarias emitieron un posicionamiento sobre lo que hasta ese momento se conocía de la situación. En el pronunciamiento se denunciaba el plagio y además se exigía una reparación del daño que, en este caso, no implicó en ningún momento un asunto monetario; los principales puntos que se exigían eran:

1. Reconocimiento público del plagio.
2. Que se detuviera la producción de las prendas en cuestión.
3. Que la diseñadora firmante visitara la comunidad y conociera el contexto local en el que se elaboran las blusas.

Las notas posteriores a la rueda de prensa resaltaban que la comunidad de Tlahuitoltepec demandaría por plagio a la diseñadora Isabel Marant. Sin embargo, el pronunciamiento no habla en ninguna parte de una demanda legal, sino de una demanda de un reconocimiento público del plagio.

La respuesta de la comunidad de Tlahuitoltepec puede considerarse contrahegemónica frente a un sistema económico que tolera el despojo cultural y la mercantilización de bienes considerados comunitarios. Los pueblos indígenas en el mundo son considerados como

parte de los márgenes tolerados de los Estados y del sistema económico imperante, pues como colectivos no se encuentran completamente integrados al sistema, aunque como individuos haya una incorporación gradual. La resistencia de los pueblos indígenas como colectivos parte de sus propias lógicas para plantear derechos políticos, territoriales, sociales; en ese sentido, pronunciarse como comunidad ante un plagio, un despojo cultural, sin que medien reclamos económicos es ir en contra de una lógica mercantil, pues se esperaba que una demanda por plagio incluyera como parte de la reparación del daño un pago monetario.

LIV TYLER

Un portal digital inglés publicó en abril de 2015 un reportaje sobre la actriz Liv Tyler; en ese reportaje la actriz lucía una prenda que para mí era claramente una prenda con bordados de Tlahui, sin embargo, la revista especificaba que se trataba de un vestido de Isabel Marant. Algunos meses después, un periódico local oaxaqueño retomó una foto de la misma actriz con la misma prenda para hablar del caso del plagio y en el pie de foto indicaba que Liv Tyler portaba una blusa de Tlahui. Comparar esas dos perspectivas me dejaba claro que la referencia a la comunidad era lo que, al menos para mí, representaba una reparación del daño.

LAS DINÁMICAS COMUNITARIAS DE LA IDENTIDAD TEXTIL

Las mujeres de mi pueblo, principalmente, son las creadoras de esos bordados. Éstos han ido cambiando a lo largo de los años, sin embargo siguen siendo identificables como un continuo de algo que lo sitúa como el textil



Banda Filarmónica Tlahuilottepec, 2017. Fotografía Maritza Ríos / Secretaría de Cultura CDMX © BY-SA

identitario de Tlahui. En varias charlas algunas mujeres me han dicho que antes, viajar a la ciudad de Oaxaca y ver que alguien portaba una blusa de Tlahui era señal de que te encontrarías a una paisana, que seguro era alguien del pueblo. Ahora es común que no sólo los colores clásicos, sino también nuevas propuestas de colores y bordados, sean portados por personas no tlahuilottepecanas. Si eso es bueno o malo no me corresponde a mí evaluarlo, pero sí puedo decir que ha supuesto una transformación en las dinámicas de producción y compraventa. El costo de la blusa ha aumentado, así como se ha diversificado el uso del bordado en una gran variedad de prendas, incluidos accesorios y calzados.

En 2018 el Museo Textil de Oaxaca (MTO) y el municipio de Tlahuilottepec organizaron una exposición temporal en el Museo Comunitario de blusas provenientes de diferentes comunidades y que tenían en común que se habían elaborado con máquinas de coser. Nicholas Johnson, antropólogo experto en textiles, ha manifestado en diferentes espacios

que si bien la máquina de coser llegó hace poco más de 100 años a la Sierra Norte de Oaxaca, y a partir de la apropiación de esta nueva tecnología fueron creándose prendas que hoy por hoy se consideran parte de nuestras culturas, no tienen menos valor identitario que una prenda elaborada en telar de cintura. El telar de cintura se conserva todavía en Tlahuilottepec, sobre todo para la elaboración del gabán, una especie de jorongo de lana. La exposición "Ja kipy ja ujts miti' pëjtëp" (Árboles que florecen) fue inaugurada en el marco de una de las celebraciones patronales de la comunidad; a la apertura se invitó a las mujeres que bordaron el textil durante alguna etapa de su vida. Llegó una abuela con una blusa que había sido bordada por ella para mostrar cómo era la blusa y también evidenciar su preocupación porque las blusas de ahora ya no tienen el mismo trabajo, decía "ahora las máquinas ya hacen todas las puntadas", no es lo mismo. Si bien no es lo mismo, y hay mayor acceso a herramientas que han facilitado el bordado de una prenda, sí se mantiene como

una constante el hecho de que sigue siendo un trabajo realizado por mujeres, aunque sí hay hombres que realizan este trabajo, y que sobre todo se han incorporado a los núcleos familiares de producción debido a la alta demanda de los bordados en la actualidad.

Durante el mes que duró la exposición niñas, niños, jóvenes y personas adultas de la comunidad pudieron conocer una blusa que forma parte del acervo del MTO, una blusa de Tlahuiloteppec elaborada aproximadamente a principios de 1970. Era, por decirlo de alguna manera, la estrella de la exposición. Conocí muchas historias sobre el comercio de la manta y los hilos, sobre las primeras máquinas de coser en la comunidad, sobre la producción del algodón y también sobre el papel de la iglesia en la revalorización del uso del traje de Tlahui. Tan es así que una de las escuelas primarias de la comunidad tiene como uniforme escolar oficial el traje de Tlahui. Cada lunes es posible

observar a las niñas que llegan a la escuela con sus faldas verdes y sus blusas bordadas.

El bordado permitió a varias mujeres en los años sesenta, setenta y ochenta obtener ingresos monetarios adicionales que, en el caso particular de algunas, les permitieron dar mejores condiciones de vida a sus hijas e hijos. Una abuela contaba que no necesariamente le pagaban con dinero, también se hacían intercambios con otro tipo de bienes como leña, alimentos, aves, etcétera. No eran muchas las mujeres que confeccionaban las blusas, había más mujeres que aprendieron a confeccionar las faldas, que son amplias y con espiguilla para decorar.

A raíz de la difusión del caso de plagio, la blusa se volvió más conocida, algunas mujeres que antes sólo comercializaban localmente fueron invitadas a ferias artesanales. Las mujeres que de por sí accedían a esos canales de venta tuvieron aún más espacios. Poco a



Banda Filarmónica Tlahuiloteppec, 2017. Fotografía Maritza Ríos / Secretaría de Cultura CDMX © BY-SA

poco, el impacto de la difusión en medios de comunicación fue tangible, tanto en la demanda de las prendas como en el aumento del precio de las mismas. Muchos talleres familiares crecieron e incorporaron a nuevas integrantes. En 2012 yo sólo conocía una página de una red social en la que se comercializaba directamente el bordado de Tlahuitoltepec en diferentes prendas, incluida la blusa; en 2019 he contabilizado al menos 16 plataformas digitales que comercializan de manera más o menos directa, ya sean las mismas productoras o algunas familiares que viven en las ciudades. Estas plataformas son independientes de las cada vez más populares páginas de diseño colaborativo: diseñadores que viajan a las comunidades y compran los bordados o establecen relaciones de colaboración, justas o injustas, con las bordadoras.

KUTUNK-AUTORIDAD

Desde que tengo memoria, cuando son nombradas en algún cargo comunitario, el 1° o 15 de enero o el 1° de noviembre, las mujeres se han puesto sus trajes de Tlahui para asumir las responsabilidades que les han sido conferidas. Recibir un cargo, recibir el bastón de mando, es un momento importante en el que te vistes de manera elegante. En los últimos diez años he visto cómo el traje de Tlahui ha ido ocupando una parte muy importante en el quehacer público de las mujeres. Recientemente los hombres también optan por lucir las camisas bordadas, pero las mujeres, las Xaam Të'ëxy (tlahuitoltepecanas) siempre se han distinguido porque en los actos públicos, comunitarios o no, lucen siempre su Xaam Nixuy.

En el sistema económico imperante los mecanismos de despojo a los pueblos indígenas son cada vez más diversos y no menos vio-



Visitantes en la exposición “Ja kipy ja ujts miti’ pëjtëp”, 2018. Fotografía de Nicholas Johnson. Cortesía del Museo Textil de Oaxaca

lentos, así como una diseñadora argumenta haberse inspirado en el textil de Tlahui, otra incluso demanda por la autoría de los mismos, pues los mecanismos legales no son claros, ni hay cabida dentro del marco jurídico hasta el momento para figuras que se consideran formas colectivas de creación y propiedad. Mientras estos mecanismos de despojo simbólico se siguen consolidando y encuentran cierta validación en comentarios como aquel que afirmaba que deberíamos estar felices de que una diseñadora tan famosa “se fije en nuestra ropa”, las mujeres bordadoras de Tlahui están produciendo cada vez más bajo la lógica de la oferta y la demanda del mercado externo a la comunidad, esa lógica impacta directamente en las formas de trabajo; sin embargo, también ha permitido el incremento del poder adquisitivo de las mujeres. **U**



VENEZUELA Y EL TEATRO DE LA REVOLUCIÓN

Cristina Marcano

*¡Alerta! Conmemoremos y recordemos al Comandante. Sí.
Pero no basta el rito: leámoslo, estudiémoslo, imitémoslo*

MINISTERIO PARA LA CULTURA

¿Cómo se mide el éxito de una revolución cultural?

El proceso se inicia a comienzos de 2001, dos años después de la llegada de Hugo Chávez al poder. Cae la guillotina y ruedan las cabezas de las directivas de treinta instituciones culturales. Despedidas en un mismo instante televisivo. Un año antes el comandante había advertido: "Vamos a hacer un plan para lanzar una ofensiva cultural para rescatar los valores de la identidad propia de los venezolanos, redescubrirnos, reinventarnos".¹ Ha llegado la hora. ¿Reinventarnos o ser reinventados?

Habiéndose apropiado ya del apellido del sacrosanto libertador Simón Bolívar —su primera conquista cultural— Chávez, verdugo y redentor, se dispone a emprender una cruzada por la purificación del alma colectiva, por nuestra liberación. Los fieles, los tibios y los impíos seremos hombres y mujeres nuevos. Como tantas otras veces en el pasado de este país-cuartel, han vuelto las charreteras al palacio de gobierno. Entramos en el túnel del tiempo de la mano de un militar nacionalista empeñado en refundar la patria y construir un nuevo universo.

¹ *Aló, Presidente* n° 22, Caracas, 28 de noviembre de 1999.

Hugo Chávez advierte que “la cultura se vino elitizando, al ser manejada por élites”. Habla de “príncipes, reyes, herederos, familias, que se adueñaron de instituciones, de instalaciones que le cuestan miles de millones de bolívares al Estado”. Es el mismo exoficial del ejército que dos años antes, la noche del 6 de diciembre de 1998, celebró su triunfo electoral en el Ateneo de Caracas. No deja de ser curioso que su primera tribuna como presidente haya sido precisamente ese espacio cultural donde se codeó con intelectuales de la izquierda local.

A partir de entonces, la política tomará los teatros, los museos, las plazas, los medios audiovisuales. A unos pasos del Ateneo se encuentra lo que será el púlpito favorito de Chávez: la sala Ríos Reyna, en el Teatro Teresa Carreño (TTC), uno de los complejos culturales más modernos de Latinoamérica. Ese escenario donde se han presentado grandes artistas estará a su disposición cada vez que trueque los dedos. La mitad de la programación del TTC se dedicará en 2007 a actos oficiales, “entre ellos veinticinco presentaciones del presidente Chávez”.²

Desde esas butacas donde solía sentarse la burguesía, burócratas y proletarios uniformados de camiseta roja aclaman a ese animador sin igual —“Uh, ah, Chávez no se va”— que habla incansablemente, canta y declama. En Venezuela la toma de la Bastilla ha sido un mero traspaso de gobierno.

La primera batalla se libra en el terreno discursivo. Como sostiene el investigador Manuel Silva-Ferrer en su libro *El cuerpo dócil de la cul-*



Deborah Castillo, *Slapping Power*, 2017. Cortesía de la artista

tura: “La narrativa de la revolución prefigura a la propia revolución, e incluso reemplaza las propias transformaciones revolucionarias”.³

La “ofensiva cultural” se desarrolla en dos planos. Uno a nivel del aparato institucional, con la sustitución de funcionarios y empleados por nuevos actores alineados al “proceso” político-ideológico. El otro, y más novedoso, con una operación masiva de acción directa en las comunidades, a través de miles de promotores culturales. Una iniciativa para incluir a los sectores marginados que se verá empañada por su carácter propagandístico.

El objetivo declarado es sepultar la hegemonía cultural existente y construir una contrahegemonía, de acuerdo con una interpretación libre de las tesis del filósofo marxista Antonio Gramsci. Se trata de un proceso im-

² B. Muñoz, “La revolución de la conciencia”. *Harvard Review of Latin America*, otoño, 2008. <https://revista.drclas.harvard.edu/book/la-revolución-de-la-conciencia>

³ Manuel Silva-Ferrer, *El cuerpo dócil de la cultura: poder, cultura y comunicación en la Venezuela de Chávez*, Vervuert/Iberoamericana, Fráncfort/Madrid, 2014, p.116.



Horacio Zabala, *Combustión I - Arde Venezuela*, 2018. Cortesía del artista y Henrique Faria, New York

puesto desde arriba, en el que la sociedad civil es más receptora que protagonista.

"No hay herramienta, en verdad, como la cultura, para lograr esa recuperación de conciencia, resurrección de pueblos, profundización de quienes hemos sido, quienes somos, y quienes podemos ser", sostiene el presidente. Ésa es la cuestión. ¿Quiénes podemos ser, según el gobierno?

Además de la pretensión revolucionaria, la política cultural estará marcada por el mesianismo de Chávez, su percepción particular de la historia y su condición militar. Con excepción del afrancesado caudillo militar Antonio Guzmán Blanco (1829-1899), nunca antes los planes oficiales han estado tan influidos por los gustos personales de un gobernante.

El Ministerio para la Cultura señala que el fallecido presidente mencionó la palabra *cultura* de forma televisada al menos 1,178 veces, como prueba de la importancia que el mandatario dio al sector.⁴ La sola contabilización da una idea de una de sus principales activi-

dades: mantener vivo el culto a la personalidad. Huelgan las consignas como "la cultura es el pueblo" y "Chávez es el pueblo". La respuesta obvia a la ecuación es el título de un libro: *Chávez es cultura*.⁵

¿Qué hace
aquí colgada
de un fusil
la palabra
amor?

Un poema como éste de Rafael Cadenas tal vez le habría dado algún sentido al enorme maniquí de soldado, con uniforme de camuflaje, incrustado entre los kioscos de una Feria Internacional del Libro de Venezuela (FILVEN).⁶ Ese cuerpo extraño en aquella edición realizada en el Parque del Este, en Caracas, era una metáfora de la militarización del país y

⁴ "28 de julio, el nacimiento del Chávez cultural", albaciudad.org, 28 de julio de 2019. <https://albaciudad.org/2019/07/28-de-julio-el-nacimiento-del-chavez-cultural/>. 28 de julio de 2019.

⁵ Gobierno Bolivariano de Venezuela, *Chávez es cultura*, Fundación editorial El perro y la rana, Caracas, 2015 <http://www.elperroylarana.gob.ve/libros/chavez-es-cultura/>

⁶ Rafael Cadenas, "Díaz del falaz relato", *Prodavinci*, 27 de julio de 2017, historico.prodavinci.com/blogs/diaz-del-falaz-relato-por-rafael-cadenas

de esa violencia pasiva que es la censura. Cadenas, nuestro mayor poeta vivo (Premio FIL de Guadalajara 2007, premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2018) ha sido ostensiblemente ignorado por el poder, como tantos otros autores que no forman parte de la corte.

Sus libros no están prohibidos. Simplemente están fuera del circuito de librerías públicas y eventos oficiales, fuera del alcance del pueblo, excluidos de los foros onanistas del poder. Así se conformaron dos mundos paralelos en el campo de las letras. El oficial, con enormes recursos que permitieron ampliar la plataforma estatal, y el privado, donde abundan los ensayos históricos y periodísticos para entender de dónde vinieron estos polvos.

Poco queda ya de ese pequeño mundo, arrasado por los controles y por la hiperinflación. Todos los grandes grupos editoriales, con excepción de Planeta, se fueron. Venezuela es un desierto en materia de novedades literarias internacionales. En los últimos años hemos asistido a incesantes funerales de librerías y el mercado electrónico es inaccesible para la gran mayoría.

Es cierto que el gobierno ha repartido gratuitamente millones de libros. En especial, títulos recomendados por Chávez o sobre Chávez. *El Quijote* y *Los miserables*, *El manifiesto comunista* y *Los cuentos del arañero*, una recopilación de anécdotas del mandatario, que casualmente se distribuyó en medio de su última campaña electoral, en 2012.

Entre los títulos publicados sobresale la literatura revolucionaria, con textos imprescindibles, pero también abundante material panfletario dirigido a glorificar la obra del máximo líder y satanizar los 40 años de gobiernos civiles (1958-1998). Como señala la académica Gisela Kozak:

Un gobierno que quiso someter a la población al fracasado Plan Revolucionario de Lectura, que incluyó selecciones de discursos del presidente Hugo Chávez y el expresidente Fidel Castro, no está tan interesado en el estudio y el libre debate como en el adoctrinamiento ideológico en términos revolucionarios.⁷

Con todo, de acuerdo con un estudio del estatal Centro Nacional del Libro (Cenal), la mitad de la población alfabetizada (10.5 millones) leía al menos un libro en 2012, una variación de dos por ciento, según Kozak, quien considera que el esfuerzo editorial realizado por el Estado no se corresponde con los resultados: "A pesar de los tirajes gratuitos o a precios simbólicos a través de la plataforma del libro y la lectura, 80 por ciento de los entrevistados por el Cenal afirma no haber obtenido nunca una publicación del Estado".⁸

Chávez fue bastante explícito en relación con el uso de la cultura como herramienta política. Al dar inicio a la Misión Cultura en 2005, enfatizó la necesidad de rescatar "todo lo que realmente hemos sido para traerlo y ponerlo en acción, en la batalla ideológica, ideológica". Para ello, ya se había reclutado y formado a más de nueve mil activadores, "un ejército de la luz en la batalla cultural", encargados del "rescate de lo nuestro y el potenciamiento de la identidad nacional y del alma del pueblo venezolano".⁹

⁷ Gisela Kozak Rovero, "Revolución bolivariana: políticas culturales en la Venezuela Socialista de Hugo Chávez (1999-2013)", *Cuadernos de literatura*, 2015, vol. 19, núm. 37, p. 48.

⁸ Kozak, *ibídem*, p. 44.

⁹ Cuba Hoy, "Venezuela instructores de arte colaboran con la misión Cultura Corazón Adentro", 18 de febrero de 2005, disponible en YouTube.

Se exhibió una talla de madera con la figura de Chávez en tamaño natural, sosteniendo dos pelotas, y en la base el letrero machista: "Un hombre con bolas".

Tres años más tarde decidió "pasar la Misión Cultura a un nuevo escalón más alto", y puso al frente del programa a funcionarios cubanos. Así, miles de "misioneros" de la isla han venido al país a enseñarnos nuestras tradiciones —ocho mil en diez años, según cifras de la embajada cubana en 2018— y a participar en la construcción de una nueva identidad revolucionaria.

A través de actos "culturales", la nueva Misión Cultura Corazón Adentro se encargó de la catequización, especialmente en las comunidades más pobres y vulnerables. Disminuida la capacidad del gobierno de pagar a Cuba debido a la crisis económica, el peso del programa recae hoy en empleados locales. Luego de renovar el acuerdo con el Ministerio de Cultura para formar promotores (educadores especializados en desarrollo cultural), la Universidad Simón Rodríguez explicó este año: "¿Qué se quiere lograr con el convenio? Buscamos la irreversibilidad de la Revolución por la vía estructural".¹⁰

El plan de demolición de la gestión cultural anterior transformó el terreno de las artes plásticas en otro campo de batalla, donde la principal baja ha sido la afluencia de visitantes. Centralizados en una fundación nacional y despojados de su identidad, eliminados

incluso sus logotipos, los museos son apenas una sombra de lo que fueron.

La dirección de las instituciones quedó en manos de camaradas o amigos del "proceso" mientras que artistas y curadores migraron a galerías privadas o se han ido del país. La imposición del canon chavista, con criterios ajenos al arte y exposiciones políticamente orientadas, no ha logrado atraer al "proletariado". En una ocasión se exhibió una talla de madera con la figura de Chávez en tamaño natural, sosteniendo dos pelotas, y en la base el letrero machista: "Un hombre con bolas".

Del resto, el muralismo oficial es una mezcla del kitsch militar venezolano, caciques indígenas y copias de los elementos de las revoluciones cubana y rusa. Si la revolución bolivariana ha alcanzado alguna identidad gráfica es la del personalismo exacerbado: en carteles, edificios públicos y viviendas de interés social, y también en museos.

El intento de impulsar el sector con la creación de la Universidad de las Artes contrasta con la falta de oportunidades y mercado —palabra maldita— para los nuevos artistas locales, ahora sí completamente dependientes del Estado y con escasas posibilidades de proyección internacional en un país apartado de las corrientes artísticas contemporáneas. Lo mismo sucede con la danza y el teatro. ¿Más actividades y mayor acceso? Sí. ¿Menos pluralidad y escasa creatividad? También.

Aunque el gobierno es pródigo en cifras sobre las actividades culturales —las estadísticas incluyen juegos de dominó— no resulta fácil realizar un balance de los resultados de la política cultural en los últimos veinte años. Tampoco abundan las investigaciones independientes. Según un estudio sobre el

¹⁰ "Unesr y Misión Cultura se unen para fortalecer Corazón Adentro", *Alba Ciudad*, 1 de julio de 2019, albaciudad.org/2019/07/unesr-y-mision-cultura-se-unen-para-fortalecer-corazon-adentro/

consumo cultural realizado en 2008 por la Universidad Católica Andrés Bello,

85 por ciento de los entrevistados no visitaba museos ni galerías, 91 por ciento no asistía a conciertos de música clásica y 75 por ciento tampoco a conciertos de música popular, 69 por ciento no entraba nunca a una librería, 74 por ciento no iba a una biblioteca.¹¹

La “Ofensiva Cultural 2019”, el último plan del gobierno de Nicolás Maduro, anunciado en junio pasado ante un grupo de “cultores, artistas, intelectuales y militares”, infaltable eslabón, encargó al ministerio “la consolidación de los valores de la nueva cultura” y la “descolonización cultural”, dos metas que parecen contradecirse.

En realidad, el único terreno en el que el chavismo pareciera haber cerrado casi por completo el círculo de la hegemonía es en la esfera de los medios de comunicación masiva, controlados por apropiación, censura y autocensura. En las televisoras estatales se refleja la diversidad de un país mestizo, pero se suele confundir lo popular con la chabacanería y se ha hecho del linchamiento político un subgénero televisivo. En radio, el gobierno tolera unos pocos programas críticos, como ratones a los que el gato deja vivir para seguir tirándoles de la cola.

La música no se libró de la catástrofe. Oficialmente se privilegia la “música con conciencia” y el ritmo llanero, favorito de Chávez, aunque se execró a Simón Díaz, su máximo y más querido exponente por no comulgar con el proceso. También se subordinó el famoso Siste-



Deborah Castillo, CARACAS: *El Nuevo Circo, Bestiario de curadores y artistas*, 2009. Cortesía de la artista

ma de Orquestas (iniciado en los setenta) a la presidencia y se utilizó como estandarte en actos políticos.

Por último, internet es una jungla, repleta de bots y constantes bloqueos a los medios digitales independientes, en la que se navega a velocidad de remo. Más allá de los triunfos en el campo semántico, la hegemonía no garantiza el *rating*. Y la propaganda se estrella inevitablemente con una de las realidades más duras del continente.

¿Ha tenido éxito la revolución cultural? Si se juzga por la sustitución de los grupos políticos dominantes y por el monopolio de las instituciones, no cabe duda. Pero si se mide por la capacidad de generar un nuevo imaginario, una nueva cultura, podría considerarse un fracaso. Hay control y dominio. Veinte años después, parecemos la misma sociedad, con más heridas y desilusiones nuevas. **U**

¹¹ Kozak, *op. cit.* p.45.



Fotogramas de Roma Liberov, *Keep my Words Forever*, 2015



NUESTRA LITERATURA

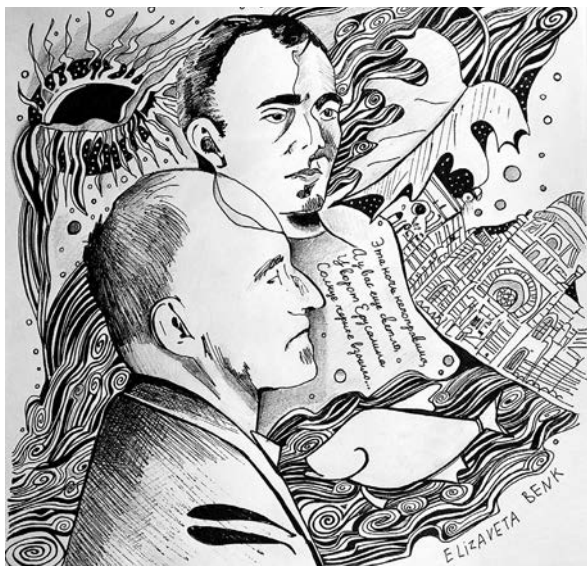
Nadiezhda Mandelshtam

Traducción de Lydia Kúper

Aunque están centradas en la época del terror estalinista, las memorias de Nadiezhda (nombre que en ruso significa esperanza) Mandelstam abarcan también los años posteriores a la represión y muerte de su esposo, Ósip, y de muchos de sus amigos, cuando la sobreviviente tuvo que cargar con el estigma de haber amado a un "enemigo del régimen". Las vicisitudes que esta condición le supuso —como no poder vivir en la capital ni a tantos kilómetros a la redonda de ella, como la de no poder conseguir trabajo durante muchos años y como la de saberse espiada por todos y hasta en los lugares más íntimos— reflejan la disolución, mas no la desaparición, del terror y las estructuras represoras instauradas durante la Unión Soviética. [N. de la E.]

En la década de los cuarenta, la encargada del gabinete marxista-leninista de la Universidad de Tashkent era una viejecita de pelo corto que andaba con muletas. Decían que la había atropellado un ciclista despiadado, y que los médicos tuvieron que amputarle una pierna por haber comenzado la gangrena, pero Usova juraba y perjuraba que lo hicieron adrede porque todos estaban hartos de ella. La viejecita me hizo un gran favor y no creo en las maliciosas insinuaciones de Usova.

La anciana, miembro del partido desde el año 1905, había ocupado antes un cargo muy importante, pero al quedar coja no tuvo más remedio que refugiarse entre los muros de la universidad. Nadie la tomaba en serio y, como es natural, no contaban para nada con ella; sin embargo, le tenían algo de miedo. Se orientaba como un cachorro cie-



Elizaveta Benk, *The Gates of Jerusalem*, 2018

go en la nueva realidad estatal, pero se atenía celosamente a los legados del pasado y estaba dispuesta a armar jaleos por cualquier cosa. Resulta difícil comprender cómo pudo salir indemne de la época de Yezhov; lo más probable es que se hubieran olvidado de ella porque estuvo más de un año en el hospital, pero si, por casualidad, se hubieran acordado de ella, no tendrían ningún reparo en presentarse allí con la orden de arresto. Se han dado casos semejantes. Un día que hacía cola en la cárcel de Butirki en la fila de la letra "M", una homónima me contó que a su marido, un viejo de setenta años —¿no sería el abogado?— se lo habían llevado desde la clínica donde lo trataban de una grave dolencia cardíaca. Lo más verosímil es que la anciana coja, con tantos años de militancia en el partido, fuera un anacronismo de tal especie que nadie se acordó de ella durante los años fatales.

