



ARTES ESCÉNICAS

La cultura del vogueo: ¿un caso de performance radical?

El pasado 15 de noviembre se inauguró la exposición *Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical*. La muestra, presentada originalmente en el Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid, explora, mediante obras de arte en diversos formatos (que incluyen grabados, carteles políticos, fotografías, instalaciones, grabaciones de *performances* y arte efímero), distintos elementos de la cultura del *ballroom*. En palabras de sus curadores, el catalán Sabel Gavaldón y el gallego Manuel Segade, la exposición investiga cómo “las minorías utilizan sus cuerpos para crear formas disidentes de belleza, subjetividad y deseo”. La muestra no pretende narrar el desarrollo histórico de esta manifestación cultural, sino, más

bien, exhibir piezas de artistas a los que inspiró su espíritu de resistencia.

La cultura del *ballroom* y del estilo de baile que la caracteriza, el *voguing* (o, como diríamos en español, “vogueo”), es resultado de una historia de apropiaciones, reapropiaciones y recontraapropiaciones, una historia de desclasamiento y enclasamiento, y, en ocasiones, de resistencia y de protesta. Según explica el historiador George Chauncey, todo empezó en las primeras décadas del siglo XX como una imitación —en parte parodia y en parte homenaje— de los bailes de debutantes, en los que la alta sociedad neoyorquina presentaba a sus hijas en sociedad.¹ Gradualmente, y en una forma no muy distinta a lo ocurrido con nuestras fiestas de quince años, la práctica fue pasando de moda entre

las clases altas, pero fue adoptada (y adaptada) por sectores subalternos. Fue durante el llamado “Renacimiento de Harlem”, en las décadas de 1920 y 1930, cuando la comunidad afrodescendiente de Nueva York se apropió definitivamente de la cultura del *ballroom* y de muchos de sus elementos, para entonces ya considerados intolerablemente cursis por los mismos grupos que los habían creado. Incluso la expresión *coming out* (que suele traducirse como “salir del clóset”) tiene su origen en las fiestas en las que se presentaba a las señoritas en edad de merecer ante los ojos de la sociedad y de sus potenciales maridos.

Sin embargo, había algunas diferencias cruciales. La más llamativa era, quizá, el sexo y el perfil social de sus protagonistas: en vez de tratarse de señoritas de buenas familias, eran muchachos negros —y, más adelante, también latinos— que, agitando enormes abanicos de plumas y portando collares de perlas cada vez más largos y faldas cada vez más cortas, llenaban las pistas de baile, para deleite o escándalo de los espectadores. Esta época es evocada en la exposición por un par de fotografías de James Van Der Zee, en las que aparecen algunas de las primeras *drag queens* afroamericanas. Crear la ilusión de pertenecer al otro sexo (el femenino), pero también a otra cla-

¹ George Chauncey, *Gay New York. Gender, urban culture, and the making of the gay male world, 1890-1940*, Nueva York, Basic Books, 1994.

se (la burguesía) y a otra raza (la blanca) fue, desde el comienzo, uno de los elementos centrales de los bailes. La imitación de las prácticas de la cultura dominante en clave de parodia, como explica el antropólogo James Scott, ha sido siempre una forma de resistencia de los grupos subalternos.²

Los participantes de estos extraordinarios eventos sociales —que, ya entonces, atraían a turistas y curiosos de todas partes del mundo— pertenecían a los sectores más vulnerables de la sociedad urbana. Trabajaban como obreros en las fábricas, como estibadores en el puerto o, más comúnmente, ejercían el trabajo sexual, con todo el estigma y el riesgo que este oficio implica. Sus vidas eran difíciles, peligrosas y, casi siempre, cortas. En muchos casos, sus flagrantes transgresiones a las normas de género les cerraban las puertas de cualquier ocupación “decente” y les valían ser expulsados de la casa familiar desde edades muy tempranas. Quizá fuera esta circunstancia de extrema vulnerabilidad lo que creó la necesidad de formar casas o *houses*, verdaderas familias sustitutas (a menudo más amorosas que las de origen) que, desde entonces y hasta el día de hoy, satisfacen las necesidades materiales y emocionales de sus miembros.

Pero no se trataba solo de una parodia de la cultura heteropatriarcal: los miembros del mundo del *ballroom* se negaron a conformarse con ser cuerpos fuertes, viriles, productivos para el sistema y proveedores para sus familias. Asumieron, en cambio, un papel que la sociedad les había negado, el de objetos de deseo. Esta inversión de los roles de género tuvo siempre un carácter estético y lúdico, pero no por ello menos revolucionario, menos radical. Y tampoco menos peligroso.

La lucha por los derechos civiles de las minorías raciales y, sobre todo, el movimiento de liberación homosexual que empezó en Estados Unidos a finales de los años sesenta sacaron



ELEMENTS OF VOGUE. UN CASO DE ESTUDIO DE PERFORMANCE RADICAL

estará abierta al público hasta el 8 de marzo en el Museo Universitario del Chopo.

a la cultura del *ballroom* de la clandestinidad en la que la había sumido el “pánico moral” de las décadas anteriores, propiciando una segunda época de oro. Fue entonces cuando se fundaron algunas de las casas más legendarias, como House of LaBeija (1972), House of Xtravaganza (1982) y House of Ninja (1982). En esta época, el ideal de feminidad que inspiraba los atuendos y las poses de los participantes —siempre con una mezcla de admiración y burla— fue el de la *top model* que ilustraba las revistas de modas. Tal fue la adoración que suscitaban estas nuevas divas (representantes de un mundo de lujo y glamur al que ellos jamás podrían tener acceso) que inspiraron un nuevo tipo de baile: el *voguing*, llamado así en honor de la revista *Vogue*, porque se compone de una secuencia de posiciones que recuerdan las poses hiperestilizadas que las modelos adoptan en sus páginas.

En la década de los ochenta, la epidemia del VIH-sida golpeó con particular virulencia a las casas de *voguing*, las cuales, no obstante, mostraron una extraordinaria capacidad de resistencia y creatividad. La impresionante instalación *Ektachrome Archives*, de Lyle Ashton Harris —que consiste en miles de fotografías sacadas del archivo personal o “álbum familiar” del autor, tomadas entre 1986 y 1996—, da cuenta del activismo de esos años.

