CINE

Los pantalones de Chavela

FERNANDA SOLÓRZANO

En su libro *Queer Mexico*, el investigador y crítico Paul Julian Smith revisa la producción de cine y televisión con temática LGBT+ producida en México desde el 2000. Y es que el nuevo milenio –plantea Smith– trajo cambios que se reflejaron en la representación abierta de diversas identidades sexuales. Los cambios, explica, vinieron con la derrota del PRI tras setenta años de ostentar el poder y con el agrietamiento de su modelo cultural nacionalista y patriarcal. La homofobia que en el siglo pasado daba identidad al mexicano *valiente* y *macho* fue, por primera vez, restringida y sancionada: en 2010, las leyes de la Ciudad de México aprobaron el matrimonio entre personas del mismo sexo y, en 2013, la Suprema Corte determinó que la libertad de expresión no protegería el discurso homofóbico. Aunque el autor de *Queer Mexico* acepta que la homofobia sigue asomándose en los comportamientos, a veces letales, de millones de mexicanos, el recorrido audiovisual del libro muestra que han quedado atrás los días en que se exigía a gays, lesbianas, bisexuales y trans "hacer sus cosas" en espacios reservados (colonias "tolerantes", salones privados, etcétera).

Uno de los puntos que prueba Smith a través de documentales, telenovelas, series web y películas de ficción con temática LGBT+ es que, en el siglo XXI, los protagonistas asumen su identidad sexual en un mayor número de contextos cotidianos y lugares públicos. Incluso las lesbianas, más invisibilizadas que los hombres gay, están hoy más presentes que antes. Algo impensable en el siglo pasado, donde cualquier desviación de la norma heterosexual debía mantenerse en secreto, calcularse con cuidado, o bien, convertirse en *show* y tomar la forma de personajes extravagantes, inocuos siempre y cuando permanecieran sobre un escenario.

Pocas cosas ilustran tan bien esta evolución cultural como el documental *Chavela* (2017), de las directoras Catherine Gund y Daresha Kyi. (Por ser una producción estadounidense, no podría ser parte de las películas analizadas por Smith.) Exhibido primero en el festival de Berlín y ahora en salas mexicanas, la película hace un recorri-

do por la carrera de altibajos de la cantante Chavela Vargas. Aunque nació en Costa Rica, en 1919, Vargas se dio a conocer como una de las intérpretes más poderosas de música mexicana –y como una que rompía las normas–. Buena parte de su singularidad como artista nació de una actitud desafiante a un mundo que, desde niña, le reclamó no "encajar". Vargas era lesbiana pero, más allá de eso, nunca se identificó con los ademanes y símbolos estereotípicos de la feminidad (ya no se diga los símbolos de mediados del siglo pasado: corsés, crinolinas y bocas pintadas en forma de corazón). Al principio de su carrera, Vargas intentó adoptarlos y fracasó. ("Vestida de mujer parecía travesti", dice Chavela en el documental.) Al ver que no era lo suyo y que pasaba inadvertida, un día decidió aparecer en el escenario con el pelo recogido en una trenza apretada, nada de maquillaje y, lo más trasgresor, llevando pantalones: algo inapropiado para una mujer de su época. (Apenas unos años antes Katharine Hepburn había hecho lo mismo, pero el resto de su arreglo atenuaba el efecto masculino.) Según cuenta en el documental, el público que asistía a escucharla aceptó su desafío. "De repente te vistes en una forma extraña y da un brinco la cosa", dice. "Me puse pantalones y todo el público se quedó callado." A su indumentaria andrógina, Vargas añadió un estilo *masculino* de interpretación: voz grave y rasposa, ningún gesto de coquetería pizpireta y un repertorio de canciones –la mayoría, de José Alfredo Jiménez– que describían a un amante desolado y perdido en un mar de alcohol.

El *brinco* del que habla Vargas hacia delante (y no a un precipicio) se debe al contexto del espectáculo. Ante los ojos de los políticos, artistas y personas influyentes que le aplaudían en sus *shows* y la invitaban a sus fiestas, Chavela era un personaje. Como bien señala Paul Julian Smith, en el México patriotero y patriarcal del siglo XX las preferencias sexuales diversas podían sugerirse pero no revelarse, ni discutirse en público. Con todo y su popularidad, el aspecto andrógino de Vargas y su comportamiento fuera de la norma le cerraron las puertas de escenarios grandes. Fue hasta 1995, tras triunfar en España, que Vargas se presentó en el Palacio de Bellas Artes. Más que una disección de la música de Chavela Vargas, el documental de Gund y Kyi es una crónica de la relación agridulce de la cantante con el país que simultáneamente le aplaudía y la ninguneaba. Haciendo eco de la tesis de Smith, *Chavela* es el retrato del México de la exclusión.

El eje de esta crónica es la entrevista que le hicieron las directoras a Vargas en los años de su exitoso regreso a México. Gund conversó con ella tras una de sus presentaciones en México en 1991, y luego Kyi se les unió para continuar la entrevista en su casa de Tepoztlán. Para apoyar el testimonio de la cantante, las directoras muestran fotografías y material de archivo que abarcan de su infancia a sus últimos años, y entrevistan a personas cercanas a su vida: otras intérpretes mexicanas, las actrices y activistas Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, el cantante Miguel Bosé y el director Pedro Almodóvar, responsable directo de su renacimiento artístico.