Sentada en el gabinete marxista-leninista ante una mesa atestada de libros preparaba mi tesis para el título de licenciada en filosofía. Eran las obras que se exigían en el programa y yo las revisaba rápidamente. La viejecita entró en el despacho y no creía lo que

veían sus ojos: alguien leía en original las obras que tan gran papel habían desempeñado en su vida. Recordaría, seguramente, su juventud, la clandestinidad y la emoción que sintió al abrir *El capital* por vez primera.

"¡Ah —me dijo—, si todos los estudiantes leyese como usted! No me piden más que el *Diccionario filosófico*". Me sentí turbada por su innmerecido elogio. También yo conocía el modo de preparar el examen de filosofía a base de ese diccionario. "¡No, no! —repitió la anciana— Usted no los conoce: utilizan sólo los resúmenes, el diccionario y pare usted de contar." Me permitió llevarme todos los libros a casa y habló con mis examinadores para disponerlos en mi favor. "No conoce usted a los jóvenes; ellos quieren aprenderlo todo de memoria, palabra por palabra, pero nosotros somos gente de edad y no estamos acostumbrados a ello. Si tropiezan, se acabó, un suspenso. Pero yo les conté todo, les dije cómo se preparaba, lo que leía y también les hablé de cómo lo hacen los estudiantes..." Lo segundo, es decir, lo que dijo de los estudiantes, fue lo más esencial. Por temor a la maligna vieja, mis examinadores no se atrevieron a suspenderme, aunque hacerlo era de lo más fácil: yo no estaba ducha en el arte del intercambio de réplicas, como si fuesen pelotas de tenis, y era muy capaz de confundir todos los congresos... Por los pasillos, además, ya se hablaba de que no se debía confiar en mí y que era preciso comprobar muy concienzudamente mis conocimientos. No era, ciertamente, una orden dada desde arriba que no se podía quebrantar, sino una iniciativa a los profesores jóvenes. No querían, simplemente, permitir que yo, una extraña, entrase en la privilegiada categoría de los profesores, que recibían excelentes emolumentos; dicho de otro modo, que pasase a

**Mis antagonistas y yo nos
mantenemos en nuestras posiciones.
Somos la tesis y la antítesis. No
espero la síntesis, pero quisiera
saber a quién pertenece el futuro.**

ser un “cuadro”. Ellos tenían buen olfato: a un kilómetro de distancia reconocían al elemento ajeno, por mucho que éste escondiera los ojos. En una palabra, la viejecita me salvó y ella sabía lo que hacía: no era fácil para una persona desvalida hacer frente a una generación joven, intrigante, ambiciosa y llena de pasiones. Además, la viejecita se había dado cuenta, tal vez, de que entre ella y yo existía algo en común. En aquellos años nadie leía ni su literatura ni la mía. Tanto la una como la otra habían caído en desuso y ambas confiábamos en que resucitaría algún día, pese a todo. Tanto ella como yo creíamos en la inamovilidad de nuestros valores, aunque los míos estaban y están en la clandestinidad y su literatura, clandestina de la época de su juventud, se hizo, por el contrario, patrimonio del Estado. No obstante, tanto la una como la otra han perdido sus lectores.

Desde entonces, han transcurrido cerca de veinte años. La anciana habrá muerto seguramente hace ya mucho tiempo, pero existen aún personas de la década de los veinte que piensan igual que ella, que confían obstinadamente en que la juventud vuelva en sí y busque respuestas a todas las preguntas en el alfabeto dialéctico de sus años juveniles. Confían en que ese alfabeto fue abandonado porque lo sustituyó el “Cuarto Capítulo”¹. Pero hay también otros que son más jóvenes, no han cumplido aún los sesenta años, que sueñan con el retorno de ese “Cuarto Capítulo” y de todo cuanto lo acompañaba. Están bastante solos, pero se consuelan con la teoría de la tesis, la antítesis y la síntesis. Confían en llegar con vida a la

síntesis y extenderse de nueva con toda potencia. Y, finalmente, está la juventud que recuerda los gloriosos hechos de sus padres, hoy día destituidos. “El fin no justifica los medios”, dijo uno de los estudiantes del grupo que yo enseñaba. “Pues yo creo que los justifica” —le respondió severamente una bella muchacha que vivía en una espléndida casa y gozaba de todas las ventajas que podía ofrecer una ciudad provinciana a un habitante respetable: clínicas, sanatorios, almacenes exclusivos y secretos. El padre de esa joven, jubilado después del XX Congreso, había elegido para vivir la ciudad donde yo estaba de profesora. Era la única del grupo que sabía lo que quería, la única que había leído a Solzhenitzin; se manifestó absolutamente contraria a la publicación de semejantes libros. Si la anciana bibliotecaria se afligía de que los estudiantes no leyese *El Capital*, esa joven se interesaba únicamente por el “Cuarto Capítulo” y el mantenimiento del orden. Ambas esperaban el retorno del pasado.

En cuanto a mí, observo con emoción y esperanza cómo aumenta el número de personas que leen los poemas y *La cuarta prosa* de Mandelstam. Habitualmente el conjunto de ideas básicas se forma en la juventud y raras veces se revisa. Mis antagonistas y yo nos mantenemos en nuestras posiciones. Somos la tesis y la antítesis. No espero la síntesis, pero quisiera saber a quién pertenece el futuro. **U**

¹ La autora se refiere al cuarto capítulo de la *Historia del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS*, que trata del materialismo dialéctico.

Tomado de Nadiezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza. Memorias*, Lydia Kúper (tr.), Acantilado, Barcelona, 2012, pp. 388-391. Se reproduce con autorización.

NOTICIAS DE PINTORES

María Luque

María Luque dedicó un año entero a leer sobre la vida de pintoras y pintores de todas las épocas y lugares, y de cada uno extrajo una anécdota, una observación o una curiosidad que le sirven para retratarlos. *Noticias de pintores* es una peculiar historia del arte contada a través de noventa y cinco artistas de todas las latitudes.



María Luque nació en Rosario, Argentina. Desde 2005 exhibe sus trabajos en museos y galerías de su país natal y también en Chile, Perú, México y España. Ha publicado las novelas gráficas *La mano del pintor* (Sigilo, 2016) y *Casa transparente* (Sexto Piso, 2017), y el diario *Espuma* (Galería, 2018). *Noticias de pintores* (Sigilo, 2019) es su último libro publicado. Vive en Roma.

María Luque, *Noticias de pintores*, Sigilo, Buenos Aires, 2019. Se reproduce con autorización.



ADEMÁS DE PINTAR, ALEKSANDRA EKSTER DISEÑABA ESCENOGRAFÍAS
Y VESTUARIO PARA TEATRO Y FABRICABA MARIONETAS.



DICE HELEN FRANKENTHALER QUE MIENTRAS PINTA SIENTE LOS PAISAJES EN SUS BRAZOS, EN SU MENTE, SOBRE SUS HOMBROS Y EN SU MUÑECA.

UN CONSEJO DE ADOLFO BEST MAUGARD



DICE GABRIELE MÜNTER QUE PINTAR ES COMO SALTAR DE GOLPE A AGUAS PROFUNDAS Y QUE NUNCA SABE DE ANTE MANO SI VA A PODER NADAR.



VISITA A OLGA ROZANOVA

SOLO PUEDO PINTAR COSAS
TOTALMENTE REALISTAS
O ABSTRACTAS.



NO PUEDO QUEDARME
EN EL MEDIO.







HANNAH HÖCH NO DEJABA QUE NADIE TOCARA LAS TIJERAS QUE USABA PARA HACER FOTOMONTAJES.



La lectora, escultura al interior del Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México. Fotografía de Irving Márquez Monroy, 2019



LO GRANDE Y LO PEQUEÑO

Tomás Granados Salinas

El Fondo de Cultura Económica está hoy sometido a tensiones que, en una analogía oportuna, podríamos calificar de inéditas. Por un lado, es más grande que nunca, pues a su escala ya de por sí colosal —en infraestructura, personal y valor simbólico— ha sumado dos entidades públicas con propósitos afines: la red librera de Educal y la Dirección General de Publicaciones (cuyo nombre ocultaba una gran variedad de actividades no relacionadas con la acción de publicar, como el estímulo a la lectura y el estudio de las prácticas lectoras, la promoción editorial de México en el extranjero, el aliento a decenas de casas independientes, la organización de ferias, el registro nacional de precios...). Y por el otro parece estar encaminado a cumplir una función cada vez más pequeña en el entorno del libro en México y más allá de nuestras fronteras. Al conjuntarse esa macrocefalia y esta debilidad, está produciéndose una crisis que exige, a quienes actuamos en la órbita editorial, una reflexión sobre el presente y el futuro de este nuevo Fondo. Intento hacerlo en seguida reconociendo que, desde múltiples ángulos, soy parte interesada: como cabeza de una diminuta casa editora, como miembro del consejo directivo de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana, como director de una colección del propio FCE.

Por razones de muy diversa índole —educativas, económicas, quizás incluso idiosincráticas—, en México el Estado ha tenido un protagonismo casi obscuro en la arena del libro. Desde hace décadas, es el principal productor, el principal comprador, el principal regalador de

ejemplares. No dudaría en calificar todos estos esfuerzos de *fracaso*, pues al cabo de años y años de distribuir libros de texto gratuitos, de dotar de acervos a miles de bibliotecas públicas y escolares, de publicar millones de ejemplares subsidiados, de sostener con números rojos cientos de puntos de venta, aún no tenemos un mercado saludable —profundo, diverso, vivaz— y las prácticas lectoras del grueso de la población son poco intensivas, apenas utilitarias, tristemente superficiales. Se han ofrecido diversas explicaciones a este monumental fiasco, desde errores en el diagnóstico y el diseño de las políticas públicas hasta la impermeabilidad de la cultura popular a la palabra impresa, pero a mí me parece que una posible causa es que entre nosotros importa más la apariencia que la sustancia: que se vea que hacemos, aunque en realidad no hagamos, o hagamos muy poco. Quiero equivocarme ante lo que puede anticiparse con la actividad del gobierno actual en materia de libros, si bien no hay muchos elementos para abrigar esperanzas en sentido contrario.

Es digno de celebrar que, en su más alto nivel, el gobierno federal no se haya amilanado ante la piedra sisifeana de crear un solo organismo vinculado con los libros: *a priori*, se antoja una tarea en la que se batallará mucho y se logrará poco. Combatir las “redundancias” merece aplausos, pues permite concentrar los esfuerzos y sacar mayor provecho a los recursos públicos, aunque se corre el riesgo, en ese proceso de condensación, de cercenar extremidades que parecen ser idénticas y que, luego de mirarlas verdaderamente de cerca, muestran su singularidad y por ende la necesidad de su existencia. Si las oficinas gubernamentales estuvieran compuestas por piezas de Lego fácilmente desmontables, reconfigura-



“Vientos del Pueblo”, colección del FCE, 2019.

bles, incluso almacenables, creo que se justificaría la fusión en uno solo de tres de los cuatro principales organismos estatales que abordan asuntos libresco (no está previsto añadir a la Conaliteg a este muégano). No queda claro cuándo se logrará ensamblar las partes o, peor aún, si se cumplirá tamaña proeza, a la luz de los espinosos líos que aún deben solventarse —por ejemplo, la diferencia de sueldo que perciben los libreros de Fondo y los de Educál—.

(Me permito aplaudir también, así sea dentro de este paréntesis, la sutil decisión de abandonar el uso de *grupo* para referirse al Fondo, apelativo que tal vez surgió de un complejo de inferioridad de anteriores directivos, apocados ante la presencia de colosos como Planeta, Penguin Random House y Océano, que gustan de usar esa palabra grandilocuente en su nombre corporativo.)

Concomitante con estos cambios hacia un mejor desempeño está lo que percibo como un autodebilitamiento deliberado. Al renunciar a diversas responsabilidades en el ámbito editorial, el Estado está perdiendo músculo. Considérese por ejemplo la ausencia de una entidad que coordine la política pública en materia de libros, como se pudo ver con las recientes propuestas legislativas —unas ter-



Fotografía de Javier Narváez

minaron estancadas, otras jibarizadas— que buscaban mejorar la maquinaria de producción y distribución editorial. Hace unos meses, por canales distintos, se planteó una reforma a la Ley de Fomento para la Lectura y el Libro, se propuso aplicar la tasa O a las ventas realizadas en librerías y se inventó el estímulo fiscal a los libros. Aunque tengo mis reservas sobre la propuesta de cambios a la ley del libro, pienso que esos pasos apuntaban en la dirección correcta, pero se dieron por separado, sin una voluntad unificadora que, desde el Ejecutivo, procurase la congruencia y la efectividad de las herramientas jurídicas.

Haber decidido no participar en la feria de Fráncfort, uno de esos escaparates que sirven no sólo para ofrecer y conseguir derechos de autor, sino para cobrar conciencia del tamaño relativo de las editoriales e incluso para sumar fuerzas con entidades semejantes, es otra señal de ese debilitamiento autoinfligido. Tanto el FCE como la Secretaría de Cultura participaban en esa clase de actividades para mostrar al mundo sus productos; lo hacían asimismo para facilitar que autores y editores nacionales jugaran en tales ligas. No sé cuál sea el nombre del egoísmo cuando lo practica una institución; sé que eso es lo que están

haciendo las del actual gobierno al cuestionar su participación en las ferias profesionales en el extranjero.

Además de este par de ejemplos, la principal fuerza debilitante está en las propias acciones del Fondo macrocefálico. Tras un sainete vergonzoso con una causa más que válida —el cambio de la legislación que, en los hechos, creaba un estrato de mexicanos de primera: los nacidos en territorio nacional, y otro de segunda: los que por convicción se naturalizaron; por cierto, sirvan estas planas de la *Revista de la Universidad de México* para recordar que, de manera incomprensible, en el estatuto general de la UNAM aún existen esas dos castas—, Paco Ignacio Taibo II llegó a la dirección con un propósito compartible y un plan de acción que no lo era tanto. No me atrevo a diagnosticar que el nuevo Fondo padece progeria —la horrenda enfermedad que condena a una persona a envejecer muy aprisa—, pero sí tengo la sensación de que muchos de los proyectos que lo definen hoy nacieron prematuramente envejecidos.

La colección insignia, Vientos del Pueblo, es una encomiable apuesta por ganar nuevos lectores, bajo la premisa de que se requieren materiales seductores, por su contenido y por su precio, para que gente alejada del libro se introduzca en este bello universo. Sin embargo, esa clase de apuesta está lejos de ser una novedad: la propia editorial lanzó a finales del siglo XX la colección Fondo 2000, que en un formato pequeño, con papel barato y tipografía apretada, ofrecía fragmentos o breves textos autónomos, tomados de obras más extensas de su propio catálogo (hoy todavía pueden comprarse ejemplares en las nutridas mesas de saldos con las que se busca vaciar los almacenes); esa serie se inspiró en la exitosa

Entre nosotros importa más la apariencia que la sustancia: que se vea que hacemos, aunque en realidad no hagamos, o hagamos muy poco.

Alianza Cien, concebida para esa editorial española por Rafael Martínez Alés, quien a su vez encontró inspiración en la celebratoria Penguin 60s, con la que ese sello británico conmemoró hacia 1995 sus primeras seis décadas. O sea que hay algo viejo en el odre en que se está vertiendo este vino renovador.

Es fácil entender la fórmula de Vientos del Pueblo; su punto clave es la suposición de que un precio elevado ahuyenta a los lectores, por lo que se ha decidido ofrecer las obras a entre 9 y 20 pesos, o sea a menos de un dólar. En aras de mantenerse en ese rango, se recurre a “prestaciones” materiales simples, como el papel o la encuadernación a grapa, y se cae en la trampa del tiraje alto que, por simple aritmética, abate los costos unitarios de producción. Pero los responsables de esta serie no parecen haber caído en la cuenta de que más de la mitad de los textos de la primera hornada (al menos 15 de 26 títulos) están disponibles en internet, de manera gratuita y legal; en <https://bit.ly/33XHeyU> pueden consultarse las ligas



a obras como *Los mártires de Tacubaya* de Juan A. Mateos o *Apuntes para mis hijos* de Benito Juárez, entre los textos históricos, o *Chaco* de Liliana Colanzi, *Dochera* de Edmundo Paz Soldán y *Yo soy Fontanarrosa* de Juan Villoro; más aún, el propio Paco Ignacio Taibo II publicó en la Brigada para Leer en Libertad volúmenes que ofrecen, a cero pesos, el mismo o más material que el que se incluye en Vientos del Pueblo: el lector interesado en el fragmento de *Ciudad quebrada* de Humberto Musacchio o en *Fusilados* de Nellie Campobello puede leer, completas, las obras de las que proceden descargando

sendos PDF. Las cifras de descarga consignadas en el sitio de la brigada hacen que uno se pregunte por la viabilidad comercial de algunos de estos esbeltos volúmenes. Las que yo realicé mientras redactaba estos párrafos fueron las descargas 3,222 y 1,881 de esos libros, supongo que desde 2010 y 2018, respectivamente, que es la fecha consignada en la página legal; ¿es sensato haber publicado 40 mil ejemplares de esas obras con un precio infinitamente superior (cualquier cifra dividida por cero da infinito) y un contenido menos extenso, cuando la evidencia es que, completo, sin costo, el de Musacchio atrajo a unos 350 lectores por año y el de Campobello poco más de mil en ese mismo lapso? Y qué decir de esta colección exportada a las filiales: ¿tiene sentido ofrecer un modesto folleto con tres cuentos de Horacio Quiroga, uno de Arthur Conan Doyle o de Rudyard Kipling, de Antón Chéjov o de Edgar Allan Poe, en el majestuoso Centro Cultural Gabriel García Márquez de Bogotá o en la reciente librería Martín Luis Guzmán de Madrid?

En las otras colecciones impulsadas por la actual dirección del Fondo domina una intención comprensible en toda editorial, siempre que sea sólo complementaria: el de la reedición. De mis visitas a las librerías me queda la impresión de que un alto porcentaje de las novedades de este año son tan sólo nuevas ediciones, sea de obras que ya habían visto la luz bajo el sello del FCE, sea de títulos que han encontrado ahí un segundo aire.

La anunciada disposición del Fondo a sumar fuerzas con otras casas editoras no se ha concretado. Salvo el caso de un par de coediciones con la Universidad Iberoamericana, los lectores no han visto proyectos en conjunto con empresas mexicanas o extranjeras,



“Vientos del Pueblo”, colección del FCE, 2019. Fotografía de Javier Narváez

que hicieran realidad la promesa de poner a circular en el país, a precios bajos, obras que de ser importadas resultarían prohibitivas. Tampoco se ha anunciado un programa de acciones dirigidas al mundo digital, como si en nuestros días la acción medular de una editorial pudiera circunscribirse a las añejas formas de producir y distribuir ejemplares. La edición electrónica tiene el dudoso glamour de la tecnología, sin la calidez del encuentro cara a cara con el posible lector, pero responde a nuevas formas de apropiarse de las páginas, de circular a gran velocidad, de acumularse en discos duros y no en anaqueles.

La cuantiosa deuda que Educál le heredó al nuevo Fondo, y que los actuales directivos no han colocado como máxima prioridad, dificulta que los puntos de venta de esa red estén a la altura de todo su potencial: pese a las diferencias de talla, sus más de 110 tiendas en las 32 entidades federativas que conforman la más rica urdimbre en México para conectar a los lectores con los libros (eso sin contar las librerías móviles, que la propia Educál echó a andar hace más de una década). Un deseable fruto de la transformación en proceso es que este enjambre, sin desatender los propósitos del Estado, se enfoque de manera central en los lectores, que probablemente aprecian la bibliodiversidad y quieren tener acceso a obras publicadas por la iniciativa privada —tanto

los grandes grupos trasnacionales como los diminutos editores de la periferia— y por instituciones sin fines de lucro —como las universidades públicas—. Hoy decenas de editoriales no abastecen esa red de vasos comunicantes, ya porque no quieren seguir haciendo crecer un adeudo preocupante —y desde luego no están dispuestos a aceptar quitas sobre el monto que se les debe—, ya porque la dinámica burocrática es tan onerosa que no vale la pena dar esa batalla; sea cual sea la causa, muchos agentes no pueden recurrir a esa infraestructura estatal —que es otra forma de decir que nos pertenece a todos— para conectarse con el público. La veda temporal a adquirir, siempre en consignación, obras de literatura infantil y juvenil para las librerías del FCE fue un indicio de la tentación en la que puede caer una editorial que también es librería, de no distraer dinero y espacio propios.

El nuevo Fondo no ha terminado de reinventarse. Hago votos por que también apueste por su función como promotor, como regulador y como impulsor del mercado, no como su protagonista. Si el anhelo de crear más lectores sólo con sus propias fuerzas lo distrae de esa misión, estaremos ante un fracaso más de las acciones gubernamentales en favor del libro. Tal vez ése sea el triste destino de quien renace avejentado. **U**





EN LO PROFUNDO DE UN AGUJERO

Helena Chávez Mac Gregor

I

Los nahuales, pieza del artista Fernando Palma, aguardaba a la salida de la exposición "Los huecos del agua. Arte actual de los pueblos originarios", que se mostró en el Museo Universitario del Chopo. Bajo una piel hecha de tapetes de palma, piedra, cables, circuitos electrónicos y sensores, dos robots se activaban al detectar movimiento pero respondiendo de forma diferida. El espectador nunca podría calcular qué movimiento provocaría la reacción o mirada de esta criatura que con sus "ojos" azules atravesaba hasta el alma.

Más allá del vocabulario que inunda las discusiones sobre el papel de la cultura en el México contemporáneo, parece que lo obligado ante una obra así sería preguntar sobre la función social de la pieza de Palma: ¿radica ésta en la inclusión de una cosmovisión?, ¿de una identidad?, ¿de una comunidad?

Los nahuales juegan con nosotros. Si bien la obra irrumpe con una invocación de formas, figuras y materiales asociados a lo "indígena", su ser tecnológico boicotea cualquier representación de lo originario basado en un arte "autóctono". La obra, en su investidura, cuestiona problemas de representación de lo indígena; presenta una crítica sobre la dicotomía entre alta y baja cultura, y problematiza el límite de lo hu-

◀ Fernando Palma Rodríguez, *Los nahuales*, 2017. Cortesía del artista y Gaga, Ciudad de México y Los Ángeles

El arte no es algo dado de una vez y para siempre sino algo histórico en continua transformación.

mano y lo no humano. Su función social está justamente ahí, en abrir una conversación.

II

Entre 1935 y 1938 Walter Benjamin escribió el famoso texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En él decretaba que ante el aniquilamiento del “aura” la función del arte sólo podía ser social. El aura refiere de manera más concreta a los valores heredados de la tradición —genialidad, originalidad, unicidad— que no pueden mantenerse en la obra de arte bajo formas de producción que desligan el aquí y ahora del culto y del ritual.

Bajo el análisis de Benjamin, el peligro de no asumir esta nueva función del arte es la “estetización de la política” que proponía —y quizá sigue haciéndolo en sus nuevos advenimientos— el fascismo. Es decir, afirmar los valores de una función cultural del arte en un sistema de aparatos que no pueden responder al ritual pero que, al forzar los dispositivos en la figura del dictador o de la estrella, propician la movilización de masas en una dirección que los mantiene en unas condiciones de opresión y sometimiento bajo las formas de la propiedad.

Referir a Benjamin puede ser obvio, pero el argumento permite insistir en que el arte no es algo dado de una vez y para siempre sino algo histórico en continua transformación. Ni sus objetos ni sus funciones han sido siempre los mismos. El arte depende de regímenes de aparición —han sido muchos y es de suponer que se generarán nuevos— donde los objetos y las relaciones que se establecen con ellos plantean formas específicas de experiencia.

III

En el régimen estético, paradigma de la experiencia de la modernidad, la función del arte tiene que ver con abrir un campo de intersubjetividad. Lo que supone el objeto es la posibilidad de la comunicabilidad de una reflexión entre iguales. El diagrama de esta operación está descrito en Kant, quien esboza en el juicio de gusto una operación que no se establece bajo ningún concepto. El libre juego de la imaginación no tiene otro sentido al que apelar más que al de una comunidad. Así, el gusto es el vínculo que constituye una sociedad.

Esta comunicabilidad, como lo ha apuntado Hannah Arendt, es la condición *sine qua non* de la existencia del arte y constituye el momento de lo “común”. No hay bello “para mí”, lo bello existe en tanto que reflexión pública.

Evidentemente el programa estético de la Ilustración se centraba en la idea del objeto “bello”. Sin embargo, si uno pone atención en la *Crítica del discernimiento*, texto donde Kant expone sus planteamientos sobre el juicio de gusto, no parece importarle mucho lo que la obra de arte sea en sí misma. En vano cualquier lectora o lector intentará encontrar una definición del arte ahí, ya que lo sustancial de la experiencia con ésta, para el pensador de Königsberg, radicaba en la producción de pensamiento común y comunicable. A Kant, en relación con la cosa bella, le importa lo que hacemos con ella al enjuiciarla en tanto comunidad de adhesión.

En ese sentido, lo que perduró en el régimen estético del arte fue la utopía de la comunicabilidad, de lo común, de lo público, y la demanda de lo bello fue cediendo a la existencia de objetos y materiales que ampliaban la propia noción de arte sin con ello transformar su función.



Néstor Jiménez, *Ex ruta 100*, 2019. Cortesía del artista

Por eso el arte, bajo este paradigma, puede ser cualquier cosa. Un mingitorio, un monocromo en bastidor, un objeto de una cultura antigua y ajena a este modelo, una caja de detergente, unas lechugas en descomposición o una reunión entre personas que no se conocen para comer una sopa. La delimitación de los objetos para este régimen de aparición es indeterminado y es bajo esa condición que se cumple su función: poder provocar una comunicación intersubjetiva sin importar las formas, los medios o las características que éstos pueden tener. Potencialmente, en el régimen estético, cualquier objeto —o hasta su desaparición— puede ser arte y su importancia radica en lo que abre.

IV

La *utopía estética*, como la describe Terry Eagleton, bosqueja una comunidad de sujetos unidos por la propia estructura de su ser y promueve una unidad íntima y sin constricciones

entre ciudadanos a partir de su más profunda subjetividad. De la mano de esta utopía está la expectativa política del arte. Que el arte tenga una función social ha abierto la posibilidad de su politicidad. Esta cuestión ha estado orbitando el campo del arte y la cultura desde hace más de 200 años. Desde Schiller, y de manera contundente en Saint-Simon, se define ya una función política del arte bajo la noción de vanguardia. Para el teórico social, el arte debe encabezar, con científicos e ingenieros, la transformación social.

El papel político que emerge de la función social ha permanecido en litigio y durante todo el siglo XX no se ha dejado de cuestionar: ¿El arte es político por su autonomía?, ¿por su servicio a un proyecto revolucionario?, ¿por sus condiciones de producción?, ¿por el efecto que promueve en las masas?, ¿por su accesibilidad?, ¿por la posición de su autor en la lucha de clases?, ¿por la tendencia política de una obra?



El antimonumento a los 43 normalistas desaparecidos de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa. Fotografía de Mario Adalid, 2017. © BY-SA

Si bien se han presentado múltiples respuestas y experimentaciones que han abierto posibilidades de acción y de sentido, lo que queda claro es que lo que está en juego aquí no es sólo una función del arte sino también una definición de la política.

En el tiempo en el que vivimos, la política parece estar mejor definida por un trabajo de muerte y de despojo. Bajo los marcos de una economía neoliberal Estados y gobiernos se adelgazan y delegan sus responsabilidades a instituciones privadas, empresas, agentes y todo tipo de fuerzas y organizaciones ilegales. En este espacio disminuido de lo público, el arte ha supuesto una función sustitutiva. Como expone el filósofo Jacques Rancière:

Todo sucede, en efecto, como si el estrechamiento del espacio público y la desaparición de la imaginación política en la era del consenso les diera a las mini manifestaciones de los artistas, a sus colecciones de objetos y de rastros, a sus dispo-

sitivos de interacción, provocaciones *in situ* y demás, una función política sustitutiva. Saber si estos “sustitutos” pueden recomponer espacios políticos o si deben conformarse con parodiarnos es seguramente una de las cuestiones del presente.¹

Quizá Rancière se equivoque y no es que el arte se presente como sustituto de la política sino que, por momentos, ha devenido la política misma. Tanto como instrumento del Estado como su contrafuerza más contundente.