A pesar del peligro mortal que acechaba, cada vez más de cerca, a los miembros de la comunidad (muchos de ellos trabajadores sexuales y consumidores de drogas inyectables) y del brutal estigma que sufrieron, la cultura del *ballroom* supo mantenerse viva. Muy viva. Muestra de ello fue la proliferación de variantes, géneros y subgéneros musicales y dancísticos que ocurrió en este periodo, como el *new way* o el *vogue fem*. Fue en esos mismos años cuando el interés de la cultu-

ra de masas por el mundo del vogueo empezó a crecer. El fenómeno capturó la imaginación del mundo en 1990, cuando Madonna lanzó la canción “Vogue”, misma que se convirtió en un éxito descomunal. Respondiendo a la creciente demanda del público (incluso del público heterosexual y de clase media), las academias de baile de varias ciudades de Estados Unidos empezaron a ofrecer clases de vogueo. Al año siguiente, se estrenó el largometraje documental *Paris is burning*, dirigido por Jennie Livingston, el cual expone la compleja dinámica de los concursos de *voguing*. La película ganó, entre otros reconocimientos, el premio del jurado del festival de Sundance.

Tanto la canción de Madonna como el documental de Livingston sirvieron para dar a la subcultura del *ballroom* una visibilidad internacional sin precedentes. No obstante, ambos productos han sido muy criticados, ya que sus creadores (y principales beneficiarios) no formaban parte de la comunidad que pretendían representar, no pertenecían a grupos racializados ni marginados, no eran mujeres trans, ni siquiera *drag queens*, y tampoco habían sufrido la discriminación, la violencia y la pobreza que han afectado, tan brutalmente y por tan largo tiempo, a los miembros de las casas de *voguing*. Para muchos, se trató de un caso claro de apropiación cultural. También podría verse como una resignificación más de las que han caracterizado la historia de esta manifestación cultural (y de las que la presente exposición, curada por artistas españoles y montada primero en Madrid y luego en la Ciudad de México, es otro ejemplo claro).

En años recientes, la cultura del *ballroom*, con su amplio repertorio de prácticas y códigos, ha alcanzado a un público aún más amplio, gracias a programas de televisión como el *reality RuPaul's Drag Race* y la serie de ficción *Pose*. Actualmente se celebran *balls* con regularidad en muchas ciudades del mundo: de Tokio a París y de Berlín a Buenos Aires. Las ciudades mexicanas, por supuesto, no han si-

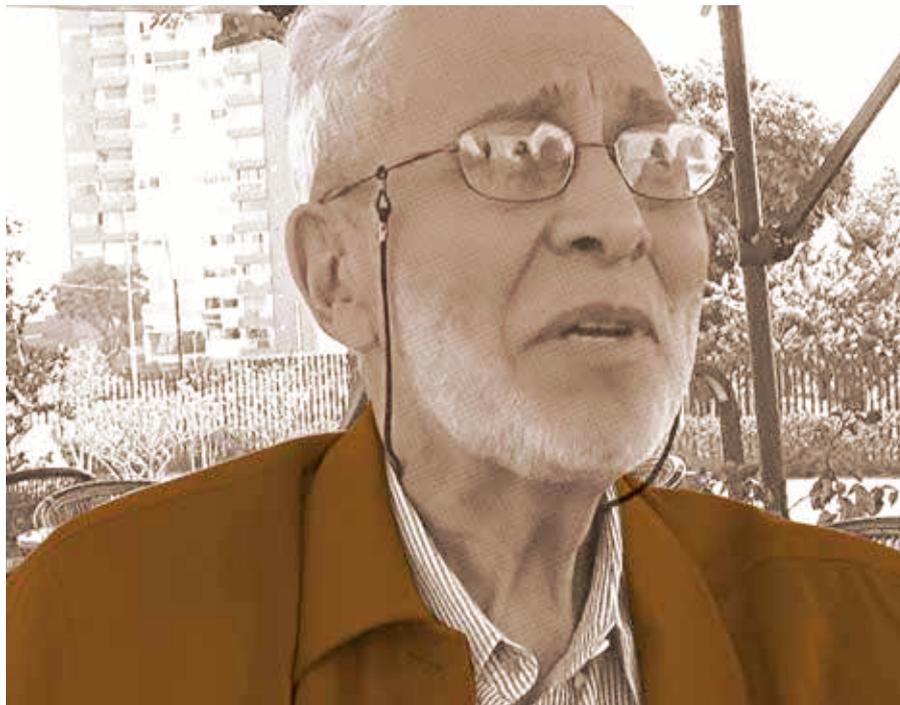
² James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, Ciudad de México, Era, 2000.

do la excepción: la primera casa de vogueo mexicana se llama The House of Machos y fue fundada por el bailarín y coreógrafo Any Funk en 2014. Más tarde, han surgido otras casas, como la House of Apocalipstick y la House of Mamis. De nuevo, el fascinante mundo del *ballroom* nos demuestra su capacidad de adaptación.

El título de la exposición, que caracteriza a la práctica del *voguing* como un “performance radical”, podría parecer un oxímoron. Mientras que la palabra *performance* evoca al mundo del espectáculo, de las apariencias, de lo visible y de lo superficial, el adjetivo radical implica una transformación profunda, desde la raíz. La contradicción parece reforzarse por la diferencia en los idiomas de una y otra palabra: ¿puede ser revolucionario o subversivo algo que solo puede expresarse en inglés, el lenguaje del poder global? ¿Puede ser un mecanismo de resistencia de los grupos subalternos? Como señalé antes, la historia del *ballroom*, tal y como aparece retratada en las obras que componen la muestra, es fundamentalmente compleja y contradictoria: desde sus orígenes estuvo marcada por apropiaciones de prácticas ajenas, por traducciones de códigos, por transgresiones y por cambios de sentido (a menudo, en efecto, radicales). Es por ello que, en mi opinión, el título de la exposición resulta muy acertado, a pesar de su contradicción inherente. O, más bien, precisamente por ella.

Apropiadamente, la exposición fue inaugurada con un baile —el *Purple Mini Ball*— celebrado en las instalaciones del museo, en el que los miembros de las distintas casas de *voguing* de la Ciudad de México desfilaron, voguearon, compitieron y se perrearon unas a otras (hablar en femenino es la regla en el *ballroom* de habla hispana) en la mejor tradición del *ballroom* neoyorquino. —

LUIS DE PABLO HAMMEKEN es doctor en historia por El Colegio de México y autor del libro *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX* (Bonilla Artigas Editores, 2018).



