



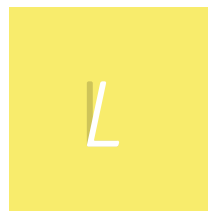
ILUSTRACIÓN  
EMMANUEL  
PENÁ

PNÁ



CINE

# James Wan y el miedo como *déjà vu*



**FERNANDA SOLÓRZANO**

**L**ost highway (Por el lado oscuro del camino, 1997) no es la mejor película de David Lynch pero contiene una de las escenas más perturbadoras de su filmografía. Ocurre en una fiesta, cuando un hombre pequeño, pálido y que sonrío de forma maniaca aborda al protagonista y lo trata con familiaridad. Le explica que se han visto antes, en casa del segundo. “De hecho –le dice–, estoy ahí en ese momento.” Para probarlo, le extiende un teléfono y le indica que llame a su propio número. El protagonista obedece. Con horror, escucha que le responde la voz del hombre extraño que tiene frente a él.

Nada me habría preparado para encontrar ecos de esta escena en otra, aún más breve, dentro de *Insidious: Chapter 2* (2013), del ahora celebrado James Wan. En esta cinta, co-

mo en su antecesora *Insidious* (2010), un padre de familia visita la dimensión conocida como The Further donde habitan “las almas torturadas de los muertos”. Busca a su hijo pequeño –un viajero astral que ha olvidado cómo regresar–. Nuestro héroe recorre la oscuridad de The Further hasta que un hombre menudo, pálido y que sonrío de forma maniaca le indica el camino. Casi una calca del Hombre Misterioso de *Lost highway*, me pareció que su aparición en ese contexto subrayaba semejanzas entre The Further y las *extradimensiones* del cine de Lynch. Más aún: una de las tantas “explicaciones” de *Lost highway* planteaba que su protagonista era un viajero astral –como sus contrapartes de *Insidious 1* y *2*–. Temiendo despeñarme por el barranco de las interpretaciones descarté que la primera película hubiera influido en las segundas.

Este verano, la cinta más reciente de Wan, *El conjuro 2*, probó ser una de las secuelas más exitosas



en la historia del cine de horror. Su predecesora, *El conjuro* (2013), abrió esta posibilidad al ser una de las películas de ese género más taquilleras de todos los tiempos (las ganancias superaron quince veces su presupuesto). Aunque Wan se dio a conocer con la violentísima *Saw* (*El juego del miedo*, 2004), dejó la franquicia en manos de otros directores. Sus películas siguientes —*Dead silence* (*El títere*) y *Death sentence* (*Sentencia de muerte*), ambas de 2007— le sirvieron para, eventualmente, deshacerse del estigma de director de “tortura pornográfica” que llegó a compartir con su contemporáneo Eli Roth. Así, lo que hoy se llama “el cine de James Wan”

en la escena más inquietante de *El conjuro 2*, Ed Warren presente que un espíritu maligno se ha sumergido en un sótano inundado. Lo confirma cuando la inquilina, también chapoteando en el sótano, emerge despavorida del agua. Lleva en el brazo la marca de una mordida.

Ese es el gran talento del director malayo: transfigurar influencias hasta volverlas irreconocibles. Quizá sea la razón por la que *El exorcista* (Friedkin, 1973) no aparece en su lista de favoritas: su legado es demasiado obvio, sobre todo en la saga *El conjuro*. No es tanto que ambas cintas muestren exorcismos sino que evidencian la inclinación de Wan por filmar efectos especiales

de la década del “horror digital”? A sus mejores productores: Jason Blum y Oren Peli. Bajo su tutela Wan filmó *Insidious 1* y *2*, y aprendió las lecciones del cine de horror de bajo presupuesto. La primera se filmó con 1,5 millones de dólares y recaudó 97; la segunda se realizó con cinco millones y recaudó 192. Desde este criterio son superiores a la saga *El conjuro*.

También desde otros. A pesar de que *Insidious* se desarrolla en escenarios menos majestuosos que los de *El conjuro*, en aquella cinta Wan crea atmósferas más torcidas. Su manejo del espacio, por ejemplo, genera inquietud mucho antes de anunciarse la presencia de lo sobrenatural. Filmadas en gran angular, las habitaciones de las casas ocupadas por el matrimonio Lambert parecen no tener límites definidos (la misma técnica, con el mismo fin, utilizada en *Lost highway* por Lynch). Y lo principal: la mencionada dimensión *The Further* es la noción de un “más allá” más desoladora del cine reciente.

Aunque es un estrato intermedio entre el infierno y el limbo, su imaginación es mundana: una casa oscura, de estructuras desvencijadas y ventanas sin cristales. Aunque vacía en su mayor parte, la habitan almas con aspecto humano que reviven sin parar la escena que, en vida, les causó más dolor. Como el sitio abandonado de una fiesta malograda, parece impregnada de recuerdos amargos y secretos sucios. No de unos cuantos sino de toda la humanidad.

Quizá *The Further* sea la única aportación ciento por ciento original de James Wan al cine de horror. Algo le debe a Lynch pero su atmósfera es más austera; más que extrañeza evoca derrota y vacío existencial. Sin efectos digitales, el director logra una representación única del sufrimiento eterno: sus únicos componentes son el silencio y la soledad. —

**FERNANDA SOLÓRZANO** es ensayista. Participa en el programa radiofónico *Atando cabos* y mantiene en *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte*.

---

## Más allá del sadismo, Friedkin intuía que la cualidad física y tridimensional de las imágenes haría partícipe al espectador del sufrimiento de sus protagonistas. Cuarenta y tres años después, James Wan confirma esa intuición.

---

nació a principios de esta década con la mencionada *Insidious*. Sus cuatro películas desde entonces han asentado su estilo y es gracias a ellas que se le ve como un nuevo Midas del cine.

Como consecuencia del *boom* Wan diversas publicaciones han preguntado al director por sus películas favoritas. Su lista es fascinante por obvia y, a la vez, elusiva. Ha mencionado a *Los otros* (Amenábar, 2001); a *Poltergeist* (*Juegos diabólicos*, Hooper, 1982); a *Tiburón* (Spielberg, 1975); a *Ringu* (*El aro*, Nakata, 1998) —y a *Lost highway*—. Mientras que es fácil rastrear a *Los otros* y a *Poltergeist* en las tramas de *El conjuro 1* y *2* —espíritus que alegan posesión de una propiedad, infanticidios cometidos por madres, armarios que son puertas a otra dimensión—, fue casi una sorpresa confirmar que la cinta de Lynch se había filtrado a *Insidious*. De todos los que han intentado emular a este director, pocos lo han hecho con la efectividad y sutileza de Wan. Lo mismo podría decirse de *Tiburón*:

mecánicos (en oposición a los digitales). En su momento, Friedkin insistió en mostrar “señales de lo sobrenatural” que pudieran filmarse y no posproducirse: vaho provocado por temperaturas realmente heladas o gritos de dolor de la niña Linda Blair causados por los arneses que la hacían zangolotearse en las escenas de posesión. Más allá del sadismo, Friedkin intuía que la cualidad física y tridimensional de esas imágenes haría partícipe al espectador del sufrimiento de sus protagonistas. Cuarenta y tres años después, Wan confirma esa intuición.