V

En el cambio de régimen anunciado, el gobierno mexicano sugiere cambiar de eje en lo relativo a la cultura. Con programas inéditos propone transformar a las audiencias en agentes culturales y conformar así “una cultura para

¹ Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, Capital intelectual, Buenos Aires, 2011, p. 78.

la paz y la convivencia". Las estrategias para la transformación de los entornos sociales se basan en un diagnóstico que cruza índices de pobreza y violencia.

No es nuevo en nuestro país el uso de la cultura, y en específico del arte, para organizar y materializar proyectos políticos de Estado. Ya en los años treinta el arte (pensemos en el muralismo) fue un vehículo para la invención de una identidad nacional, de un proyecto de "renovación" racial donde se pudiera conjurar el enlace con comunidades que habían sido sistemáticamente excluidas de la representación de "lo mexicano". La función social del arte se utilizaba como instrumento pedagógico e ideológico para levantar un proyecto nacional. Lo hacía desde un horizonte en el que se creía que la imagen podía convocar una identidad y vehicular un pasado hacia un futuro en construcción. En este modelo, había una utilización de la función social del arte —su comunidad de adhesión— por parte del Estado.

Hoy se promueve una función diferente. La utopía de que el arte cambie o sea el vehículo para la transformación social del país. Un país todavía en guerra con índices devastadores de desigualdad económica, de asesinatos, de desaparición forzada, de feminicidios, de pedofilia, de violación a derechos civiles y humanos de migrantes.

Para los que hemos defendido el papel político del arte, la propuesta de que el pueblo sea el agente de la transformación social suena prometedor, pero hay algo que chirría.

Que el Estado promueva el acceso igualitario al arte, que otorgue apoyos económicos para la producción descentralizada, que busque canales de inclusión en prácticas y tradiciones y apoye una noción robusta y disiden-

te de cultura son parte de las funciones que demandamos. Sin embargo, lo preocupante de la formulación contemporánea, tanto de derecha como de izquierda, es que con la utilización de la "función social" del arte el Estado mismo pareciera designar a su sustituto. El arte se convierte en el gran instrumento para garantizar la paz social, crear trabajos, menguar las condiciones de desigualdad económica, favorecer la inclusión de comunidades y luchar contra las condiciones —económicas, sociales y políticas— de la violencia.

¿No son ésas las funciones del Estado?

VI

La función social del arte se cumple en proyectos tan distantes como *los nahuales* de Palma o la *Seated Ballerina* de Jeff Koons que se presentó en la exposición "Apariencia desnuda: el deseo y el objeto en la obra de Marcel Duchamp y Jeff Koons, aun" en el Museo Jumex. Su función, si la leemos desde los regímenes de aparición, no está ni en la calidad de la obra ni en la posibilidad política que abre, o cierra, según el caso. Lo que garantiza dicha función del arte es la fuerza de la cultura, que no tiene que ver con políticas gubernamentales sino con la intersubjetividad no consensada ni determinada por el Estado.

La cultura es quizás el espacio de resistencia más importante que nos heredó la modernidad, en ella radica una comunidad que no puede ser coercitiva. La defensa de una función social no determinada, diagramada o instrumentalizada por el Estado radica en sus posibilidades de emancipación. Éstas quizá no se realicen, pero entregarlas sería perder la trinchera desde donde estamos dando la batalla.

En los gestos —contradictorios en muchos casos, pues al tiempo que fomenta un

programa de Cultura Comunitaria también promueve la creación en la Ciudad de México de una sede externa del Centro Pompidou— hay una voluntad de incorporar reclamos sobre el lugar privilegiado y elitista que supone en muchos casos el arte y eso es importante. Sin embargo, abrir a condiciones más equitativas no debería confundirse con hacerse sustituible por una función del arte que hasta ahora ha operado como contrapoder. Aun en el caso de que la transformación que la 4T promete sea alcanzada —algunos no hemos perdido totalmente la esperanza— la operación de delegar el trabajo del Estado en el arte sienta un precedente que podría ser desastroso para el futuro.

Si el arte, por su propia función, puede abrirse a la política, no puede ser como sustituto designado por el Estado y diagramado por él. Aparece como imaginación colectiva, como fuerza que irrumpe, como trabajo de disenso para que aparezca un reclamo, una fisura, un ideal común, una serie de sujetos políticos que fuerzan un nuevo reparto o pacto de aparición. Irrumpe como pintas en el Ángel de la Independencia, donde cientos de mujeres se manifestaron tanto pacífica como violentamente para exigir justicia frente a los últimos casos de violaciones por parte de elementos de la policía de la Ciudad de México; emerge en el antimonumento que se mantiene en la avenida Reforma para señalar la omisión del Estado en esclarecer la desaparición forzada de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos; aparece en unos nahuales robóticos que generan una obstrucción a la promesa de futuro, sueño de la modernidad, al boicotear toda mistificación utópica de la tecnología. En vez de guiarnos hacia el porvenir, los nahuales de Palma parecen de-

cir: “por la noche no mires las estrellas, mira lo oscuro que hay entre ellas y entonces sabrás que estamos en lo más profundo de un agujero”.²

Como lo hemos descrito, la función social del arte es una consecuencia de un régimen específico de aparición. Éste es el resultado de una modernidad impuesta con violencia sobre el mundo y, si bien ha generado momentos de iluminación, no podemos dejar de considerar también la oscuridad en la que nos ha dejado. Quizás el gesto radical estaría en pensar en otras funciones del arte. En buscar en otros archivos cómo éste ha aparecido: qué objetos ha encarnado y qué relaciones y experiencias ha provocado. Quizá la posibilidad de una diversidad cultural radica en poder explorar esas otras funciones que habitan en narrativas no dominantes. En plasmar de manera contundente que las funciones son históricas y que éstas cambian abriendo y posibilitando otras experiencias del mundo y de nosotros mismos. La defensa de la función social del arte radica en su fuerza como potencia emancipadora. Pero, tal vez, si imaginamos una política más allá de una comunidad —humana— de iguales, otra cosa pueda aparecer. Quizá las perspectivas apocalípticas que se avecinan obligan a formular una experiencia no humana en la que desaparezca la distinción entre sujetos y objetos, ahí el arte tendrá otra función. Quizás, entonces, no haya que defender su función social.

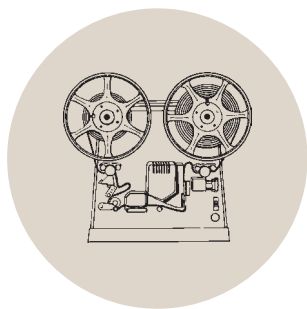
Mientras tanto, seguimos. 

² En conversación con Fernando Palma.



Fernando Palma Rodríguez, *Los nahuales*, 2017. Cortesía del artista y Gaga, Ciudad de México y Los Ángeles





POR AMOR AL ARTE

Natalia Beristáin

Me invitaron a escribir (cosa rara si partimos de que yo a lo que me dedico es al cine, y ojalá a escribirlo pero ni eso, yo a lo que me dedico es a la cuasi inasible tarea de dirigir). Así que mientras aparecía el resto del mensaje que explicaba a qué exactamente se me convocaba con este texto yo ya planeaba la manera de evadir la tarea; no por otra razón más que la de sentirme la persona incorrecta para cualquier clase de trabajo de escritura. Yo hago películas, pensaba mientras el letrado de "escribiendo" seguía apareciendo en mi pantalla, y por suerte son procesos laaaargos y en equipo y es ahí donde me siento más segura: rumiando una idea, dejándola a ratos, regresando sobre mis pasos las más de las veces, moldeando mis propias ideas a partir del diálogo con la/el otrx.

Así que ahí estaba yo, ya lista con una excusa torpe en la punta de mis dedos cuando el mentado letrado de "escribiendo" finalmente desapareció y llegó el exhorto: me invitaban a escribir sobre la situación actual del cine mexicano.

"Carajo", pensé.

Y para mi sorpresa, en lugar de una elaborada mentira, de mis dedos escapó un corto y enfático: Sí.

Así que heme aquí... Sola frente a mi computadora y con apenas algunas semanas para escribir este texto, pensando "Carajas madres, ¿de dónde me salió esa rotunda afirmación? ¿Quién soy yo para hablar o no de este asunto?"

De esta manera pasé días y días, meditando y reprochándome por haber aceptado una empresa para la que no me siento capaz, regresando siempre sobre la misma pregunta: ¿Quién soy yo para hablar sobre esto?

Si yo sólo soy una directora con apenas dos largometrajes en su haber. Sólo he tenido que, al igual que la gran mayoría de mis colegas cineastas, inventarme la vida para sobrevivir entre proyecto y proyecto y aun durante cada película, porque (y esto probablemente sea una sorpresa para quienes no se dedican al cine y piensan por el imaginario colectivo que filmar es caro y que por ende quienes nos dedicamos a esto debemos de ser ricos) siempre terminas aportando una buena parte de tu sueldo y tu tiempo (ése que te queda libre entre otros trabajos que tienes que tomar para poder sacar adelante tu película y que inevitablemente se convierte en horarios a deshoras en las salas de edición o sonido de aquellos que también por lograr que su película se termine y salga adelante toman proyectos más pequeños —como el tuyo— pero en los que creen honestamente, aun si esto significa trabajar en turnos inhumanos).

Pero al final todo es por un bien mayor. Al final terminarás con una película bajo el brazo y, lo más importante de todo, con algo tuyo, algo que hiciste desde el corazón de tu corazón, que puede funcionar o no, pero con lo que decidiste arriesgarte para dar tu punto de vista del mundo y que con un poco de suerte le hable a alguien ahí afuera. Y a esto sí, sin duda, es imposible ponerle precio, es una razón de orgullo y para volver a hacerlo. Incluso a sabiendas de que trabajar en ello significa no tener prestaciones o seguro social, porque somos trabajadorxs eventuales que trabajan por honorarios, o que no importa que sumando



Cine Latino, México, 2008.

las horas de trabajo invertidas en un solo proyecto siempre, siempre, serán más de 48 horas a la semana (tiempo máximo establecido por la Organización Internacional del Trabajo —OIT—).

Total, todo esto lo hacemos por amor al arte. Y sin duda lo vale; porque el arte puede cambiar al mundo, una persona a la vez, y ese poder transformador es algo en lo que creo con toda la fe que no le tengo a nada más —quizá sólo a mi hija— porque esa fuerza renovadora la he vivido en carne propia, tanto siendo espectadora como creadora.

Y sí, si me detengo y lo pienso, pienso también que todas estas carencias como trabajador del gremio cinematográfico son equiparables a las de la gran mayoría de los trabajadorxs de este país, con el privilegio de que nuestros sueldos son considerablemente más altos que los de la gran mayoría —aun si terminas aportando gran parte de éstos—. Así que no hay razón para quejarse. ¿O sí? ¿¿¿O sí????



Fotografía de Alejandro de la Cruz ©

Y entonces empiezo a pensar que quizás en esa pregunta recae mi rotundo “sí” al verme convocada a una tarea como ésta. Pienso entonces en mi madre y en mi padre, ambxs dedicados a la actuación, y en cómo crecí viéndoles partirse la vida entre el trabajo en televisión (ése que pagaba la renta y las colegiaturas) y el teatro que a ellxs les importaba hacer (ése que abre conversaciones, genera conciencia y conmueve, porque incluso si habla de una realidad tan remota como la de la estepa rusa resulta que en el fondo habla de ti y de mí, pero con el que definitivamente no habrían podido pagar la vida, o no la de la clase media de la colonia Del Valle a la que estábamos ya todxs privilegiadamente acostumbradxs; he ahí otra pregunta constante en mi vida, la de los privilegios). Pienso en ambos y en cómo por tener el privilegio de dedicarse a lo que les gustaba no se cuestionaban nunca sus condiciones laborales, o más bien sí se lo preguntaban, tan se lo preguntaban que ambxs fueron

parte de aquel ya emblemático movimiento conocido como el SAI —Sindicato de Actores Independientes— que buscaba acabar con la corrupción y democratizar las vías sindicales para todxs lxs de su gremio. Pero haciendo esa lucha a un lado (lucha que por cierto fracasó en aquel momento y que hoy a más de 40 años una nueva generación de actores y actrices busca retomar para sacar a la ANDA —Asociación Nacional de Actores— de esas mismas corruptelas y malos manejos que ya desde entonces se conocían), decía que lo que recuerdo es crecer con dos figuras materno/paternales que admiraba —admiro— profundamente por salirse de la norma y ser capaces de mantenernos y educarnos a mí y a mis hermanos mientras encima de todo hacían lo que sabían hacer mejor y, además, aman con todo su ser: el teatro.

Es decir, crecí con la idea de que el amor al arte está por encima de todo y hoy día me descubro intentando replicar en mi vida ese mismo esquema —la manzana no cae muy lejos del árbol, dicen—.

Así que hoy puedo sentarme sola frente a la computadora y preguntarme:

¿Quién soy yo para hablar del cine mexicano en la actualidad?

Soy mujer, soy mamá, soy directora; es decir armo y ocupo mi vida alrededor de estos tres ejes. En otras palabras: malabareo mis tiempos e impulsos vitales entre sacar adelante un proyecto personal (llámese *película* o *educar a mi hija lo mejor que puedo*), dirigir series para televisión (ésas que me permiten pagar la renta y la colegiatura) y hacer la vida; esto es, también, participando en proyectos que socialmente suscribo, como el colectivo El Grito Más Fuerte o en más recientes fechas



Cine Roxy, Guadalajara, México, 2009.
Fotografía de Wonderlane ©

el del movimiento por la paridad de género, la cero tolerancia a la violencia contra la mujer y las historias con perspectiva de género dentro de la industria cinematográfica: Ya Es Hora.

Y, también, desde el año 2000 —primeras elecciones en las que pude ejercer mi derecho al voto— recuerdo votar por la izquierda. O por lo que yo creo que la izquierda significa. Así que en julio del 2018 salí a las urnas con una esperanza arrolladora. Esperanza que se contagió por ver a mi gente cercana emocionada de salir a votar, sumada a la euforia generalizada y compartida con la inminente salida de Enrique Peña Nieto. Porque desde las elecciones anteriores a las de ese año empezaba a preguntarme con bastante seriedad si en realidad los partidos políticos no eran

ya todos figuras anacrónicas y huecas que representaban por igual los mismos intereses —y con éstos no me refiero a los de la gente común y corriente—; pero bueno, esperanza al fin y al cabo. Y ésa no es una sensación a la que haya estado acostumbrada nunca en mi vida como sufragista.

Así que el 1° de julio del 2018 me levanté temprano, esperé a que mi madre emitiera su voto y pudiera llegar a mi casa a ayudarme a cuidar a mi hija en lo que yo salía a las urnas —en las redes sociales leía sobre colas enormes, cosa inusual en nuestro país, así que no quise someter a una niña de tres años a horas de tedio y que ésa fuera su idea de democracia: filas larguísimas de gente que una tras otra se mete detrás de una sabanita, como dóciles animales esperando su entrada al matadero—.

Así, a lo largo del día y en compañía de mi gente más querida fuimos siguiendo a través de todos los medios posibles el desarrollo de la jornada electoral. Hasta que finalmente y mucho más temprano de lo que esperábamos o estábamos todxs acostumbradxs —porque cómo olvidar las horas en vilo en las elecciones del 2006 o la infame caída del sistema en el 88— se anunciaba al nuevo presidente electo: Andrés Manuel López Obrador.

—“No mames, no mames, no maaaaaa-meeeeesssssss”, recuerdo repetir un poco borracha, pero sobre todo borracha de euforia y con lágrimas en los ojos, mientras abrazaba a mi hija y sentía que todos los votos emitidos en años pasados y la zozobra y trabajo social y ciudadano de toda la gente que quiero y admiro y que me ha formado como persona por fin habían valido la pena —porque como decía la genia de Violeta Parra cuando le pedían que escogiera de entre todos sus

quehaceres artísticos con cuál se quedaría: “yo con lo que me quedo es con la gente” —.

Por fin llegaba al poder alguien que, aun con mis dudas personales (entiéndase la negativa a tocar el tema del aborto o el matrimonio igualitario), representaba la posibilidad de diálogo. La posibilidad de cambio no sólo depositada en él, sino en mucha gente de su equipo. Y todavía podíamos saborear el gozo cuando llegaba la toma de poder y con ella la cancelación del Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México (NAICM) y la sensación de que por fin la sensatez valía más que el dinero. Finalmente la cultura y la ciencia se-

sin llegar, o sin ser mencionado siquiera por el presidente en su primer —no menos, tercer— informe de gobierno; para el 2019 la Secretaría de Cultura recibía un presupuesto 3.9 por ciento menor al de 2018. Presupuesto que ya de por sí estaba muy, pero muy, por debajo de lo sugerido por la UNESCO (la UNESCO recomienda a los países destinar al menos 1 por ciento del PIB a la cultura. Eso en México equivaldría a un presupuesto cercano a los \$220 mil millones de pesos, lo cual significa que hoy en día la cultura en nuestro país tiene un déficit de más de 200 mil millones con sus ciudadanxs).

Al final terminarás con una película bajo el brazo [...] con algo tuyo, algo que hiciste desde el corazón de tu corazón.

rían realmente prioritarias en un modelo de nación. Porque eso es lo que, entre muchas otras cosas, la izquierda representa, ¿no?

Y ahí estaba yo, orgullosa y también atenta de cada paso tomado en esta nueva era cuando empezaron a llegar señales que me resultaban cuestionables, por decir lo menos.

“Ok, ok, ok...”, pensaba mientras escuchaba a ese servidor público por quien había votado hablar de cómo se acabarían los estímulos fiscales para el arte y la cultura.

“Ok... Ok...”, me seguía repitiendo. “Está bien. Todo modelo es perfectible. Y el presidente no tiene ni puede estar al tanto de TODO lo que sucede y cómo sucede en el país. Si se acaban los estímulos fiscales es porque claramente hay un proyecto de cultura que lo sustente y que permita trabajar de otro modo. ¿No?”.

Pero el caso es que el mentado plan nacional de cultura, que por cierto se anunció con bombo y platillo, nunca llegó. Y no sólo sigue

Y si a esto le sumamos los números de la industria cinematográfica entonces empiezo a ver con mayor claridad el “sí” que escapó de mis dedos aun ante mi sorpresa.

Porque las cifras (según el anuario del IMCINE —Instituto Mexicano de Cinematografía— que no el INEGI —Instituto Nacional de Estadística y Geografía— que por alguna razón no publicó) dicen lo siguiente:

En 2018 la industria cinematográfica tuvo un crecimiento de 7.4 por ciento, mayor y con más dinamismo que el conjunto de nuestra economía nacional, generando aproximadamente 30,357 puestos de trabajo y abonando 37 por ciento al PIB del sector cultural en México, que ya por sí mismo aporta 3.2 por ciento del PIB a nivel federal.

También, en 2018 se filmaron 186 películas, lo cual quiere decir que México tiene un mer-

cado interno importante y esto, en palabras de Víctor Ugalde, presidente del Observatorio Público Cinematográfico, significa que debemos ser la cuarta o quinta posición en la economía mundial en lo que a la industria cinematográfica se refiere.

Ahora bien, no nos dejemos apantallar por estas cifras. La otra cara de la moneda es que de esas 186 películas, 75 por ciento no logra recuperar su inversión debido a las “malas prácticas competitivas” de la MPA —Motion Picture Association—, que en nuestro país ha entrado por la puerta grande desde hace más de 20 años gracias al TLC, hoy conocido como T-MEC, Tratado comercial entre México, Estados Unidos y Canadá. Es justo por eso que México ha creado estímulos como el Fidecine, Eficine y Poprocine.

Y sí, puedo llegar a entender que el presidente de un país no tenga por qué estar al tanto de datos como éstos. Pero para eso tiene asesorsxs y gente dedicada en cada ramo que esté fuera de su conocimiento o pericia. Y entonces recuerdo cómo en plena campaña presidencial la ahora secretaria de cultura Alejandra Frausto convocó a una serie de reuniones con los distintos gremios de la comunidad artística y cultural para plantearles su plan nacional de cultura y recuerdo cómo, al anunciarse el recorte de más de mil millones de pesos a cultura, la ahora ya en funciones secretaria no recibió a esas mismas personas que la habían ido a escuchar cuando se les convocó en campaña.

Recuerdo también cuando el recién nombrado —ahora ex— director del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes —FONCA—, Mario Bellatin convocó a un foro consultivo con creadorxs ante la ola de cuestionamientos de los distintos gremios artísticos y cul-

turales por lo que parecía un intento de dinamitar al Fondo por parte de Bellatin. En ese foro quedaron al descubierto muchas cosas. Por un lado, que la voz de la sociedad civil tiene peso, o cómo negar que fue a punta de ciudadanía que se vieron obligados a convocar a dicho espacio (espacio que por cierto Bellatin desdeñó al no presentarse argumentando motivos de salud, sólo para aparecer horas después dando una entrevista). Pero lo más grave de aquel foro, y que ahora leo como sintomático de la 4T, fue que quedaba al descubierto que el nuevo gobierno llegaba con la espada desenvainada buscando acabar con todo lo que sonara a privilegio, pero sin tener un plan operativo que lo sustentara más allá de las ocurrencias y señalamientos que buscan desacreditar el trabajo de toda una comunidad que durante años ha puesto cuerpo, cabeza y corazón para no permitir que México se termine de hundir en la barbarie.

Y entonces termino por descifrar mi “sí” al verme convocada a esta tarea y el porqué he podido llegar hasta acá con este texto para el que no me sentía con derecho a escribir.

Lo escribo por la esperanza que hoy termino de colocar exclusivamente en la ciudadanía y que a mi parecer el gobierno se esfuerza tanto por desarticular, temerosxs de una sociedad civil crítica e informada a la que recurrentemente se nombra para avalar las decisiones tomadas desde el poder, pero que tiene, en los subtextos del entramado político, una única función: la de servir para recordarnos que Andrés Manuel López Obrador es el presidente electo más votado en la historia de este país.

Lo escribo desde mis privilegios, ésos que me han acompañado desde y antes de la cuna; y por la lucha y cuestionamientos que éstos



Cine Lux, Chiapa de Corzo, México, 2008. Fotografía de Johannes Kruse ©

me traen día con día en mi rol como mamá y como cineasta; pero éstos son una cosa y una brecha que a todxs nos toca acortar hasta desaparecerla, y otra cosa es el discurso maniqueo que desde el Estado busca dividirnos en una esquema de buenxs y malxs. Un discurso que tramposamente busca maquillar los derechos como privilegios.

Lo escribo porque hoy, al repasar estas líneas antes de enviarlas a quien me invitó a ello, leo la noticia de que tres mujeres y seis niños de la familia LeBarón fueron asesinadxs por el crimen organizado y, con un hueco del tamaño de un agujero negro en mi estómago,

sólo puedo pensar en unas palabras que escuchaba hace algunos meses en los conservatorios zapatistas:

Las ciencias y las artes representan ya la única oportunidad seria de construcción de un mundo más justo y racional; son quienes rescatan lo mejor de la humanidad.

Porque el arte llega a donde la política no alcanza. El arte hace algo más subversivo e inquietante que la política que sólo busca reajustar o arreglar la máquina: el arte muestra la posibilidad de otro mundo. **U**



Mateo Rivano, *Bailadores*, 2010. Cortesía del artista



DOS LECCIONES DE POLIFONÍA Y UNA DE PERPLEJIDAD

Vanessa Londoño

UNO

La cumbia nació en un pueblo allanado al sol y al vuelo irregular de los pájaros que le sirvió de refugio a los esclavos para emanciparse de la crueldad de los españoles. Hacia 1677 los negros huyeron de Cartagena buscando un lugar que se alejara de las playas desteñidas del Caribe y de las costas forradas con rencor por el manglar, y encontraron una llanura desmantelada desde la que se declararon en anarquía contra el sometimiento que los mantenía condenados a la falta de música y al silencio. San Basilio de Palenque fue declarado el primer pueblo libre del continente americano y todavía hoy es posible verlos, como entonces, batiendo los tambores mientras se les marcan los músculos del cuerpo y se les brotan los nervios hinchados sobre esa tensión de la piel, repitiendo el conjuro de un ritmo que dominaría luego los parlantes del mundo para siempre: dos golpes secos contra el cuero templado de la tambora atravesados por el inesperado pulso de un latido impar. Pero la percusión de esos tambores africanos no se quedó sola y al poco tiempo empezó a sumársele el rumor de las gaitas diezmadas de los indígenas, y el de las maracas que imitan con sus semillas el sonido con que se larga entre el verano la lluvia. Poco a poco se le fue sumando también el registro de los acordeones que le heredaron los europeos a los campesinos, hasta que ese ensamble musical fue estandarizado por *el Rey de la Cumbia*, Andrés Landero, quién además le dio una identidad especialmente agrícola y obrera. Desde entonces la cumbia lleva

más de un siglo de viajes y de exilios; atravesando la geografía entera del país para llegar hasta la pampa argentina y trepando también esa cordillera dominada por el silencio mineral de Los Andes o irradiando Centroamérica como una epidemia que contagiaría todo el territorio mexicano incluyendo la vastísima extensión de los Estados Unidos. En cada parada la cumbia se ha ido deformando de acuerdo a la indisciplina estética de los chullos incas, de los avisos de neón o de las camisas remachadas de lentejuelas; pero hoy sigue representando la polifonía implícita del mestizaje en Colombia y sigue reuniendo las sensibilidades híbridas de un país profundamente multicultural. Esa música que fue crea-

pareciendo entre el hechizo del calor y el interminable asedio de los animales. Aquí la guerra es infinita y el territorio se ha llenado de viudas que permanecen marginadas de la esfera de lo público y de la política, porque su discurso está ridiculizado, minuciosamente controlado y restringido por códigos culturales que insisten en que el poder está adjudicado exclusivamente a los hombres. Si bien son precisamente las mujeres las que más tienen que decir sobre la guerra, sólo en los rituales de duelo han podido encontrar un espacio para expresar sus opiniones y preocupaciones, porque el lamento público ha ido adquiriendo legitimidad como un espacio femenino de reclamo político a la sociedad.

Quizá porque el país nunca sufrió una revolución social como muchos otros, la resistencia política colombiana se ha ido propagando gradualmente desde lo cultural.

da de la reunión de los negros libres, de los indígenas que sobrevivieron al exterminio y de los campesinos que trabajaron la tierra reúne hoy de punta a punta del continente a casi los mismos sujetos que la bailan entre el sudor clandestino y los vidrios empañados de las discotecas.

DOS

En el país de la cumbia no todo es baile. Aquí el oleaje sigue arrojando fémures olvidados a las riberas de los ríos y las viudas siguen juntándose a cantar los repertorios espirituales que les sirven de duelo para sanar. El mar rara vez alcanza la orilla porque los cadáveres devorados por el salitre se interponen en el contacto entre el agua y la arena o van desa-

No es casualidad, entonces, que en la ceremonia celebrada en septiembre de 2016 para la firma del Acuerdo de Paz con las FARC, los firmantes entre el Gobierno y la Guerrilla fueran todos hombres, pero el coro estuviera compuesto por un grupo de mujeres negras que cantaron los mismos *alabaos* con los que entierran a sus muertos en medio de la violencia del Pacífico.