IN MEMORIAM

José Miguel Oviedo: la ficción de la crítica literaria



SILVIA EUGENIA CASTILLERO

La crítica literaria tiene un componente de experiencia mágica, además de ser para mí una forma de conocimiento”, me dijo José

Miguel Oviedo la segunda vez que lo vi. La primera fue cuando lo conocí, en noviembre del año 2000 en los pasillos de la FIL de Guadalajara. Entre tumultos y algarabía me lo presentó Saúl Yurkievich, otro amigo entrañable. Nunca me imaginé que desde ese momento nos uniría una amistad larga y honda.

José Miguel era un hombre de una transparencia total, su conversación era toda una experiencia, pues

podía hablar tanto de la moda como de grandes temas filosóficos y siempre con un humor que volvía cualquier charla un festín. Hombre discreto, fino, respetuoso, apasionado, pero capaz de controlar cualquier exceso.

Limeño, amaba su patria aunque vivió en el extranjero la mitad de su vida. Los recuerdos de su madre salían con frecuencia a la luz, ponderaba su espíritu libre y su intuición artística. Tal vez por esa admiración que le guardaba era sensible al género femenino; había en él una sutileza a través de la cual lograba empatía con las mujeres. Fue así como logramos —a pesar de la diferencia generacional— urdir una amistad cercana y contarnos pasajes de nuestra vida de manera franca y fraternal.

José Miguel nació en 1934, realizó simultáneamente estudios de literatura

y de leyes en la Pontificia Universidad Católica del Perú, hasta que abandonó por completo la abogacía y se dedicó de lleno a su vocación literaria. Comenzó su carrera haciendo reseñas en el periódico *La Prensa*. Solía contarme que en sus inicios como crítico tuvo que ser consciente de no juzgar en las obras sus intenciones sino sus realidades, no considerar propósitos sino logros. De tal manera entró en una ficción en la cual él era la autoridad y procedió siendo fiel a esta hasta convertirla en algo viable para sí mismo y para que los demás creyeran en lo que leían. Luego estableció reglas y se ciñó a ellas. Así —comentaba— descubrió lo cerca que está lo sublime de lo ridículo y cómo la ambición sin disciplina puede llevar al desastre.

En realidad sus inicios como escritor los hizo escribiendo cuentos y piezas de teatro que Abelardo Oquendo publicó en *El Dominical*, suplemento del diario *El Comercio*. Corría el año 58 cuando tuvo la percepción de que su veta como cuentista se había agotado (por el momento, porque años después retomó el género y publicó varios libros de relatos, entre los cuales está *Cuaderno imaginario*, de 1996) y se concentró en seguir publicando reseñas, primero de teatro y después sobre todo tipo de literatura. Después él mismo dirigió *El Dominical* durante más de quince años.

Sus años más intensos y felices de juventud los vivió en el seno de un grupo de amigos “a quienes —decía— les debo todo lo que soy”, refiriéndose a Abelardo Oquendo, Luis Loayza, Mario Vargas Llosa y Sebastián Salazar Bondy. Más tarde se incorporaron a este grupo la poeta Blanca Varela y el pintor Fernando de Szyszlo. Su generación colindaba con la Generación del 50, una de las más importantes de Perú de la segunda posguerra, a la que Salazar Bondy pertenecía junto con Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Julio Ramón Ribeyro, entre otros. Aunque cercanos al espíritu del grupo que los precedió, el suyo —reconsideraba Oviedo— vivió un

momento intergeneracional de engranaje, de conexión entre esa generación del 50 y lo que siguió con el rebrote del legado surrealista.

Su ojo crítico, su inteligencia y su amplio conocimiento lo llevaron a ser el testigo de la naciente literatura latinoamericana. Tuvo la audacia de comprender el momento que se vivía y contar y analizar lo que estaba sucediendo. Logró formar lectores capaces de recibir esa nueva manera de hacer literatura. Fue el crítico de las primeras novelas de Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez, con quienes vivió momentos de gran cercanía, de Cortázar y Lezama Lima, de Álvaro Mutis, Carlos Fuentes, Sabato, Donoso, Pacheco y de tantos más.

La década de los sesenta fue un momento de agitación en el mundo y en la literatura latinoamericana. Por un lado, se propagaba la rebeldía de la contracultura, la revolución sexual y el uso generalizado del LSD; por otro, estallaban movimientos guerrilleros y la amenaza de una guerra atómica. En ese tiempo, Oviedo no solo fue testigo, sino su portavoz y su espejo. A través de sus ensayos sobre las obras literarias que iban surgiendo dio a conocer ese vuelco, el salto que daba la literatura en esta parte del hemisferio. Lo supo calibrar y lo supo contar magistralmente. Después dedicó parte de su trabajo crítico a las obras de su gran amigo y compañero de escuela Mario Vargas Llosa, como el libro *Dossier Vargas Llosa*, de 2007. No obstante, siempre estuvo atento a las literaturas contemporáneas.

Fue profesor visitante en la Universidad de Essex, en la Universidad Estatal de Nueva York y profesor titular en la Universidad de Indiana y en la Universidad de California. Desde 1988 fue nombrado, primero, *trustee professor* y luego profesor emérito en la Universidad de Pensilvania, en Filadelfia, ciudad en la que permaneció hasta su muerte.

Además de ser un hombre apasionado que amaba la vida y la disfrutaba, y de ese humor fino que lo volvía tan

divertido, sus lecciones sobre literatura fueron innumerables. Creía en la brevedad, la consideraba una forma de la lucidez y admiraba profundamente a los que él llamaba los maestros de la concisión: Borges, Cioran, Monterroso.

Es un placer leer su prosa organizada y concisa, el lugar donde va colocando las obras, la época, abriendo nuevas perspectivas y brindando los elementos para que cada lector logre su lectura del texto analizado. Su *Historia de la literatura hispanoamericana* en cuatro volúmenes (1995-2001), así como la *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX* (1989) y del *siglo XX* (1992), su *Breve historia del ensayo hispanoamericano* (1990) y todos sus libros fluyen con claridad y se despliegan en una prosa cristalina y sonora, como si leyésemos piezas de ficción.

Me enseñó que la inspiración no es más que estar concentrado y saber con claridad hacia dónde nos dirigimos cuando escribimos. Y sobre todo una lección fundamental: saber darle forma —estructura— a lo que aún no la tiene. Recuerdo, como si lo estuviera escuchando, su definición de escritura: “Escribir es el arte de saber cómo sugerir algo no explícito, un borde alrededor del cual comienza el diálogo con el lector.”