Las escenas más poderosas son aquellas en las que Vargas narra su propia historia. Ya septuagenaria, Chavela sugiere a las directoras hablar del futuro y no de lo que ya pasó. Aun así, accede a abrir la caja de los recuerdos tristes. Apenas comienza a narrar su infancia en Costa Rica, se hace evidente que nunca olvidó sentirse rechazada por su familia y su comunidad: cómo sus padres la escondían cuando recibían visitas o el día en que el párroco de su iglesia interrumpió misa para prohibirle la entrada. Todo por ser una niña "hombruna". Vargas habla de un "coraje" que le hacía querer romper los muros de su casa –y aún no cumplía diez años–. Sin mucho riesgo a caer en psicologismos, podría asumirse que ese dolor incrustado moldeó al personaje "Chavela": la tragedia y el abandono que expresan sus canciones parecen rebasar el ámbito de lo amoroso. Hablan de un miedo primario donde la ausencia del otro lleva a la desaparición propia. Quizá también ese dolor detonó el maratón alcohólico que Vargas corrió al lado de José Alfredo Jiménez. Sin pudores ni apologías, la cantante describe borracheras de tres días, durante las cuales ella y Jiménez bebían botellas sucesivas de tequila. Según cuenta el hijo del compositor, el dueño del bar Tenampa se asustaba cuando los veía llegar. La espiral descendente llevaría a Vargas a exiliarse doce años en Tepoztlán.

Chavela expone un contraste entre el carácter afable de la mujer y la rudeza del personaje que construyó sobre los escenarios. Pese a ello, evita la trampa en la que caen muchos documentales tributo al obviar los lados oscuros de sus sujetos. Una entrevista con quien fuera una de sus parejas más queridas, la abogada Alicia Elena Pérez, revela la atracción de Vargas hacia las armas de fuego. Según Pérez, la combinación de alcohol y pistolas la llevó a plantearle un ultimátum a la cantante: o dejaba de beber o no volverían a verse. Pérez se expresa de Vargas con cariño y reverencia, pero esta se refiere a su expareja como "una persona que me traicionó" y niega que influyera en su decisión de dejar el alcohol. El crédito entero se lo lleva un chamán.

"Mujeres y hombres tenían que ver conmigo", dice Vargas de la época en que tuvo relación con esposas de políticos, con Frida Kahlo (y, una noche, con Ava Gardner). Época en que, a la vez, cualquier desconocido insultaba a las mujeres que osaran llevar pantalones en público. Parece un pasado lejano, pero el hecho de que *Chavela* sea un documental extranjero hace eco de su premisa: el México *mainstream* aplaude la música de Chavela Vargas, pero deja en manos de otros discutir la discriminación y el rechazo que le trajo su identidad sexual. –

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

CARTA DESDE MADRID

El México de siempre

JORGE EDWARDS

Se podría decir que desde siempre me ha interesado mucho la literatura mexicana de interrogación. ¿Qué es eso?, dirán ustedes. Lo que ocurre es que México es un país que se hace preguntas, que se interroga a sí mismo en las formas más diversas: en el ensayo, que es uno de los más vibrantes y más imaginativos en lengua española, en poesía, en novela. Confieso que solo empecé a sentir curiosidad verdadera por México y por lo mexicano cuando llegué en 1950 y tantos a la universidad de Princeton y a su Escuela de Asuntos Públicos e Internacionales. En el ministerio de Relaciones Exteriores chileno me habían entregado una carpeta que decía en la tapa, con esmerada caligrafía en tinta china, "Anteproyecto de zona de libre comercio latinoamericana". Manejar esa misteriosa carpeta me llevó a recibir con frecuencia en mi despacho de Santiago, que tenía ventanales y balcones que daban sobre la Plaza Bulnes y el llamado Barrio Cívico, a funcionarios mexicanos que proclamaban la novedad de ese anteproyecto, que eran grandes, bulliciosos, amistosos, bigotudos, de vozarrones que rebotaban en el ala sur del palacio de La Moneda y probablemente llegaban hasta el sector presidencial, un poco más al norte, y que para hablar con nosotros se hincaban en las alfombras, quizá porque ellos eran demasiado grandes, y si no lo hacían de ese modo la diferencia de estatura habría sido demasiado notoria. En esos días, me llamaron por teléfono desde la casa de Neruda en los faldeos del cerro San Cristóbal y me dijeron que fuera corriendo, porque estaba un novelista mexicano consagrado en medio mundo y que seguía su

viaje a un congreso literario que se inauguraba pronto en la Universidad de Concepción. Era, como podrá suponer el lector avisado, Carlos Fuentes, de traje gris cruzado, de bigote que parecía recién estrenado, asediado por jóvenes escritores y periodistas y acompañado por un retrato en tonos rojizos de Matilde Urrutia, pintado hacía poco por David Alfaro Siqueiros, donde la cara del poeta dueño de la casa y esposo de Urrutia se confundía con las ondas pelirrojas. Me puse a leer *La región más transparente* y *Pedro Páramo* y Pepe Bianco, amigo argentino, me confesó que Rulfo le había dicho en Buenos Aires que había leído *La amortajada* de la chilena María Luisa Bombal, novela de protagonistas difuntos, antes de ponerse a escribir *Pedro Páramo*.

Son vasos comunicantes, comunicaciones que se producen debajo de la superficie. Ahora me pongo a leer y a rebuscar por ahí, y descubro conexiones similares, de alguna manera ocultas, entre Andrés Manuel López Obrador y Salvador Allende, y comprendo que AMLO, al visitar hace algún tiempo La Moneda, quisiera ingresar a la sala donde murió Allende. Después me entero de que Enrique Krauze tomó un desayuno, hace no demasiados años, con AMLO, en su oficina de alcalde del Distrito Federal mexicano y que tenía una fotografía de Allende en lugar destacado, detalle que me parece lógico y revelador, ya que Salvador era candidato eterno, como a él mismo le gustaba decirlo en broma, y después resultó que la tenacidad de AMLO era solo comparable a la suya. Pero me encuentro con un detalle que me descoloca, que no calza bien en el rompecabezas, y es que AMLO tenía simpatía y una declarada admiración por Carlos Pellicer, poeta entrañable del México de esos años, y es probable que un candidato chileno hubiera preferido disimular su simpatía por un poeta. Pablo Neruda había inventado un verbo curioso, el verbo "tenchear". Los escritores chilenos que se acercaban a la mujer del candidato eterno, Hortensia, Tencha, "tencheaban", y yo vi en el comedor del candidato, en la calle Guardia Vieja, a novelistas y poetas, como Manuel Rojas y José Santos González Vera, como José Donoso, y como el médico literario y melómano César Cecchi, siempre vestido según su profesión, de zapatillas blancas, y que había acompañado en su exilio chileno a Ciro Alegría, el gran peruano de *El mundo es ancho y ajeno*.