TRES

La historia política de Colombia puede contarse a través de la música. No es casualidad que los cantantes colombianos dominen las listas de popularidad y que sus ritmos hayan trascendido al mundo. Quizá porque el país nunca sufrió una revolución social como mu-

chos otros, la resistencia política colombiana se ha ido propagando gradualmente desde lo cultural. Mientras que la música negra colombiana, a pesar de ser universal, sigue siendo marginal y desde su origen apela a la diversidad y a la polifonía de instrumentos y de culturas, el bambuco y el pasillo, que se producían a principios del siglo XX hacia el interior del país, fueron promovidos por las élites como estrategia para consolidar una visión unificada de la cultura que representara los valores europeos.

El Acuerdo de Paz de 2016 no ha sido el único que ha vivido Colombia. En 1990, durante el proceso de desmovilización de la guerrilla del M-19, se planteó por primera vez que Colombia cambiara la Constitución de 1886, que sólo admitía la existencia de un dueto político, es decir, de nada más dos partidos que representaban supuestas filosofías antagónicas, pero que en el fondo servían a las élites. La apuesta era ampliar el repertorio y que se admitiera desde la institucionalidad del Estado la polifonía política. Fue así como a partir del consenso y la representación de todos los sectores políticos, étnicos y culturales del país, incluyendo a la guerrilla desmovilizada, se formó una Asamblea Nacional Constituyente, cuyo objetivo fue conseguir una apertura democrática de participación ciudadana.

Dice Peter Turchi en su libro *Mapas de la imaginación, el escritor como cartógrafo*, que la labor de un libro es designar un territorio, y en ese sentido la Constitución de 1991 creó el ideario del Estado colombiano contemporáneo, diverso y multicultural. Aun desde la perspectiva literaria, la Constitución de 1991 es el libro más importante que se haya escrito en Colombia porque enumera una realidad antes ignorada y le otorga un estatuto de de-



Mateo Rivano, *Andres Landero*, 2015. Cortesía del artista

rechos a todos los ciudadanos, aunque todavía hoy eso siga siendo una ficción. El Tratado de Paz, que ratificó la postura de ampliar la democracia para incluir nuevas fuerzas en el escenario político, enriquecer el pluralismo y respetar los derechos fundamentales de las mujeres y los grupos sociales vulnerables, está hoy amenazado en su implementación por un gobierno de derecha que además ignora sistemáticamente la Constitución. La derecha en Colombia es una voz unitaria; una postura que defiende la proscripción de la multiculturalidad, que busca imponer un único modelo válido de la cultura y de los valores. Tal cual como en su momento quisieron hacerlo con el bambuco y el pasillo, la derecha en Colombia es un atentado contra la polifonía, y, en el fondo, contra la música. **U**



PATRIMONIO CULTURAL Y MODERNIDAD

ENTRE LA TENSIÓN Y EL PAISAJE

Inti Muñoz

Piedras labradas y superpuestas; casas, palacios, templos y calles. Plazas, jardines, trazas urbanas e infraestructuras. Objetos, obras pictóricas, pergaminos, acervos y esculturas. Paisajes. La tarea de definir los significados y los contenidos del patrimonio cultural en nuestros días es tan compleja como infinita: una misión consistente en la formulación de ecuaciones en las que deben conjugarse aquellos recuerdos, imágenes y aprecio que los seres humanos decidimos fijar en un entramado de temporalidades e historias compartidas; relaciones compuestas a su vez por miradas y experiencias disímboles: victorias, derrotas, olvidos y reiteraciones de sentidos diversos y no pocas veces contrapuestos.

No es aventurado afirmar que las nociones que hoy conocemos sobre el patrimonio cultural nacieron de la concepción moderna del mundo. Para confirmarlo, tomemos en cuenta que, al finalizar la Edad Media, la modernidad amplió los horizontes sociales del conocimiento, de la historia y de la ciencia; del pasado, el presente y el futuro en una medida que antes del Renacimiento estuvo atravesada por múltiples murallas; una medida que desde entonces debió cifrarse en los potenciales campos sin fin de la memoria colectiva en relativa libertad.

Justo a propósito del pensamiento renacentista y de las ideas de Nicolás de Cusa, Luis Villoro consideraba que en la capacidad de las personas para actuar “como Dios, creando”: imaginando y construyendo entornos, objetos e historias —posibilidad fundada en el arte, la

razón y el trabajo— toma forma el factor determinante de la realización humana. Y es que, decía Villoro, al hacerlo, la humanidad da vida a un “mundo nuevo: el mundo de la cultura sobrepuesto a la naturaleza”.

Es claro entonces que la cultura y el progreso modernos han evolucionado desde entonces atravesados por la contradicción: de un lado, han sido una semilla emancipadora para la humanidad; en el anverso, bajo la convicción moderna de su poder transformador individual y colectivo, el ser humano ha sometido a la naturaleza a un cruento régimen de explotación que parece no tener freno. Esto sin olvidar que bajo la égida moderna han tenido lugar otras tensiones: por su influjo hemos construido enormes ámbitos de libertad, instituciones democráticas y proezas científicas; paralelamente, la disputa por el rumbo moderno ha entrañado guerras, colonizaciones, desigualdades y violencia.

El patrimonio cultural —aquello que en términos generales podríamos describir como

el resultado más valioso de las obras que hemos producido en nuestro paso por el planeta: conocimientos, formas y artes heredadas para ser utilizadas y recreadas en beneficio de nuestro presente y de cara al futuro— no es ajeno a esta tensión. El saldo visible de nuestra modernidad —y con ella la historia del patrimonio cultural— entraña cifras ocultas: las de las memorias socavadas, olvidadas, invisibilizadas; las del expolio, el sufrimiento y el pensamiento colonizador.

El patrimonio cultural es nuestro espejo inevitable. Los reflejos que ahí depositamos son fruto de decisiones y albedríos no siempre consensuales. Así, por mucho tiempo se ha declarado patrimonio cultural aquello que tiene significados para el poder y su discurso; lo central, lo monumental, lo que da cuenta de narrativas legitimadoras de uno u otro sistema: la versión de los vencedores y la de la verticalidad patriarcal. En tanto, hemos colocado fuera de los registros a lo periférico, a las construcciones de tierra de las comunidades



Abraham González Pacheco, *Monopolítico*, 2017. Cortesía del artista y Machete Galería



Eduardo Abaroa, fotograma de *Monolito de Coatlinchan*, 2012. Cortesía del artista y kurimanzutto

rurales, las formas de la favela, lo que escapa al canon dominante de la belleza o lo que cuestiona a la historia oficial: a la otredad y las memorias entreveradas de la subalternidad.

Han debido pasar siglos para que surgieran las primeras intenciones de entender como patrimonio cultural a lo no construido, lo inmaterial e intangible. La razón de esta tardanza pareciera estar en la persistencia de los afanes culturales hegemónicos por no dar valor a formas de entender el mundo que van más allá de unas supuestas estructuras naturales de la vida humana: la religión, el mercado, la dominación de unos sobre otros. Bolívar Echeverría da cuenta de un intenso debate sostenido al respecto entre Claude Lévi-Strauss y Jean Paul Sartre: ¿la cultura está determinada por la tarea de producción material que la humanidad debe llevar a cabo para sobrevivir?, ¿no son la libertad, el lenguaje y la imaginación las claves motoras de la sociedad?, ¿qué papel juegan en ello el espíritu y el alma que las personas depositan en las cosas y en las formas de ser?

En la búsqueda de respuestas a estas interrogantes se han incorporado al inventario moderno del patrimonio cultural rituales, leyendas, mitologías, costumbres, fiestas; técnicas, descubrimientos y sistemas del conocimiento que, a su vez, propician entendimientos polifónicos, asimilaciones y reconciliaciones producidas por una mejor comprensión de las diferencias, de las identidades y de los múltiples cruces y diálogos que entre ellas se han dado y se siguen dando.

Para dar un ejemplo, a finales del siglo XX y a la luz del estudio del periodo barroco mexicano, Guillermo Tovar de Teresa se propuso entender el contradictorio *ethos* novohispano a partir de los significados que podían encontrarse en la pequeña escultura de un caballo alado colocada en lo más alto de la fuente central del patio del Palacio Nacional en la Ciudad de México. Las conclusiones de Tovar dan cuenta de la capacidad del patrimonio cultural para aportar claves contemporáneas que arrojan luz sobre nuestro pasado: aquel Pegaso resultó entranar una poliédrica narrativa

“La mejor garantía de conservación de los monumentos y las obras de arte viene del afecto y del respeto del pueblo”.

compuesta por alusiones al espíritu soberano de la población criolla, a una dificultosa y cruenta asimilación del origen indígena, a una aspiración dibujada con metáforas y constelaciones que ilustran un proceso de conformación identitaria y de diferenciación frente a España. Entre los siglos XVI y XIX, la modernidad está también hecha de símbolos y códigos que explican y propician búsquedas en el futuro.

Con el devenir moderno adquirieron fuerza y amplitud las ideas existentes sobre las artes, la ciencia, el patrimonio cultural y el valor de los paisajes naturales; en contrapartida, el anverso destructor de la modernidad hizo su parte. Al iniciar el siglo XX, la Primera Guerra Mundial arrebató la vida a millones de personas y devastó miles de poblados rurales, además de producir la pérdida masiva de obras de arte, esculturas y objetos metálicos de la vida cotidiana que debieron ser fundidos para fabricar armas.

El ambiente pre y posbélico de esos años estuvo marcado por las polémicas entre los defensores de la tradición y los apologistas del espíritu de la modernidad capitalista industrial, entre las visiones libertarias, los nacionalismos y el totalitarismo. Estas tensiones determinaron un punto de inflexión en el rumbo de la humanidad, giro que a su vez implicaría nuevas visiones sobre el patrimonio cultural no exentas de miradas que buscaban deificar pasados míticos o exaltar la omnipotencia del progreso moderno en sus distintas acepciones.

De la disputa, sin embargo, surgió un acuerdo básico auspiciado por la Sociedad de Naciones y construido por un grupo de intelectuales aterrados por la destrucción y la incertidumbre: la Carta de Atenas de 1931, primer trata-

do que pretendió establecer algunos consensos internacionales sobre la conservación del patrimonio cultural en un mundo que comenzaba a desbocarse. La Carta postula que los “Estados defensores de la civilización” deben tener entre sus obligaciones —a través de leyes y de instituciones especializadas— conservar las “obras maestras” que se debieran considerar patrimonio de la humanidad. El documento reivindica el uso de la ciencia y la educación para este propósito, ya que “la mejor garantía de conservación de los monumentos y las obras de arte viene del afecto y del respeto del pueblo”.

Estas nociones darán pie a un primer influjo creador de legislaciones y políticas abocadas al patrimonio cultural en el mundo. En México, abrevando del impulso académico e intelectual de la posrevolución, Lázaro Cárdenas decretó la creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y así inició una política de Estado capaz de proteger los vestigios paleontológicos y arqueológicos mesoamericanos, al tiempo de afianzar una narrativa conceptual más sólida y multidimensional de nuestro pasado colonial.

Al poco tiempo sobrevino de nuevo el terror bélico. La Segunda Guerra Mundial significó la más grande ola destructora de la que se tenga memoria. La marea genocida tuvo como tétrico reflejo la aniquilación de ciudades enteras que, a diferencia de la Primera Guerra, incluyó el bombardeo de polígonos monumentales enteros en las principales ciudades de los bandos en conflicto. Catedrales, museos, conjuntos arqueológicos y barrios históricos fueron borrados del mapa.

Es sabido que al finalizar aquella guerra fue diseñado el orden mundial que regiría buena parte del siglo XX y que, para garantizarlo, se fundó en 1945 la Organización de las Naciones Unidas. Como respuesta al trauma producido por la barbarie, se acunó un influjo diplomático e intelectual —en el que participó destacadamente el mexicano Jaime Torres Bodet— del que nació un organismo especializado de la ONU dedicado a la educación, la ciencia y la cultura: la UNESCO, cuyos postulados fundacionales señalan que “puesto que las guerras nacen en la mente de los hombres, es en la mente de los hombres donde deben erigirse los baluartes de la paz [...]. La amplia difusión de la cultura y la educación de la humanidad para la justicia, la libertad y la paz son indispensables a la dignidad del hombre”. Para ello la UNESCO se propondría, entre otras cosas, fomentar “la conservación, al progreso y la difusión del saber, velando por la conservación y la protección del patrimonio universal de libros, obras de arte y monumentos de interés histórico o científico”.

En México, en 1946, siendo secretario de Educación Pública el propio Torres Bodet, Carlos Chávez, Blas Galindo y Salvador Novo fundaron el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. La posguerra fue un periodo prolijo en la creación de instituciones educativas y culturales en Occidente y particularmente en América Latina. Como ejemplo, en la capital mexicana nació el Museo Nacional de Antropología en 1964, concreción reivindicativa del pasado indígena y preludio de los primeros reconocimientos formales de nuestra diversidad cultural. En el mundo, tras una sucesión de aproximaciones y manifestos, en 1972 fue adoptado el instrumento de derecho internacional vigente más importante en el tema que

nos ocupa: la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural.

A la luz de la preocupación por las amenazas destructivas provenientes de los ya temibles efectos avasalladores del progreso económico sobre la naturaleza y los paisajes históricos, en la Convención del '72 se amplían nociones largamente incubadas y se definen categorías: el patrimonio cultural, dice el texto, está compuesto por

los monumentos (obras físicas, vestigios arqueológicos y rupestres) que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; los conjuntos (de construcciones y arquitecturas cuya unidad e integración en el paisaje les confiere valor) y los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como los lugares que tengan valor desde el punto de vista histórico, arqueológico, estético, etnológico o antropológico.

Destaca en esta Convención la inclusión del patrimonio natural vinculado al cultural, concepto plausible así sea desde una visión antropocéntrica. El documento define como patrimonio natural a

los monumentos naturales constituidos por formaciones físicas y biológicas que tengan un valor universal desde el punto de vista estético o científico, las formaciones geológicas y las zonas que constituyan el hábitat de especies amenazadas, [...] los lugares naturales que tengan valor desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural.

Ese mismo año en nuestro país es promulgada la ley Federal sobre Monumentos y Zonas

Arqueológicos, Artísticos e Históricos, vigentes hasta hoy. En ella se establece que el INAH tendrá a cargo la investigación y protección de los vestigios arqueológicos y paleontológicos, así como de los monumentos históricos: los que datan del fin de Tenochtitlan en 1521 hasta el final del siglo XIX. Al INBAL la ley le confiere velar por el patrimonio artístico, aquel que fue creado a partir del siglo XX. No será sino hasta 2017, con la creación de la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal y la aprobación de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales, que en México se establezca la protección del patrimonio cultural inmaterial.

La historia mexicana confirma que nuestras herencias autoritarias y una enraizada cultura de la ilegalidad han hecho que la aplicación de este amplio conjunto normativo haya sido inconstante y desigual, frecuentemente sujeto a la injerencia del poder económico y los intereses del poder político. A ello hay que agregar un estrangulamiento presupuestal histórico agudizado en los tiempos del modelo neoliberal. Si bien hemos logrado conservar cientos de miles de construcciones y objetos, zonas de monumentos y zonas arqueológicas, decenas de prácticas culturales y sitios inscritos en las listas del patrimonio mundial de la UNESCO, la tarea está inconclusa: la destrucción y la incuria nos han asestado dolorosas pérdidas (baste el caso del patrimonio moderno como ominosa prueba) a lo largo de casi cinco décadas. Los sismos de 2017 evidenciaron nuestras insuficiencias a la hora de atender en la emergencia los más de dos mil monumentos que resultaron dañados. Evidencia materializada en la falta acumulada de mantenimiento y en el déficit de una participación ciudadana formada en los

retos de la conservación. Signo también de nuestros lastres fue que la devastación ocurrió con mayor gravedad en los pueblos indígenas más alejados, quienes tampoco tuvieron herramientas o apoyo para poner en pie sus antiguas viviendas de adobe.

En el terreno global el panorama tampoco es sencillo. El cambio climático, las guerras, la voracidad inmobiliaria, la lógica del consumo que todo lo mercantiliza y lo desecha son sólo algunas de las amenazas que se ciernen sobre el patrimonio cultural y natural en un mundo que además se ha vuelto predominantemente urbano. Como respuesta inicial, en 2003 la UNESCO aprobó la Convención para la



Ulises Matamoras, *Soporte: estabilizar I*, 2017-2018.
Cortesía del artista

Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, a propósito de la cual, Lourdes Arizpe ha apuntado:

el patrimonio cultural intangible [...] consiste en una propagación de significados alojados en lo profundo de la memoria colectiva. [...] La principal premisa en su definición es que las culturas están en constante cambio, a medida que quienes las practican [...] crean nuevas formas y se adaptan a las circunstancias históricas.

En esta misma tendencia la propia UNESCO reconoció en 2011 la insuficiencia de las medidas adoptadas a lo largo de las últimas décadas para proteger dinámicas culturales ahora caracterizadas por una acelerada metamorfosis. Así, partiendo de la urgencia de entender que en las ciudades se conforman el presente y el futuro humanos fue emitida la "Recomendación sobre los Paisajes Urbano Históricos", en la que, trascendiendo la noción de lo patrimonial como lo central y monumental, se define al paisaje histórico como la totalidad del territorio de las ciudades: un tejido cultural en movimiento; un andamiaje de valores y conocimiento del que forman parte todas las comunidades humanas.

¿Qué le deparan nuestros convulsos tiempos al patrimonio cultural? Para contestar la interrogante podríamos comenzar por advertir que en momentos de crisis la memoria colectiva nos ha permitido volver a iniciar una y otra vez recordando los puntos de partida que nos han llevado a puertos menos inciertos. La memoria histórica compartida en tiempos globales nos puede ayudar a reconstruir lo destruido; a aprender de los otros a partir del diálogo y la cooperación.

Resignificar el patrimonio cultural es vital para la humanidad y para el planeta. Al hacerlo debemos imaginar un nuevo paisaje: parafraseando a Saskia Sassen y a Carlos Monsiváis, la tarea es trazar una geografía policéntrica que, desde abajo, pueda integrar lo marginal en un plano horizontal, igualitario, que tenga a la diversidad cultural como valor fundamental. Ese paisaje debe ser un espejo creativo, mucho más grande y no fragmentario, habitado equitativamente por las culturas de las ciudades y el campo, por todas las expresiones del arte en libertad, por los excluidos y los diferentes, por las mujeres, los pueblos originarios y los habitantes de los barrios empobrecidos, por la academia y por instituciones cimentadas en la transparencia y la ética de la responsabilidad.

Aprendamos con humildad de las chinampas que, sobre el agua y durante siglos, produjeron el sustento que daría origen a nuestra gran ciudad; de las comunidades indígenas que han sabido vivir en sociedad respetando y agradeciendo a la Tierra. Para construir ese paisaje hagamos un uso sostenible de las mejores enseñanzas que el patrimonio cultural ha puesto en nuestras manos: conocimiento científico, comunicación infinita, tecnologías e ideas democráticas en movimiento. Reinventarlo todo es posible usando los puentes de la memoria, sólo no olvidemos que en ese paisaje, junto a nuestra creación cultural y como parte de ella, debe haber árboles, ríos, flores, animales, mares e insectos. En juego está el patrimonio biocultural del futuro: la reproducción de la vida misma. **U**

Alejandra García y Gutiérrez,
Objetos, 2019. Cortesía de la artista ►



ARTE

MARIANA CASTILLO DEBALL

DESENVOLVER LA MEMORIA

Carolina Magis Weinberg

Mariana Castillo Deball (Ciudad de México, 1975) desenvuelve las distintas pieles que rodean al mundo y la memoria; atraviesa la historia para tocar esos objetos intocables. Invita al público a reevaluar los conceptos de original y de objeto único, de valor tangible e intangible, rasgos de singularidad arqueológica. Nos muestra moldes, réplicas, copias y nos hace dudar de la originalidad de la historia, proponiendo una noción de ficción asociada a la aparente verdad del pasado.

Se aprieta un papel mojado alrededor de un árbol, la pulpa se mete en los huecos del tronco, lo rodea y se va secando en esa posición moldeada. Después de algún tiempo, el papel se ha convertido en árbol, en una segunda piel. Ese papel apretado es ahora un mapa escala 1:1 del objeto envuelto. Castillo Deball reproduce esta técnica que es la que realizaban los arqueólogos exploradores en el siglo XIX en tierras mexicanas, como es el caso de Alfred Maudslay, uno de los primeros europeos en estudiar la cultura maya.

El gesto de envolver con papel presionado para después arrancar esa piel y quedarse con la forma, permitía a los exploradores transportar las pesadísimas piedras llevando sólo su huella. En Europa se utilizaban estos moldes para hacer positivos de los monumentos en yeso que permitían a los dibujantes hacer reproducciones muy detalladas de los objetos. Sin el peso del viaje, sin la ceguera del sol yucateco en sus ojos, sin el sudor en las manos, sin el reflejo del blanquísimo papel sobre la verdísima naturaleza, así, a distancia, se podían concentrar pausadamente en las profundidades de la superficie.

Castillo Deball explora la multiplicación de memorias, esa distancia entre el objeto original, su molde, su reproducción, su estudio visual y los "objetos incómodos" resultantes. El objeto no es sólo su materialidad, sino su propio fantasma: su vestigio, su uso e incluso su olvido.

Hoy se tienen las pieles de los monumentos, los positivos y negativos de sus cuerpos, pero se han ido las piedras. Al ser exhibidas, adquieren una piel más: el museo, un contenedor para otros objetos-contenedores en donde el contenido ha dejado simplemente su huella. Están sin estar ya. Sus obras, fantasmas de la cultura, vienen a ocupar el mundo levemente.

Todas las imágenes son cortesía de la artista y kurimanzutto, Ciudad de México / Nueva York.



Vista de la instalación de *What We Caught We Threw Away, What We Didn't Catch we Kept*, CCA Glasgow, 2013.
Fotografía de Manuel Raeder



Realización de *Tree Trap Berlin*, 2012, papel maché, lana, papel de algodón



Vista de la instalación de *What We Caught We Threw Away, What We Didn't Catch We Kept*, CCA Glasgow, 2013. Fotografía de Manuel Raeder



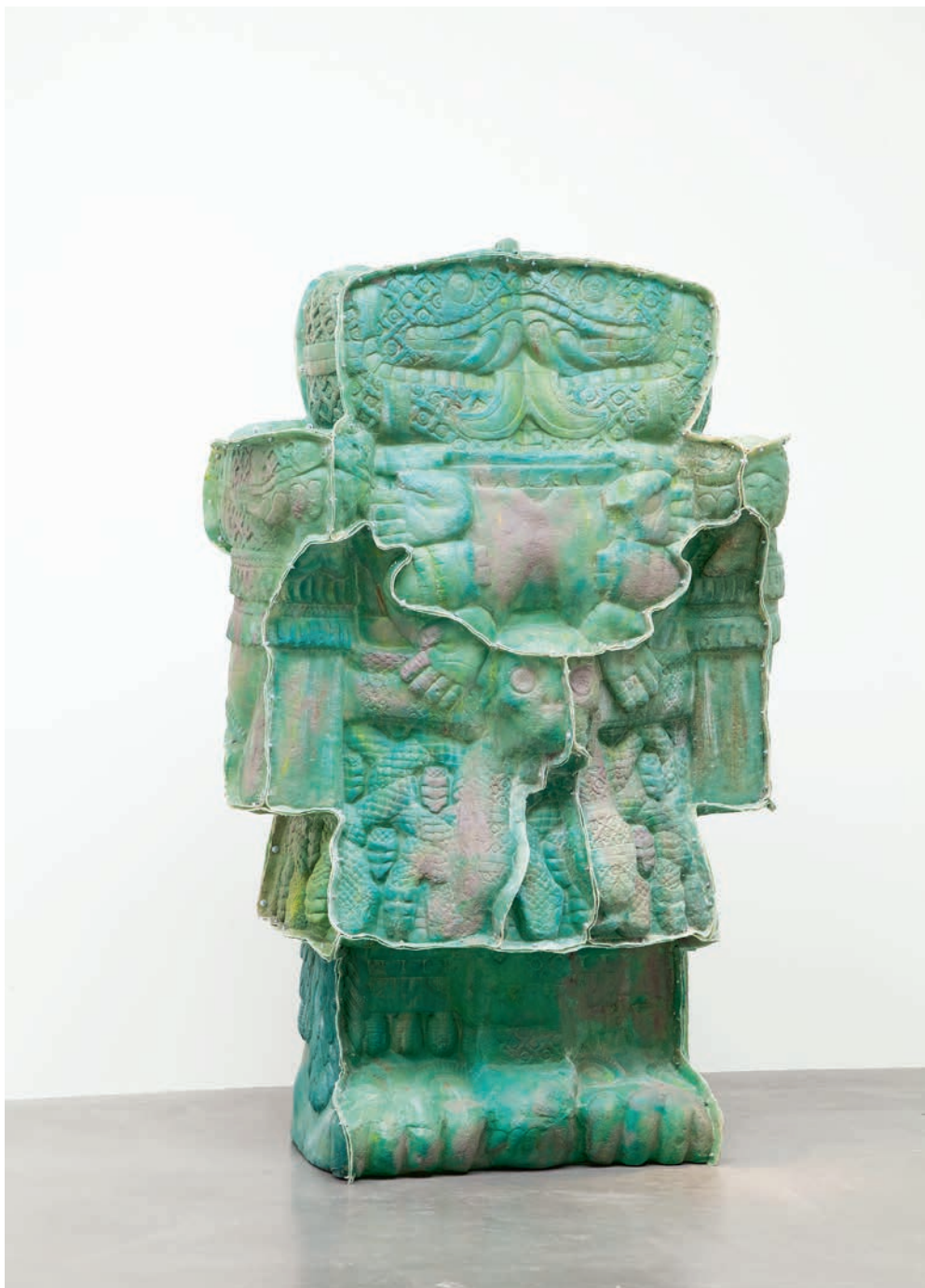
Vista de la instalación de *You Have Time to Show Yourself Before other Eyes*, 8va Bienal de Berlín de Arte Contemporáneo, 2014. Fotografía de Anders Sune Berg



Vista de la instalación y detalle de *Sciences Diagonales* (2011), en “Section Folklorique, Cabinet de Curiosités”, Zeeuws Museum, Middelburg, Holanda. Yeso, pigmento, piedras, conchas, máscaras, tela y objetos diversos montados sobre marco de metal, 200 x 300 x 20 cm. Fotografías de Pim Top y Mariana Castillo Deball



Vista de la instalación de *Feathered Changes, Serpent Disappearances*, Walter and McBean Galleries, San Francisco Art Institute, San Francisco, 2016



Tu movimiento junta una estatua ficticia, de la serie “Entre tú y la imagen de ti que a mí llega”, 2010, escultura de fibra de vidrio a partir de la Coatlicue original, exhibida en el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México, 250 x 160 x 160 cm

Alejandra García y Gutiérrez, ►
Azul índigo, 2019. Cortesía de la artista

An abstract graphic design featuring a white background with various colored lines and shapes. A large, dark blue shape on the left contains the word "PANÓPTICO" in white. A red line forms a wavy shape in the upper right. A blue line forms a large, irregular shape in the center. A yellow line forms a small, wavy shape near the center. A blue line forms a large, irregular shape in the lower right. A red line forms a small, circular shape near the bottom right.

PANÓPTICO



MILES Y MILES DE LECTORES

ENTREVISTA CON PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

Diego Rabasa

Primero quisiera preguntarte algo de ámbito más general y tiene que ver con la idea de pesimismo. Disculpa que empiece con un gesto tan petulante como referirme a Cioran pero me parece relevante. En una entrevista lo escuché decir que él creía que el pesimismo era una noción usada casi siempre de manera errónea para vincularla con una postura denotativa de la realidad, cuando él pensaba que los pesimistas, desde cierta perspectiva, eran individuos que pensaban que la realidad podía ofrecer algo mejor y por ende merecía ser criticada en su desplante de insuficiencia. Me gustaría mucho conocer tu opinión sobre el pesimismo en general y la referida postura de Cioran.