La última vez que hablamos por teléfono me comentó que casi todo su tiempo lo dedicaba a escuchar música. Fue un melómano, su pasión fue el jazz con sus contrapuntos; elogiaba el perfecto equilibrio entre la energía pulsante y los latidos de los instrumentos. Estos elementos también definen su prosa: un equilibrio entre la energía que lo desbordaba como persona y como lector —como crítico—, y los latidos y sutilezas que lograba con el lenguaje.

Su partida me deja susurrando ese verso atribuido a Vallejo que José Miguel Oviedo gustaba citar: “me haces una falta sin fondo”. —

SILVIA EUGENIA CASTILLERO es ensayista, poeta y directora de la revista *Luvina* de la Universidad de Guadalajara. Su libro más reciente es *En esa delgada separación* (Universidad Veracruzana, 2019).

DIARIO INFINITESIMAL

El político



HUGO
HIRIART

La *Historia de los girondinos*, en tres volúmenes, de Lamartine no es solo la historia de los girondinos, sino la historia de toda la Revolución fran-

cesa. Encontré de casualidad mi viejo ejemplar de esta obra en la que hallé grande regocijo y ejemplar instrucción. Lo abro al azar, veo una anotación escueta de mi puño y letra, dice: “locura final de Mirabeau”. Está al inicio del libro porque este gigante de la política y el amor perdió muy temprano la vida, en el turbulento inicio de la gran Revolución que él ayudó como nadie a levantar. Léase la prosa romántica de Lamartine: “Mirabeau ha dejado de existir. Las turbas populares corren instintivamente y en tropel hacia casa del tribuno, como si confiaran aún en las inspiraciones que creen van a salir del féretro que contiene sus restos exánimes; sin embargo, aunque Mirabeau viviese todavía, sería tan mudo como el mármol, cuya frialdad han adquirido ya sus miembros...” Afirma esto último porque sostiene que el orador se volvió loco al final de su vida. Y eso porque poco después de su muerte se halló el famoso armario de hierro con documentos que probaban la venalidad del orador, es decir, que mantenía trato oculto con Luis XVI, recibía de él dinero y, a cambio de eso, lo aconsejaba en su contienda con la Asamblea.

Ortega y Gasset consideró a Mirabeau arquetipo del político y le consagró un muy famoso estudio: “Mirabeau o el político”. El arquetipo, no el ideal, distingue Ortega, y procede a discernir estos dos conceptos: “Los ideales son las cosas según estimamos que debe-

rían ser. Los arquetipos son las cosas según su ineluctable realidad.”

Peligroso, pero cosa común, es confundirlos. Sobre todo, los ideales son difíciles de manejar, riesgosos, a ellos debemos las muchas guerras y todo tipo de violencia política. Porque los ideales son engendrados más por nuestros deseos que por nuestra inteligencia de las cosas.

Mirabeau es arquetipo del político y, según Ortega, “lo más característico de todo gran hombre político es



la inercia de su torrencial activismo”. Y sí, actividad sin descanso, en todos los órdenes. Pensar y organizar. Preso, pasó años preso, por deudas, por líos amorosos, escribe acerca del régimen carcelario y las prisiones. Quiere organizarlo todo. Mirabeau es uno de los grandes de la historia galante del siglo galante por excelencia. Personaje casanovesco, “atleta del amor”, se llamó a sí mismo, es no solo un extraordinario orador, dominador, conductor de la Asamblea, sino uno de los más altos escritores de cartas de amor apasionado que registra la historia.

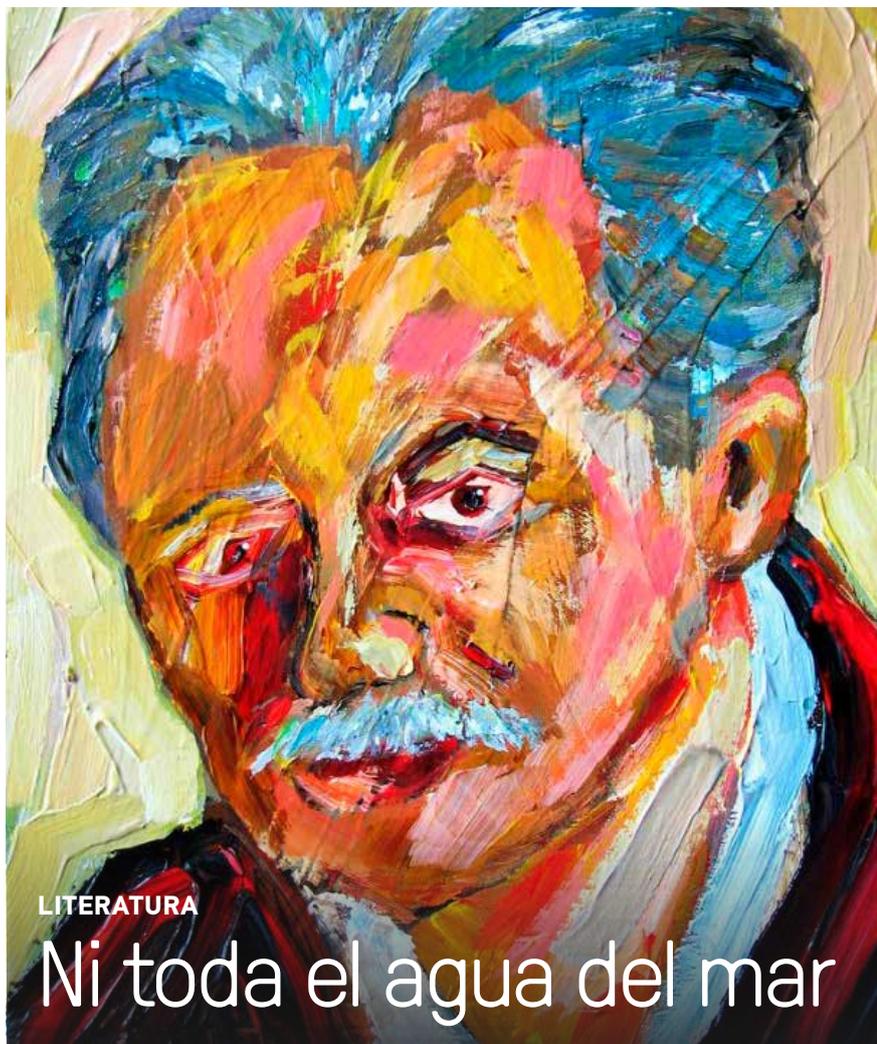
Traducir a la acción, modelar la realidad. Por ejemplo: leo en una nota del periódico que un alto porcentaje de los presos son muchachos muy jóvenes. Estos jóvenes rescatables van a dar a las degeneradas prisiones donde conviven activamente con reos, no

principiantes sino veteranos endurecidos con conciencia moral ya por completo insensible. Pues bien, el político se inquietaría con esta noticia y saltaría de inmediato a reclamar la necesidad de aislar a esos muchachos; que se construya una prisión para estos jóvenes, atendida por trabajadores sociales, psicólogos, criminólogos dispuestos a ayudar a quienes no son sino desempleados impacientes. Eso sí sería combatir con eficacia el crimen y no andar pregonando ante las cámaras operativos costosísimos que no sirven para nada. Es decir, el político de casta, el magnánimo, transforma todo lo que percibe en acción posible.