Ahora me ha tocado conversar en Madrid con empresarios españoles, que tienen intereses importantes en México, y todos coinciden en que no tienen miedo de AMLO, y están seguros de que podrán conversar y entenderse con él. Para los que empezamos a descubrir América con

MÉXICO
GOBIERNO DE LA REPÚBLICA

11.º PREMIO NACIONAL DE ACCIÓN VOLUNTARIA Y SOLIDARIA 2018

El Gobierno de la República a través de sus Instituciones, convoca a todas las personas y actores de la sociedad civil organizada, que conozcan la labor de personas o de grupos voluntarios cuyas acciones se distingan por su vinculación y labor humanitaria voluntaria (no remunerada), en beneficio del desarrollo de su comunidad, a participar como postulantes de estas personas o grupos al **11.° Premio Nacional de Acción Voluntaria y Solidaria 2018.**

CATEGORÍAS

GRUPAL: Grupo voluntario dentro o fuera de organizaciones de la sociedad civil cuya labor voluntaria sea en beneficio de su comunidad.

INDIVIDUAL: De 30 años en adelante. Persona de la sociedad que se destaque de manera individual por su labor voluntaria y compromiso con su entorno, comunidad y sus semejantes.

JUVENIL: De 18 a 29 años cumplidos al cierre de la convocatoria. Joven o grupo de jóvenes que participen en acciones voluntarias para fomentar y promover labores humanitarias que generen impacto en su comunidad.

El Gobierno de la República quiere reconocer y premiar a las personas o grupos voluntarios cuyas acciones se distingan por su vinculación y labor humanitaria (no remunerada) en beneficio del desarrollo de su comunidad.

SEGURO CONOCES A ALGUIEN ASÍ

¡POSTÚLALOS!

PREMIOS

GRUPAL: $200,000.00
(Doscientos mil pesos M.N.)

INDIVIDUAL: $100,000.00
(Cien mil pesos M.N.)

JUVENIL: $100,000.00
(Cien mil pesos M.N.)

MENCIONES HONORÍFICAS
Se otorgarán tres preseas por Categoría.

Mayor información:

Consulte las bases en:
www.premioaccionvoluntaria.gob.mx

Llame al Indesol al
5554-0390,
exts. 68122, 68116, 68338
y del interior de la República al
01800 718 8621
luego marque el 9 y el símbolo #

Secretaría de Salud al
5553-7128

Secretaría de Gobernación al
5128-0000 ext. 34246.

Envíe un correo con su duda a:
accionvoluntariaysolidaria@indesol.gob.mx
brenda.margain@salud.gob.mx
isabel.avendano@salud.gob.mx
hmunoz@segob.gob.mx

La convocatoria estará abierta del 7 de mayo al 7 de septiembre de 2018.

algún retraso, leyendo a Rulfo y leyendo *El laberinto de la soledad*, es un detalle interesante, un signo complejo, digno de analizarse a fondo, de una vigencia extraordinaria.

Yo recuerdo los comienzos del gobierno constitucional de Salvador Allende, donde surgían preguntas a cada rato, y se daban respuestas más bien inciertas. Estaba sentado una tarde en el saloncillo privado del tercer piso de la embajada chilena en Francia, donde el poeta Pablo Neruda hacía sus pinitos de embajador, y yo lo acompañaba como ministro consejero. El joven ministro de Economía del gobierno que comenzaba le dijo al poeta de *Canto general*: "Pablo, la inflación va a destruir el poder de la burguesía." Desde su sillón, el poeta hizo un amplio signo de negación con el dedo índice, y agregó una frase lapidaria. "La inflación nos va a destruir a nosotros", con lo cual demostró que un poeta lírico puede saber más de economía que un economista de izquierda formado en cualquier parte. En las semanas finales del gobierno de la Unidad Popular, un funcionario francés del Fondo Monetario Internacional regresó de un viaje a Chile y me contó que había tenido la oportunidad "de hablar dos horas con tu presidente". ¿Y de qué hablaron? El funcionario me contó que había tratado de explicarle a Salvador Allende el peligro enorme para su gobierno que acarreaba la inflación galopante que se había desatado en Chile. "¿Y por qué –le dijo Allende– yo entiendo todo lo que usted me dice, y a los economistas míos, en cambio, no les entiendo una palabra?" ¡Qué pregunta! Desde la distancia, y escribiendo con una sonrisa, como decía Octavio Paz que yo escribía, estoy casi seguro de que las preguntas de AMLO irán por otros senderos, por suerte para todos nosotros. –

JORGE EDWARDS es escritor y diplomático chileno. En 1999 recibió el Premio Cervantes. Lumen acaba de publicar el segundo tomo de sus memorias, *Esclavos de la consigna*.

POLÍTICA

Por qué las mujeres deben ser prioridad en la política

REGINA TAMÉS

Estimado Andrés Manuel:

El 2 de julio, un día después de la elección, México despertó con la noticia de tu triunfo. Para quienes somos activistas feministas este cambio de gobierno sin duda significa una oportunidad. Como directora del Grupo de Información en Reproducción Elegida (GIRE) acompaño a mujeres, adolescentes, niñas (y sus familias) ignoradas, invisibilizadas y humilladas por el Estado. Te hablo de ellas porque creo que debes conocerlas, estar al tanto de sus dolorosas historias, y es porque conozco sus experiencias que me atrevo a hacerte algunas sugerencias y peticiones.