Lo primero que tenemos que preguntarnos es si el pesimismo es una actitud elegida o una forma integral de enfrentar la vida. Lo heroico es no ser pesimista y enfrentar la vida cotidiana con optimismo. Para mí el optimismo, practicar el optimismo, es todo un reto cotidiano porque tengo una tendencia enfermiza a pensar que las cosas pueden salir mal. Y eso me influye de un modo brutal. Por ejemplo, me puedo demorar 20 años pensando en una novela y no atreverme a empezar porque el pesimismo me hace creer que me voy a bloquear. Pesimismo-tristeza-melancolía. Es un reto diario decirme a mí mismo: "Todo va a salir bien, Pedrito, dale, adelante". Creo que la realidad sí nos puede ofrecer algo mejor cada día y cada minuto. Pero hay que prepararse,

◀ Pedro Juan Gutiérrez. Fotografía de Núria López Torres

sonreír y seguir adelante. Yo soy caribeño y tropical, no como el pobre Cioran.

Me interesa también preguntarte sobre las diferencias en el tono de ambos proyectos, que si bien tienen ciertos temas de coincidencia, presentan una aproximación de temple y temperamento distintos. Podría pensar en un temperamento más salvaje en el primer caso y uno más melancólico, si bien intenso también, en el segundo. ¿Podrías elaborar un poco sobre este aspecto puntual en el tono de la prosa?

En efecto, ya te lo comentaba antes. Si lees sobre todo mi poesía entenderás mejor toda esa melancolía, esa tristeza un poco irremediable que destilan mis poemas. Pero yo uso (quizá) la melancolía, o ella me usa a mí, como un elemento de distanciamiento ante una realidad cruda, vertiginosa, hostil, agresiva y furiosa, que es lo que predomina en este país del que yo me nutro. Para no volverme loco tengo que poner distancia siempre y, te repito, la melancolía es una buena herramienta, al igual que el silencio y la filosofía budista. De ese modo amplió mi perspectiva, extendiendo mi horizonte porque lo cierto es que al final No quiero contaminar al lector con una tristeza deprimente que lo incite a pegarse un tiro en la sien, sino darle algo que le sea útil, o bello, algo que lo haga pensar al menos.

¿Cómo altera la situación del narrador el hecho de que haya tanto presente como pasado involucrados en lo que se narra, y una distancia geográfica con respecto a Cuba?

Muy buena pregunta. Pedro Juan funcionó completamente distinto en Europa y

en Cuba. Son dos claves diferentes, dos contextos distintos. La primera experiencia de este tipo la tuve cuando escribí *Animal tropical*, en 1999-2000. El capítulo segundo de esa novela se desarrolla en una pequeña ciudad del sur de Suecia, a unos kilómetros de la hermosa isla de Oland. Estuve tres meses allí, sin conocer el idioma, dependía completamente de mi compañera sueca hasta para pedir un café en un restaurante. Me sentía como un inválido, pero al mismo tiempo lo entendía todo. Y lo entendía con suficiente distancia, claridad, objetividad. Cada detalle. Hablaba en inglés con la gente y eso me ayudaba un poco a situarme. Y de ese modo empecé a escribir. Llené dos libretas. Más de 200 páginas. Podría haber escrito una novela sólo con eso, pero no, lo incorporé dentro de la novela que ya estaba escribiendo. Fue una experiencia hermosa. Hay lectores europeos a los que les encanta ese capítulo. Dicen que penetro a fondo en una realidad que supuestamente es sólo aburrimiento. En fin, creo que un escritor tiene que retarse siempre. Buscar nuevos rincones de la realidad y enfrentarlos con un espíritu poético y con ánimo de llegar al fondo. Ésa debe ser la misión de un escritor: descubrir y exponer lo que otros no ven. Donde yo veo poesía otros ven un montón de basura.

El alcohol y la música parecen ser claves constantes. ¿Podrías contarme sobre los motivos que ambos elementos ofrecen, en términos de la comprensión, del narrador? En este aspecto me interesa mucho también la presencia de Vermeer en la novela.

Para no volverme loco tengo que poner distancia siempre y, te repito, la melancolía es una buena herramienta, al igual que el silencio y la filosofía budista.

Estoy vivo gracias al alcohol y la escritura. Ambos en grandes cantidades. Durante muchos años esa combinación me salvó cada tarde y me llevó a jugar. A verlo todo como un niño malcriado que está jugando sin pretender nada más. Bebía una botella de ron y escribía. Por las tardes también pintaba y escuchaba música y seguía bebiendo. Ahora comprendo que estaba jugando a la ruleta rusa pero era un juego. No me tomaba nada en serio y de ese modo logré rebasar los peores años de mi vida y los peores años para mi país, es decir, la década de los noventa. Vermeer y su *Muchacha leyendo una carta junto a la ventana*, así como los cuadros de Brueghel el Viejo: vi reproducciones cuando tenía 12 o 13 años y se me metieron dentro. También Botticelli, pero éste pasó en unos años y ya no me interesa. En 1982 salí de Cuba por primera vez y fui a la República Democrática de Alemania, a Dresde, y ahí estaba en la Galería de los Viejos Maestros esa muchacha leyendo la carta. Y fue como si me encontrara con mi novia. Muy emocionante. ¿Cuántas veces he ido allí de nuevo? ¿Cuántos poemas le he escrito? Adoro a Vermeer, en dos palabras. Lo adoro con todo mi corazón, no hay explicaciones racionales.

Cuando aseveras que “el capitalismo es una mierda y el socialismo es peor”, ¿podrías señalar los aspectos más corrosivos en la formación de las distintas subjetividades que ambos mo-

delos producen en los individuos que viven en uno y otro modelo?

El capitalismo cada día es más salvaje e inhumano, para decirlo de un modo simple y rápido. El socialismo, en cambio, debido a su paternalismo y supercontrol, paraliza y ata de manos a la persona.

Hay una dimensión muy autobiográfica, por supuesto, en tu escritura. Sin embargo veo más elementos de tu vida, digamos, civil, y menos la parte de carácter laboral (pienso en tus años como reportero, por ejemplo) y la relación (o falta de) con el régimen, ¿tienes en algún momento contemplado recoger de ahí algo de material narrativo?

Trabajé 26 años como periodista. Quedó poco interesante de todo ese tiempo. Tuve que hacer mucha rutina intrascendente. Ahora prepararé un libro con algunas de las mejores entrevistas que hice en esa época (Günter Grass, Benedetti, etcétera), se titula “Escritores peligrosos”, y debe salir aquí en Cuba el año próximo... Si hay papel, porque ahora las imprentas tienen un grave problema con la carencia de papel. Así que no creo que pueda escribir nada de ficción sobre el tema “Pedro Juan periodista”.

En la forma en la que se abordan las historias tanto de la Trilogía como de esta novela hay una crudeza que puede llegar a ser brutal ¿Vives así tu vida? ¿Hay algún proceso de reconciliación a lo largo de los años?

Me he reconciliado bastante conmigo mismo, que es de lo que se trata. Ha sido un proceso lento y duro. He dejado bastante el alcohol y otras perversiones. Ya

tengo 69 años. Y la edad lo obliga a uno a tranquilizarse. Creo que además solté mucha furia cuando tuve que hacerlo y ya estoy más tranquilo, relativamente más tranquilo. Quizás es cierto que la escritura funciona como una terapia, no sé.

Con respecto a la publicación de tus libros en Cuba, la Trilogía aparece 20 años después de su publicación. ¿Crees que esto puede despojar un poco su lectura de la carga subversiva de haber sido escrita en un tiempo y contexto determinados? ¿Te inquieta o preocupa tener lectores en tu país?

Con mucho trabajo se han ido publicando casi todos mis libros en Cuba. Necesito que se publiquen más. Aquí una edición de tres mil ejemplares desaparece en tres días. Los cubanos tienen avidez por leer mis libros, evidentemente. Y es mi público natural. Cada día tengo más apoyo de estudiosos y críticos. Pero eso es lo que menos me interesa. Mi escritura es anticonvencional y antiacadémica, así que es lógico que los estudiosos no sepan qué hacer. En veinte años aquí sólo hay dos o tres estudios serios y profundos de mi obra. Pero tengo miles y miles de lectores. Esto es lo importante.

Quisiera preguntarte acerca de los pequeños cambios que se observan ahora mismo en Cuba: simplemente el acceso que tienen ahora los jóvenes a una conexión a internet en sus celulares. ¿Qué tipo de diferencias esenciales crees que existen entre un chico que vive hoy La Habana que tan profundamente has retratado y la que tú viviste?

Sí, nuestros tiempos son vertiginosos y cambian de un año para otro. Esa Habana



Johannes Vermeer, *Muchacha leyendo una carta*, 1657-1659

de los años noventa sigue existiendo, un poco más atenuada tal vez, pero sigue. Sobre todo en Centro Habana y en barrios marginales. Sigue así de fuerte y violenta. Falta mucho para que se produzcan cambios de fondo.

Me interesa por último preguntarte sobre el título de la novela y esa parte en la que dice "el estoicismo y la frugalidad siempre me salvan". ¿De qué manera te salvan? He leído también en algún sitio que practicas meditación, ¿por qué es tan importante para ti?

El personaje Pedro Juan siente que el único modo que tiene de salvarse de las situaciones tan difíciles de su vida es siendo estoico, siendo duro, necesitando poco para vivir, casi nada. No se puede poner a querer mucho o aspirar a una vida muelle. El contexto no le permite ablandarse. **U**

TEATRO CON TONO NARANJA Y ACENTO CINEMATográfico

Édgar Alejandro Hernández

Cuando se asume el riesgo de adaptar al teatro una obra icónica que trascendió su propia época y logró afectar a varias generaciones, lo primero que se debe poner en claro es que el éxito o fracaso de esa empresa recae en la capacidad que tenga el director de respetar el tono y el acento que se le dieron a la obra original, más que en su habilidad por seguir con fidelidad su argumento.

El director argentino Manuel González Gil trajo a la Ciudad de México la obra teatral *La naranja mecánica*, montaje escénico basado en la novela escrita en 1962 por el inglés Anthony Burgess, pero que en realidad tiene como modelo la versión cinematográfica que realizó en 1971 el director estadounidense Stanley Kubrick.

Para decirlo con claridad, la obra de teatro usa el argumento de Burgess (así aparece incluso en la publicidad de la obra), pero es la película de Kubrick la que define el tono y el acento de la exitosa puesta en escena que, con funciones dobles de viernes a domingo (y sencillas los jueves), supera las treinta semanas en cartelera, es decir, más de doscientas representaciones sólo en México, ya que previamente se presentó una temporada en Argentina.

Formalmente podría parecer una obviedad que una obra de teatro tenga más afinidades con la versión cinematográfica que con la obra escrita, pero en el caso

◀ Leo Deluglio como Alex DeLarge en el montaje escénico de *La naranja mecánica*. Fotografía de Charly Duchanoy

específico de *La naranja mecánica* el dilema se vuelve trascendente por las significativas libertades que Kubrick se tomó al momento de llevar a la pantalla grande el libro de Burgess que el montaje teatral copió casi de principio a fin.

Sin resumir el argumento, por demás conocido, es importante recordar que *La naranja mecánica* relata la historia de un joven llamado Alex DeLarge, quien lleva una licenciosa vida que le permite dar rienda suelta a actos de ultraviolencia en complicidad con tres de sus amigos *drugos* (Georgie, Pete y Dim), con quienes roba, agrede y viola a cualquier persona que tenga la mala suerte de ponerse en su radar.

Aquí empiezan las diferencias entre la obra literaria y la versión cinematográfica y, por extensión, teatral. Las víctimas de los asaltos sexuales son, en el libro de Burgess, niñas que no superan los 10 años, mientras que en los montajes cinematográfico y teatral se trata de mujeres jóvenes, lo cual dosifica, valga la expresión, en cierto grado la gravedad de las escenas.

Violar a una niña parece un tabú que ni Kubrick ni, mucho menos, González Gil se atrevieron a tocar. Resalto este tipo de detalles porque el libro ofrece un recorrido por los extremos del libre albedrío: del exceso juvenil a la redención de madurez. Lo cual ha sido incluso considerado como un relato moral, pero más allá de la afinidad que se pueda o no tener con este tipo de posturas, lo importante en términos de la adaptación es que este tránsito argumental queda nuevamente incompleto en su versión para teatro.

Es cierto que el nudo de la historia lo da la tragedia de Alex y su caída en desgracia cuando es condenado a prisión por el asesi-

nato de una de las mujeres que violó. El tratamiento conductista (el método Ludovico) al que se somete para obtener su libertad y las terribles secuelas físicas y psicológicas que esto le ocasiona son los pasajes más conocidos de la historia, pero para Burgess este tránsito de caos, excesos, abusos y dolor no termina con un determinismo cínico y fatalista de la realidad, sino que al final de la novela Alex vive una reconversión en la cual, aburrido de la violencia, busca reorientar su vida e incluso formar una familia. El ejemplo en la novela lo da Pete, uno de sus antiguos amigos *drugos*.

Este remate extremo y moral era esencial para Burgess y fue por el que tuvo que pelear desde 1962 cuando un editor de Nueva York, Eric P. Swenson, condicionó la publicación del libro sólo si se borrara el capítulo 21, cierre de la novela, en el que se desarrolla esta conversión de Alex.

Obligado por la presión económica de publicar, Burgess cedió a la condición del editor neoyorquino, pero tras el éxito de la novela el autor exigió que en las subsecuentes ediciones, sobre todo fuera de Estados Unidos, se reintegrara el capítulo perdido.

Sin embargo, el daño estaba hecho, ya que Kubrick se basó en la versión censurada para filmar su película. En una entrevista publicada el 31 de diciembre de 1986 por *The New York Times*, Burgess se lamentaba:

Muchos me escribieron a propósito de eso. La verdad es que me he pasado buena parte de mi vida haciendo declaraciones xerográficas, de intención y de frustración de intención, mientras que Kubrick y mi editor de Nueva York gozaban tranquilamente de la recompensa por su delito menor.

El dramaturgo argentino dudó demasiado al momento de definir si el faro de la adaptación recaía en su referencia literaria o cinematográfica.

En el mismo artículo, Swenson niega que haya condicionado la publicación del libro y asegura que la supresión del capítulo 21 fue de común acuerdo con el autor. Más allá de que la palabra del autor está a discusión contra la del editor, el hecho es que sólo la versión estadounidense cuenta con 20 capítulos y en el resto de los países con 21.

Este viejo debate renace ahora en México porque, como ya se dijo, la adaptación teatral propuesta por González Gil sigue a pie juntillas la versión cinematográfica de Kubrick (es decir, sin capítulo 21) lo cual evidentemente genera otro tipo de tensiones a la hora de montarse en vivo.

En principio, la versión teatral carga con la losa de competir con una de las actuaciones más recordadas en la historia del cine. Malcolm McDowell enfundado en un juvenil anti-héroe de mallas y camisa blanca, con botas industriales, pestañas postizas, tirantes y bombín, que no sólo seducía con su fría y penetrante mirada a la hora de violentar a sus víctimas, sino que al mismo tiempo lograba encandilar con su perfectamente fingido rostro de sufrimiento a la hora de padecer los efectos del tratamiento conductista al que fue sometido.

Este reto le tocó al actor Leo Deluglio, quien interpreta en teatro a Alex DeLarge con resultados variopintos. No sé si las dimensiones del Teatro Sogem Wilberto Canton lo ameritan, pero sin duda el uso de micrófonos es un distractor difícil de superar, al menos durante la primera parte de la obra. La voz amplificada, aun en las escenas musicaliza-

das, recuerda demasiado al sello de la casa del teatro comercial.

Pero Deluglio, con aplomo, sostiene la obra de principio a fin. Cuando su actuación es demasiado forzada, sobre todo en las escenas de violencia, la obra cae en un pantano del cual sus compañeros de escena no logran salir bien librados. El montaje obliga al resto de los actores a interpretar diferentes personajes a lo largo de la obra, lo cual desdibuja en muchos casos sus logros escénicos, aunque la mejor parte se da al cierre de la puesta en escena.

Cuando Deluglio encarna mejor a Alex es en su ocaso, cuando tiene que ser sumiso y actuar con fragilidad ante el rigor de sus captores o rivales. En consonancia, esto provoca un reordenamiento de opuestos entre los actores. El amigo/patino (Jorge Seleme) se enfunda en una figura de autoridad al convertirse en ministro, al mismo tiempo que la mujer violada (Florencia de Blov) adquiere el papel salvador de la doctora que interrumpe el tratamiento conductista. Al final, los actores se ven beneficiados del desdoblamiento al que los obliga el montaje.

Un acierto importante de la obra fue reducir los elementos escenográficos a su mínima expresión: una fachada luminosa del bar Korova, un par de andamios que los propios actores mueven según las necesidades de la escena y algunos elementos del laboratorio donde Alex se somete al tratamiento.

La adaptación de la obra se permite varias licencias relacionadas con el lenguaje, que en el caso del libro es todo un hito, ya que Burgess inventó palabras en las que mezcla el ruso con el inglés, mismas que tuvieron que ser condensadas en la película de Kubrick para resultar accesibles al público.

La versión teatral va más allá, prácticamente borra este lenguaje inventado y abre la puerta a palabras y modismos mexicanos que, en algunos momentos, tal vez los más desafortunados, son sobreinterpretados, como si los policías que mantienen preso a Alex fueran los típicos nacos de barrio. El gesto genera risas, pero se vuelve un recurso innecesario al ser un remedo del ácido humor que Kubrick imprimió en su versión cinematográfica.

La obra en el inicio es casi un musical, las primeras escenas tienen un marcado ritmo con coreografías y canto, pero conforme transcurre el montaje todo se diluye. No es que sea fanático de los musicales, pero estos desplazamientos vuelven inconsistente la pues-

ta, sobre todo pensando en que es del tipo de obras que coquetean con el teatro comercial.

El tono y los acentos del director muestran de principio a fin que, ante la dificultad mayor de llevar a escena una obra de culto, el dramaturgo argentino dudó demasiado al momento de definir si el faro de la adaptación recaía en su referencia literaria o cinematográfica. Las actuaciones ocultan por momentos esta confusión, pero en el mejor de los casos González Gil le dio una vuelta más a la añeja disputa entre Burgess y Kubrick. **U**

La naranja mecánica.

Teatro Sogem Wilberto Cantón.

Adaptación y dirección: Manuel González Gil.

Elenco: Leo Deluglio, Carlos Fonseca, Erik Díaz, Jorge Seleme, Kevin Holt, Antonio Alcántara y Florencia de Blov.



Cartel del montaje escénico de *La naranja mecánica* de Manuel González Gil. Fotografía de Charly Duchanoy

LA CRISIS DE LOS ANTIRRETROVIRALES EN MÉXICO

Wenceslao Bruciaga

A finales de abril y principios de mayo de 2019, personas que viven con VIH, organizaciones de la sociedad civil, activistas y médicos bloquearon el Paseo de la Reforma en la Ciudad de México, a la altura de la Estela de Luz, para exigir la compra inmediata de antirretrovirales puesto que varias alertas sobre desabasto habían brotado en las redes sociales.

Aids Healthcare Foundation Mexico, organización de carácter mundial que ofrece servicios de tratamiento y defensoría para personas que viven con VIH, informó en abril de 2019 que:

A pesar de las afirmaciones hechas por Censida, las organizaciones de la sociedad civil dedicadas a la defensa de los derechos de las personas con VIH o sida han documentado desabasto de medicamentos antirretrovirales en Oaxaca, Chihuahua, Tabasco y Tamaulipas.

En los meses más álgidos de las denuncias por desabasto de antirretrovirales, el reflector, como de ministerio público ochentero, cayó sobre dos aspectos mutuamente excluyentes: el proyecto de austeridad implementado por la administración del nuevo presidente, Andrés Manuel López Obrador —entregado a una fortísima convicción de acabar con la corrupción que azota a México, incluido el sector salud— y el hecho de que México era el país que más caro compraba los antirretrovirales en Latinoamérica, debate que por

◀ Medicamentos. Fotografía de Tibor Kádek ©

mucho tiempo fue un secreto a voces en las discusiones sobre VIH.

El ojo del huracán de la protesta me produjo una suerte de inquietud retro, como esas transmisiones vía satelital de la televisión de finales de los ochenta del siglo pasado, cuando el sida era un problema de salud pública mortalmente estigmatizado sobre todo por medios de comunicación como la TV, pero incluso por los gobiernos, que además promovían un alarmante estado de homofobia institucionalizada.

Hace mucho que el VIH no era un tema neurálgico en la agenda LGBTTTI de México como lo fue durante el primer semestre de la administración de Andrés Manuel López Obrador, a tal grado que su discusión alcanzó cúspides críticas que otrora sólo eran ocupadas por los melodramáticos debates alrededor del matrimonio igualitario y la adopción de niños por parte de parejas homoparentales, prioridades que acapararon la agenda LGBTTTI en México para un sector conservador y que me siguen pareciendo inexplicables ante la existencia de un virus sin cura, como si el VIH fuera cosa del pasado.

Los posibles escenarios del desabasto de medicamentos antirretrovirales en México, detectado sobre todo en clínicas del IMSS, prendieron los focos rojos de los actores implicados: médicos infectólogos, activistas gay y las 164,518 personas que viven con el virus del VIH en México y que actualmente reciben tratamiento antirretroviral de forma gratuita, según los datos gubernamentales proporcionados por el Centro Nacional para la Prevención y Control del VIH y sida (Censida) al cierre de 2018.

Los inhibidores de la proteasa que se usan en tratamientos antirretrovirales son medica-

mentos que bloquean la enzima del VIH, suprimen su evolución e impiden que llegue a un estado de madurez e infecte los linfocitos CD4, fundamentales para la respuesta inmunitaria del cuerpo humano. Esta baja en las defensas naturales humanas desemboca propiamente en el sida. Sin embargo, los inhibidores de la proteasa han quedado rezagados frente a nuevas fórmulas —como los inhibidores de integrasa, otra enzima del VIH— cuya efectividad es más rápida y tiene menos efectos secundarios. Por ello son los medicamentos de primera elección al iniciar tratamientos en los países desarrollados, de acuerdo con las guías de la Sociedad Clínica Europea del Sida y el Departamento de Salud y Servicios Humanos de los Estados Unidos.

Luis Adrián Quiroz, activista coordinador general de la agrupación Derechohabientes Viviendo con VIH del Instituto Mexicano del Seguro Social y vocal de Consejo Nacional para la Prevención y el Control del sida (Conasida), contextualiza el tema del VIH hasta antes de la crisis de los antiretrovirales:

La atención médica era buena, se estaban migrando los esquemas a los nuevos inhibidores de integrasa, priorizando aquellas personas que estaban en inhibidores de proteasa, acción que ya se hacía desde hace dos años aproximadamente. En la guía de medicamentos del Conasida se pusieron los inhibidores de integrasa como medicamentos de primera línea mediante un comité, y esto se basaba en la capacidad presupuestaria de las instituciones.

De acuerdo con Luis Adrián Quiroz, el Seguro Popular nunca tuvo problemas de ninguna índole: a diferencia de los otros esquemas que dependen del Fideicomiso de

Un ejemplo: Dolutegravir, uno de los mejores inhibidores de integrasa [...] en Brasil cuesta entre 8 y 35 dólares por frasco, mientras que México lo compraba entre 100 y 110 dólares.

Fondos Catastróficos, el Censida era quien regulaba toda la compra y por ende los problemas de desabastecimiento eran prácticamente inexistentes, toda vez que Censida se encargaba de hacer la planeación desde marzo y terminaba a finales de mayo, garantizando los esquemas de tratamiento:

En el caso de la seguridad social, se lograba garantizar el abasto, en coordinación con las autoridades correspondientes, con tal de tener los niveles de inventario de antirretrovirales por arriba de 95 o 97 por ciento, lo cual se cumplía. Y cuando había algún tipo de desabasto, lo que hacíamos era salir, evidenciar el problema y se subsanaba todo el proceso. Cuando entró esta nueva administración en el Seguro Social, durante la primera quincena de diciembre hubo un gran problema: a pesar de nuestra insistencia en lo importante que era sentarnos con las autoridades salientes y entrantes, a nadie interesó este proceso y, en el caso del Seguro Social, tuvimos una crisis de tratamientos durante los primeros días de diciembre del año pasado porque nunca se pusieron de acuerdo para la compra de antirretrovirales que ya estaba consolidada.

Sin embargo, los activismos alrededor del VIH en México se han nutrido de posicionamientos encontrados. Por ejemplo, en entrevista para este texto, el activista y editor fundador del suplemento *Letra S*, Alejandro Brito, especializado en temas relacionados con

el VIH y el sida, me comentó que la perspectiva es otra, más bien caótica. Según Brito, si bien en México existe una *Guía de manejo antirretroviral de las personas con VIH*, no todas las instituciones de salud del país la siguen a cabalidad, y menos el sistema conocido como *seguridad social*:

IMSS, ISSSTE, Pemex e ISSFAM siguen criterios propios, recetan lo que quieren entre la gran cantidad de medicamentos disponibles sin atender a los lineamientos. En la revisión de las claves de medicamentos antirretrovirales que se hizo al sistema “Salvar” de Censida se encontró que se prescribían antirretrovirales obsoletos o cuyo uso ya no se recomienda, como Atazanavir, Kaletra, Nevirapina, Didanosina, Tripanavir. Esos antirretrovirales se seguían comprando cuando su uso ya no se justifica desde un punto de vista clínico. Son medicamentos que aún se prescriben en el IMSS; ahí incluso se siguen dando inhibidores de la proteasa como el Indinavir, lo cual es un crimen porque es muy tóxico. El IMSS se maneja de una manera muy oscura, no hay información. Y el ISSSTE es un total desastre.

Cuando uno se encuentra al margen de las posturas activistas, resulta sumamente complicado hacerse de una respuesta que calme la ansiedad. “Su voracidad no tiene límites”, me dice Brito refiriéndose a las farmacéuticas:

Son capaces de elevar al doble los precios de los medicamentos, pues además monopolizan la distribución; amenazan y demandan penalmente a servidores públicos responsables de las compras. Y sucede que aun cuando la patente de un medicamento caduca, su precio no baja sustancialmente.



Protesta por desabasto de antirretrovirales, 2/05/2019, Ciudad de México. Cortesía de Luis Adrián Quiroz

Brito añade que la sagacidad de las farmacéuticas es capaz de infiltrarse en el sistema interno de salud nacional, base de datos y perfiles, al más puro estilo de la Guerra Fría, para obtener información privilegiada.

El problema no era nuevo. Mucho antes de la llegada de López Obrador, de las elecciones presidenciales del 2018, de que la lucha contra la corrupción cobrara fuerza relevante en la agenda pública, era sabido que México pagaba entre cuatro y veinte veces más caro el precio de los medicamentos, según el estudio *Tratamiento antirretroviral bajo la lupa: un análisis de salud pública en Latinoamérica y el Caribe* de la Organización Panamericana de la Salud en 2013. Tan sólo un ejemplo: Dolutegravir, uno de los mejores inhibidores de integrasa con apenas cinco años en el mercado, en Brasil cuesta entre 8 y 35 dólares por frasco, mientras que México lo compraba entre 100 y 110 dólares.

¿Por qué México era el país latinoamericano que más caro pagaba los antirretrovirales? Para el jefe del Centro de Investigación en Enfermedades Infecciosas (Cieni), Gustavo Reyes Terán, sólo hay dos razones:

Una, por ser malos negociadores. O dos, por corrupción. No tengo pruebas de personas, grupos o instituciones, pero resulta obvio pues tenemos el claro ejemplo de Brasil, que supo negociar por volumen precios baratos y sumamente razonables.

Esto me lo dice en su oficina del Cieni, ubicada en el ala derecha del Instituto Nacional de Enfermedades Respiratorias, con aspecto de futurismo *ballardiano*, puertas de seguridad que se suceden una tras a otras como en un búnker postnuclear. Son laboratorios altamente equipados.