Ahora sí, he aquí un retrato de Mirabeau trazado por la pluma maestra de Ortega y Gasset: “Si algo en este mundo tiene derecho a causar sorpresa y maravilla, es que este hombre, ajeno a las cancillerías y a la administración, ocupado en un tráfigo perpetuo de amores turbulentos, de pleitos, de canalladas, que rueda de prisión en prisión, de deuda en deuda, de fuga en fuga, súbitamente, con ocasión de los Estados Generales, se convierte en un hombre público, improvise, cabe decir que en pocas horas, toda una política nueva, que va a ser la política del siglo XIX (la monarquía constitucional); esto no vagamente y como en germen, sino íntegramente y en su detalle; crea no solo los principios, sino los gestos, la terminología, el estilo y la emoción del liberalismo democrático según el rito del Continente.”

Un solo comentario: el político sabe ceder, combinar; conservar la monarquía, pero sujetarla a la asamblea democrática, esto es, equilibrar los poderes en la monarquía constitucional. Mirabeau murió en la orilla, el rey trató de huir, no hubo equilibrio y todo se despeñó hacia el Terror. Pero el político mientras vivió dictó su admirable lección. —

HUGO HIRIART (Ciudad de México, 1942) es filósofo, narrador, dramaturgo y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.



LITERATURA

Ni toda el agua del mar

NI TODA EL AGUA DEL MAR

Hacer el amor contigo es como beber agua de mar: es beber con cada trago una sed que no la podrá saciar ni toda el agua del mar.



AURELIO ASIAIN

(1978), se presentaba como traducción del japonés. La serie constituye una secuencia narrativa que, resuelta en meditación filosófica, permite

Kenneth Rexroth tenía 73 años cuando publicó la serie de sesenta brevísimos poemas que, con el título de *The love poems of Marichiko*

leer la pasión erótica como visión religiosa, lo mismo que en el *Cantar de los cantares*. La edad del autor explica quizá el recurso a una máscara más o menos transparente pero que le permitió dar expresión a una voz femenina cuyas emociones no son, en modo alguno, inauténticas. Que Rexroth haya sido uno de los grandes traductores de poesía japonesa y sus versiones tan populares ha hecho que estos poemas se vean como recreaciones de imágenes y motivos japoneses. El personaje que la secuencia construye ha hecho también que se perciban similitudes con figuras afines. Morgan Gibson escribió que los poemas “recuerdan, por su tono y su estilo si no precisamente por su forma, los poemas de Yosano Akiko”. Pero a veces hacen pensar más bien en Ariwara no Narihira o a Izumi Shikibu, como en

Sueño contigo
cada noche y mis días
son como un sueño.*

Marichiko está tejida en realidad de mucho más que las lecturas japonesas de Rexroth. En su nota al poema

*Making Love with you
Is like drinking sea water.
The more I drink
The thirstier I become,
Until nothing can slake my thirst
But to drink the entire sea.*

(el VII de la serie) Rexroth apunta: “A imitación de un pasaje de la *Katha Upanishad*”. Pero en la *Katha Upanishad* no hay ningún pasaje ni remotamente parecido al poema de Rexroth, que hace pensar más bien en un dístico de Rudaki, el gran poeta persa:

Como el agua salada son los besos:
cada trago nos deja más sedientos.

La vasta curiosidad de Rexroth incluía la poesía persa, de la que tradujo algunas piezas, y otra de sus notas nos informa que lo mismo ha hecho Marichiko, por lo que podemos entender la referencia a las *Katha Upanishad* como una broma —y como un guiño: no son pocos los pasajes de poemas de Rexroth que incorporan traducciones de poemas japoneses.

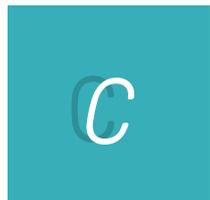
Con fidelidad a ese modo de borrar las pistas, los octosílabos, las rimas y los encabalgamientos de mi versión no son rasgos del original y la acercan más bien a la poesía española tradicional. Y sobre todo, creo, al delicioso poema de Cristóbal de Castillejo: “Dame, Amor, besos sin cuento...” Que es, claro, una versión de Catulo (“*Da mi basia mille, deinde centum...*”) pero también un poema por derecho propio. —

AURELIO ASIAIN es poeta y miembro del consejo editorial de *Letras Libres*. Editó y prologó *Japón en Octavio Paz* (FCE, 2014).

* Because I dream / Of you every night, / My lonely days / Are only dreams.

TEATRO

Los que mantienen la llama



**VERÓNICA
BUJEIRO**

uestionado sobre la subsistencia del teatro ante los embates tecnológicos y culturales de la actualidad, Peter Brook respon-

de: “La única verdad es que el teatro es una experiencia viva. Fluctúa y cambia. Quienes trabajamos en esto tenemos la responsabilidad de no dejar que se apague la llama.” A lo largo de 2019 tuvimos diversas propuestas teatrales que sería imposible atender en un espacio tan breve. Me he concentrado en algunas obras relevantes que se presentaron durante los últimos meses del año. En este recorrido se cotejan las muy distintas visiones de mujeres y hombres de teatro que ejemplifican el compromiso del que habla Brook.