No es casual que sus cintas prescindan del recurso estilístico que dominó el género durante la primera década del siglo XXI: el formato del *pie-taje encontrado*. La saturación de cintas derivadas de *El proyecto de la bruja de Blair* (Myrick y Sánchez, 1999) y *Actividad paranormal* (Peli, 2007) contribuyó al reciente recibimiento con bombo y platillo de una estética del horror “clásica” y reminiscente de los años setenta. ¿Qué extrajo Wan

## SOCIEDAD

# El racismo dentro y fuera del museo



TANIA  
TAGLE

Los rarámuris, de pies alados, fueron creados por el Sol, son todos sus hijos y se les dio la montaña y el valle para vivir y para comer. Pero el


señor del inframundo se llenó de codicia por la felicidad de los rarámuris y creó a los chabochis, hombres blancos y malvados que los atacaron y quemaron sus aldeas. Los rarámuris perdieron la batalla contra los chabochis y su padre Sol, furioso, los maldijo para siempre, por eso el rarámuri es pobre y el chabochi rico.”

De este modo el pueblo tarahumara se explica el sencillo origen de la miseria y la desigualdad, para comprenderlas pero también para aprender a resistirlas. Mientras tanto, el chabochi ha tenido que construir y adoctrinar un complejo entramado de teorías biológicas y sociales que justifiquen esa codicia que lo ha hecho destruir y marginar a cientos de naciones. Esas teorías son el origen del racismo.

*Imágenes para ver-te* coloca estas teorías bajo la luz de las mamparas en un intento por demostrar que hacer una exposición es también una forma de denunciar. Presentada como la primera muestra en el país que aborda el tema del racismo y la discriminación, con más de doscientas obras, entre documentos científicos y representaciones artísticas, la ex-

hibición pretende rastrear los orígenes de la segregación racial al mismo tiempo que provocar una reflexión sobre el “racismo velado” (*sic*) que aún se vive en nuestra sociedad.

La exposición se encuentra dividida en seis salas donde se abordan desde los rasgos físicos y culturales que han sido considerados inferiores, hasta el orden social que se ha establecido a partir de estos supuestos, es decir, se trata de un recorrido a través de las justificaciones históricas del sometimiento. En la primera sala nos enteramos de que *Imágenes para ver-te* se trata del primero de una serie de esfuerzos de la campaña “Encara el racismo” para “visibilizar a los indígenas que viven en la Ciudad México” y que concluirán con un coloquio sobre racismo y discriminación en el mes de diciembre.

 **IMÁGENES PARA VER-TE** estará abierta al público hasta el 25 de septiembre en el Museo de la Ciudad de México.

Es justamente por tratarse de una acción inédita por parte de la Secretaría de Cultura de la Ciudad

de México, organizadora de la muestra, que me gustaría hacer un par de observaciones.

Cuando me dirigía rumbo al museo para ver la exposición, fui testigo de cómo en una de las calles aledañas un par de policías literalmente correteaban a una mujer indígena que se había sentado en una banqueta con un atado de hierbas, me imagino, con la intención de venderlas. Por fortuna fue alertada a tiempo y los policías no la alcanzaron para seguramente despojarla de su mercancía e intentar extorsionarla. Al iniciar mi recorrido después de aquella escena y leer la placa que hablaba de la visibilización, no pude más que encontrarla incompleta. “Visibilización en nuestros términos”, supuse que debería decir. Y es que, a pesar de financiar una aguda crítica a las falacias naturalistas del siglo XIX, lo cierto es que para nuestro gobierno los indígenas se siguen viendo mejor co-



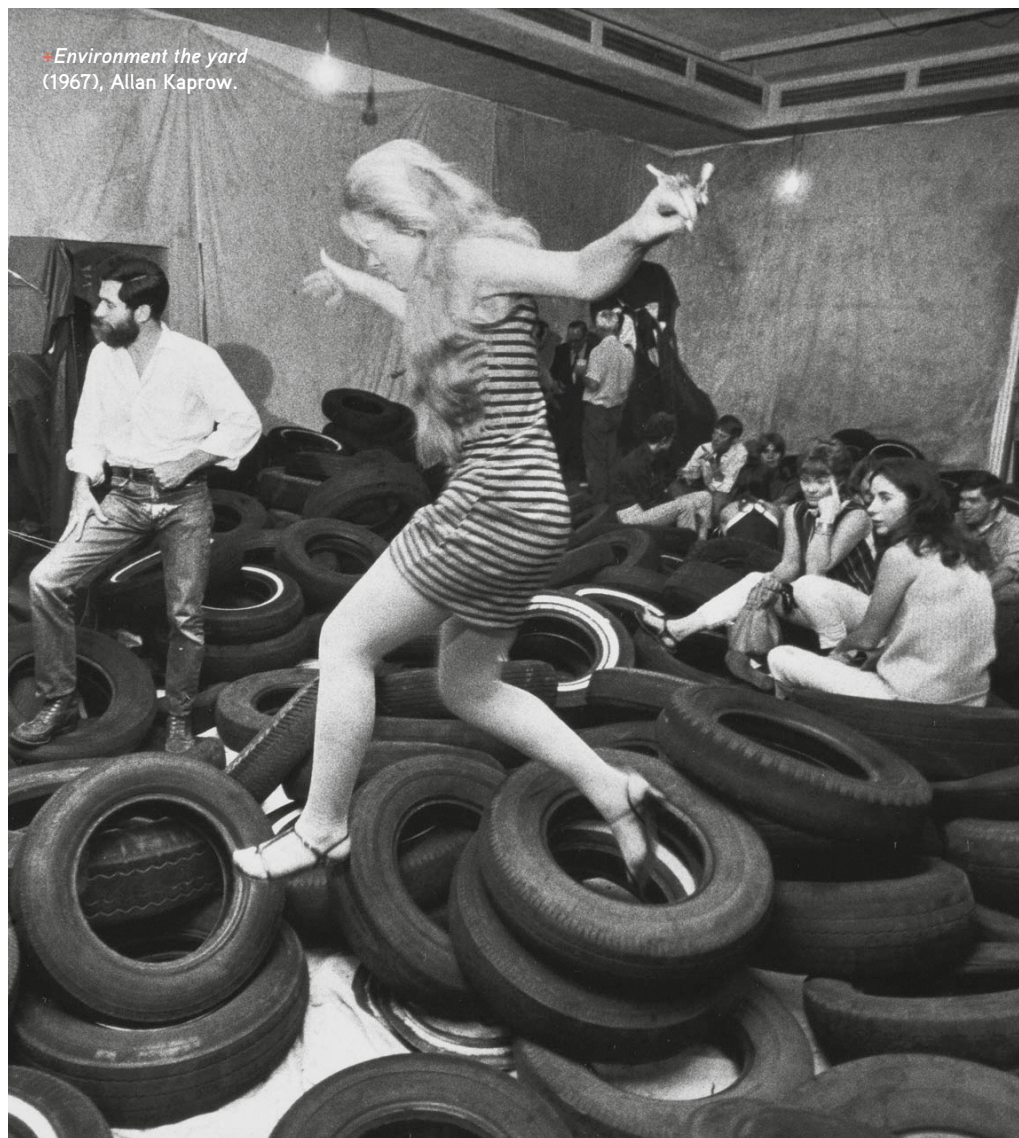
+Margot Sputo,  
“Indígena, no indígena”.

mo parte de un proyecto institucional dentro de un museo que, justamente visibles, sentados en una banqueta. O marchando rumbo al Zócalo. O evitando la construcción de un aeropuerto. Desgraciadamente, aún estamos lejos de transformar las políticas culturales en derechos políticos.