Aunque es verdad que Brasil cuenta con un marco legal que le permite negociar con las patentes a precios más bajos que México, que está obligado por la firma del Tratado de Libre Comercio a una política comercial regida por un marco legal que respeta el precio de las patentes, es inevitable hacerse la pregunta: ¿qué pesa más, un tratado comercial que ha demostrado beneficiar a las grandes empresas o la salud de los mexicanos que viven con VIH y no pueden acceder al tratamiento? Basta recor-

De veinte claves de medicamentos de patente que el gobierno compraba bajo el marco legal del TLC, se redujeron a sólo ocho, los más eficaces, los menos tóxicos y con mayor barrera genética.

dar que en la décima Conferencia IAS sobre la ciencia del VIH que se llevó a cabo en la Ciudad de México en julio de 2019, se dijo que aproximadamente 230,000 personas viven con VIH en nuestro país, de las cuales sólo 164,518 reciben tratamiento de forma gratuita.

El fantasma del desabasto de antirretrovirales, en opinión de Reyes Terán, no fue una carambola de la actual administración. Desde el año pasado, Censida había advertido un posible desabasto por distintas circunstancias, entre ellas, las elecciones presidenciales y la posibilidad de una nueva administración. La situación recrudeció y llegó a un punto crítico a finales de abril y en mayo de 2019.

Hubo quienes vieron en la lucha del nuevo gobierno contra la corrupción una coyuntura favorable para afrontar de una vez por todas la crisis de los precios altos que México pagaba por los antirretrovirales. Entre ellos Reyes Terán, junto con los doctores Alicia Piñeirúa, Florentino Badial, Juan Sierra Madero y Andrea González, además de activistas como Alejandro Brito, que aprovecharon el momento crítico en el que aún no se compraban los antirretrovirales (debido a que la nueva administración determinó que esas compras se harían desde la Secretaría de Hacienda y no mediante Censida), para presentar una nueva propuesta con objetivos claros: simplificar el tratamiento —es decir, la prescripción de medicamentos de una sola toma al día—, usar los mejores dispo-

nibles, de última generación, que hayan demostrado en ensayos clínicos con humanos tener una efectividad superior a los que se utilizan actualmente y a costos mucho más baratos.

De acuerdo con Reyes Terán, el Atripla es el antirretroviral que más se prescribe en México a pacientes de diagnóstico reciente, aproximadamente 50,000 personas con VIH. Estudios coordinados por el laboratorio de Reyes Terán y Censida habían anunciado desde 2016 un efecto conocido como *resistencia transmitida*, que en México ha aumentado en los últimos diez años y de modo más alarmante en los últimos cinco. Una de cada diez personas tiene resistencia al Atripla, lo que implica una vida de eficacia del medicamento muy corta, y esto a su vez se refleja en el paciente como un riesgo a desarrollar sida. La idea es dejar a las nueve personas restantes con el Atripla ininterrumpido, siempre y cuando su carga viral sea indetectable y —esto es muy importante— no presenten efectos secundarios. Luego, gradualmente, se trataría de no iniciar tratamientos de Atripla con nuevos pacientes para disminuir en la medida de lo posible la expansión de la resistencia transmitida.

La nueva propuesta de compra fue finalmente aceptada y se le conoce como *Nuevo Paradigma de VIH* que, en términos generales, consiste en la simplificación de los esquemas de tratamiento, al depurar el número de medicamentos obsoletos y al aumentar e introducir los mejores antirretrovirales disponibles en el mundo. De veinte claves de medicamentos de patente que el gobierno compraba bajo el marco legal del TLC, se redujeron a sólo ocho, los más eficaces, los menos tóxicos y con mayor barrera genética.

La propuesta contemplaba también la reducción de los costos, como lo comenta Brito:

Disminuir el abanico de medicamentos y aumentar el volumen de compras de los seleccionados colocó al gobierno en una mejor situación para negociar precios con las compañías farmacéuticas. Se hizo trato directo con las compañías productoras, dejando de lado a las distribuidoras, y se les puso a competir. Les cambiamos completamente la jugada. Con esa negociación y la compra de medicamentos genéricos se logró un ahorro de 1,700 millones de pesos de los 3,200 millones que el gobierno venía erogando en la compra de antirretrovirales. Con parte de esos recursos ahorrados el gobierno anunció la compra de medicamentos para tratar la hepatitis C, epidemia que afecta particularmente a las personas con VIH.

Aunque el desabasto parece controlado y ya han llegado los medicamentos comprados bajo el esquema del Nuevo Paradigma, Luis Adrián Quiroz se muestra escéptico. Todavía no comienza la licitación para los medicamentos para la seguridad social llamada *compra consolidada* (IMSS, ISSSTE, PEMEX, Sedena) por lo que el desabasto se podría repetir. Y el tema álgido sigue siendo la distribución de los medicamentos. Asimismo, queda la duda sobre la reacción de las farmacéuticas y en un plano más siniestro, los rumores de activistas del VIH que pudieran estar relacionados con ellas. Fuentes que no han revelado su nombre comentan que pueden rastrearse activistas que pudieran estar filtrando información privilegiada de pacientes a las farmacéuticas para que éstas tengan armas durante su negociación. [U](#)



Rafael Díaz, serie PHARMA/ANTIRRETROVIRALES, 2018. Cortesía del artista

POR LA INVESTIGACIÓN AUTÓNOMA EN NUESTROS MARES

Yael Weiss

En los pasillos del Instituto de Ciencias del Mar y Limnología (ICLM) circula la historia de un investigador mexicano visitante en una universidad estadounidense. Este oceanógrafo se encuentra con un colega en la cafetería climatizada.

—¿No estabas en pleno crucero? —le pregunta con sorpresa en inglés.

—Estoy de crucero —confirma el estadounidense, con su charola en manos.

—¿Cómo? —exclama el mexicano.

—¿Ya acabaste de comer? Acompáñame, te lo muestro.

Es así como nuestro oceanógrafo entra al cubículo subterráneo de su colega y descubre tres pantallas gigantes con tomas en tiempo real de las manipulaciones de los aparatos del barco. Hay monitores con gráficas de salinidad, batimetría y temperatura. El gringo toma el control remoto y le explica cómo maneja los aparatos de su campaña de investigación desde la comodidad de la silla de su oficina.

—¿Ya no hay necesidad de ir personalmente al mar! — exclama triunfante.

Aun si los detalles de esta anécdota no son exactos —pues nadie supo citarme ni el nombre del instituto ni el de los protagonistas—, sabemos que es verdadera y que se puede investigar, espiar y asesinar a miles de kilómetros de distancia. ¿Qué importa matar a un mandarín chino al otro lado del mundo con un simple

◀ Buque oceanográfico *El Puma*, UNAM, 2019.
Cortesía de Vivianne Solís





“Operación anfibia” del Curso de Métodos de Muestreo en Investigación Oceanográfica del ICLM, UNAM, 2019. Cortesía de Vivianne Solís

botón?, preguntó un filósofo de otro siglo sin imaginarlo posible. ¿Qué importan la extinción del rinoceronte blanco o de la vaquita marina? Poco para un oficinista atrapado en el tráfico de una gran ciudad. Por ello son tan importantes los buques oceanográficos de la UNAM —*El Puma* y el *Justo Sierra*— donde se investiga pero también se forma a las generaciones de estudiantes que tomarán a cargo el conocimiento profundo de los mares. A más telecomunicación y robótica, mayor necesidad de vincularse directamente con la fuente de estudio, sobre todo si contiene la vida.

Que ningún estudiante del posgrado en Ciencias del Mar de la UNAM se gradúe sin haber participado en al menos un crucero de investigación es un propósito declarado del Curso de Métodos de Muestreo en Investigación Oceanográfica. Que un alumno pueda en teoría diplomarse en esta disciplina sin jamás haber visto el mar es una verdad incómoda.¹

Las dos semanas de este crucero de práctica se preparan en tierra a lo largo de un semes-

tre y se prolongan después de la campaña con el tratamiento de los datos y la entrega de los resultados, así como la integración de nuevos especímenes a las colecciones del ICML. Durante la primera semana a bordo, los estudiantes no sólo se familiarizan con el manejo de los aparatos sino también con el confinamiento y la sal, el mareo permanente en el camarote y en los laboratorios de la cubierta, detalles que parecieran secundarios pero resultan cruciales para confirmar vocaciones. No se trata de admirar el océano desde una palapa o un jacuzzi sino de trabajar por encima de su oleaje en condiciones climáticas a veces muy difíciles, con pantalón, camisa larga, zapatos cerrados y guantes.

Me embarqué en *El Puma* al inicio de la segunda semana, justo a tiempo para el arrastre de pesca que dirige el profesor Margarito Álvarez. Aunque los estudiantes lleven años disecando peces, analizando plancton o estudiando poliquetos —y que en el instituto haya grandes colecciones con miles de especímenes flotando en formol o en alcohol— para conocer los verdaderos colores de la fauna marina, sus morados, los verdes metálicos o los amarillos hay que estar cerca del mar porque se desvanecen casi de inmediato con la muerte. *El Puma* cuenta con un *winche* lo suficientemente sólido para lanzar redes

¹ Agradezco a la Dra. Ligia Pérez Cruz, coordinadora de Plataformas Oceanográficas de la UNAM, a la Dra. Claudia Ponce de León Hill, coordinadora del posgrado de Ciencias del Mar y Limnología y a la Dra. Vivianne Solís, jefa de crucero, la oportunidad de realizar este reportaje sobre el “Curso de Métodos” para la *Revista de la Universidad de México*.

Conocemos mejor la superficie de Marte, que es seca, que el relieve de la Tierra bajo el mar, que es reflejante e imposible de fotografiar desde un satélite.

atuneras, pero en este caso se usó una red más ligera, como para la pesca del camarón. El técnico pesquero enseñó a los estudiantes las artes del nudo empleando expresiones poéticas como “luz de malla” para calificar lo grueso de la red y “espantador” para referirse a las cadenas que mantienen a distancia y a salvo a los tiburones y las tortugas.

—Vamos a sacrificar peces —explica Margarito—. No hay de otra. Pero fíjense bien en los ojos, en la vida que se apaga. Tomen conciencia de ese sacrificio, respeten al máximo el cuerpo que estudian.

La red volvió con algunas presas gordas —una raya gigante y un pargo de muchos kilos— y decenas de peces medianos, rayas pequeñas, tres camarones, un puñado de calamares enanos y estrellas de mar. La raya grande se midió, pesó y echó de regreso al agua, pero no así las pequeñas que se quedaron de muestra. En cuanto al pargo, hubo que buscarlo por todo el buque porque en una distracción de Margarito y sus pupilos la tripulación se lo apropió. Fue devuelto únicamente para la medición, la pesada, la clasificación exacta con la ayuda de un libro de taxonomía, el examen de sus gónadas y la extracción del aparato digestivo, pero su destino ya era convertirse en alimento.

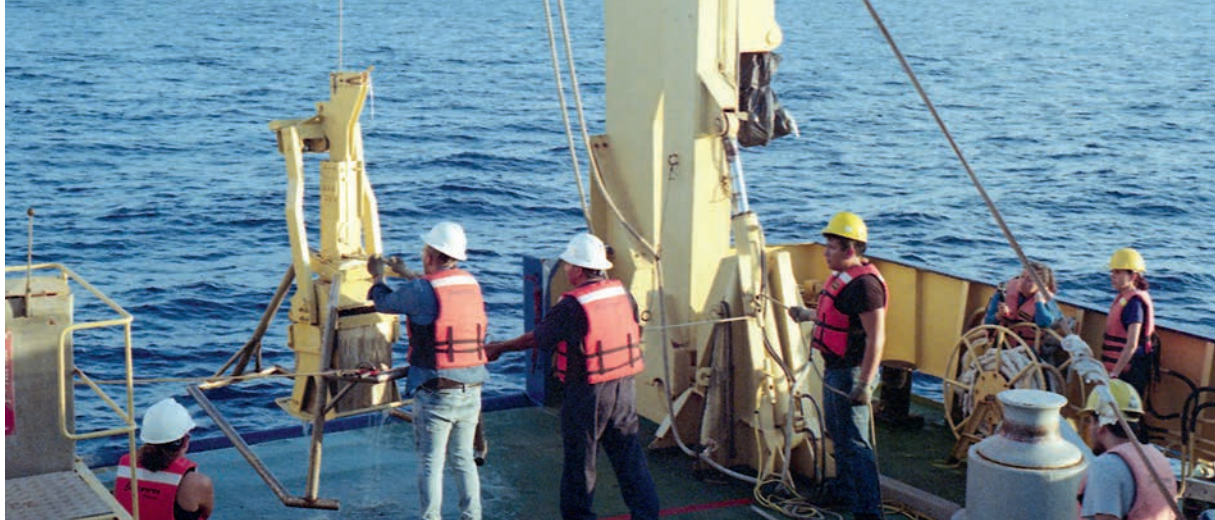
Los demás peces se acomodaron para su clasificación y estudio sobre una mesa larga. Algunos traían en la boca parásitos gigantes que los estudiantes metieron en cajas de Petri para análisis posteriores. Pregunté si había plástico en los estómagos que extraían. Dos chicas armadas con bisturíes me explicaron que lo más común, lo que sin duda había en

los desechos alimenticios que yacían en una charola, eran los microplásticos, casi o totalmente invisibles al ojo desnudo. Dentro de esta categoría, me informaron, sobresalían por su abundancia las fibras sintéticas de la ropa que el agua sucia de las lavadoras arrastra hasta el mar. Las veían con frecuencia en los microscopios del instituto.

Aunque las aplicaciones más inmediatas son para la industria pesquera —que requiere saber de qué calibre son los animales, dónde están y en qué cantidad—, el monitoreo sostenido de la fauna marina resulta esencial para medir la salud del océano. Cualquier desaparición o desplazamiento de una especie acusa una contaminación de las aguas, un cambio en las temperaturas globales o una política irresponsable de pesca.

Durante los seis meses de preparación de campaña, los estudiantes fueron fijando sobre un mapa las veintidós estaciones del crucero de investigación. Tomaron en cuenta la latitud y la longitud, los datos existentes de profundidad y los intereses del grupo. Como dos chicas preparaban una tesis doctoral sobre el zooplancton, por ejemplo, se programaron algunos muestreos con la red bongo (llamada así porque los dos aros de fierro unidos por una barra central semejan los tambores gemelos cubanos) y una malla muy fina que atrapa el “zoo” pero deja escapar el fitoplancton y el bacterioplancton. Todos estos elementos del plancton forman en el agua lo equivalente a los pastos y sus bichos asociados sobre la superficie terrestre, o sea, un primer eslabón casi siempre disponible en la larga cadena alimenticia.

Los estudiantes pueden centrar sus intereses en el análisis de los sedimentos mari-



A bordo del B/O *El Puma*, Curso de Métodos de Muestreo en Investigación Oceanográfica del ICLM, UNAM, 2019. Cortesía de la autora

nos para detectar posibles oxigenaciones por presencia de ventilas submarinas, en el muestreo de poliquetos —no sólo por su belleza y variedad sino porque indican niveles de contaminación— en el análisis químico de los nutrientes presentes en el agua o en la medición de las concentraciones de iones de sal para, por ejemplo, diseñar generadores de electricidad por paso de agua.

Es responsabilidad de los estudiantes organizados en guardias vigilar el derrotero del buque las 24 horas del día y realizar los muestreos, tanto a las 12 del día bajo un sol impío como a las 3 de la mañana. Sin embargo, la ruta definida en tierra sobre el mapa oficial de la Marina se va modificando ante la realidad. En una latitud y longitud donde el mapa indicaba un fondo de 100 metros, el batímetro del barco media 800. Esto evidencia lo pobremente mapeada que se encuentra la tierra bajo el agua, y la diferencia entre la teoría y la práctica. El doctor Miguel Ángel Alatorre, el instructor de física a bordo, nos reveló que para obtener un mapa exacto de los fondos marinos de la zona económica exclusiva de México se necesitaría que una flota de veinte barcos equipados con ecosondas *multibeam* recorriera el área sin descanso durante 20 años. Conocemos mejor la superficie de Marte,

que es seca, que el relieve de la Tierra bajo el mar, que es reflejante e imposible de fotografiar desde un satélite. Que la geografía marina aún resguarde sus grandes misterios es buena noticia para quienes se oponen a la extracción minera irresponsable. Cuando en los años setenta la zona exclusiva de México pasó de 12 a 200 millas náuticas, se pensó de inmediato en explotar los recursos metálicos submarinos además de los yacimientos de petróleo. Como el país aún vivía en la burbuja del auge petrolero, hubo dinero para fabricar dos buques científicos en los astilleros de Noruega: *El Puma* para explorar el Pacífico y el *Justo Sierra* para el Golfo de México.

No obstante, en contraste con la explotación petrolera, la minería en el fondo marino resultó difícil, costosa y destructiva del ecosistema por la cantidad de lodo que levanta. Una campaña experimental de extracción de nódulos polimetálicos en la fractura de Clarion-Clipperton, perteneciente a México, dejó un caos tal que las condiciones del ecosistema no han vuelto a su estado original después de veintiséis años. El doctor Antonio Márquez, geólogo de la Facultad de Ingeniería y profesor a bordo, fue un recluta de la primera generación de investigadores en los barcos recién adquiridos por la UNAM en los años ochenta.

Márquez ha visto decrecer el entusiasmo por una disciplina académica que no reditúa económicamente como lo prometía en un inicio. Me revela que hay un solo geólogo marino entre los quince estudiantes a bordo, y que a veces no hay ninguno. Desafortunadamente, la investigación para afrontar el cambio climático jamás suscitará el mismo entusiasmo que la explotación de un recurso lucrativo como el petróleo. La mayoría de los egresados de esa carrera trabaja para las compañías petroleras aun cuando la geología marina tiene un sinfín de otras aplicaciones, entre ellas la prevención de los efectos del calentamiento global, sobre todo en cuanto a elevación del nivel del agua según la pendiente del litoral. A mitad de la segunda semana, los integrantes del Curso de Métodos desembarcan en una isla, en una operación llamada "anfibia", para que Antonio Márquez enseñe a los estudiantes a realizar un perfil de playa, estudio necesario para prever la erosión costera y los desplazamientos de los poblados de pescadores.

No se puede exagerar la importancia de la investigación científica independiente en los océanos de México ni de la preparación de quienes pueden llevarla a cabo con ética y entrega. En los noventa hubo un intento por deshacerse de los buques científicos de la UNAM, juzgados demasiado onerosos y poco redituables. La fiera defensa de los enamorados del estudio marino, de quienes conocen su verdadera importancia, logró salvarlos en aquella ocasión. Pero los buques *El Puma* y el *Justo Sierra* envejecen, además cuesta mantenerlos y hay voces chillantes que todo el tiempo se levantan para señalar el gasto y declararlo innecesario. La Secretaría de Pesca, explican, tiene ahora el buque oceanográfico más moderno y equipado de México. La Marina

también luce equipamiento científico en su flota. La pregunta es si realmente podemos dejar en manos del Estado la investigación de nuestras aguas, o si debemos apoyar una investigación que, aun cuando recibe financiamiento público, es autónoma y universitaria, y responde primero a la sociedad y al planeta que a cualquier interés político o industrial.

Dentro de veinte años será necesario comprar nuevos barcos. La batuta se pasa de una generación a otra a través del Curso de Métodos, que incluso podría ampliarse para que todos los estudiantes de Ciencias del Mar puedan acceder a esta experiencia que define vocaciones y forma investigadores comprometidos con el medioambiente, capaces de dirigir campañas científicas.

La vinculación entre humanos y ecosistema va más allá de los gritos de entusiasmo cuando aparecen los delfines o las ballenas en el horizonte. Tocar el lodo frío que llega de una profundidad de casi tres kilómetros, después del viaje de dos horas que tarda en subir la draga, es electrizante. Es un cacho de tierra jamás visto, jamás tocado por la mano del hombre, proveniente de un mundo inhabitable, oscuro, enigmático. Cuando la caja de la draga se abre y cae su contenido, los estudiantes se lanzan como si se tratara de una piñata. Con las manos escarban el lodo y se levantan con sus tesoros en manos gritando: ¡Ofiuros! ¡Anélidos! ¡Equinodermos! ¡Alfeidos! ¡Miren estos poliquetos! Vivianne Solís, bióloga y jefa del crucero, ayuda a sus estudiantes en la pesada tarea de lavar y tamizar la muestra hasta aislar todos los componentes biológicos. El entusiasmo y el amor por la vida se contagia: cada uno de los profesores a bordo sabe formar a quienes defenderán nuestros mares a capa y espada contra lo que sea. **U**

LA BRUJA DEL MONTE VERITÀ

Daniel Saldaña París



Video de
Hexentanz o
"Danza de
la bruja"

Ya no sé cómo llegué a Mary Wigman (1886-1973). En algún momento me habré topado su nombre mientras leía sobre alguien más: una nota al pie o una mención entre paréntesis que reclamaba mi atención, que me guiñaba el ojo. Algunos personajes se me imponen así: por casualidad, pero de manera inexorable.

Al buscarla en Google, lo primero que vi fue un fragmento de su *Hexentanz* en YouTube. La primera versión de la pieza es de 1914, aunque el video corresponde a una versión posterior, de 1926.

La *Hexentanz* o "Danza de la bruja" fue la primera pieza coreográfica de Mary Wigman, quien llegó a la danza tardíamente en su vida (a los veinticinco años). Pese a la mala recepción crítica en sus primeras presentaciones públicas (su estilo, finalmente, rechazaba la belleza y se permitía incursionar en lo grotesco), pronto se estableció como una de las máximas expositoras del expresionismo alemán y de la vanguardia dancística.

En su libro *El lenguaje de la danza* (una mezcla de autobiografía y declaración de convicciones teóricas), Wigman recuerda la experiencia que dio origen a la *Hexentanz*:

Una noche, al regresar toda agitada a mi habitación, miré al espejo por causalidad. Lo que vi fue la imagen de una mujer poseída, salvaje y disoluta, repelente y fascinante. El cabello revuelto, los ojos sumidos en sus cuencas, el

Ernst Ludwig Kirchner, *Die Tanzende Mary Wigman*, 1933 ►





Mary Wigman, 1926. Fotografía de Hugo Erfurth

camisón torcido —lo que le daba al cuerpo una apariencia casi informe—: allí estaba ella, la bruja, la criatura ligada a la tierra, con sus instintos irrestrictos y desnudos, con su insaciable lujuria por la vida, bestia y mujer al mismo tiempo.

Lo único que se oye durante la pieza son platillos y percusiones (Wigman era una entusiasta de los gongs orientales, a los que recurría como una técnica de meditación); a veces los golpes que da la ejecutante contra la madera del escenario se confunden con esa música primitiva. Wigman está sola, sentada en el piso, allí transcurre toda la pieza. Se arrastra hacia el proscenio, pero es difícil entender cómo se propulsa; hay algo mágico e inexplicable en su desplazamiento.

Aquella pieza hizo célebre a Mary Wigman y le valió un lugar en la historia de la danza moderna. A pesar de que siguió bailando hasta mediados de los años cincuenta, es ese primer chispazo de oscura genialidad lo que más se recuerda y se discute de su legado (junto con sus principios en torno a la danza terapéutica, quizás).

Cuando Wigman presentó su *Hexentanz* en Nueva York en 1931, un crítico especulaba que tal vez había un ayudante escondido bajo las tablas, y que ese ayudante iba moviendo a la bailarina hacia el frente. Era la única explicación posible, además de la posesión demoniaca (pero hubiera sido mal visto avanzar esa hipótesis en las páginas del *New Yorker*).

Por momentos parece que Wigman está sufriendo algún tipo de ataque, de convulsiones. Sus muñecas se doblan hacia adentro; su cara, aunque la calidad de la imagen no permite verla bien, se tuerce grotescamente (y esto es imposible, aunque suceda: Wigman utilizaba una máscara rígida para esa pieza; ¿cómo es que la vemos gesticular, entonces —la madera convertida de pronto en una segunda piel?—)

Durante la Primera Guerra Mundial, Wigman encontró refugio en Monte Verità, una comunidad utópica —anarquista, vegetariana y nudista— en el cantón suizo de Ticino, donde coincidió con personajes de la cultura europea como su amiga Sophie Taeuber (que trabajaba por entonces en sus tapices abstractos), Hugo Ball, Piotr Kropotkin, Rainer Maria Rilke y el rosicruciano Theodor Reuss, discípulo de Aleister Crowley y fundador de una secta de inspiración masónica, la *Ordo Templi Orientis* —a la que, por cierto, pertenecía la pareja de Wigman en aquel entonces, el

coreógrafo Rudolf von Laban—. Wigman se hizo amiga de Reuss, quien la inició en el hermetismo y le encargó la composición de una coreografía ritual para acompañar un “Festival del Sol” que funcionaría como un congreso de su secta.

En Monte Verità se hablaba esperanto, se practicaba el psicoanálisis y se redactaban furibundos manifiestos. Dentro de aquel paréntesis de libertad creativa, mientras Europa se aniquilaba entre gases y trincheras, Wigman se empapó del espíritu del Cabaret Voltaire, pero manteniéndose fiel a sus intereses místicos y a su curiosidad por lo sobrenatural.

En 1918, al terminar la Gran Guerra, la coreógrafa sufrió una “crisis nerviosa”. Su hermano había resultado herido en batalla y había regresado a casa amputado. El hambre y la desesperación cundían en Alemania. Wigman se separó de Von Laban y, destrozada, se internó en un hospital psiquiátrico.

No me extraña que haya sido precisamente durante esa crisis que empezó a componer su primera suite de coreografías grupales, *Las siete danzas de la vida*. Quiero pensar que advirtió, en el sanatorio, la afinidad profunda entre los raptos místicos y la posesión histerica de otras internas; algo de su obsesión demoníaca, fáustica, le hizo comprender que también en la enfermedad y la locura latía ese fondo inarticulable de impulsos primitivos y ruido bruto que ella buscaba canalizar a través del arte. Me la imagino observando los movimientos obsesivos de las pacientes, las series de repeticiones rituales y los accesos de furia que cualquier interrupción desataba. Me la imagino en una esquina, dibujando con trazos frenéticos el movimiento de los veteranos de guerra perseguidos por alucinaciones; disfrutando, como nadie más podría



Fotogramas de Mary Wingman, *Hexentanz*, 1929

Me la imagino en una esquina, dibujando con trazos frenéticos el movimiento de los veteranos de guerra perseguidos por alucinaciones; [...] creando una danza secreta de la que sólo ella tomaba nota.

disfrutarlo, el modo en que esos cuerpos encerrados interactuaban, creando una danza secreta de la que sólo ella tomaba nota.

Tras recuperarse de su crisis, Mary Wigman se enamoró de Hans Prinzhorn, un psiquiatra e historiador del arte varios años mayor que ella, con quien mantuvo una relación de maestro-discípula. Prinzhorn se había dedicado, durante los años de la Gran Guerra, a amasar la mayor colección de arte realizado por enfermos mentales.

No sé cómo se conocieron. Me gusta imaginar que Prinzhorn visitó, por curiosidad profesional, el sanatorio donde Wigman estuvo internada, pero probablemente no fue así. En cualquier caso, se enamoraron, vivieron juntos un tiempo y Prinzhorn siguió animando a sus pacientes a pintar, a hacer esculturas y bordados. Hasta ese momento, a nadie se le había ocurrido que el arte podía servir como auxilio en el tratamiento de las enfermedades mentales. Su colección tuvo una profunda influencia en el pintor francés Jean Dubuffet, que algunas décadas después comenzó también a coleccionar arte producido por locos. Su colección le sirvió a Prinzhorn para escribir *El arte de los enfermos mentales: una contribución a la psicología y la psicopatología de la configuración* (1922), en donde el psiquiatra alemán presenta y analiza el trabajo de diez pintores esquizofrénicos.

El enfoque humanista de Prinzhorn, como era de esperarse, no corrió con buena suerte tras el ascenso del nazismo. Los nazis decidie-

ron que era mejor asesinar a los locos en vez de ponerlos a pintar cuadros, y emprendieron el programa de eugenesia que les sirvió de modelo para el exterminio de los judíos. Prinzhorn, que murió de tifus en 1933, no vivió para ver este cambio de paradigma, aunque tal vez alcanzó a intuir lo que venía. Se había separado de Mary Wigman algunos años antes, pero seguían siendo muy buenos amigos. Algunas de las obras de su colección fueron incluidas en la célebre exposición de Arte Degenerado, organizada por el nazismo con fines propagandísticos en 1938.