UN TITO ANDRÓNICO PARA EL SIGLO XXI

Imperecedero en sus temas y abordajes sobre la condición humana, el reto que presenta montar a William Shakespeare en la actualidad implica siempre un ejercicio de ajuste y conciliación, especialmente si se le presenta dentro de un ámbito comercial. En *Titus*, Angélica Rogel, una de las creadoras escénicas más tenaces y fecundas de la actualidad, confronta el desafío desde la dirección, traducción y adaptación de *Tito Andrónico*, la pieza más cruenta y polémica escrita por el bardo, bajo una interesante síntesis que abarca la focalización de la anécdota dramática en sus puntos clave y la economía de recursos escénicos que facilitan el ritmo de la acción. Centrada en la soberbia del general romano (interpretado por Mauricio García Lozano) que al regreso de la guerra se empeña en satisfacer un código de honor que protege más a su persona pública que a sus propios vástagos, la

historia nos conduce por el ciclo de venganza brutal perpetrado por la reina Tamora (Nailea Norvind) con ayuda de su amante Aarón (Pablo Perroni) frente a las cada vez más desatinadas elecciones del patriarca, estableciendo una auténtica carnicería humana en la que el sinsentido de la violencia alcanza un nivel apoteósico sin par histórico en la literatura dramática, pero que se encuentra constantemente superado en la realidad. Ante semejante disyuntiva, la directora aborda discretamente y desde lo simbólico los injuriosos actos requeridos por la obra como una elección que va más allá de lo estético, pues pretende conectar con el clima de violencia que vive nuestro país, como lo sentenció en el programa de mano. El *Titus* de Rogel sorprende por su levedad y rapidez, elementos propios a este siglo no muy comunes en las representaciones académicas de Shakespeare, pero el montaje va arrastrando consigo la insustancialidad del personaje principal, ya que la síntesis trastoca su arco dramático al enfocarse en sus malas decisiones sin ahondar en la profundidad de su carácter, dando como resultado un claro desvío en la contundencia del original. Pese a sus tropiezos, la obra presenta un hallazgo interesante y valioso al que sin duda Rogel dará un mejor aprovechamiento en futuros trabajos, pues abre una vía propicia para el consumo comercial de textos clásicos en la que subyace una importante conciencia sobre el tiempo y la capacidad de concentración del espectador contemporáneo, como lo demostró la buena afluencia de público que obtuvo en la temporada que se llevó a cabo en el Teatro Helénico.

AL ENSAYO POR EL TEATRO

A través del título *Serie de encarnaciones filosóficas* las creadoras escénicas Juliana Faesler y Clarissa Malheiros, fundadoras de la compañía La Máquina de Teatro, llevaron a escena el cruce entre vida, arte y pensamiento de Franz

Kafka, Fernando Pessoa y Antonin Artaud como tres figuras del siglo XX reunidas bajo el mero gusto y la indagación personal, en aras de explorar las posibilidades escénicas de la filosofía. La propuesta, que tuvo una exitosa temporada en el Teatro Santa Catarina de la UNAM, centra su atención en la magistral caracterización de Malheiros, quien usurpa el cuerpo ficticio de los autores. Las tres obras se presentan desde una posición didáctica, más no elemental, que por medio de recursos austeros establecen una sinécdoque del universo de cada uno de los invocados, creando un cuadro escénico de atractivas imágenes en el que se proyecta un vínculo entre acciones e ideas. La propuesta da como resultado un formato en el que lo escénico se aproxima al género del ensayo al tomar a cada autor como el eje de un tema y confrontarlo con pensamientos e ideas de otros por medio de la enunciación de la cita, así como el ágil desdoblamiento de Malheiros del personaje a la persona para dialogar con el público, lo que permite el acceso a un área personal que provoca la reflexión conjunta. De igual forma cada uno de los elementos elegidos tiene una función tanto simbólica como discursiva como lo es el caso del título en *Artaud: ¿cuánto pesa una nube?*, acaso la más conservadora de la serie, pues su cualidad expositiva se abre menos hacia la discusión, pero en la que se valoran potentes elementos evocativos como lo es la imagen del zapato anclado a la cama de hospital, última morada del creador del “teatro de la crueldad”. En suma, la interesante iniciativa de La Máquina de Teatro muestra una novedosa y auténtica forma de abordar la acción del pensamiento desde el teatro, utilizando a estos autores para ilustrar cómo se construye una visión propia del mundo y la resonancia que pueden tener en nuestra vida cotidiana.

ANTE EL SIMULACRO DE UNA IDEA

Presentada en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, *La ceguera no es un trampolín* del dramaturgo y director David Gaitán

nos presenta un impoluto espacio futurista habitado por tres maniqués de choque (Harif Ovalle, Michelle Betancourt y Raúl Villegas) quienes, a modo de los vagabundos de Samuel Beckett, parecen no tener otra ocupación más que la de esperar y contar historias con peligro de que los asalte una buena idea o la temible ola de la literalidad. Ocasionalmente, son visitados por personajes reconocibles con los que al parecer cohabitan o forman parte de su imaginación y se burlan cuando intentan hacer de sus historias una ficción. Aquello que enuncian parece ser alimentado por un algoritmo que genera eslóganes y tropos retorcidos, conformando un drama absurdo y circular que se sostiene ante la expectativa de un posible enigma que será resuelto, como por qué están ahí o para quién generan las ideas, hasta que intempestivamente rompe su ciclo para deconstruirse (literalmente) en su propia invención y mostrar la capa conceptual que conforma la obra. Es en este punto que se asoma un atisbo de preocupación por parte de Gaitán para los recién egresados de las carreras de artes escénicas, ya sea por la falta de oportunidades laborales o las veleidades estéticas a las que se enfrentarán para sobresalir de la masa. “¡6,500 ciegos ante el abismo!”, grita una de las actrices despojada de la máscara en referencia a los recién llegados y prosigue junto a los demás intérpretes en una queja coral que pierde objetivo. Críptica en sus intenciones e infranqueable por momentos, la obra logra trascender si se abandona el ansia de entendimiento para dar paso a la estimulación de los sentidos, aunque al final resulte una calculada mezcla de estilos que ronda la provocación, pero no alcanza a fustigar a falta de abrir la comunicación con el espectador no especializado. La obra resulta un artefacto que dialoga consigo mismo para que otros lo observen. Otra posible definición del teatro. —

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente pertenece al Sistema Nacional de Creadores-Fonca.

MEMORIA

La música de afuera



HERNÁN BRAVO VARELA

En un cuaderno de tapas amarillas oculto detrás de una enciclopedia, mi padre, con la impecable cursiva de su letra de molde, recopiló treinta años de poemas inéditos. En uno, fechado en los setenta, pedía por responso el *Adagio para órgano y cuerdas* de Albinoni.