Las mujeres conformamos más del 51% de la población mexicana: no somos una minoría ni un grupo. Tampoco somos vulnerables por naturaleza; estamos en una situación de vulnerabilidad y discriminación constantes porque ahí nos coloca el gobierno al perpetuar el patriarcado desde el poder. Déjame darte algunos datos que podrían ayudar a estructurar tu plan de gobierno. De las 46.5 millones de mujeres que tienen quince años o más, el

66.1% (30.7 millones) se ha enfrentado a algún tipo de violencia al menos una vez en su vida. En el 41.3% de los casos esta violencia es sexual y en muchas ocasiones es perpetrada por familiares, conocidos y parejas. De acuerdo con la Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares 2016, 4.4 millones de mujeres mayores de catorce años sufrieron abuso sexual durante su infancia. La mayoría de estas agresiones (el 78.6%) no se denunciaron por miedo, desconfianza a las autoridades y desconocimiento de los procesos que deben seguirse.

Una de las consecuencias de la violencia sexual son las maternidades forzadas, por lo que es indispensable el acceso a la anticoncepción de emergencia y al aborto legal, gratuito y seguro. Te dejo un dato preocupante: entre 2009 y 2016 se recibieron 111 mil 413 denuncias por violación en México; en contraste, el sistema de salud reporta haber realizado solo 63 abortos legales por violación en el mismo periodo (GIRE, 2017). El Estado debe promover y garantizar los derechos sexuales y reproductivos de todas las niñas y las mujeres para que puedan decidir de manera autónoma si quieren tener hijos y, de ser así, cuándo y con quién hacerlo.

Como la mayoría de los mexicanos y las mexicanas, como tú mismo, yo también estoy en contra de la impunidad y la corrupción. También lucho, como tú, para cerrar la brecha de la desigualdad. Sin embargo, estoy cansada de oír que la defensa de los derechos de las mujeres no es un tema prioritario para México, que primero hay que resolver otros males o que la desigualdad social es distinta a la desigualdad que hay entre mujeres y hombres. Me niego a aceptar esos argumentos: la impunidad, la corrupción y la desigualdad también inciden en nuestras vidas, y si esto no se considera, llegaremos a soluciones incompletas. El nuestro no es un tema que pueda separarse de los demás. No es un asunto menor o secundario –algo que se insinúa cuando se insiste en políticas rosas, "para las mujeres", "para las feministas"–. Tampoco es un pendiente que pueda posponerse para atenderlo más adelante. *Debido a la corrupción*, las mujeres en labor de parto mueren en el sistema de salud pública –no hay insumos médicos porque el dinero se desvía de manera ilícita a otros fines–. *Debido a la impunidad*, hay madres que nunca consiguen justicia para sus hijas asesinadas por sus parejas. La lista de ejemplos es tan numerosa que se siente infinita, pero ayuda a entender por qué debe cambiar la manera en que los gobernantes perciben a las mujeres y trabajan por ellas.

Andrés, menciona a las mujeres. En tus discursos refiérete a nosotras. No seas parte de quienes han decidido ignorarnos o pensar que nuestras preocupaciones se solucionan en ventanillas especiales y exclusivas para nosotras (con fiscalías, institutos, delitos, centros de justicia). No necesitamos ser excluidas de las discusiones, las políticas y las prioridades del país. Al contrario, necesitamos que se comprenda que las injusticias que vivimos son parte de la descomposición general de México.

Nos alegramos por la publicación de la agenda *Femsplaining*, donde se exponen varios problemas como la corresponsabilidad entre la vida personal y laboral, la muerte materna y la violencia obstétrica y la falta de acceso a servicios de salud reproductiva de calidad. Esperamos que el documento se traduzca en propuestas concretas y en un trabajo conjunto con las organizaciones de la sociedad civil. Pero queremos que no se quede como una lista de buenas intenciones. El gabinete paritario es, en este sentido, una buena señal. Esperamos que sea apenas el primer paso de un gobierno que entenderá la importancia de incluir las voces y las experiencias de las mujeres en la agenda prioritaria de México, que sea un anuncio de que las mujeres no seremos segregadas de la política nacional. –

REGINA TAMÉS es abogada feminista y directora del Grupo de Información en Reproducción Elegida, A. C.

ARTES VISUALES

Imágenes que dislocan

JULIÁN ETIENNE

El pasado diciembre, el Centro de la Imagen acogió el simposio "Mal de imagen. Nota roja y prácticas artísticas contemporáneas". Entre los participantes se encontraba Ileana Diéguez, autora de *Cuerpos sin duelo* (2013) –libro de referencia sobre la penetración de la violencia en las representaciones estéticas–; la escritora Fernanda Melchor conversaba con el fotoperiodista Bernandino Hernández (ver *Letras Libres* 230); se discutía la obra de Sara Uribe y Cristina Rivera Garza. La nota roja ha dejado de ser un género periodístico para convertirse en el género discursivo y afectivo de la esfera pública. Ante la fatiga o la indignación programática imperantes, un grupo de artistas, escritores, curadores y académicos se propuso repensar las imágenes del dolor propio y ajeno para salir del pasmo que generan.

Iván Ruiz (Puebla, 1979), uno de los organizadores del simposio, contribuye a esa renovada meditación con un sugestivo ensayo sobre algunas prácticas artísticas actuales del fotoperiodismo, el documental fotográfico y cinematográfico, y el arte en México. No obstante el sello editorial y las credenciales del autor –quien, además de curador, es investigador de arte contemporáneo en la UNAM–, en este primer libro Ruiz evita la pesadumbre del tratado y la jerga del alegato curatorial. En lugar de privilegiar la discusión académica, apuesta por una escritura que, como señala en el epílogo, antes que rehuir a la teoría discurre con ella: se trata de idear

conceptos para desmontar una clase de imágenes que problematizan las puestas en escena y los discursos sobre la violencia de los poderes fácticos y el Estado. Alejado de los tratamientos que abordan manifestaciones artísticas afines desde la necropolítica, Ruiz enfatiza las potencialidades de la docufricción para responder a la pregunta: ¿de qué otra forma podríamos mirar?