Mary Wigman tomó algunas de las ideas de Prinzhorn y las aplicó a la danza. Particularmente, las relativas al valor terapéutico del arte, y también la noción de que todos pueden hacer arte —y danza—, sin importar su condición o estado. Abrió una escuela en Dresden que los nazis clausuraron, aunque siguió enseñando en Leipzig durante la Segunda Guerra Mundial (se le criticó por colaboracionista) y, al término de ésta, bajo el comunismo. Después huyó a la Alemania occidental, donde pasó el resto de su vida.

No sólo en la *Hexentanz*, sino también en piezas posteriores (en el poema escénico *Totenmal* o “El llamado de los muertos”, en colaboración con Albert Talhoff, por ejemplo), Wigman aborda arquetipos de lo nefando —la bruja, el demonio, el médium— desde una perspectiva absolutamente original y vitalista, rehuyendo la convencionalidad de la belleza y rebuscando, en las aguas más revueltas del espíritu, la materia de su arte.

Personaje casi olvidado, no exento de contradicciones, Wigman es una de tantas pioneras obliteradas de las artes contemporáneas que vale la pena revisitar, para leer desde otro lado el siglo XX y sus secuelas. **U**



Mary Wigman, 1922, fotografía de Jacob Merkelbach

HISTORIA IRREGULAR

Aranxa Bello



"Prefiero estar con ellos que con la gente regular", dice Alicia mientras toma una foto entre sus manos y sonríe. Me la muestra con orgullo. En ella Alicia y un joven con síndrome de Down miran sonrientes a la cámara, mientras él la abraza con ternura. "Ellos son mis hijos", dice.

Desde 1994 Alicia recorre aproximadamente 166 kilómetros diarios; todas las madrugadas parte desde Zumpango, municipio del Estado de México, y se desplaza hasta Las Águilas, donde está la Comunidad Educativa Incluyente, una escuela especializada en personas con síndrome de Down. Tan sólo el viaje de ida a la escuela y de vuelta a su casa toma aproximadamente nueve horas de su día.

"Cuando me dijeron que fuera a la escuela para un puesto de auxiliar, llegué y la directora me dejó esperando como cinco horas, la señora Lourdes Carpizo, pero me dije: bueno, voy por el trabajo, necesito el trabajo para cuidar a mis hijos y a mi mamá." Desde ese día hace 25 años, Alicia trabaja como maestra auxiliar en el taller de panadería de esta institución educativa. El objetivo de este taller es capacitar a los jóvenes con discapacidad en esta profesión para que puedan encontrar un trabajo en el mundo exterior.

"El primero que se me acercó fue Benito, y a veces uno por ignorancia actúa mal, y me asusté. Él sólo me dijo 'hola' y se fue." El aprendizaje apenas comenzaba; "cada chico es un mundo y hay que conocer sus necesidades,

◀ Pamela del Moral Rivera, sin título, 2016.
Artista interdisciplinaria que vive y trabaja con trisomía 21

sus mañas y sus sentimientos; por eso siempre les pregunto: qué sientes, qué quieres", agrega.

Pero Alicia no siempre fue de esta forma; o no lo era con la gente "regular", y sus hijos no eran la excepción. "Yo era muy agresiva, porque así me hicieron en casa. Dar de gritos y porrazos fue lo que aprendí de mis padres y lo que hice con mis hijos", quienes, en aquel entonces, tenían ocho —Octavio Santiago Sánchez— y tres años —Jessica Santiago Sánchez—. "Era muy explosiva, pero en la escuela me amainaba. Yo sabía que si gritaba me corrían."

En el mundo una de cada mil personas nace con síndrome de Down; sin embargo, el acercamiento de Alicia a esta discapacidad no se traduce en cifras, sino en historias. "Mejor debería escribir un libro de todo lo que he vivido y visto acá", dice.

"Efraín fue mi alumno. Tenía a su novia en la panadería y una vez me preguntó si lo dejaba *hacer el amor* con Sara. Y le pregunto, oye qué es hacer el amor. Yo siempre pregunto para ver hasta dónde saben. Me ve con cara de hartazgo y me dice: '¿no sabes?' Le digo que ya se me olvidó, que quiero que me diga. Voy a llegar, abrazar a Sara y darle un besote tronado y vamos a hacer el amor, me dijo. Le digo, ándale pues, vete a hacer el amor", recuerda entre sonrisas.

Pero en un país que se niega a reconocer la capacidad jurídica de las personas con discapacidad intelectual, no siempre es tan sencillo hacer el amor. Mucho menos si la familia se opone. "Eunice y Eder se quieren casar. La mamá de ella dice que sí, y la mamá de él no quiere. Y ya tienen años de novios. A la mamá de él le da miedo. Incluso cuando vivía el papá una vez le llegó a decir a Eder: 'no, ella está muy fea, muy gorda'. Eder se enojó y le contestó a su papá: '¿entonces tú por qué te casaste con mi mamá?'". Si Julian Barnes tiene razón y "el

amor es un relato", al parecer hay personas a las que no les está permitido dotarlo de contenido.

Alicia camina hacia su cuarto y, tras unos minutos, vuelve con un puñado de fotos. "Una vez fui con Leticia Ocegueda una semana a que diera clases de panadería en la sierra de Guerrero. Era un proyecto que se llamaba Visión Mundial para capacitar a las personas de la sierra en alguna profesión. Yo me enfoqué en enseñarle mejor a Lety, porque ella era la que iba a dar las clases". En las fotografías que Alicia barajea, Leticia, una joven bajita y delgada con síndrome de Down, prepara la masa en una mesa de plástico ante la mirada atenta de más de una docena de mujeres que visten con delantal y cofias blancas. "La comunidad estaba como a hora y media de Acapulco, por pura sierra", dice mientras me muestra una foto de pequeñas casas con techos y paredes de lámina y pisos sin pavimentar. "Las personas que nos contrataron nos llevaron en camioneta. Yo no conocía a Lety en ese sentido, si le iba a dar miedo estar en lo desconocido. Pero ella se adaptó perfectamente al ambiente, a la gente. Un día se atoró la camioneta a medio camino, pero ella estaba muy tranquila. A mí me gustó mucho conocer esa perspectiva de Lety. Me gustó ver que le dieran la oportunidad de compartir lo que ella sabe. Que se dieran cuenta de que sí pueden aprender de ellos", concluye mientras me muestra una última fotografía en la que Leticia baila con un hombre delgado casi de su estatura ante la sonrisa de una decena de mujeres.

"Me gustan los chicos que son difíciles. Cuando veo que otras personas se desesperan y no pueden con ellos", dice y me muestra una fotografía en la que Alicia abraza a un joven con síndrome de Down delgado y con la mirada extraviada. Su nombre es Toño



Pamela del Moral Rivera, *Amigos*, 2017

Mejorada. "Había que tener mucho cuidado con él, siempre estaba enojado. Decía que tenía otro Toño dentro de él; el Toño malo. Se ponía agresivo hasta con la directora; una vez la golpeó muy fuerte por la espalda. Pero conmigo se comportaba porque hablaba mucho con él. Pero un día me lo quitaron y lo mandaron a manualidades. Yo les pedía que por favor no me lo quitaran porque ya había avanzado, que si se iba, se iba a poner agresivo otra vez. Y así fue, tanto que lo tuvieron que sacar de la escuela. Yo estaba muy molesta, sigo molesta, porque no me hicieron caso". Alicia se queda en silencio por primera vez desde que comenzó a hablar. Con los ojos vidriosos retoma la palabra. "Me da mucha tristeza que la mamá no le ponía mucha atención. Es un pobre niño rico. Porque tiene todo materialmente, pero Toño está solo. Hablamos con la mamá diciéndole que le pusiera más atención. Pero no pudimos hacer nada y lo corrieron." Mira la foto y continúa. "Mau lo ve en el Country, porque van al mismo club. Un día llegó Mau y me dio un chocolate que me mandaba Toño. Y yo sentí tan bonito. Me da tanta emoción que los chicos todavía me recuerden. Porque los veo como

mis hijos, porque son parte de mí", se quiebra su voz y, finalmente, rompe en llanto. "Yo no sé qué quisiera hacerle a las mamás cuando los dejan a la deriva. Veo que no les dedican el tiempo. Que no escuchan lo que quieren, lo que sienten", añade mientras coloca la fotografía boca abajo en la mesa que está frente a ella.

"A la deriva" bien podría haber sido el título de una de las historias de Alicia; en específico, la de su hijo mayor, Octavio. "Fui queriendo tanto a mis alumnos que llegaba a casa y les hablaba de ellos a mis hijos; ellos se ponían celosos. Me decían que quería más a mis alumnos. Mi hijo se estaba descarrilando, se me iba como agua entre los dedos. Se salía de clases, desaparecía uno o dos días y en ocasiones regresaba todo moreteado. Entonces me lo llevé a trabajar a la escuela. Mi hijo aprendió a tratarlos y estuvo más tranquilo", culmina Alicia esta historia sin fotografía boca abajo ni desenlace conmovedor. Un final muy "regular" para el libro de Alicia. U

Alejandra García y Gutiérrez,
Objetos, 2019. Cortesía de la artista ►



CRÍTICA

OTRO DÍA... (POEMAS SINTÉTICOS) Y LA COMPAÑÍA

VERÓNICA GERBER BICECCI

EL ARTE, LA NATURALEZA Y SU PUNTO DE UNIÓN

Alicia Sandoval

El arte no modifica a la naturaleza. Sobra decir que la sentencia no es nueva. Sin embargo, las maneras en las que el artista ha buscado darle un giro a la percepción y al entendimiento que tenemos no sólo de la naturaleza, sino también de la expresión artística, sí han logrado llevarlo a latitudes innovadoras de pensamiento.

verónica gerber bicecci (Ciudad de México, 1981), "artista visual que escribe" —como ella misma se define—, muestra en su trabajo más reciente una de esas latitudes, derivada de una preocupación por la situación ecológica actual y de un interés latente por experimentar con la palabra y la imagen.

Este año la editorial Almadía ha publicado *otro día... (poemas sintéticos)* y *La compañía*, libros en los que gerber bicecci reconfigura obra visual y escrita de otros artistas, sumándole trabajo periodístico así como sus ya conocidos saltos creativos difíciles de definir, para reflexionar sobre la crisis ecológica a la que indiscutiblemente hemos llegado (porque aunque el arte no modifique la naturaleza, el ser humano lamentablemente sí lo hace).

otro día... (poemas sintéticos)

En 1919 se editó *Un día... (poemas sintéticos)* de José Juan Tablada, libro de haikús —uno de los primeros en México— en el que el esplendor de la naturaleza es el protagonista. Repartidos en cuatro momentos del día (la mañana, la tarde, el crepúsculo y la noche), a los poemas los acompañaron dibujos circulares realizados por el propio Tablada y que ilustraban al elemento natural de cada haikú (cisne, araña, garza, cocuyo, pavorreal, etcétera).

A manera de epílogo, Tablada escribió:

¡Ah del barquero!
Sueño, en tu barquilla,
Llévame por el río de la noche
Hasta la margen áurea de otro día...!



Almadía, Oaxaca, 2019

verónica gerber bicecci le responde, omitiendo cualquier margen áureo, con *otro día...* (poemas sintéticos), libro cuyo contenido estuvo expuesto en la galería PROXYCO de Nueva York (2017-2018) y en el Museo de Arte de Zapopan (2018-2019). Dicho contenido es una reescritura del libro centenario con modificaciones mayores. En los haikús de gerber bicecci ya no está la síntesis de aquellos instantes de belleza que nacen en la naturaleza sino el horror de lo que parece una eterna lucha del ser humano contra ella: cambio climático, mutación y extinción de especies, contaminación, explotación de recursos naturales, sobrepoblación, radiación, deforestación...

Barquera cruel pero original, gerber bicecci ilustra los poemas utilizando algunas de las imágenes que en 1977 la NASA envió al espacio en el Disco de Oro, intervenidas con acetona, buscando disolver la memoria que en ellas hay, al mismo tiempo que emula los dibujos originales de Tablada.

Si el escritor de los poemas nos hizo voltear a ver a la naturaleza con admiración, su "reescritora" nos hace voltear a vernos a nosotros mismos, decepcionados. Por ejemplo, con el famoso haikú "El sauz". Tablada escribió: "Tierno saúz / casi oro, casi ámbar / casi luz...". gerber bicecci, ilustrándolo con una imagen de tráfico en hora pico, escribe: "Plan de emergencia / corta una rama adulta / replica clones".

Es cierto que en un principio no parece haber relación entre varias de las imágenes elegidas y los temas de los haikús (a "Luciérnagas" lo acompaña la imagen de un elefante moviendo troncos; a "Bambú", la del interior de una fábrica; a "La palma", delfines en un océano), pero con una reflexión posterior, que es a la que nos invita el libro, se descubre lo fundamental: en la Tierra todo está conectado y posiblemente sea porque el hombre no lo entiende que nos encontramos en una crisis ecológica.

La compañía

Dividido en una parte "a" y una "b", *La compañía* cuenta la historia de san Felipe Nuevo Mercurio a través de un cruce inesperado de géneros artísticos y periodísticos que, en montaje, da como resultado un inusual *collage* sobre el extractivismo, sus efectos en el ambiente, en la memoria y en el futuro de quienes lo padecen.

En *La compañía* "a" —expuesta primero en 2018 como parte de la instalación *La máquina distópica*—, gerber bicecci reescribe *El huésped*, cuento de la zacatecana Amparo Dávila, al cambiar los nombres de Guadalupe y el huésped, personajes principales, por "má-



Almadía, Oaxaca, 2019



verónica gerber bicecci, *La compañía*, Almadía, Oaxaca, 2019

quina" y "Compañía", respectivamente; también modifica el tiempo verbal (de pasado a futuro) y la voz narrativa (de primera a segunda persona).

El ritmo visual de esta parte es revelador. Las páginas en las que se menciona a la "máquina" se ilustran con fotografías en alto contraste de San Felipe Nuevo Mercurio a las que se sobrepusieron ideogramas de *La máquina estética* (1975) de Manuel Felguérez. Si se habla de la "Compañía" se elige como imagen una piedra de mercurio, una fotografía de botes con residuos tóxicos o una de las minas por fuera. Cuando no aparece en la página ninguno de esos dos nombres, las ilustraciones son fotografías de fragmentos de construcciones de Nuevo Mercurio, ya deterioradas y que dejan claro que el lugar está deshabitado y en ruinas.

Así, el relato ficcional de Dávila sobre la pesadilla que significa la llegada de un "huésped" a una familia de un pueblo pequeño se convierte en el relato verídico de una comunidad afectada irreversiblemente por la extracción de mercurio a manos de una "Compañía" minera.

La sección "b", fraccionada a su vez en 100 partes, termina de dar sentido y contexto al libro. Aquí se muestra un trabajo más periodístico y directo, pues está conformado por fragmentos de estudios, informes, notas, reportes, diagnósticos, diagramas de las minas, mapas del pueblo, imágenes de murciélagos, conversaciones con mineros, con un periodista, un historiador, un ingeniero nuclear y otro químico, entre otros materiales de archivo.

Aunque gerber bicecci no redacta, sí construye un relato lógico de San Felipe Nuevo Mercurio al seleccionar y organizar la información de todo ese material que nos va revelando las características y los acontecimientos que significaron para la región la idea de un futuro próspero pero que desembocaron en uno contaminado, distópico: su auge minero a partir de los años treinta con la extracción de cinabrio (mineral del que se saca el mercurio), la fundación de la compañía Mercurio Mexicano, los usos industriales del mineral, su exportación a los Estados Unidos, el crecimiento rápido de la comunidad (construcción de tiendas, oficinas, casas con mejores materiales, una escuela, un hospital, etcétera) y su declive a partir de 1974; los desechos nucleares introducidos al lugar ilegalmente, las intoxicaciones, enfermedades y daños a la salud que causó, las investigaciones para conocer el nivel de toxicidad y contaminación en la zona, la parcial emigración del pueblo y la llegada reciente de murciélagos a las minas abandonadas.

“Todos los puntos tienen su nombre”, se lee en esta parte de *La compañía*. Y podríamos decir, permitiéndonos la descontextualización —en el libro se refieren a los puntos de las minas—, que verónica gerber bicecci es el nombre de un audaz punto de unión entre arte y naturaleza. **U**

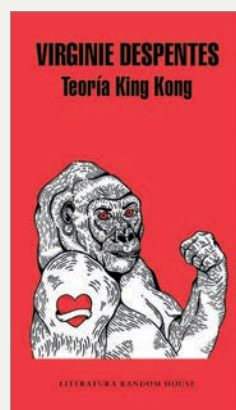
TEORÍA KING KONG

VIRGINIE DESPENTES

LECCIONES DEL EJÉRCITO GORILA

Francisco Carrillo

Me siento fuera de lugar. Si a estas alturas hay algo indeseable, que ya harta después de siglos de ignorar, silenciar y abusar, es la voz del hombre hetero en torno a estos asuntos. Cuando le dije a mi pareja que iba a escribir una reseña sobre *Teoría King Kong*, sin duda uno de los ensayos más desafiantes y enérgicos del feminismo contemporáneo, me preguntó si no debería ser una mujer quien la hiciera. Y supongo que tiene razón, aunque precisamente es este desacoplamiento, el desajuste entre la voz del libro y la de su crítico lo que me interesa explorar, quizá porque siempre pensé que, lejos de ser un arsenal teórico de mujeres para mujeres, los títulos etiquetados como feministas representan uno de los únicos lugares en que a los hombres heteros nos



Penguin Random House, Ciudad de México, 2018



Malena Guerrero, 8 de marzo, 2018. Cortesía de la artista

descubren facetas ignoradas y desde ángulos que hacen tambalear nuestra posición.

Por cierto, ¿quién es King Kong? Conviene aclarar el título del libro, porque en él reside su clave más inmediata. Y es que, para Despentes, Mr. Kong no es ese enorme gorila capturado en una isla remota, exhibido en Nueva York y finalmente abatido por la aviación estadounidense, que cada pocos años protagoniza nuevos *remakes* de Hollywood. Rectifico: sí es ese mismo gorila, aunque ella lo interpreta de un modo alegórico, transformado en una figura mucho más enigmática: King Kong simboliza la sexualidad reprimida de Ann Darrow (la occidental a la que la tribu ofrece como sacrificio y de la que se enamora el monstruo), una sexualidad sin normas, “anterior a la obligación de lo binario” de la mujer. Si mostrar al monstruo enjaulado descubre la fascinación ante su fuerza salvaje, asesinarlo mutila definitivamente la posibilidad de una Darrow ajena a la norma patriarcal a la vez que la arroja, ya pacificada, en manos del héroe. Tras su aventura en la isla, un territorio salvaje que Despentes asocia a “la posibilidad de una forma de sexualidad polimorfa e hiperpotente”, la muerte del gorila en la cúspide —física y simbólica— de la civilización certifica que Darrow ya está lista para casarse, tener hijos y ser feliz.

En definitiva, King Kong encarna la llamada de lo originario vencida por la artillería moderna y sus atávicas contradicciones, entre la

atracción por lo monstruoso y su violento rechazo, el instinto desatado y su tajante supresión. Desde sor Juana ("Hombres necios que acusáis...") hasta Despentes, la esquizofrenia marca el juego entre el deseo soterrado y las prescripciones que pesan sobre esa mujer que, como sospecha nuestra autora, "es posible incluso que no exista":

seductora pero no puta, bien casada pero no a la sombra, que trabaja pero sin demasiado éxito para no opacar al hombre, delgada pero no obsesionada con la alimentación, que parece indefinidamente joven pero sin dejarse desfigurar por la cirugía estética, madre realizada pero no desbordada por los pañales y por las tareas del colegio.

Teoría King Kong también emerge como una pregunta por el lenguaje y un reclamo por elaborar uno nuevo. Hay que derribar la gramática de la seducción, la feminidad, la pareja, la violación, el acoso, el porno o la prostitución. El ensayo puede leerse como un diccionario revolucionario en el que su autora no sólo reflexiona sobre estos términos, sino que apuesta por reapropiaciones militantes que, más que explorar el lenguaje de la víctima, incursionan en el de la guerrillera: la *mujer nueva* que mira de frente y asume los riesgos que implica su desafío. Sin duda éste es uno de los mayores hallazgos de un libro que apuesta por un feminismo que no pretende "normalizarse" ni hacerse un hueco invocando los derechos de las minorías, sino atentar contra las bases culturales del sistema de la familia, del trabajo y la moral. Desde su posición como mujer que fue violada y ejerció la prostitución durante años, Despentes reclama una identidad política en que la víctima no se legitima para reinsertarse ni dictar juicio, sino para erosionar los estereotipos patriarcales que la rodean: la víctima se autoriza contra su victimización.

Pero, además de una gramática, el género es una pragmática, es decir, el modo en que los cuerpos se ven, se mueven y actúan en el escenario social, un elemento en el que, para Despentes, la prostituta asume un papel protagónico. En su particular diccionario, la prostituta ejecuta el papel de la mujer empoderada por estigmatizada, es decir, cuya fuerza crece en proporción directa al escándalo que surge al paso de la mujer que decide sobre su cuerpo y cuestiona la moral del matrimonio. La prostituta es la figura que deshace el contrato sexual impuesto, cuestiona su justicia, sitúa la tarea que implica ejercer su trabajo al nivel de cualquier otra actividad laboral y establece un precio por ella: "aún no veo la diferencia entre la prostitución y el trabajo asalariado legal,

entre la prostitución y la seducción femenina, entre el sexo pagado y el sexo interesado". A Desportes no le interesa reflexionar sobre el intercambio capitalista ni la mercantilización de los cuerpos, sólo constata cómo funcionan sus mecanismos y reivindica otro tipo de contrato.

Al comienzo de *Lectura fácil*, premio Herralde de novela en 2018 y quizás una de las muestras más recientes de literatura "despentiana", Cristina Morales cita un poema de María Galindo al más puro estilo del nuevo lenguaje que propone Desportes:

Afirmo que la puta es mi madre
y que la puta es mi hermana
y que la puta soy yo
y que todos mis hermanos son maricones.
No nos basta enunciar ni vocear
nuestras diferencias:
Soy mujer
Soy lesbiana,
Soy india,
Soy madre,
Soy loca,
Soy puta,
Soy vieja,
Soy joven,
Soy discapacitada,
Soy blanca,
Soy morena,
Soy pobre.

La reafirmación de identidades y, más aún, la enunciación de palabras innombrables, conspira contra una de las labores más concienzudas de la aviación al servicio civilizatorio: ocultar a las mujeres reales, a las que sí existen, silenciarlas, definir las, sustraerlas del lenguaje, decirles cómo deben ser las cosas, expulsarlas del ágora. La labor, como rescata Mary Beard, se puede rastrear hasta la *Odisea*, cuando el joven Telémaco ordena, en otro momento fundacional, callar a Penélope: "Madre, tú vete a tus aposentos de nuevo y atiende a tus propias labores, al telar y a la rueca. Hablar les compete a los hombres y de entre todos a mí, porque yo tengo el poder en la casa".

Recorrer las huellas de esta tradición me devuelve, inevitablemente, a la pregunta por mi lugar en todo esto y a la duda de si no debo

ubicarme en un espacio distinto al del decir, pues las balas que derriban a King Kong están hechas de palabras y en sus pliegues menos evidentes, o quizá menos evidentes para mí, se ejecuta el asesinato del monstruo. En su indispensable *Los hombres me explican cosas*, Rebecca Solnit firma la sentencia de este texto: “Los hombres me explican cosas, todavía. Y ningún hombre me ha pedido disculpas por explicarme, mal, cosas que yo sé y ellos no”. Si la mujer ni siquiera es dueña del relato de su propia vida, mucho menos lo será de los que circulan por el espacio público. De ahí que no sólo sea necesario poner en suspenso los lenguajes más asentados, dejar de explicar mal, cesar de impostar la voz y de transitar, aunque se ignore, los caminos de Telémaco. También es necesario un cambio de piel, ceder el escenario y el micrófono. Las primeras palabras del libro de Despententes sirven de manifiesto para esta urgente sustitución: “Escribo desde la fealdad, y para las feas, las viejas, las camioneras, las frías, las mal folladas, las infalibles, las histéricas, las taradas, todas las excluidas del gran mercado de la buena chica”. Del ejército gorila será la palabra. **U**

EL VENDEDOR DE SILENCIO

ENRIQUE SERNA

UNA ONTOLOGÍA DEL MACHISMO MEXICANO

Eloy Urroz

Samuel Ramos, Octavio Paz, Roger Bartra y algunos más nos han dado su propia visión del mexicano —léase: su psicología, su mitología, sus emblemas y tics, su idiosincrasia u ontología, en resumen, una posible anatomía de sus taras, virtudes y supersticiones—. Ninguno de estos ensayos logró, sin embargo, convencerme tanto como lo hiciera una sola novela: *La muerte de Artemio Cruz*, la cual traslada a la ficción lo que Paz quiso hacer con *El laberinto de la soledad*. Digo esto porque lo que, en apariencia, es la verídica historia de un poderoso periodista mexicano, Carlos Denegri, es, en el fondo, la mejor y más incisiva radiografía que se ha hecho de nosotros (los mexicanos) desde la publicación de la novela de Fuentes en 1962. No estoy ni siquiera seguro de que Serna intentara hacer esto —si buscaba o no elaborar una cosmovisión (o patología) del mexicano post-Artemio Cruz—, pero eso es justo



Alfaguara,
Ciudad de México, 2019

lo que, al final, acabó por hacer en esta extraordinaria novela de casi 500 páginas. Lo que parecía ser una biografía novelada bien documentada sobre el más influyente personaje del periodismo mexicano de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, acaba por convertirse en una sinécdoque del mexicano (Denegri somos todos), un mapa incisivo (y francamente terrible) de nuestro clasismo y racismo ancestral. Sirva como botón de muestra esta declaración de principios entresacada a partir de un diálogo que Denegri tiene con Jorge Piñó Sandoval, su reverso, su némesis, uno de esos escasos periodistas que no se vendieron a los poderosos durante los 71 años de priismo: "Nunca supiste darte a respetar, Jorge. Por eso acabaste de burócrata segundón. El que se agacha una vez se agacha toda la vida. ¿No has entendido que en este país sólo se respeta a los chingones?" (p. 355). O bien: "Como muchos hombres con poder, elegí el bando de los chingones para deslindarme de los jodidos [...]. Para nosotros, las leyes no valen nada y el código civil menos que ninguna" (p. 457). Ojo: el que habla es Denegri, el chingón por antonomasia, el defeño aventajado y transa, el criollo o mestizo convencido de que hay que sobajar para no ser sobajado, el burgués que piensa que entre más humille al de abajo más se da a respetar, el eterno prepotente y racista que cada uno lleva dentro y contra el que bregamos (o no) desde que nacemos en México, ora porque lo heredamos, ora porque lo mamamos o bien porque lo emulamos de papá.

Para los que nacimos en los sesenta o después, el nombre Denegri no significa nada. Para los que nacieron antes significa muchísimo. Su voz, sus artículos de opinión en *Excélsior*, sus programas de televisión podían arruinar o ensalzar vidas enteras, destronar o catapultar a políticos corruptos o empresarios, determinar una candidatura o el rumbo político de nuestra nación (por insólito que parezca) y, por eso justamente, había que estar "bien" con Denegri, por ello había que comprar su silencio a como diese lugar. No era tanto lo que denunciara o criticara, sino lo que Denegri se *callaba* y guardaba en su archivero secreto. Sí, en la *venta de silencio* Denegri encontró su mina de poder. La dinámica del "chayotazo" o el "embute" (a según) era simple y hoy se emplea cotidianamente: ora Denegri se alineaba con el poder corrupto en nombre de las instituciones, ora Denegri y su asistente investigaban los puntos flacos de esos politicastros a los que había que esquilmarse hurgando, primero, en sus vidas privadas para, acto seguido, amenazarlos con publicar la verdad. Con la venta de su silencio, Denegri se forjó un emporio y, más importante, expandió su radio de poder hasta los mismos presidentes de la república. Fue amigo íntimo de Miguel Alemán y

que digo: "A título personal, él [Denegri] estaba a favor de las luchas obreras, pero desde que entró al juego de los embustes y las iguales tenía dos conciencias: la propia, enmohecida por falta de uso, y otra de alquiler, sujeta a los vaivenes de la política personal" (p. 205).