Por último, no puedo dejar de aclarar que el término indígena, cuya raíz latina se refiere a la adscripción al lugar de nacimiento, no es una categoría racial. Hablar de una “raza indígena” es tan absurdo como hablar de una “lengua indígena”, cuando en México existen más de doscientas familias lingüísticas tan distintas entre sí como el griego y el alemán. Esta distinción es primordial para comprender el problema del racismo en nuestro país, que tiende a agrupar a todas las naciones y pueblos originarios como un solo *otro* monolítico. Esta generalización no solo es racista, es la base que nutre al racismo: negarse a comprender la alteridad, folclorizarla o caricaturizarla a conveniencia. Desgraciadamente, en *Imágenes para ver-te* no se problematiza esta distinción, por el contrario, “lo indígena” es tratado como un rasgo racial en oposición a “lo blanco”; y lo mismo ocurre cuando se habla de los afrodescendientes traídos como esclavos a las colonias: no se les conceden identidades culturales que los distingan pero se habla constantemente de “dignificarlos”.

En suma, *Imágenes para ver-te* es un gran acierto como invitación a la reflexión sobre racismo y segregación pero, al tratarse de un problema social vigente, y en realidad nada velado, colocar/exponer la denuncia dentro de un museo en lugar de en un tribunal o en la misma vía pública no les sirve de mucho a las víctimas. Esperemos que el resto de las acciones que conforman esta campaña logren bajar la discusión del aparador y nos la atraviesen, ahora sí, en la banqueta. —

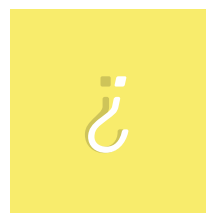
**TANIA TAGLE** (Ciudad de México, 1986)  
es ensayista, editora y traductora.



• *Environment the yard*  
(1967), Allan Kaprow.

## ARTE

# Fluxus y la experiencia de estar vivos



**YUNUEN  
DÍAZ**

Por qué lavar-  
se los dientes no  
es considerado  
una obra de arte? Para los artis-  
tas Fluxus cada  
acto, cada mo-  
mento y cada es-  
pacio, ofrecen la  
posibilidad de serlo. El célebre mo-  
vimiento artístico de los años sesen-

ta adoptó esa palabra porque significa “fluir” y propuso no llevar el arte a la vida cotidiana, sino convertir la vida cotidiana en arte. Lo banal, lo efímero, lo espontáneo, son los valores de Fluxus: “arte diversión”, le llamaba George Maciunas, un arte producido por cualquiera y con la menor cantidad de recursos. En el contexto de la Guerra Fría en el que surge, Fluxus no llega a reanimar la escena artísti-

ca sino a redescubrir la experiencia de estar vivos. Por sus filas pasaron poetas, músicos y artistas visuales; sus acciones partieron del cuerpo, de la presencia, del estar juntos, de lo inmediato. Conciertos, *happenings*, libros, entre otras expresiones, componen el conjunto de sus obras.

El primer manifiesto Fluxus fue escrito por Maciunas en 1963. Aunque muchos artistas fluxianos entendieron la escritura como parte de su práctica, el manifiesto de Maciunas es el más conocido entre nosotros, dado que era uno de los pocos textos que habían sido traducidos al español. Para llenar este vacío, la editorial Tumbona realizó una compilación conformada por tres tomos donde se han reunido textos representativos de Fluxus, en donde se da cuenta de un movimiento que lleva más de cincuenta años de actividad.

El *Archivo Fluxus* está conformado por los volúmenes *Ensayo sin título y otros happenings*, de Allan Kaprow, *[Breve] autobiografía de la originalidad*, de Dick Higgins y *Cuaderno de ejercicios. Eventos, acciones y performances*, compilación de Ken Friedman, Owen Smith y Lauren Sawchyn. Los textos son revelaciones, confidencias, declaraciones poéticas, incluso podrían leerse como guías espirituales: “divertirse a sí mismo, preguntarse, convencerse con zalamerías, inventarse papeles, cargar su imagen con grandes tareas, referirse a sus últimas ambiciones con estudiado regocijo y, por encima de todo, tomarse a sí mismo lo menos seriamente posible”, propone Kaprow. A través de una escritura lúcida y divertida, cada texto se adentra en discusiones aún vigentes en nuestros días: la confrontación entre lo formal y lo conceptual, el papel del artista, y la crítica a las pretensiones y los discursos forzados que abundan en el circuito.

Cada tomo nos ofrece algo distinto: el primero nos permite profundizar en la faceta teórica de Allan Kaprow y acercarnos a sus primeros performances. El segundo nos presenta a uno

de los creadores más brillantes pero menos conocidos del movimiento: Higgins, cuyo trabajo transitó entre la música, la poesía y las artes visuales; el tercero, el más lúdico del conjunto, transcribe pequeños y sencillos *happenings* de un gran número de artistas Fluxus. Este último volumen nos invita no solo a leer sino a activar las piezas y, en consecuencia, nos permite ver la heterogeneidad del grupo.

“Justicia poética” llama Alejandro Espinoza, traductor y curador de los textos, a estos libros. Celebración también, pues han sido editados en el décimo aniversario de la editorial. Como afirma Espinoza: “Detrás de un performance Fluxus hay una búsqueda por comprometer al artista con la realidad, con la naturaleza, con la sociedad en general, no desde un lado eminentemente crítico, sino desde una dimensión histórica más humana. Ahí donde radica el absurdo y el sinsentido es donde operan las experiencias más potentes, porque se les ha extraído su razón práctica de ser. Esto es algo que los artistas Fluxus se toman muy en serio: el juego. El juego como experiencia de aprendizaje, y la experiencia cotidiana como reveladora de verdades místicas, esto es lo que podemos encontrar detrás de una obra Fluxus. Hay que considerar que ellos estuvieron inmersos en la filosofía de John Dewey y las lecciones de Cage, en esa línea de pensamiento que divide a Occidente de Oriente, y desde la cual planteaban sus ejercicios, sus eventos, sus conciertos, sus acciones. Hoy en día pocos comprenden la seriedad detrás de una broma, de un gag, de una acción desprovista de propósito. Son cosas imposibles de vender en Zona Maco.”

El *Archivo Fluxus* nos ofrece conocer mucho más sobre uno de los movimientos más interesantes, longevos y heterogéneos del arte contemporáneo. —

**YUNUEN DÍAZ** es escritora, crítica de arte y académica. Su libro más reciente es *Todo retrato es pornográfico* (FETA, 2015).

## MÚSICA

# La ironía es un deporte de combate



**DANIELA FRANCO**

*et's talk about love. Why other people have such bad taste* (“Por qué los demás tienen tan mal gusto”) se publicó por primera vez en 2007 como

parte de una serie de ensayos sobre un disco en particular. El crítico musical Carl Wilson escogió el disco *Let's talk about love* de Céline Dion, famoso entre otras cosas por “la canción de *Titanic*” (“My heart will go on”, una de las más populares de la historia).