A manera de introducción, Ruiz justifica el neologismo que titula el libro partiendo del concepto de "docuficción" con el cual los estudios literarios y de cine dan cuenta de aquellos modos de representar en que se cruzan elementos documentales y ficcionales. La "docufricción" designa prácticas artísticas que emanan de "territorios en disputa y zonas de guerra donde las fronteras entre realidad e irrealidad, verosimilitud y ficción, ya se encuentran diluidas" a causa del horror del narcotráfico, la segregación racial, la concentración ilícita de la riqueza, los feminicidios, entre otros factores, y también una "zona de ambigüedad desde donde es posible generar en el espectador una reflexión sobre la violencia".

A partir de una fotografía de Guillermo Arias –en que una toma, abierta y a contraluz de un bajo puente en Tijuana, muestra los cuerpos de Rogelio Sánchez y del personal de rescate que observa su cadáver, no se sabe si atónito o impasible– Ruiz traza las coordenadas para analizar las intervenciones artísticas al "archivo" de la guerra contra el narcotráfico en el capítulo "Cuerpos posados". Frente a la narrativa oficial reproducida por el fotoperiodismo acrítico, Ruiz contrapone los registros documentales de diversos artistas que restituyen los marcos de inteligibilidad y sensibilidad de la violencia. Ni neutralizada ni naturalizada, la violencia es mediada para establecer un nuevo contrato civil con el espectador. Al asumir dicho contrato se desvía la narrativa del Estado, se suspende el flujo del horror y, así, se posibilita la reflexión. Alejándose de la actualidad tremebunda, Ruiz recupera los fotolibros *Ricas y famosas* de Daniela Rossell y *María Elvia de Hank* de Yvonne Venegas para ahondar en la noción de "fricción" como proceso de incertidumbre y efecto de indeterminación. No se trata meramente de una mirada irónica a la vida cotidiana de las élites. Las *poses* retratadas, en palabras del autor, abren una *pausa* en que la opulencia devela su enmarañamiento con la violencia sistémica de la corrupción, el clasismo y el despojo.

En "Fotoperiodismo iconoclasta", el capítulo más incisivo, Ruiz aborda el trabajo de Mauricio Palos, Fernando Brito y Pedro Pardo. En una brevísima digresión, el autor despacha el debate sobre la estetización del sufrimiento y el tráfico del dolor ajeno arguyendo que la elegancia formal de una fotografía no acota, por fuerza, su potencia estética de reflexión. En la serie *Tus pasos se perdieron con el paisaje* de Brito, que acaparó la atención internacional, Ruiz lee la contraparte visual del "Estado sin entrañas" descrito por Rivera Garza (*Dolerse*, 2011), a saber, un Estado sin responsabilidad para velar por quienes lo habitan, que destruye el cuerpo social. No obstante, la serie reacomoda la violencia expresiva del fotoperiodismo sensacionalista para posibilitar una mirada contemplativa. Según Ruiz –siguiendo los pasos de la teórica de la fotografía Ariella Azoulay, cuya influencia permea las partes claves del libro–, los ambiguos paisajes sembrados con cadáveres en la obra de Brito y el enrarecimiento de la materialidad victimaria de los sicarios mediante encuadres y ángulos inusuales en el trabajo de Pardo activan un *protocolo iconoclasta.* Tal protocolo interrumpe la macabra visualidad del Estado, el narcotráfico y la industria del espectáculo, y posibilita un marco civil (de reconocimiento y pluralidad) a través del cual vincularnos con esa clase de imágenes.

"Cenizas" incluye el único momento plano del ensayo, una discusión algo obvia de la filmografía, por lo demás interesante, de Alejandra Sánchez alrededor de los feminicidios de Ciudad Juárez. Entre los distintos filmes, Ruiz pondera algunas de las obras de Maya

IVÁN RUIZ
DOCUFRICCIÓN. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN UN MÉXICO CONVULSO
México, UNAM/IEE, 2017, 133 pp.

Goded. Es una pena que Ruiz remita al lector a un excelente artículo que publicó donde aborda la obra de Goded y otros artistas considerando aspectos de la violencia estructural generada por un modelo económico maquilador. Debemos conformarnos con los pequeños segmentos en que analiza de cerca la serie *Desaparecidas* (2005-2006) y la videoinstalación CDJ (2015) que realizó en colaboración con el compositor y artista sonoro Miguel Hernández. Para la primera, Goded fotografió a familiares de víctimas de feminicidio, jóvenes mujeres buscando empleo en maquiladoras y los lugares donde aparecían restos humanos en Juárez y sus alrededores. En la segunda, yuxtapone los rostros y testimonios de niñas y adolescentes hijas de víctimas de feminicidios con tomas y registros sonoros de lugares emblemáticos de la ciudad. A diferencia del carácter espectral de *Desaparecidas*, en CDJ Ruiz encuentra que la fantasmagoría adquiere un carácter ominoso: lo que ha sido tiene probabilidad de volver a ocurrir.

Las últimas páginas, dedicadas a Adela Goldbard, condensan como ningunas otras la sagacidad de Ruiz. Allí discute *Colateral* (2013), exhibición integrada por fotografías de gran formato y videos de puestas en escena cinematográficas en que se recreaban, con réplicas a escala a manos de maestros pirotécnicos de Tultepec, accidentes, ataques y protestas reportadas por los medios de comunicación. "Lobo" capta el instante en que una de las emble-

máticas camionetas Ford, tan asociada con el narco, explota en un paraje semidesértico. Esta y otras piezas, que Goldbard posteriormente agrupó bajo la rúbrica "Paraalegorías", resignifican la quema de Judas. Ausentes los feligreses y el elemento festivo del ritual, el registro de los estallidos y el fuego no solo escenifica la purga del mal, se reapropia de símbolos del imaginario colectivo. Al develar su artificio, inserta una pausa entre el símbolo y su visibilidad que permiten repensarlo y reconstruirlo. Tal espacio y tales acciones de la imaginación, además de servir de hilo conductor al ensayo, son reivindicados por Ruiz contra la violencia paralizante.