Conforme a su deseo, y luego de llevar las cenizas de mi padre a Celaya, su ciudad natal, mi tía Evangelina dispuso que hubiera música durante las exequias. No sonó Albinoni pero sí unas voces, un chelo y un teclado para acompañar los rezos. Por primera vez, finjí cantar esa música desconocida.

Ni mi hermano ni yo, que estudiamos flauta por seis años, fuimos músicos de carrera. Él soñaba, antes que con el frac de Jean-Pierre Rampal, con los guantes de Adrián Marmolejo, portero del Club Atlante. Y yo, que me empeñaba en fracasar como actor, dejé la Yamaha guardando polvo. Al igual que mi colega de Hamelín, me horrorizó la idea de un público formado exclusivamente por niños y ratones.

Ni mi hermano se dedicó al fútbol ni yo al teatro. Mi padre, en cambio, era abogado y eso le bastaba. Trabajó treinta años en una gerencia jurídica y, pese a tener un pie en las artes, nunca se quiso dedicar a ellas. Prefirió ser recitador y no poeta, melómano y no músico. Leía a fray Luis de León y oía a Chaikovski no con arrepentimiento, a la manera de tantos artistas de ocasión, sino como ejercicio espiri-

tual. Para desayunar, tomar la copa con mi madre o regar el jardín, ponía música. Y yo bajaba a la sala, hipnotizado y de puntillas, a descifrar esos rumores de otro mundo. Bien mirado, me convertí en el público cautivo de un flautista que yo me había negado a ser.

Conoció en una cantina a su paisano José Alfredo Jiménez, convivió en tertulias con Álvaro Carrillo y cenó en casa de Roberto Cantoral, pero su cantautor de cabecera fue Agustín Lara. Coincidió en nuestro club con el barítono Roberto Bañuelas, quien, después de grabar un elepé bajo la dirección de Von Karajan, se dedicó a la halterofilia y a escribir minificciones. Frecuentó a Tehua, una cantante que pudo sobrevivir al mote de Jaime Sabines: “la voz abusadora de los pájaros”. Cultivó la enemistad con el jazz, el rock y la trova. Más que absoluto, su oído era absolutista. Amordazaba a sus muchos demonios —nunca he experimentado un silencio tan corpóreo y feroz—. Mi madre, mi hermano y yo sabíamos que la tormenta había pasado cuando empezaba a canturrear boleros ilógicos o rancheras absurdas.

El eclecticismo de mi padre curó mi rebeldía adolescente. Sin embargo, puede ingeniármelas para llevarle la contraria: si él reproducía a Brahms, yo me inclinaba por Hans Rott, su discípulo; si él oía música mexicana de salón, yo prefería el chovinismo sofisticado de Silvestre Revueltas; uno subrayaba el requinto de Los Panchos, y otro, el piano de Agustín Lara.

Mientras él recorría las tiendas de discos buscando cierta versión de los conciertos para piano de Mozart, yo, pepenador musical de trece años, rescataba a compositores desconocidos en el “tiradero”, una suerte de fosa clandestina de cedés: Ruth Crawford Seeger, Selim Palmgren, Giovanni Paisiello, Grace Williams... En el fondo, mis pretensiones eran más cursis que esnob; deseaba que mi padre conociera por mí aquella sociedad de

anónimos con apellido, que me juzgase como un melómano a su altura y no un enamorado del amor ajeno.

Deseaba, en resumen, que me admirase por ser lo que él no era. Pero, orgulloso de su humildad, mi padre nunca se hubiese admirado a sí mismo. Y yo, por entonces, interpretaba una versión apócrifa de él.

Por su manera tozuda de tocar la guitarra, siempre nos fue difícil acompañarnos: o yo me adelantaba, o él iba un paso atrás. Pero la armonía a dos voces corregía el desfase: “Sufro la inmensa pena de tu extravío, / siento el dolor profundo de tu falsía...”

—¿“Falsía”?

—Sí, papá.

—Se dice “partida”, no “falsía”.

—No: “falsía”. Me lo dijo un amigo cubano.

—Inventos. Yo me aprendí “Lágrimas negras” hace cincuenta años y nunca oí “falsía”.

—Te digo que así va la letra original.

—...

—Cantémosla como tú te la sabes.

—¿“Partida”?

—Sí: “partida”.

Odiaba las obras infantiles de Mozart y amaba las de su eterna madurez. De los cantantes de La Sonora Matancera prefería a Celio González, Bienvenido Granda y Daniel Santos. Le aburrían las óperas, pero rescataba las oberturas de Wagner y Verdi. Su trío predilecto eran Los Tres Ases. Guillaume de Machaut lo sobrecogía: lo consideraba la banda sonora medieval de una película de horror. Chelo Silva y no Paquita la del Barrio, Jorge Cafrune y no Atahualpa Yupanqui, Édith Piaf y no la *chanson française*, la Chavela Vargas que cantaba a José Alfredo y no la musa de Almodóvar. Sonatas para piano, pero no cuartetos de cuerda. Y, salvo Bach, ningún compositor barroco. Esto también vale como biografía.

“¿Y por qué ya no compone como antes, como cuando hizo *La noche*



transfigurada?” Arnold Schoenberg respondía con fastidio: “Lo sigo haciendo, pero nadie parece darse cuenta.” El padre del dodecafonismo le había abierto la puerta al siglo xx y, en consecuencia, tapiado la del xix y su melodiosa descomposición.

Recalcitrantemente romántico, mi padre era devoto de algunos compositores del siglo que nos vio nacer: Mahler, Poulenc, Shostakóvich, Sibelius... Los cuatro, con la medida justa de disonancia que podía tolerar y tararear. Tal vez por eso, antes incluso que *La noche transfigurada*, prefería la orquestación que Schoenberg hizo del *Cuarteto para piano no. 1* de Brahms. Mismo caso de la *Suite Carmen*, del ruso Rodión Shchedrín, donde las percusiones respingan contra la hispanidad torera de Bizet, o de la *cadenza* que otro ruso, Alfred Schnittke, redactó para un violín fantasmagórico en el concierto op. 61 de Beethoven. Pequeñas intromisiones de un siglo ruidoso y, ahora, extinto.