Aunque el libro se convirtió en una suerte de paradójico objeto de culto, “un tótem de lo *cool* que al mismo tiempo desmantela la idea del *coolness*” (Ian Crouch, “People who like Céline Dion are people, too”, *The New Yorker*), no había sido reeditado hasta 2014, ni traducido al español. En el mundo hispanoamericano el fenómeno (de odio a) Céline Dion es menos evidente, sin embargo, una buena medida para entenderlo es leer el párrafo introductorio de cada crítica laudatoria a este libro que invariablemente comienza por excusarse: “Se preguntará, querido lector, por qué escribir trescientas páginas sobre una cantante que detestamos y por qué tendría usted que aguantarlas” (Michel Guerrin, “Apprendre à aimer Céline Dion”, *Le Monde*).

Céline Dion, para la mayoría de los lectores de Wilson (y quizá de *Letras Libres*) es un reto. No es música

fácil, al contrario: para él es tan difícil e incómoda como para otros un “collage de *noise* posmoderno”. Sin embargo, realiza una labor exhaustiva y diligente que acaba convirtiéndolo en apologeta (exitoso) de la Dion ante los *snoobs* musicales del mundo. Empieza por explicar el contexto socio-lingüístico de Quebec, la clase obrera y su estigma correspondiente y una serie de oscuros matices que sitúan a Céline Dion como el epítome del peyorativo *kétaine* quebequés (“hortera” o “cutre” en la traducción de Carles Andreu o la horrenda palabra “naco”, para entendernos). Céline Dion como una historia de superación personal y orgullo de clase. No una privilegiada diva y estrella del pop, sino una chica provinciana de familia numerosísima que desde los quince años carga “un gran peso sobre sus hombros”.

Echando mano de Hume, Kant y, sobre todo, Bourdieu, Wilson explica que los mecanismos del mal gusto no están en la obra sino en nosotros mismos. Citando a Bourdieu (y a veces renegando de él), nos recuerda que el gusto es una construcción social dependiente de la clase, educación y medios en/con los que uno se desarrolla. La abundancia de nuestro capital cultural permite mezclar a Stockhausen con José José, siempre y cuando este arriesgado binomio nos conceda una cierta superioridad. Estos sistemas tienen más que ver con el *cool* que con la apreciación: solo los muy ricos culturalmente pueden permitirse el gusto popular sin mermar su capital.

La ironía como divisa y el crítico como agente de bolsa que reivindica y autoriza el mal gusto (en cierta forma, lo que Carl Wilson ha hecho con este libro). El sociólogo Simon Frith se pregunta si alguna vez habrá una recuperación de Céline Dion de la misma forma en que sucedió con Abba o Johnny Cash. A mí me parece que ya la ha habido con Xavier Dolan, que en *Mommy* (retrato de una familia *kétaine*) ilustra una de sus escenas más poderosas con “My heart will go on”, pero sin ironía, ni sentimentalismo.



**Carl Wilson**  
**MÚSICA DE MIERDA**  
UN ENSAYO ROMÁNTICO  
SOBRE EL BUEN GUSTO,  
EL CLASISMO Y LOS  
PREJUICIOS EN EL POP  
Epílogo de Manolo Martínez,  
traducción de Carles Andreu.  
Barcelona, Blackie Books, 2015, 208 pp.

La dicotomía entre sentimentalismo e ironía como posibles opciones de supervivencia cultural es engañosa: “¿qué hace el sentimentalismo?: ¿Nos manipula? Pero, ¿no debe todo arte lograr que el público se conmueva? ¿Es falso? Todo el arte lo es; lo importante es ser una falsificación convincente, una mentira que parezca verdad. [...] ¿Por qué la música de Céline Dion es más autoindulgente que los juegos de palabras multilingües de James Joyce?”

Permitan que abunde en el sacrilego símil de Wilson que dedica un capítulo a reproducir testimonios de los fans de Céline Dion: hay muy poca diferencia entre los motivos, admiración y deseo de ser conmovido de un fan de Céline Dion que viaja miles de kilómetros para verla en Las Vegas y un fan de Marina Abramović que espera toda la noche para sentarse frente a ella en su agotador performance en el MoMA de Nueva York.

El extremo contrario, la ironía, se ha ido transformando de símbolo de agudeza intelectual en coartada burda para la vulnerabilidad. Los vampiros intemporales de la película *Only lovers left alive* (“un ensayo sobre la posibilidad del *cool* en la época de la ironía”, como dice Álvaro Enrigue) habían deambulado por los siglos al margen de la violencia y se ven obligados a sucumbir al siglo XXI: la primera era en que es imposible sobrevivir sin el cinismo de la ironía mordaz.

Este sarcasmo se toca en los extremos con ciertas características del sentimentalismo que nublan la fineza analítica. Para anunciar una lectura en el Instituto de México en París con Julián Herbert y Luis Felipe Fabre, utilizamos una imagen de Juan Gabriel, José José y Rocío Dúrcal con nuestros nombres sobrepuestos y el título “*Nouvelles impressions de la poésie mexicaine des années LXXX*” (un error gramatical en guiño a Raymond Roussel). La foto nos recordaba esas reuniones de poetas conceptuales de los años ochenta, la mayoría de los franceses no tendría idea de quiénes eran y referenciaba el lugar de la música popular en nuestras obras respectivas. Es decir, había en la imagen una ironía buscada. Obviamente.

Sin embargo “internet” en sus múltiples encarnaciones, desde el blog cultural de *El Universal* hasta un periodista de *La Jornada*, pasando por miles de entusiastas de las redes sociales, se dedicó a subtítular irónicamente lo que ya tenía subtítulos: “como nadie conoce a los poetas mexicanos, la foto era lo de menos”, “elenco de *Siempre en domingo* leerá poesía en París” y mi favorito: “involuntariamente genial”. Las redes sociales en su aturullo agudizan nuestra lectura sarcástica del mundo e interpretamos todo como un meme, convirtiendo la ironía en hándicap.

Carl Wilson termina el libro recomendando algunos ejercicios de suspensión de la ironía: vulnérense; “la vida es muy corta para NO desperdiciarla en entender el arte que no nos gusta”. El libro de Wilson no propone que nos guste Céline Dion, ciertamente no propone que la apreciemos “de forma irónica”. Simplemente llama a la identificación y a la empatía como base de convivencia en la sociedad democrática que “pide que tratemos a los extraños como iguales”.

Ama el mal gusto de tu prójimo. —

**DANIELA FRANCO** nació en México y vive en París. Cuando su ocupado horario se lo permite trabaja como artista.



ARTES VISUALES

# La exotización de los pobres



HÉCTOR VILLARREAL

“Naco es chido”, decía Botellita de Jerez, banda ochentera de algo que gustaba definir como “guacarrock”, su propia versión del *rock urbano*, orgullosa de ser naca y esforzada en serlo. Algo parecido pasa con cierto multiculturalismo llevado al campo del arte y sus habitáculos: un clasismo en buena onda que halla maravilloso lo que hace gente ordinaria, especialmente la más desfavorecida en un mundo desigual, y queda encantada por las maneras en que resuelve su vida, se entretiene, se relaciona y define sus identidades. En pocas palabras, una *exotización* de los pobres.

*Cholombianos* es el título de un libro publicado en 2013 por Trilce y también el de una exposición “mul-

tidisciplinaria” de arte-moda-cultura popular que el año pasado se presentó en la Galería Rich Mix de Londres y en Guadalajara, y este año en el Museo de la Ciudad de México. La autora y curadora de *Cholombianos* es la misma: la diseñadora de moda Amanda Watkins, inglesa fascinada por la vestimenta y prácticas culturales de algunos jóvenes de barrios pobres de Monterrey —como el gusto por bailar cumbia colombiana—, quien decidió nombrarlos así (cholos + colombianos = cholombianos) y concebirlos como “tribu urbana”.