Del libro, señalo dos únicos problemas. Ruiz da por sentada la valencia crítica de la ambigüedad de las piezas que examina, como si el discurso al que se contraponen siempre fuera unívoco; o como si ella, junto con la incertidumbre y la indeterminación, no fuera desplegada como estrategia del horror. Además, al asumir la indistinción, propuesta por otros, entre las estructuras del Estado y las del crimen organizado, Ruiz termina por postular una suerte de régimen visual demasiado cohesivo (y tan evidente que no requiere descripción). Ese monolito, un tanto forzado, sirve de fondo para las prácticas artísticas que analiza.

Como epígrafe, Ruiz reproduce las leyendas LIBERTAD PARA LOS MUERTOS y ESTADO ASESINO con que el colectivo Democracia realizó una intervención urbana (2010) en Ciudad Juárez. Esta vital toma de postura adquiere un sentido retrospectivo al finalizar la lectura de su libro. En el argumento de Ruiz, el Estado adquiere demasiada centralidad. Queda demarcado así un territorio donde otros discursos y visualidades (el del activismo político y social, el de las víctimas, el del periodismo independiente, por mencionar algunos) no concurren en su estudio con independencia del arte, no *friccionan* con él. Se echan en falta esos otros roces y disputas, un orden más plural de imágenes abrasivas. –

JULIÁN ETIENNE es crítico de medios y escritor.

ARTES VISUALES

“El arte será útil o ¿no será?”

TANIA MARÍA CARRILLO GRANGE

¿El arte y los artistas tienen un papel en las transformaciones sociales? ¿Tienen los segundos una responsabilidad con la sociedad? ¿Pueden ambos incidir directamente en el ejercicio de los poderosos? Esas son las preguntas que surgen al recorrer la exposición *Tania Bruguera: Hablándole al poder*, curada por Lucía Sanromán para el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Esta retrospectiva de treinta años del trabajo de la artista cubana muestra que Bruguera ha procurado entrecruzar los límites de lo artístico, lo político y lo social, poniendo ciertos problemas sociales bajo el foco y llevando sus proyectos fuera de los espacios artísticos habituales. Para Bruguera el arte es acción, sus consecuencias se dan en la política, por lo tanto, *el arte debe ser útil* para el cambio social. Así lo describió en “Introducción acerca del Arte Útil”: “es una manera de trabajar con experiencias estéticas que se enfocan en la implementación del arte en la sociedad, donde la función del arte ya no es [ser] un espacio para señalar problemas sino un lugar desde el cual se crean propuestas y se implementan posibles soluciones. Deberíamos volver al momento en el cual el arte no era algo que se veneraba, sino algo sobre lo cual se generaba.”

Bruguera usa el cuestionamiento, el *performance* y el montaje de escenarios como herramientas que le ayudan a revelar cómo gobiernos y gobernantes ejercen el poder para dominar y abusar de los ciudadanos, manipular las leyes a su antojo o incluso aniquilar los derechos humanos. Pero esta información pretende propiciar movimientos sociales, denuncias, apropiaciones institucionales o escuelas donde se intercambien experiencias y metodologías para incidir en la política, algo que solo tiene sentido si los espectadores se convierten en usuarios activos de las obras.

A la entrada del MUAC una gran mampara color azul-ONU lleva, delineado en blanco, un mapa que junta los continentes del mundo como si fueran uno solo, acompañado de un simple pero poderoso planteamiento: “Las fronteras matan: ¿debemos abolir nuestras fronteras? Sí o No.” De cada lado un marcador lleva el conteo de los votos del público, emitidos dentro de la muestra y actualizados a diario. Esta pieza, titulada *Referéndum* (2015 a la fecha), *El efecto Francisco* (2014 a la fecha) y *La Asamblea del Partido del Pueblo Migrante* (2017 a la fecha) forman parte del proyecto a largo plazo *Movimiento Migrante Internacional* (2010 a la fecha) con el que Bruguera busca evidenciar la crisis migratoria mundial de las últimas décadas. Desplazados, refugiados, “ilegales” y familias separadas se representan en una enorme sala pintada del mismo azul emblemático de las Naciones Unidas y entre banderas blancas con insignias –“Todos somos migrantes en algún momento”–, convocatorias para solicitar al papa Francisco la ciudadanía del Vaticano para todos los indocumentados y un manifiesto sellado con la frase: “La dignidad no tiene nacionalidad.”

No queda claro si todo esto es una crítica, un llamado irónico o un reclamo exigente con el que la artista expone las deficiencias de la ONU ante los problemas de la migración. Parece que Bruguera, en el intento de hacer lo que ella llama “autocrítica institucional”, se apropia del organismo internacional y de sus protocolos para mostrar lo que, a su juicio, son soluciones concretas. Claro que es pertinente para los tiempos que vivimos, pero los planteamientos –eliminar las fronteras o que el papa extienda la ciudadanía a todo indocumentado– son tan ambiciosos que las piezas se quedan en el plano de la denuncia: es imposible que tengan un impacto directo en las políticas públicas.

Sin embargo, la exposición es también un registro de los proyectos de Bruguera que ya concluyeron. Quedan videos, fotografías o documentos que no le hacen justicia a las iniciativas ni a sus ejecuciones. Debido a su naturaleza performática y participativa el *Homenaje a Ana Mendieta* (1985-1996), *Memoria de posguerra* I, II *y* III (1993-2003) y *El susurro de Tatlin #5* (2008) pierden fuerza dentro del museo. Además, desaparece el cometido para el que fueron creadas: se vuelven representaciones, no *acciones*. (Bruguera lo sabe, y aprovecha para que el material se convierta en archivo.)