José Antonio Bravo González nunca pareció darse cuenta del contemporáneo que fue. Había nacido en 1942, cuando Shostakóvich compuso *Leningrado*, su sinfonía favorita; Schoenberg mismo, su *Concierto para piano*; y John Cage, un par de sus *Paisajes imaginarios*. Como yo con la

poesía al empezar a leerla, él consideraba que la música era el arte de un tiempo pasado y mejor; algo tenía de placer culposo, de vicio aristocrático. Como fumar, decir poemas de memoria, hilvanar citas ajenas y aforismos improvisados durante una larga conversación.

Mi padre besaba y abrazaba con incómoda virilidad, con la torpeza de un hijo de su siglo. “¿Cómo se puede chiflar una tonada (o, más bien, desentonada) de Schoenberg?”, me inquiría. “Cosa de acostumbrarse”, le contestaba yo.

Todo lo que suena se puede recordar.

Estrofa a estrofa, la canción “It was a very good year” [“Qué gran año”] parece relatar cuatro estaciones de la vida de Frank Sinatra. Cuando la grabó con la orquesta de Count Basie en 1966, el cantante acababa de cumplir cincuenta y su plenitud parecía lejos del “otoño del año” descrito hacia el final, donde se juzga “mi vida como un vino de cosecha / proveniente de finos y viejos bodegones / hasta las mismas heces, desde el borde, / y que manaba claro / y dulce. Qué gran año”. No más los amores pueblerinos de los diecisiete, los de la gran ciudad a los veintiuno, los de gran-

des pretensiones a los 35. Una intensa vida sentimental da paso a una etapa libre de exabruptos. Sinatra cosecha —y, sobre todo, bebe— lo que ha sembrado con serena conformidad.

Cuando se jubiló de su trabajo a los 68, mi padre codiciaba aquella vida sin perturbaciones, una vejez de pocos pero auténticos placeres. De inmediato su cuerpo se encargó, como yo en mi adolescencia, de contravenirlo: la artritis reumatoide, la hiperplasia prostática, la depresión, la ansiedad y el EPOC lo fueron sepultando como los papeles de una nueva e inesperada oficina.

Sin embargo, la canción de Sinatra se convirtió en la predilecta de mi padre durante su “invierno del año”. Mientras cenábamos, la dejaba sonar dos o tres veces. En especial, lo erizaban las cuerdas de la orquesta cuando la canción, con furia melancólica, anuncia el desenlace.

“Qué gran año”, decía con la mirada perdida en el jardín.
“Qué gran año”, decía.

Al cumplir dos semanas en el hospital, meses antes de su muerte, me pidió un radio portátil para distraerse del trajín de las enfermeras, de los rosarios en voz alta para otros pacientes, del ruido blanco de los respiradores.

Le dejé el radio sobre el pecho, sintonizado en la estación Opus 94 de FM. Pero mi padre ya no estaba en condiciones de distraerse. A esas alturas, todo constituía un augurio: los noticieros, las charlas informales, los trámites. Cualquier canción era un pronóstico reservado.

“Sobre el final de la vida”, escribió Fabián Casas, “la única música que existe / está fuera de nosotros”. En la misa fúnebre de mi padre, más que música, había paz. Inédita y desconocida, pero paz al fin. Y la paz, como bien hacemos en ignorar, es sorda. —

HERNÁN BRAVO VARELA es poeta, ensayista y traductor. Sus libros más recientes son *La documentación de los procesos* (Pre-Textos, 2019) y *Malversaciones. Sobre poesía, literatura y otros fraudes* (Almadía/ucsu, 2019).



La llama doble.
Amor y erotismo
de Octavio Paz
por
FABIENNE BRADU

Reproducimos un fragmento de esta reseña dedicada a uno de los libros fundamentales de Paz; apareció en mayo de 1994 en el número 210 de *Vuelta*. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por el nobel mexicano.

Entre Stendhal y Octavio Paz, a quienes podríamos reunir provisionalmente como “pensadores del amor”, existe una diferencia fundamental, que no reside en la disparidad de sus tiempos, ni en el brillo de sus creaciones literarias, sino en una circunstancia humana. La lectura de *La llama doble* nos revela que, a diferencia del novelista francés que nunca fue correspondido por Matilde Viscontini, quien le inspiró su tratado sobre las pasiones, Octavio Paz es un hombre amado. *Del amor* es la disección de una quimera o, mejor aún, de una incógnita: por eso, su pretensión matemática, su empeño de relojero de las pasiones, nos despierta sucesivamente incredulidad, impaciencia o una infinita compasión. En cambio, *La llama doble* lleva impreso, en una invisible tipografía, el vuelo de una verdad íntima, que nos convence y nos conmueve a un tiempo. Descubrimos así que para hablar del amor no basta con haber amado: también es preciso ha-

ber sido amado. *La llama doble* confiesa esta doble necesidad, en la contundencia de sus creencias y en la luminosidad de su estilo.

La llama doble es un libro de defensa y de ofensiva. En su primera faceta, no añade nada radicalmente distinto de lo que el poeta ya había cantado y celebrado en su poesía, particularmente en *Carta de creencia*, y en otros textos aislados. [...] En varias ocasiones, Octavio Paz subraya un hecho poco advertido por otros autores y que se me antoja esencial: “La emergencia del amor es inseparable de la emergencia de la mujer. No hay amor sin libertad femenina.” En efecto, ¿cómo defender al amor que suma cuerpo y alma, sin reconocer a la mujer como *persona*? Esta observación, que puede parecer de sentido común, apunta lo que fue y sigue siendo un obstáculo mayor para el cumplimiento de la entrega irrestricta que pide el amor.

Con este punto, paso a la segunda faceta del libro; su carácter combativo que, por lo demás, no puede dejar de animar a un libro firmado por Octavio Paz. La ofensiva se dirige contra el sistema capitalista democrático, que ha degradado la vida erótica y el amor, al convertir a los cuerpos en una mercancía sujeta a las leyes del mercado y de la producción en masa. Citaré las palabras de Octavio Paz al respecto, porque algunos de sus lectores se dedican a obviar sus críticas al sistema capitalista para rezongar más a gusto por sus condenas a los sistemas totalitarios. “La semillas y gérmenes de libertad que defendimos de los totalitarismos de este siglo hoy se secan en las bolsas de plástico del capitalismo democrático. Debemos rescatarlas y esparcir las por los cuatro puntos cardinales. Hay una conexión íntima y causal entre amor y libertad.” ¿Se puede ser más claro? —

FABIENNE BRADU es ensayista, narradora y traductora. Es autora de *El volcán y el sosiego*. *Una biografía de Gonzalo Rojas* (FCE, 2016).