¿En qué consiste el carácter “multidisciplinario” de la exposición? En presentar lo que Watkins coleccionó a lo largo de cuatro años: un muro con portadas de discos de cumbia colombiana, un equipo de sonidero, camisas y bermudas típicas, gorras y escapularios confeccionados por los propios exóticos, fotogra-

fías de la “tribu” en forma de *collage* y el video de un noticiero de balacearas en Monterrey que aparece como el epílogo de esta “subcultura” fenecida al calor de la guerra entre carteles y contra el narco. En realidad el gusto por la cumbia y los bailes no acabaron, como tampoco los cholos, sino que se quitaron el disfraz. La “tribu” nunca fue tal, sino que fue un estilo que pasó, como los emos.

Exposiciones como esta nos permiten plantearnos qué tipo de cosas, temas, asuntos, conceptos o ideas son los que tienen cabida actualmente en los museos y a partir de qué supuestos,



**CHOLOMBIANOS** estará abierta al público hasta el 28 de agosto en el Museo de la Ciudad de México.

qué tratamiento se les da y con qué discurso se acompaña o justifica. Al parecer, se trata de lo que determinados individuos influ-

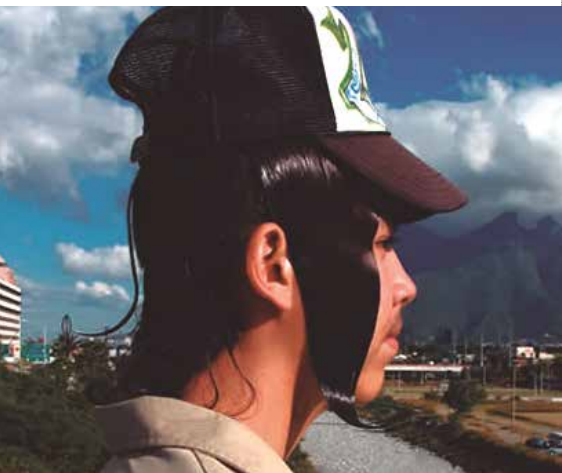
yentes dentro del mercado del arte, la alta cultura y las burocracias gustan y juzgan como culturalmente relevante.

Si bien los museos siempre han sido muestrarios de colecciones, lo que cambia es que ya no necesariamente se trata de que tengan valor histórico, sean creaciones artísticas, cumplan una función educativa o de divulgación de la ciencia. Ahora basta con que sean solo eso: colecciones. ¿De



qué? De lo que sea. El trabajo curatorial, museográfico y de difusión se encarga de justificar su valor cultural, si no es que lo dota de él.

Eugenia León realizó un magnífico trabajo documental para su serie *Tocando tierra*, transmitido por Canal 22 en 2010, que se titula *Este va-tó sí es Colombia*: su tema eran los *colombias*, los sonideros y grupos locales que configuraron una escena singular para el baile de cumbia que ha tenido mucha popularidad. Lo hizo de un modo respetuoso y profesional, a profundidad y desde su genealogía, que prácticamente no deja nada por añadir. Tras este trabajo pronto aparecieron otros no menos meritorios. El libro de Watkins llegó tarde y sin una auténtica aportación.



Pero la exotización de los pobres tiene su propia lógica y dinámica: es hacer del turismo cultural parte de un *proyecto*. Descubrir el peltre, lavarse las manos con jabón Roma o comer tacos de pastor con vino tinto son experiencias que deben trascender el Instagram para llegar al mundo de la alta cultura con un discurso propio: el hallazgo de una fuente de riqueza creativa en la miseria, el ingenio de los marginados para divertirse y crear su propio estilo, la conmovedora candidez de su ignorancia o la frescura que hay en su rebeldía, como si la cumbia no fuese tremendamente conservadora y machista, o los estampados de la Virgen

de Guadalupe y San Judas Tadeo no mantuvieran a sus portadores adscritos a la fe de la institución católica y a todos sus conceptos sobre familia, política y sociedad.

Pero lo exótico es *cool* y la mirada de Watkins ayuda a las élites culturales locales a reconocer que también eso anda por aquí, como los voladores de Papantla o los *Mazabuacholoskatopunk* (Federico Gama, 2009). El sujeto de la creatividad reivindicable ya no es el *tzotzil* que borda un tejido en la cañada de Chiapas o el huichol en la Sierra Madre Occidental, sino que puede ser un vecino de la colonia en proceso de gentrificación. Todo cabe en un museo componiéndole un discurso y haciéndole curaduría.

El ciclo de los *cholombianos* como motivo museográfico parece que llegará a su fin este año cuando la exposición haga su última parada precisamente en Monterrey. Sin embargo, la exotización de los pobres tiene amplias rutas por delante. ¿De qué más podrían hacerse exposiciones? Entre otras, están por descubrirse la tribu urbana de los *monosos*, jóvenes urbanos en situación de calle que consumen solventes, lavan parabrisas y se visten ingeniosamente con cachirules, se adornan con escapularios de San Judas Tadeo y gustan del reguetón (para una exposición de los *chundomonorreguetados* podrían usarse colecciones de latas de solvente, estopas en forma de mona, envases de agua con jabón) o la de los *americonezocaguamotos* (jóvenes suburbanos que pertenecen a la barra *monumental* del América, viven en Neza y les gustan las caguamas y la mota). No faltarán encantos por hallarles: su creatividad para componer porras y canciones, sus cortes de cabello *auténticos*, trapos intervenidos *por ellos mismos*, etcétera. Exótico es *cool*. ¿Los veremos en el MOMA, Maco o el MUAC? —

**HÉCTOR VILLARREAL** es politólogo y comunicólogo. Este año publicó *Crónicas de un televidente* (El Salario del Miedo/Almadía).

## CINE

# Corea del Norte, mejor que ficción



**LUIS RESÉNDIZ**

En un episodio de *Seinfeld*, “The summer of George”, Kramer se ve en un predicamento: devolver su estatuilla del Tony —que obtuvo colándose a la premiación— o decirle a la actriz Raquel Welch que está fuera de una producción. Kramer está aterrado por la misión: Welch tiene fama de imposible, le dice a Jerry, a grado tal que —según escuchó—, cuando alguna vez le cortaron un par de líneas en una obra, se subió a la parrilla del escenario y comenzó a arrojarle las lámparas al resto del elenco. La anécdota termina con un espasmódico “¡Una historia como esa *tiene* que ser cierta!” por parte de Kramer.

La expresión tiene sentido. Hay ficciones que adquieren una pátina de realidad con uno o varios pequeños detalles.

Stephen Glass, el famoso mentiroso que publicó veintisiete artículos falsos disfrazados de reportajes en *The New Republic*, sabía encontrar esos pormenores: en sus relatos había, por ejemplo, un *hacker* adolescente que pedía un lote de revistas pornográficas como pago por encontrar una falla en un sistema. Es una textura —imagino— complicada de alcanzar: implica conocer bien los caprichosos mecanismos de la realidad, su azaro-

**Paul Fischer**  
**PRODUCCIONES**  
**KIM JONG-IL**  
**PRESENTA...**  
Traducción  
de Ferran Esteve  
Madrid, Turner,  
2015, 400 pp.



tepusieran los personajes a la trama e hicieran hincapié en “los distintos destinos y la psicología de los personajes, más que en los propios acontecimientos”, una idea que sin muchos problemas podrían respaldar cineastas de tan altos vuelos como Alfred Hitchcock.