Por último, la muestra tiene la intención de crear una suerte de museo vivo, activo y activista. Una gran sala se destina a la gestión de la *Escuela de Arte Útil* (2017 a la fecha), un intercambio que sucederá del 7 de agosto al 5 de septiembre, y en el que artistas, estudiantes e instituciones discutirán las potencias transformadoras del arte y sus posibles impactos concretos. Es un intento por trascender los muros de la institución. Bruguera propone apropiarse del museo y convertirlo en una especie de laboratorio con injerencias fuera del arte, con efectos en las conciencias y en los comportamientos. ¿Puede el arte generar soluciones políticas tangibles? Varios de los proyectos de la *Escuela de Arte Útil*, al remediar por medio de propuestas artísticas ciertas carencias y conflictos, han tenido éxito a nivel local. Con estrategias focalizadas, el arte activista puede tener resultados efectivos, lo cual hace interesantes y valiosos los intentos de Bruguera por vincular al arte con lo político y lo social.

Hablándole al poder exhibe otros grandes proyectos –*Autosabotaje* (53a. Bienal de Venecia, 2009), *El susurro*

TANIA BRUGUERA: HABLÁNDOLE AL PODER podrá verse en el MUAC hasta el 30 de septiembre.

de Tatlin #6 (versión para La Habana, 2009) y *#YoTambiénExijo* (2014 a la fecha)– que, como el resto de la exposición, nos hacen cuestionar las fronteras y pensar los puntos de encuentro entre el arte y el activismo, las contradicciones y limitaciones que esto supone, así como la capacidad revolucionaria del arte para el cambio radical pero viable. Si bien la utilidad no es un tema nuevo en la historia del arte, sí lo es plantearlo desde una escena activista que aspira a desestabilizar los sistemas hegemónicos. No obstante, los resultados no son completamente visibles y claros. ¿Qué tanto logran salir del museo? ¿De verdad es posible *fisurar* el poder desde el arte? –

TANIA MARÍA CARRILLO GRANGE es historiadora del arte y socióloga. Ha colaborado en el departamento de educación del Museo Tamayo.

ARTES PLÁSTICAS

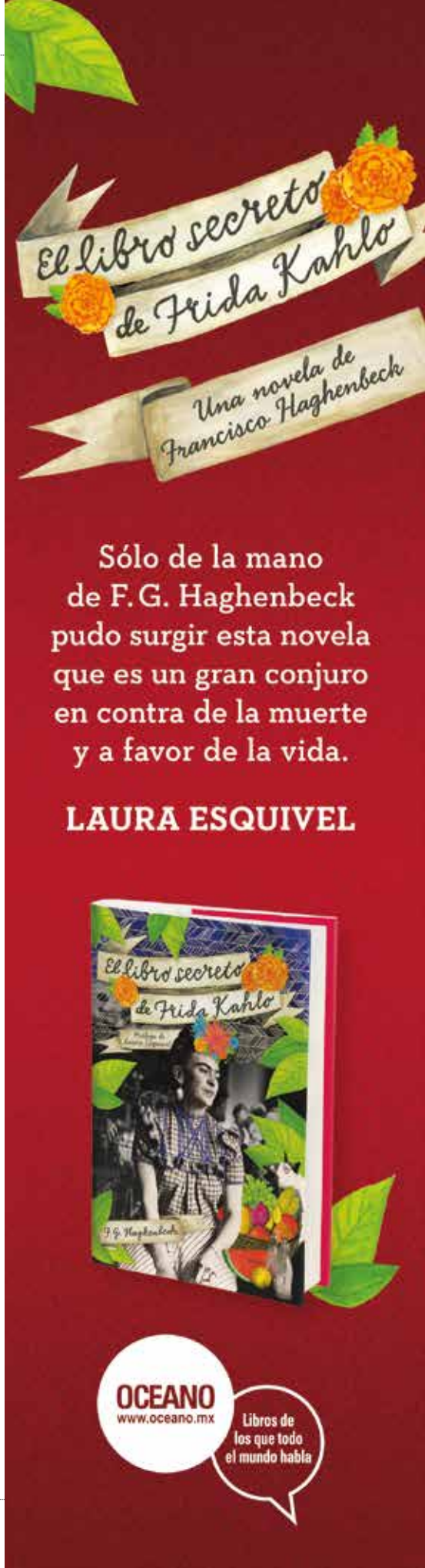
Nahui Olin es lo que el presente necesita que sea

SANDRA BARBA

Nahui Olin (Carmen Mondragón) fue popular en los veinte, lo fue de nuevo en los noventa y parece que lo será otra vez porque regresa con la muestra del Munal, *La mirada infinita*. En las tres ocasiones su popularidad ha sido distinta, no en número de aficionados (aunque también) sino en el tipo de fama que ha tenido. Algo cambió entre entonces y ahora, entre la última década del XX y nuestro siglo. Por eso Nahui Olin es el perfecto caso de estudio para escudriñar de qué manera los museos y sus curadores han cumplido desde los noventa con el encargo feminista de escribir la historia de las mujeres.

Le debemos a Tomás Zurián la investigación minuciosa que rescató la obra –poemas, óleos, caricaturas, grabados– de Nahui Olin del olvido en que se le había instalado. Por si fuera poco, Zurián también desenterró la vida de Nahui –entrevistó a sus contemporáneos, reunió testimonios, incluso habló con la familia–. Adriana Malvido, periodista y autora de otro libro sobre Nahui (Circe/Océano, 1993), hizo más o menos lo mismo.

Sin menospreciar su trabajo –esa labor que deben hacer los primeros historiadores que descubren a un personaje o un periodo–, lo cierto es que ambos, junto con Elena Poniatowska, usaron un recurso peculiar e incomodísimo para recuperar a la artista. Cuenta Zurián que se decidió a hacer la investigación *porque se enamoró de Nahui*. Así lo escribe en el catálogo de la exposición que montó en diciembre de 1992 en el Museo Estudio Diego Rivera. Malvido no se queda atrás porque inventó un juego de palabras, *enahuizada*, para decir, sí, que está enamorada de Nahui, algo que Poniatowska confirma ("Años después Adriana Malvido ha sabido amar a Nahui") y que presenta en el prólogo como inspiración y sello de calidad del libro que ya goza de una segunda edición.