El otro vértice que hace de *El vendedor de silencio* una novela doblemente acerada con nuestro carácter e idiosincracia nacionales es su incisiva penetración en el machismo de Denegri, es decir: en nuestro ingénito machismo. No ennumeraré las salvajadas y vejaciones cometidas por el periodista, algunas de ellas inenarrables, como la ordalía a la que condena a su criada Damiana, quien, por haber engañado a su marido, es maniatada con un improvisado arnés y amarrada de la cintura y las axilas, para luego ser arrastrada a caballo por Denegri por toda la avenida Sonora hasta Insurgentes:

Estaba vengando a Basilio [su chofer] pero también a sí mismo, a todas las víctimas inocentes de las malas pécoras, de las falsarias con furor uterino que le abrían las piernas a cualquier pelafustán [...]. Maridos, padres, hermanos, todos hundidos en la ignominia por la brama de esas ramerías. El divino placer de hacerse justicia por su propia mano lo embriagaba más que el alcohol y la coca (p. 303).

Y he aquí el centro irradiador de la novela, el cual no es otro que el miedo intestino de Denegri, su inseguridad y el legendario encono a las mujeres, todo lo cual sólo se explica hasta el final, en uno de los capítulos más trágicos de la literatura o de la vida que yo haya conocido. Y digo trágico en el sentido literal (ese "canto del macho cabrío"), donde el héroe en su *pathos* descubre la verdad escondida en un momento de agnición terrible, un suceso revelador tan poderoso que consigue torcer su destino para siempre. Ese dato escondido de la madre y sólo revelado en 1945 —cuando Denegri tiene 34 años de edad y viaja a San Francisco— parece ser, o al menos eso se deduce del diagnóstico-novela de Serna, el resorte que catapultó su incomprensible misoginia. Aquí no contaré el suceso para no estropear el desenlace; sólo concluyo con esta otra confesión que hará al padre Alonso hacia el final de la novela: "Toda la vida he aborrecido en secreto a las mujeres que deseo. Las amo y las temo con la misma fuerza. Cuanto más guapas, menos confianza les tengo. Presiento sus traiciones, y como el que pega primero pega dos veces, me adelanto a ellas con castigos preventivos" (p. 456). No por azar, Denegri morirá balaceado por su esposa, a quien poco antes había él mismo intentado balacear. El que a hierro mata... **U**

MOVERSE PARA NOMBRAR

GALIA EIBENSCHUTZ EN EL CARRILLO GIL

EL GESTO DE DIBUJAR

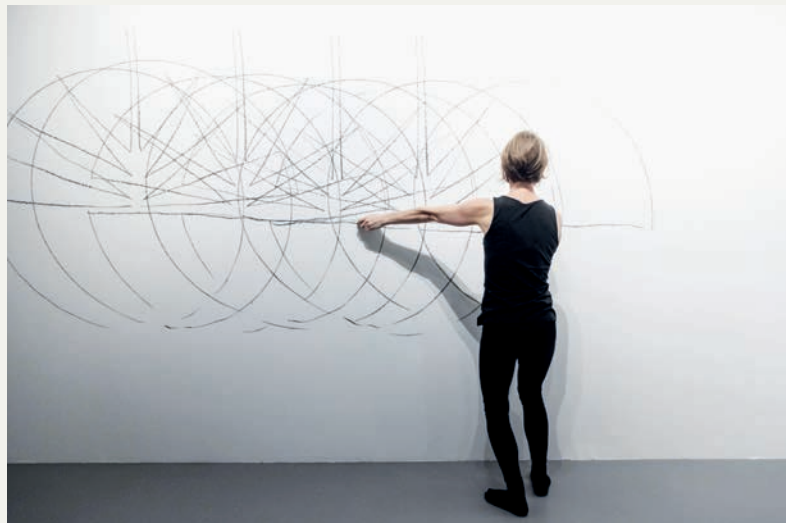
Elva Peniche Montfort

Moverse para nombrar es a la vez una revisión del trabajo de Galia Eibenschutz a lo largo de los últimos diez años y una obra en desarrollo, ya que se estructura a partir de tres piezas performáticas que serán activadas en distintos momentos entre la inauguración y la clausura de la exposición: *Dibujos efímeros* (30 de octubre), *Dibujos de transmisión* (27 de noviembre) y *Terreno vulnerable* (7 de diciembre). Así, la muestra cobra vida lentamente, como los propios dibujos de Eibenschutz, declarando que para ella el proceso artístico es igual de importante que el registro que genera. Esto queda aún más claro porque los distintos episodios de activación son precedidos por ensayos públicos con la artista y diversos colaboradores (músicos y bailarines, entre otros), por lo que el espacio del museo se convierte en una suerte de taller de creación o escenario donde quedan rastros (indumentaria, gises) de las acciones ya realizadas, y otros elementos de utilería esperan a ser empleados.

La obra de Eibenschutz se ubica en el cruce intermedio entre performance, danza y dibujo, los cuales parecen contagiarse constantemente generando una especie de núcleo indivisible. No es el dibujo sino el gesto de dibujar. El trazo, el movimiento y el cuerpo como un todo, y frente a ellos el dibujo cobra sentido fundamentalmente en calidad de residuo o huella. En la obra de Galia ese gesto se convierte en un principio creativo o unidad de producción que se repite una y otra vez en el espacio: ya sea la superficie del lienzo, el muro, el piso, el bastidor, el museo mismo o cualquiera de los anteriores a través del video.

Algunas de las piezas que se exhiben de manera “permanente” en las salas —y que atestiguan los sucesivos despertares de la muestra—, destacan los que a mi parecer son los argumentos más potentes del trabajo de Eibenschutz, en una gran labor curatorial de Anel Jiménez. Y reflejan, con metódica insistencia, las búsquedas de intersección entre medios a los que Galia ha dedicado más de una década de producción e investigación.

La repetición del gesto de dibujar que caracteriza la obra de Eibenschutz la acerca ineludiblemente a la danza. *Cinéticos* (2011), una de



Galia Eibenschutz, performance inaugural “Dibujos efímeros” en *Moverse para nombrar*

las piezas en video, plantea esta relación entre dibujo y danza como una que funciona de ida y vuelta. En ella no sabemos si las dos bailarinas que aparecen en escena realizan una serie de movimientos a partir de los dibujos de Galia; si, por el contrario, ellas o la misma artista —hay que destacar que Eibenschutz tiene también formación como bailarina— ejecutan una coreografía propia que es registrada mediante líneas de dibujo; o si suceden ambos procesos de manera simultánea. El movimiento, el cuerpo y el registro son todos temas de investigación en este ejercicio de traducción múltiple, en el que la artista utiliza, en palabras de Jessica Berlanga, “al cuerpo como herramienta de dibujo y al dibujo como notación de movimiento.”¹

En la serie “Dibujos Cinéticos: Círculos, Silueta y Dibujo” con vestido (2011) el dibujo se plantea como una toma de conciencia física de estar en el espacio, de hacerse presente en él. Se trata por eso de una autorrepresentación, ya que funciona, en sentido distinto a la lógica tradicional del retrato (centrado regularmente en elementos “internos” de los individuos), como un testigo de la dimensión y el emplazamiento del cuerpo, es decir, que el sujeto se valora en función de su entorno. De modo que la toma de conciencia también implica un replanteamiento sobre lo espacial. Como diría Víctor Muñoz “la reflexión sobre el espacio no ascéptico, sino contenido desde la vivencia integradora de la persona, parece ser el objeto de las acciones en la obra de Galia”.² Como en muchos dibujos de Eibenschutz, las líneas

¹ Jessica Berlanga Taylor, “El inicio del trazo”, en *Galia Eibenschutz, Taller Dibujo y movimiento*, Fundación Alumnos 47, Ciudad de México, 2017, p. 19.

² Víctor Muñoz, “Desplazamientos para reconstruir, Galia Eibenschutz en el Chopo”, en *ibid*, p. 89.

hacen eco de las extensiones corporales: los diámetros de un conjunto de círculos concéntricos determinan el alcance de los brazos extendidos más allá del torso, o una serie de líneas intermitentes que Galia trazó sobre su cabeza mientras caminaba —a modo de las sucesivas rayas con las que medíamos nuestro crecimiento cuando niños, pero marcadas sobre un eje horizontal—, sitúan el andar de la artista en el espacio. Así, el dibujo es empleado como forma de autoconocimiento o autoconciencia, como una manera de entender los límites del cuerpo. Quizás el dibujo pareciera ser, entonces, esencialmente la medida humana.

La concepción del dibujo de Eibenschutz, esa gestualidad de dibujarse para saberse en el espacio y en el mundo, hace pensar en la expresión más "primitiva" —no en su acepción relativa a lo poco desarrollado sino de lo perteneciente a los primeros tiempos de algo— de la representación humana, el llamado arte rupestre. En particular pienso en algunos de los dibujos de la cueva de Chauvet, magistralmente presentados por Werner Herzog en *La cueva de los sueños olvidados* (2012), que fueron pintados hace alrededor de 32 mil años en lo que hoy es Francia. La particularidad de estos dibujos, además de su virtuoso realismo, el uso de luces y sombras y el aprovechamiento de los accidentes de la cueva para la representación, es la figuración del movimiento. Frente a la mayoría de las pinturas rupestres conocidas, donde se representan contornos de manos, cuerpos humanos y animales estáticos, los dibujos de Chauvet reverberan las líneas de las siluetas de rinocerontes, leones y caballos, aludiendo a movimientos como los del desplazamiento o la pelea, en lo que Herzog señala como una especie de proto-cine. Ante el deseo de dejar constancia de nuestro estar en el mundo, los dibujos de la cueva de Chauvet, como los de Eibenschutz, nos reflejan como seres en movimiento, que necesitan moverse para estar.

Otro de los planteamientos más atractivos en la obra de Galia Eibenschutz es el del dibujo en su situación social, el dibujo como actividad colectiva. Muchas de sus acciones funcionan a partir de la colaboración y consisten en la ejecución grupal de una serie de instrucciones que la artista transmite a los participantes a partir de gestos, mensajes o incluso por medio del tacto. En *Familia* (2018), los miembros de la familia de Eibenschutz realizan ejercicios gráficos a partir de un conjunto de directrices básicas (como mantenerse en un lugar fijo y dibujar a partir de circunferencias) que cada uno desarrolla de diversas maneras. De forma que la creación en colectivo no opera en detri-

mento de los procesos de autoconciencia, sino que se suma a ellos, conformando un peculiar retrato familiar. La artista se convierte entonces en medio de transmisión, en detonadora de la acción, imprimiendo también a la práctica artística un nivel pedagógico muy poderoso.

Moverse para nombrar forma parte de un conjunto de exposiciones con las que la nueva gestión del Museo Carrillo Gil emprende su propuesta de renovación del museo, cuyo tercer piso estará dedicado a la experimentación de artistas contemporáneos ya establecidos. **U**

RARAS. ENSAYOS SOBRE EL AMOR, LO FEMENINO Y LA VOLUNTAD CREADORA

BRENDA RÍOS

Laura García Arroyo



Turner, Ciudad de México, 2019

Cuando llegó *Raras* a mis manos lo primero que pensé fue en si sería una referencia a *Los raros*, de Rubén Darío. ¿Me encontraría con biografías o semblanzas de mujeres escritoras que Brenda admira? ¿Serían 19, 21? ¿Mexicanas, internacionales? ¿Cómo sería una adaptación de un texto publicado hace más de 120 años? ¿O quizá sólo se trataba de un guiño en el título? La curiosidad me llevó al índice. Y entonces mi interés siguió aumentando: después de repasar la lista resultó que no conocía a la mayoría de las mencionadas.

Veinticinco nombres femeninos entre los que apenas reconocí a Clarice Lispector, Inés Arredondo, Elena Garro, Anaïs Nin, María Zambrano y Amy Winehouse. Seis personajes que ya me dejaban entrever que se trataba de perfiles de diferentes edades, países y profesiones. La lectura se antojaba.

Un anzuelo más: había escuchado cosas maravillosas de las letras de la autora y ya tocaba leerla; Brenda Ríos, desde Acapulco primero y ahora desde Ciudad de México, nos deleita con poesía, crónica y ensayo y en su currículum ya brillan dos premios: el Premio Estatal de Poesía María Luisa Ocampo y el Premio Nacional de Poesía Ignacio Manuel Altamirano. Conocerla en persona fue además la confirmación de que su talento estaba bien acompañado de una gran personalidad, caracterizada por una contagiosa alegría, un gracioso ingenio, una seductora seguridad, un gratificante entusiasmo y un encomiable humor. Por si esto no bastara, una guinda al pastel: la editorial Turner, garantía de textos siem-

pre actuales, interesantes, que invitan a la reflexión, a la conversación y cuya lectura siempre te deja con ganas de más. Ésta no fue la excepción.

¿Por dónde empezar? ¿Cómo emprender esta obra? Una lexicógrafa, ante una duda, siempre acude a su mejor socio: el diccionario.

raro, ra

Del lat. *rarus*

adj. Que se comporta de un modo inhabitual.

adj. Extraordinario, poco común o frecuente.

adj. Escaso en su clase o especie.

adj. Insigne, sobresaliente o excelente en su línea.

adj. Extravagante de genio o de comportamiento y propenso a singularizarse.

Si cada una de estas vidas se ajustaba a una o varias de estas acepciones habría merecido el hecho de abrir este libro. *Rarus*, en latín, se refería a alguien notable, excepcional, a una persona de las que hay pocas. Mujeres ha habido millones en la historia de la humanidad, pero de las que se haya tenido noticia o cuyos méritos hayan sido reconocidos, seamos sinceros, no tantas.

En estos días en los que se discute sobre la mujer, su papel en la civilización, en la sociedad actual, en los ámbitos laboral y familiar, sobre su reivindicación de equidad, y se hacen propuestas para lograrlo, se denuncian situaciones de discriminación y se producen numerosos enfrentamientos de pensamiento y de formas de expresarlo, se agradecen las voces constructivas, no como ejemplo, sino como invitación al diálogo, la cavilación y el cuestionamiento. Todo un reto al que debería resultar difícil resistirse.

Este libro se suma a esas voces. Sin polemizar, Brenda Ríos sencillamente habla de veinticinco mujeres que lograron defender su proceder, que confrontaron su vida constantemente, vivieron con pasión sus carreras, sus relaciones y sus metas, en las que desarrollaron su creatividad y en las que consiguieron destacar y ser felices. Les costó momentos de duda, temor, soledad, fueron juzgadas, criticadas, llamadas *rebeldes*, *locas*, *inconformes*, pero lo cierto es que fueron conscientes de transitar un camino con tropiezos en el que se plantearon muchas preguntas, a veces con más de una respuesta y otras veces sin llegar a una concreta. El resultado siempre valió la pena.

Ríos cuenta cómo llegó a ellas, en qué contexto, bajo qué interés o si fue casualidad y de manera muy honesta y amena nos permite aso-



Josefina Schargorodsky, *Juntas*, 2019

marnos a esas historias que se convierten en nuevas voces, nuevos lenguajes. Repasa algunas anécdotas, datos y logros y lo mismo señala sus aciertos como sus contratiempos o resbalones, lo que produce un efecto de credibilidad que se agradece enormemente.

Empecé por Becky G. Me llamó la atención su nombre. No tenía ni idea de quién era. Y al parecer, la autora tampoco cuando la vio por primera vez en un televisor en el fondo de un bar ruidoso. Aquella latina llenaba la pantalla, desafiaba al telespectador y dominaba todo tipo de movimientos coreográficos adornados de una estética destinada a atraer la atención. Y ahí estaba ella, en plena protesta corporal a través de la música, en un mundo en el que la mujer no acostumbra a llevar la voz cantante en el poder sexual. Pasamos de mujeres que le cantaban al dolor, al desamor, al abandono y a la espera del ser amado a una joven que parece querer hacer la revolución a través de sus letras y bailes. De repente, a partir de un sencillo video musical entre cervezas, Brenda Ríos enlaza todo un análisis sobre el idioma en el que se canta, los estereotipos en los géneros y los cambios en la escena artística. Y lo hace de un modo tan sutil, tan entretenido y tan lleno de puntos en los que pararse a pensar, que convierte la lectura en una charla enriquecedora.

Una a una se suceden de forma similar relatos que uno puede leer página a página o dando brincos en el volumen.

Así conocí a la poeta española Berta García Faet y en su texto aparece también mencionada Erika Martínez con una demoledora poesía; porque cada reseña está repleta además de alusiones, referencias y un surtido listado de libros, canciones y obras que correrás a buscar después de cada punto final; a la tapatía Xel-Ha López, con la que confirmamos que los versos mexicanos están en buenas manos, o a la australiana Hannah Gadsby, una *standupera* y cómica que la autora descubrió en uno de los maratones de series que todos hacemos. Todas se ligan, se relacionan, se mencionan en una y otra narración sin *a priori* tener nada que ver. Porque de eso se trata, de demostrar que en cada historia siempre hay algo en lo que podemos identificar-nos, motivarnos, proyectarnos.

¿Me sirve de algo conocer la vida de otros? Pues en esta ocasión, sí. Para abrir los ojos ante otras formas de vivir, de pensar, que nos sirva, quizá, para replantearnos la vida propia, el pensamiento propio, cuestionarnos lo que sentimos, opinamos, conocemos y, en una de éstas, impulsarnos para cambiar, para explorar, transitar por sendas no planeadas y, en el mejor y último de los casos, llegar a un lugar en el que nos sintamos más felices, más plenos, más completos. Y entonces, estar listos para mostrar el camino a otros.

Porque la lectura puede llevarnos a muchas experiencias y sensaciones, puede abrirnos a la posibilidad de entablar diálogos con otras personas, en otros lugares, de otros tiempos. Este libro, sin duda, también es una reivindicación, una idea de visualizar esas vidas menos conocidas porque reciben menos focos, una pregunta a la que quizá alguien encuentre una respuesta satisfactoria, un incentivo que nos haga dar ese paso que no nos atrevíamos a dar, salirnos de un molde que nos constreñía, explorar recovecos desconocidos, conocer y conocernos mejor y sentir que en cada página tenemos una cómplice, una aliada, un apoyo y un aliento que nos dé fuerza.

Es, sobre todo, un homenaje y un agradecimiento a las que allanaron (y nos siguen allanando) el paso.

Si lo que buscan es una lectura que no los deje indiferentes o un tema de conversación que llevar a su siguiente sobremesa, sin duda este libro será una buena compañía. Brenda, felicidades, esperamos otras veinticinco raras más. **U**

NUESTROS AUTORES



**Arnulfo
Aquino Casas**

(Oaxaca, 1942) es diseñador y artista visual egresado de la UNAM, ha participado en numerosos eventos y exposiciones nacionales e internacionales de pintura, gráfica y diseño. Actualmente es investigador del Centro Nacional de Investigación y Documentación de las Artes Plásticas CENIDIAP INBAL.



**Aranza
Bello**

(Ciudad de México, 1994) es una abogada que escribe ensayos y poesía. Investiga sobre temas de justicia, seguridad, discapacidad y derechos humanos.



**Natalia
Beristáin**

es una directora de cine mexicana egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica. En 2009 fundó Chamaca Films, que ha producido series, películas y cortometrajes. Dirigió la cinta *Los adioses* (2017). Su ópera prima *No quiero dormir sola* (2012) recibió el premio al Mejor Largometraje Mexicano en el FICM.



**Alberto
Blanco**

(Ciudad de México, 1951) ha publicado 36 libros de poesía en México y 15 en otros países; 10 más con sus traducciones de poesía y otros tantos de ensayos sobre artes visuales, además de una poética que le valió el Premio Xavier Villaurrutia en 2017. Sus poemas han sido traducidos a 20 idiomas.



**Marcelle
Bruce**

creo en el arte para transformar el mundo, en la solidaridad. Doctorante en la Universidad de Lille, viajera, curiosa del mundo.



**Wenceslao
Bruciaga**

(Torreón, 1977) es cronista, punk adicto al *mosh pit*, boxeador *amateur* y periodista especializado en temas de diversidad sexual y música. Es autor de *Funerales de hombres raros* (2011), *Un amigo para la orgía del fin del mundo* (2016) y *Bareback Jukebox* (2017). Publica la columna "El nuevo orden" en *Milenio* desde 2006.



**Francisco
Carrillo**

(Madrid, 1977) es ensayista y profesor universitario; doctor en literatura latinoamericana por la Universidad de Pensilvania y maestro por la Universidad de Puerto Rico. Ha publicado el libro *Excepción Bolaño, crisis política y escritura de la derrota*, y artículos para diversas revistas internacionales.



**Mariana
Castillo Deball**

(Ciudad de México, 1975) obtuvo la licenciatura en artes plásticas de la UNAM en 1997. En 2003 concluyó un posgrado en Jan van Eyck Academie, Holanda. Entre sus exposiciones más importantes destaca *Finding Oneself Outside*, New Museum, Nueva York (2019). Su obra propone una visión caleidoscópica entre ciencia, arqueología y artes visuales.



**Helena Chávez
Mac Gregor**

(Ciudad de México, 1979) es investigadora de la UNAM. De 2009 a 2013 fue curadora académica del MUAC, donde fundó el programa Teoría Crítica, Campus Expandido. Actualmente en sus proyectos de investigación explora las reflexiones y prácticas artísticas contemporáneas que permiten repensar el trabajo desde una perspectiva feminista.



**Abraham
Cruzvillegas**

es un artista conceptual que estudió pedagogía en la UNAM. Su obra se ha expuesto en el Contemporary Art Museum Houston, la Tate Modern Gallery en Londres y el New Museum en Nueva York, entre otros. Ha escrito ensayos y críticas de arte en catálogos, publicaciones periódicas y especializadas.



**Tajëew B.
Díaz Robles**

mixe de Tlahuitoltepec (Oaxaca), forma parte del Colmix y es maestra en antropología social. Sus trabajos de investigación se han centrado principalmente en los sistemas normativos indígenas de comunidades de Oaxaca, la identidad textil comunitaria y los procesos de activismo digital de lenguas indígenas.



**Laura
García Arroyo**

es lexicógrafa, traductora y editora, ha realizado varios proyectos en televisión, revistas y programas de radio. Es autora de los libros *Enredados* (2015) y *Funderelele* (2018). Desde 2003 conduce el programa de televisión *La Dichosa Palabra* de Canal 22.



**Tomás
Granados
Salinas**

(1970) es editor, o sea que sabe un poco de todo y es experto en nada. Es autor de *Sin justificar. Apuntes de un editor* (2019) y *Libros* (2017), de dos volúmenes de cuentos y de una biografía de Euclides. Actualmente dirige la editorial Grano de Sal.



**Édgar
Alejandro
Hernández**

(Ciudad de México, 1977) es periodista, curador y crítico de arte. Es coautor de *Sin límites. Arte contemporáneo en la Ciudad de México 2000-2010* y *Déjà vu. Celda Contemporánea 2004/2007*.



**Vanessa
Londoño**

es una escritora y periodista colombiana, abogada por la Universidad del Rosario de Bogotá y maestra en escritura creativa por la Universidad de Nueva York. Su trabajo ha sido publicado en medios internacionales y su primer libro, *El asedio animal*, será publicado en 2020 por la editorial Almadía.



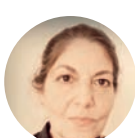
**Adriana
Malvido**

(Ciudad de México, 1957) ha ejercido el periodismo cultural por más de treinta años, desde que se inició en el diario *unomásuno*. Es autora de *Nahui Olin: la mujer del sol*, *Por la vereda digital* y *La noche de la Reina Roja*. En 2012 recibió el Premio Nacional de Periodismo en la categoría de entrevista.



**Nadiezhda
Mandelshtam**

(Sarátov, 1899-Moscú, 1980) fue una escritora rusa, con estudios en arte. Contrajo matrimonio con el poeta Ósip Mandelshtam en 1921 y, tras el asesinato de su marido, llevó una vida nómada perseguida por las autoridades, hasta que en 1956 se le permitió volver a Moscú, donde murió a la edad de 81 años.



**Cristina
Marciano**

es una periodista venezolana. Trabajó como reportera y editora en *El Diario de Caracas* y *El Nacional*. Fue corresponsal del diario *Reforma* en Caracas y ha colaborado con distintos medios impresos como *El País* de España. Es coautora de la biografía *Hugo Chávez sin uniforme* (2005).



**Sławomir
Mrożek**

es uno de los principales escritores polacos. Sus obras de teatro, entre las que figuran *La joroba* y *La embajada*, lo han convertido en un original actualizador del teatro del absurdo. En México, donde vivió algunos años, presentó *Las viudas*. Sus cuentos breves suelen ser negras parábolas provistas del humor que disfrutaba Kafka.



**Inti
Muñoz**

(Chihuahua, México, 1974) es un político y funcionario mexicano, licenciado en ciencias políticas y administración pública por la UNAM. Escribe en diversas publicaciones nacionales sobre temas de educación, cultura y política. Actualmente trabaja para la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.



**Marina Núñez
Bernal**

es una gestora cultural egresada de la licenciatura en lengua y literaturas hispánicas de la UNAM y doctorada en letras españolas por la Universidad Complutense de Madrid. Fue directora de publicaciones del AGN y directora general de publicaciones del Conaculta. Es subsecretaria de desarrollo cultural del Gobierno de México.



**Elva Peniche
Montfort**

(1986) es historiadora del arte. Sus proyectos de investigación y curaduría se centran en prácticas artísticas y fotografía en México, así como en archivos que documentan prácticas artísticas. Colabora en el Centro de Documentación Arkheia del MUAC y es profesora en la ENCRyM.



**Diego
Rabasa**

(Ciudad de México, 1980) es escritor, editor, director comercial y miembro del consejo editorial de Editorial Sexto Piso. Sus relatos, crónicas y traducciones han aparecido en medios en el extranjero como *The Guardian*, *El País* o *Clarín* y en múltiples revistas, periódicos y plataformas digitales en México.



**Joca Reiners
Terron**

(Brasil, 1968) Es autor de obras como *La tristeza extraordinaria del leopardo de las nieves* (Almadía, 2015) y *Do fundo do poço se vê a lua*, por la que recibió el Premio Machado de Assis de la Biblioteca Nacional en 2010. Ha traducido obras de Enrique Vila-Matas, Richard Brautigan, Mario Levrero y Roberto Bolaño.



**Daniel
Saldaña París**

(Ciudad de México, 1984) es autor del libro de poemas *La máquina autobiográfica* y de la novela *En medio de extrañas víctimas*. En 2017 el Hay Festival lo destacó como uno de los mejores escritores de América Latina menores de 40 años. Es becario del programa de Jóvenes Creadores del FONCA.



**Alicia
Sandoval**

(Pachuca, 1991) es comunicóloga por la UNAM. Publicó *13 comentarios en torno a la música*, a partir de unas entrevistas con Mario Lavista. Ha ilustrado para páginas web, revistas y editoriales. Su trabajo más reciente son los collages de *El cuento de la luna inextinguible*, de Boris Pilniak (anDante, 2019).



**Eloy
Urroz**

(1967) es autor de nueve novelas, entre las que destacan *Las Rémoras*, *Fricción*, *La mujer del novelista* y *Demencia*; además de cinco libros de poesía y seis de crítica literaria, tales como *Las formas de la inteligencia amorosa*: D. H. Lawrence y James Joyce; *La trama incesante* y *El ensayo del arte*.