La intuición de Kim Jong-Il era producto del consumo indiscriminado de cine: Fischer cuenta que, mientras que en Corea del Norte estaban prohibidas las películas extranjeras para la población de a pie, Jong-Il estableció una compleja red de dis-

Kim Jong-Il seguía los pasos de la Unión Soviética y la Alemania nazi, que alcanzaron considerables alturas creativas con películas como *Alexander Nevsky* y *Olympia*.

tribución por toda Europa para poder acceder al cine vedado. De forma parecida a cineastas como Quentin Tarantino, Jong-Il adquirió su conocimiento cinematográfico directamente de las cintas: Fischer afirma que la colección privada del dictador superaba los veinte mil títulos, abultada cifra que invita al asombro.

sa manera de transcurrir; encontrarla permite que una anécdota inverosímil de pronto parezca plausible.

*Producciones Kim Jong-Il presenta...*, de Paul Fischer, parte también de una premisa descabellada: el dictador de Corea del Norte (de 1994 a 2011), Kim Jong-Il, secuestró a un exitoso director y a una famosa actriz surcoreanos, y los mantuvo presos en condiciones tan inhumanas como espléndidas —del miserable apando a la casa de seguridad con regalos costosos y servidumbre especializada— con el único fin de obligarlos a filmar películas para él y su gobierno. La anécdota es imposible de creer, pero la pátina de realidad aparece cuando se devela el misterio: entre otras producciones, los secuestrados filmaron *Pulgasari*, una película propagandística

ca del régimen norcoreano que tiene como protagonista a un monstruo gigantesco, clarísimo primo de Godzilla, que ayuda al pueblo norcoreano a derrocar a la corrupta monarquía que los gobierna solo para —perdón por el spoiler— traicionarlos después, movido por su insaciable apetito.

Kim Jong-Il, cinéfilo de cepa movido por la urgente necesidad de mejorar la calidad de las producciones cinematográficas norcoreanas, mandó secuestrar a Choi Eun-hee, una de las actrices más prolíficas de Corea del Sur, y a su exesposo, el no menos exitoso director Shin Sang-ok. Las intuiciones cinematográficas de Kim Jong-Il, quien llevó a la ruina financiera a Corea del Norte, no eran tan erradas. Según Fischer, Kim Jong-Il “animaba a los guionistas y a los directores a que an-

## EL GATO VITTORIO *Decur*



Al asombro también invitan las condiciones narradas del encierro de Choi y Shin. Presos en casas de seguridad, sometidos a un férreo adoctrinamiento y a una privación total del contacto con el exterior, Choi y Shin encontraron en su relación amorosa —terminada tiempo antes de su secuestro— una última tablita salvadora, un inmejorable aliado para lograr el tan ansiado escape. Pero para ello hubo que esperar: Shin sufrió torturas dignas de Guantánamo; Choi tuvo que abrazar y vitorear al hombre que la separó de sus hijos, y ambos tuvieron que entregar el arte de sus vidas —el cine— a un dictador engolosinado de poder y hambriento de devoción. Un gobernante despótico que creía que mejores y más entretenidas películas podrían lograr que el pueblo norcoreano olvidara el hambre, la miseria y las ejecuciones arbitrarias de su régimen para entregarse a la adoración, el agradecimiento y el trabajo arduo. En su proceder se halla un eco de aquella sentencia de Valéry que afirma que no se puede gobernar mediante la pura coerción, sino que hacen falta fuerzas ficticias.

La anécdota de *Producciones Kim Jong-Il presenta...* es difícil de creer. No son pocos los críticos que la han atacado por, presuntamente, falsear su relato parcial o totalmente. Estos críticos omiten el detalle que mejor habla a favor de la textura de realidad de la ané-

dota: el uso del cine como herramienta de adoctrinamiento ideológico. Kim Jong-Il seguía los pasos de la Unión Soviética y la Alemania nazi —que alcanzaron considerables alturas creativas con películas como *Alexander Nevsky*, de Eisenstein, y *Olympia*, de Riefenstahl—, pero también de Estados Unidos e Inglaterra —que para entonces ya contaban con cintas de propaganda y entretenimiento como *El nacimiento de una nación*, de Griffith, y *Sherlock Holmes y el arma secreta*, de Neill—. Su intuición cinematográfica —reflejada en los momentos más logrados de *Pulgasari*, aquellos donde la película olvida su pastosa doctrina nacionalista y se concentra en las batallas entre la criatura y el ejército del emperador— y publicitaria le permitió anticipar la fructífera alianza entre propaganda y cine de acción y desastres. Décadas más tarde, la misma estrategia —un director taquillero, una actriz icónica, una historia en la que el hombre común se alía con una criatura tan gigantesca como benévola— sería utilizada por el *military-entertainment complex* en cintas como *Transformers* para pulir la imagen del ejército de Estados Unidos, el país que Kim Jong-Il tanto se esforzó por defenestrar. A la realidad, se sabe, le gustan las simetrías. —

**LUIS RESÉNDIZ** es crítico cinematográfico y ensayista intermitente. En 2015 Cuadrivio publicó su colección de ensayos *Insular*.

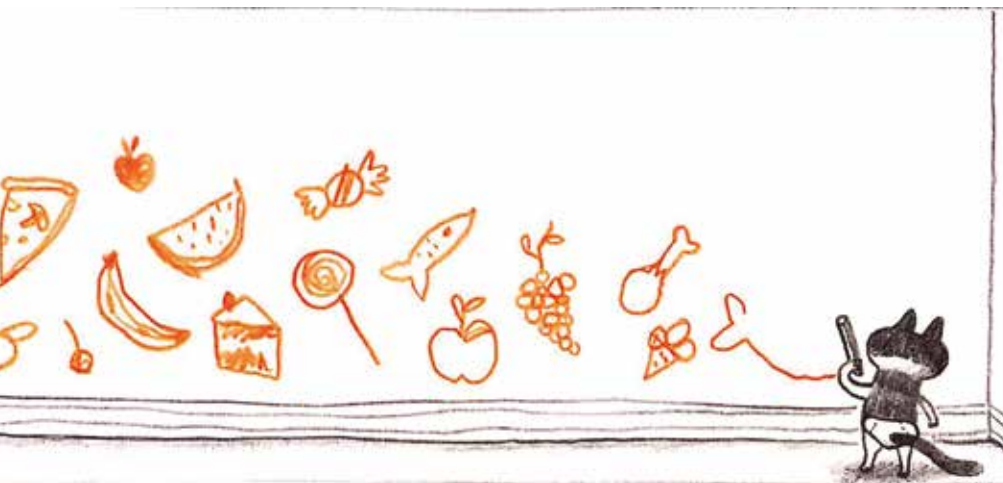
## FOTOGRAFÍA

# Algunas mujeres son más iguales que otras



**SANDRA BARBA**

Quiéndonos no querríamos celebrar el éxito de las mujeres. La última serie de retratos de Annie Leibovitz —titulada *Women: New portraits*, montada en Proyecto Público Prim, en la Ciudad de México— es, a un tiempo, una documentación y un reconocimiento de los méritos de aquellas mujeres que han destacado de manera sobresaliente en sus respectivos campos y disciplinas. No está de más alegrarse por la ocasión: las más de las veces ellos se roban las cámaras. Y llevan tiempo haciéndolo, en cuanto de retratos se habla. Una revisión rápida de la historia moderna del arte occidental basta para demostrar que el género se reservaba para los hombres de las élites. Pensemos, por ejemplo, en los retratos de los monarcas o en la época de oro de la pintura holandesa y sus retratos de los grandes comerciantes; en los óleos de los héroes de las revoluciones y las independencias —tanto estadounidenses y latinoamericanas como europeas—, o bien, en las fotografías de los presidentes del siglo xx. El retrato ha sido el privilegio de los hombres poderosos. Las mujeres que se colaban en este género eran, apenas, las esposas e hijas de los empresarios y políticos importantes, o la musa en turno de los pintores. De ahí que retratar a las mujeres —en tan-





• Malala Yousafzai  
(Birmingham, Inglaterra, 2015).

to profesionistas, y no como la familia del señor— sea motivo de regocijo.