No me corresponde juzgar si son verdaderos los sentimientos de Malvido ni los de Zurián: apenas quiero subrayar que si algo ha hecho el feminismo es oponerse a ciertas versiones del amor, sobre todo el romántico-idealista. ¿De veras hace falta que nos enamoremos de Nahui para apreciarla? "Que lo disfrutes y te deje *enabuizada*", le responde Malvido a sus lectores en Twitter. ¿Por qué la recuperación de la obra de una artista y la vida de una mujer tendrían que enmarcarse en ese discurso? Enamorarse no puede ser un recurso narrativo para recuperar a las artistas que fueron excluidas de la historia.

Para empeorar el asunto, se entendió entonces que recuperar a Nahui era celebrarla, sin advertir que a toda fiesta le sigue primero la resaca y luego la normalidad, que no cambia ni se vuelve feminista a menos de que uno haga la chamba de historiar al motivo del festejo, sea Nahui o cualquier otra, e incluirla no en una sino en varias exposiciones.

Hago otro reparo: la reivindicación de los noventa insistía en que la época mojigata-reprimida-machista-hipócrita-timorata-y-mezquina en que vivió Nahui no supo comprenderla, pero nosotros sí. Percibo en ello la actitud autocomplaciente y equivocada del presente, que se dice capaz –no como el pasado– de reconocer a la *genia incomprendida*. Junto a la creación de los hombres artistas como genios que trascendieron a su tiempo –y, por eso mismo, "universales", como les gusta afirmar a algunos–, ¿tendremos ahora a las artistas haciendo el papel *de genias incomprendidas* por su época pero bienvenidas por la nuestra? Artistas doncellas del pasado: no se apuren, que el presente quizá se enamore de ustedes y las rescate.

Al menos el Munal sabe que ya pasaron casi treinta años desde el inicio de los noventa, que mi generación se pitorrea del lirismo amoroso, que no puede presentarnos a Nahui como nuestra novia. La curaduría de *La mirada infinita* (con el concepto de Zurián y la adaptación curatorial de Mariano Meza) deja atrás el amor –un acierto– y se concentra en lo que a nosotras, feministas del XXI, nos preocupa: saber si Nahui Olin tenía agencia, y hasta qué punto. (Y no si sus inmensos ojos verdes hechizaron a varios.)

NAHUI OLIN
LA MIRADA INFINITA
podrá verse en el Munal hasta el 9 de septiembre.

La muestra responde que sí, que Nahui tuvo agencia, y aventura una tesis innovadora: Nahui no posaba para los fotógrafos y pintores que fueron sus contemporáneos, sino que ella misma elegía las poses en las que quería ser retratada. No fue solo musa, objeto, inspiración pasiva; usaba su cuerpo para expresarse creativamente, aseguran los textos de sala, por lo tanto fue *artista* también en sus desnudos e incluso ante la *male gaze* y el mundo del arte dominado por los hombres.

¿A poco sí? Lo pienso y no termino de convencerme. Primero, porque es poca la evidencia que presenta el museo en sus salas: 1) Jean Charlot y Nahui firmaban juntos los retratos que él hacía de ella, lo que revela que no existía entre los dos una relación entre el pintor y su musa, sino una colaboración entre artistas; y 2) a Nahui no le gustó cómo un artista la fotografió y al día siguiente se presentó maquillada para repetir la sesión. Sin embargo, hay que acudir al catálogo de la exposición para comprender a cabalidad esa tesis –la evidencia central es su relación con el fotógrafo Garduño–. ¿Pero fue de ese modo en sus retratos hechos por Alfredo Ramos Martínez, Rosario Cabrera, Dr. Atl? Entonces el museo acota: en otras ocasiones Nahui *sí* posó de manera tradicional. Al menos dentro del Munal, la lectura pierde contundencia.

Y no se debe a que las personas del pasado no hayan podido pensar ("limitadas y atrapadas en sus prejuicios", como nos gusta creer que estaban) en combinar el rol de musa con el de artista. Lo que pasa, más bien, es que Nahui no parece haber tenido la osadía de Claude Cahun, la fotógrafa francesa que durante la ocupación nazi de Gibraltar sí que usó su propia cámara, su cuerpo y lo que le convenía del surrealismo para difuminar el género, enrarecer en extremo lo femenino, lo masculino y aun lo andrógino. Considero que aún tenemos pendiente estudiar la relación de Nahui con cada fotógrafo y, sobre todo, las distintas concepciones de género en los veinte antes de concluir sobre el asunto.

Con todo, la curaduría dobla la apuesta por la autonomía de Nahui con un recurso divertido. En los paneles donde se exhiben los desnudos que le hicieron varios fotógrafos también están sus versos, los de ella. Así, uno camina y lee un poema que por repetir varias veces "niña", "ladrón", "se esconde" altera la interpretación de las imágenes. Las vuelve un tanto peligrosas y perturbadoras. ¿Nahui es la niña? ¿El hombre que sostiene la lente es el ladrón? ¿Nahui se esconde de él pero también se le entrega? ¿Nahui es el ladrón? ¿El espectador es un niño ladrón? Todo esto me hace pensar, con gusto, en las apropiaciones feministas de Caperucita Roja.

Junto a esta sala hay una habitación donde los espectadores de *La mirada infinita* opinan acerca de Nahui Olin en *post-its* que luego pegan en la pared. Muchísimos dibujan sus ojos –lo que Diego Rivera pintó de ella, lo que enamoró al Dr. Atl, a Zurián, a Malvido–. Otros escriben que su tiempo no supo comprenderla. Alguien –probablemente una mujer– deletreó "feminismo" en mayúsculas. Otros más escribieron palabras como "liberada", "libre", "libertad". A veces me temo que Nahui Olin sigue siendo lo que el presente quiere que sea y, por lo tanto, todavía modelo, todavía musa, ahora la de nuestra sociedad, que la necesita emancipada como ninguna, visionaria, protoabuelita del feminismo y precursora de todo, también de ti. –

SANDRA BARBA escribe de arte feminista y es secretaria de redacción de *Letras Libres*.