Pero nunca sobran las precauciones. De las 35 mujeres líderes retratadas por Leibovitz, veinte son blancas, mientras que las quince restantes aglomeran a todas las minorías: tanto a las que viven en países del Tercer Mundo como a las afroamericanas, a las migrantes y a una mujer transexual. Esa aplastante mayoría dice que el camino al éxito profesional está mejor pavimentado para algunas —el resto tendrá que subir la pendiente en un camino de terracería—. No es lo mismo ser tenista y afroamericana —como Serena Williams— que nadadora olímpica y blanca —como Katie Ledecky—. El retrato todavía revela los privilegios que tienen algunos sobre otros. No estoy segura de que la fotógrafa se percate de ello. A ratos, su exposición se antoja como el feliz mosaico de la igual-

dad en la diversidad. Una sorpresa, por decir lo menos, cuando se considera que desde la década de 1960 las feministas afroamericanas y latinas denunciaron que el movimiento favorecía a las clasemedieras y blancas. Sin mayor empacho, Leibovitz declara que “todos somos seres humanos”. Es cierto, en términos biológicos, y deja de serlo en términos jurídicos, políticos y económicos cuando se señalan los obstáculos que suponen características como el origen étnico, la nacionalidad, la religión, la clase social, el nivel de ingresos y la orientación sexual. No es cierto que cualquier mujer puede hacer lo que se proponga —después de todo, Hillary Clinton y Elizabeth Warren son blancas—. Que ningún espectador se deje arrastrar, ingenuamente, por esta celebración: algunas mujeres son más iguales que otras. Que no nos gane la pri-

sa por declarar el éxito y, en consecuencia, la muerte del feminismo.

La belleza es el segundo tema espinoso de esta exposición, que también recupera los retratos de mujeres que Leibovitz lleva haciendo desde 1999. Las fotografías de las celebridades del cine —como Nicole Kidman, Gwyneth Paltrow y Anne Heche— no hacen mucho por cuestionar ni transgredir los roles tradicionales de género. Sería demasiado inocente afirmar que cada una de ellas ha elegido ser bella para sí misma, y no para la mirada masculina. Hay que dar cuenta de una contradicción interesante entre el trabajo y la belleza. De acuerdo con Naomi Wolf, autora del polémico *El mito de la belleza*, la industria de la moda —cuyo reino se extiende desde los cosméticos hasta los zapatos— nos arrebató una buena cantidad de horas, que podríamos dedicar al de-

sarrollo profesional. El imperativo de ser jóvenes, delgadas y perfectas —y el continuo fracaso que ello implica— ha desempoderado a más de una; incluso a las mujeres que han sido dueñas de su destino educativo y laboral.

Tanto la desigualdad entre mujeres como la belleza podrían discutirse en el círculo de conversación que se sugiere en la exposición, suponiendo que este funcionara. Antes de abrir las puertas al público, los encargados de la muestra colocan en círculo cerca de veinte sillas. Poco a poco, los visitantes las mueven de un lugar a otro y las acomodan para sentarse en frente de una de las cuatro pantallas. En vez de discutir los retratos, permanecen en silencio, contemplando el Arte (con mayúscula). El círculo de conversación es una referencia directa a los grupos de conciencia en los que se reúnen las feministas para discutir toda clase de asuntos —como el trabajo, el cuerpo, la familia y la sexualidad— y que han sido uno de los pilares del movimiento desde la década de 1960. Está claro que uno no entiende por qué las sillas están dispuestas de manera tan caprichosa si no conoce ese dato de la historia del feminismo. En ese mismo sentido, el visitante que sepa poco o nada del arte feminista, aplaudirá de más. Lo cierto es que los retratos de mujeres y madres lesbianas de Catherine Opie y los desnudos en óleo de mujeres gordas y transexuales de Jenny Saville subvierten de manera más directa las convenciones de la representación. Junto a ellas, *Women: New portraits* puede interpretarse como la entrada de estos valores a una fotografía demasiado cómoda para sus contemporáneas. Quizá la misma Leibovitz aprobaría que un grupo de feministas interviniera la exposición, aprovechara el círculo de sillas y comenzara a revisar —en voz alta— la desigualdad, la belleza y el lugar que tiene como retratista en la historia del arte feminista. —

**SANDRA BARBA** (Ciudad de México, 1986) estudió la licenciatura en ciencia política en el ITAM. Mantiene el blog *Iconografía política* en el sitio de *Letras Libres*.



## LITERATURA EL “GRUPO SIN GRUPO”

A pesar de su renuencia a considerarse un movimiento, los escritores que se reunieron alrededor de la revista *Contemporáneos* constituyeron la primera generación moderna de nuestras letras. La exposición *Los contemporáneos y su tiempo* estará abierta hasta el 1 de septiembre en el museo del Palacio de Bellas Artes.



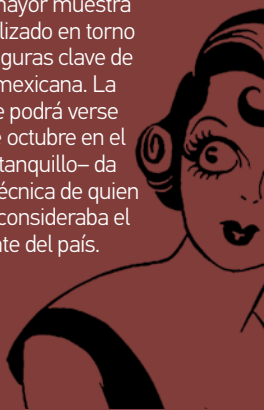
## FOTOGRAFÍA ANIMALES EN LA SALA

En *Copina doméstica* Lucía Castañeda Garma explora el modo en que los animales disecados transforman los espacios familiares. ¿De qué manera nos relacionamos con objetos de ornato que antes fueron seres vivos, ya sea la mascota querida o el trofeo de caza? La muestra abrirá el 19 de agosto en el Museo Carrillo Gil y permanecerá hasta el 6 de noviembre.



## CARICATURA UN ARTISTA DE LA CARICATURA

El universo estético de *García Cabral* es la mayor muestra que se ha realizado en torno a una de las figuras clave de la caricatura mexicana. La muestra —que podrá verse hasta el 31 de octubre en el Museo del Estanquillo— da cuenta de la técnica de quien Diego Rivera consideraba el mejor dibujante del país.



## TEATRO CHURCHILL EN LA ENCRUJADA

Tres días en mayo recrea las 72 horas más cruciales en la historia británica reciente. Sergio Zurita encarna a Winston Churchill enfrentado a la disyuntiva de pactar o no con Hitler. La obra estará en escena en el Teatro Helénico hasta el 25 de septiembre.



## IN MEMÓRIAM

# Miguel Cervantes Díaz Lombardo (1942-2016)



**JAIME MORENO  
VILLARREAL**

Por dedicarme a ser curador de exposiciones, como pintor he sido de una gran dispersión”, decía Miguel Cervantes Díaz Lombardo, quien

falleció el pasado 3 de julio en la Ciudad de México. Si es verdad que su presencia como artista en galerías y museos fue intermitente, la coherencia y calidad de su trabajo, de una exigencia extrema, son indiscutibles. Desde 1989 pasaba largas temporadas en Luxor, donde mantenía un estudio de artista y navegaba el Nilo. Interlocutor y amigo de Octavio Paz, Robert Motherwell, Juan García Ponce, Dore Ashton, Juan Soriano, Alejandro Rossi y Teodoro González de León, fue un agudo conversador. Recojo aquí algunos atisbos tomados al vuelo de su plática.

§ Ver pintura en los libros nubla la vista.

§ A Mondrian no puedes conocerlo por esas reproducciones en las que las superficies blancas son planas. En vivo te das cuenta de que ese blanco es pincelada, no deja un centímetro sin tocar, todo es materia pictórica.

§ Toda materia pictórica está modelada. Para el pintor el vacío no existe.

§ Nunca una teoría sobre un artista me hace *verlo*.



De la exposición *Papeles privados*.

§ Creo que las artes son inefables. Al hablar de pintura puedes interpretar, hacer elogios, armar metáforas, pero con eso no tocas *el becho* de la pintura. La pintura no se puede decir, solo se puede *señalar*. Lo único que puedes decir es: “acércate a ver esto”.

§ Cantidad de veces fui al Met o a la Frick a *ver lo mismo*. Y volvería a hacerlo.

§ Hay tantas formas de ver como hay temperamentos. Recuerdo una visita de más de dos horas a una exposición de Grecia en Nueva York, con Juan Soriano y Teodoro González de León. Juan iba y venía, saltando de un lado a otro, mientras Teodoro se mantenía fijo contemplando *El nacimien-*

*to de Venus*. Admiro su lenta forma de escudriñar una obra. Al hablar de pintura, Teodoro es lacónico. No te explica su admiración, pero se expresa con gestos de las manos, adjetivaciones e interjecciones vehementes.

§ Entre nosotros, Juan Soriano era de alguna manera un antimoderno.

A partir de los años cincuenta, la modernidad como pensamiento era decadente, la meta del gran cuadro había desaparecido. A Juan, lo que era calificado de moderno le parecía ridículo.

§ Octavio Paz decía que ver pintura es una actividad corporal. Tal como ocurre cuando pintas. Pintar es actividad corporal, retirarse, acercarse, mirar. La escala en ese cuerpo a cuerpo con los cuadros es fundamental, y no te da la reproducción de una obra en un libro o en una pantalla. Por ejemplo, un Rothko lo tienes colgado frente a ti con su altura de 1.90 m, en un cuerpo a cuerpo. Cada pintor encuentra la escala de su obra con el espectador.

§ Conocí a Octavio Paz en 1975. No hubo conversación entre nosotros en que la pintura no estuviera presente. Compartimos una excéntrica y casi secreta admiración por *El buen samaritano* de Bresdin, que él había conocido en el departamento de André Breton, y que alguna vez tuve yo entre las manos.

La visión de Octavio era amplísima. Un día me lo encontré a la salida del Met. Venía de ver *Los cuatro chopos* de Monet, y estaba enloquecido. Alabó la vitalidad del pintor al que imaginaba pintando desde su barca al caer la tarde. De ahí surgió el poema donde dice que los chopos de Monet están plantados sobre un vértigo. Era tal su entusiasmo que nos volvimos a meter para ver de nuevo el cuadro.

§ Quien me convenció de Frida como pintora fue Octavio.

§ Yo no tuve una generación. Me hice amigo de mis mayores. Era diez años menor que Juan García Ponce. Lo conocí en 1965 en una fiesta en su casa, cuando él era ya un polemista. Al día siguiente hablamos de nuestra simpatía mutua por Klee. Juan tenía un gusto muy refinado. Del arte antiguo le fasci-

naba el erotismo, en Viena se quedó horas contemplando los Cranach. Durante años fue para mí el más próximo interlocutor en cuanto a temas de pintura. Realizó una exposición de mi obra en Bellas Artes. Le obsequié un cuadro mío, de título *Tbalassa*, que mantuvo toda su vida en la cabecera de su cama.

§ Con Juan hablamos mucho de Balthus. Nadie en el siglo XX pintó como Balthus. Te acercas y es un boceto italiano del siglo XV. En su pintura imagen y sentido son un mestizaje entre Piero della Francesca y la modernidad. Es el pintor que más me ha inquietado.

§ En arte, no creo que haya un “adelante” ni un “atrás”. *El nacimiento de Venus* o Giacometti no se agotan, la historia no los descalifica. El arte es un tiempo presente.

§ El reloj o calendario de las vanguardias es un disparate.

§ Como pintor, tuve durante años un bloqueo que tenía que ver con la sexualidad. Esa maldición desapareció cuando por primera vez me dediqué a pintar por un impulso erótico.

§ No pinto con la razón. Llega el momento en que el cuadro aparece, es un momento difícil: ¿está acabado o no está acabado?

§ Giacometti comenzaba un retrato, y conforme avanzaba sentía que el cuadro *había sido* mejor.

§ El pintor no capta la apariencia del objeto. Pintar no es copiar, es volver real en la pintura lo que pintas.

§ Solo después de que abandonas un cuadro lo puedes ver.

§ La pintura se nos revela y se nos oculta. La percibimos con los instintos sensoriales de la mirada. La pintura debe su ser a la luz. Cada pintor interpreta la luz de alguna manera. Experimentamos la pintura como una sensibilidad pensante que nos revela lo visible.

§ Sentir el cuerpo del otro en observación y sensación. Todo esto se fue desarrollando en mí a partir de 1997 en Egipto. Fue un regreso al principio. Egipto ocupa en mí el lugar que para otros tiene la cultura grecorromana. A diferencia de esta, para los egipcios no

había la vocación de ir hacia adelante sino de volver al principio y recrearlo.

§ No pienso en las ruinas como figura del origen. En Egipto, el regreso al principio se experimenta en la relación entre el cielo y el suelo, cosas que suceden en el cielo con la tormenta de arena, tan pronto lejana como próxima.

§ Cada mañana es la primera mañana.

§ Lo más reciente que he pintado procede mediante deformaciones que tienen que ver con sentir el cuerpo del otro fragmentado y unido al mismo tiempo. Para mí, tiene que ver con el barro y con la arena. La arena en el desierto cambia de color a cada segundo, es algo semejante al tacto en el erotismo.

§ No viví una vida de pintor, socialmente hablando. Me paso cinco años sin presentar nada. Me paso simplemente guardando. —

**JAIME MORENO VILLARREAL** es escritor. Editó y tradujo *Las conferencias de México. 1938*, de André Breton (Auieo/Museo Frida Kahlo/Museo Diego Rivera-Anahuacalli, 2015).

## POLIFONÍA

En el podcast *Polifonía* hablamos cada dos semanas con invitados especiales sobre temas de actualidad en la cultura, la ciencia, la política y la sociedad.

<http://letraslib.re/iTPod>

