



CINE

Woody Allen tras la tormenta

U

FERNANDA SOLÓRZANO

Un veinteañero llamado Gatsby (Timothée Chalamet) está molesto por la atención que su novia Ashleigh (Elle Fanning) dedica a un director de cine. Un artista conflictivo y “magnético” (más bien, un narcisista), el cineasta Roland Pollard ha invitado a Ashleigh a ser la primera en ver su siguiente película. Ella, halagada, se olvida de los planes que había hecho con su novio. Pensaban recorrer juntos sitios icónicos de Nueva York. “No entiendo por qué a las mujeres les atraen los hombres mayores”, dice para sí mismo Gatsby, “son decrepitos”.

El público de la sala en la que veo *A rainy day in New York* rompe en risas al escuchar esto. Las palabras de

Gatsby son graciosas en el contexto de la trama —son el berrinche de un novio celoso; alguien como Roland (Liev Schreiber) está lejos de verse “decrepito”—, pero toman un sabor amargo si se piensa que las escribió Woody Allen. Después de todo, buena parte de su filmografía muestra a jóvenes atraídas por hombres mayores, ya sea interpretados por el propio Allen o por los actores que, una y otra vez, han sido sus *alter ego*. Más incómodo aún es que el diálogo hace eco de la relación entre el Allen real y su esposa Soon-Yi Previn, 35 años menor que él e hija adoptiva de su expareja Mia Farrow. No sería exagerado afirmar que esta relación fue el principio del fin de la carrera del director.

Si bien Soon-Yi era mayor de edad al inicio de su relación con Allen y este nunca representó para ella una figura paterna, el romance comenzó a escon-

didias de Farrow. Es fácil entender por qué esto enfureció a la actriz. El tema se complicó cuando, en plena batalla legal por la custodia de sus hijos, Farrow acusó al director de agredir sexualmente a Dylan, hija adoptiva de ambos. A río revuelto, ganancia del denunciante. La opinión pública extendió su apoyo a la actriz sin distinguir entre escenarios: la relación entre Allen y Yi (reprobable pero no un delito) y un cargo por abuso sexual. Poco importaron los resultados en favor de Allen que presentaron los expertos en abuso sexual del hospital Yale-New Haven y, en última instancia, la decisión de las autoridades de no enjuiciar al director. Desde entonces y hasta hoy, se da por hecho que es un agresor.

Este texto no busca hacer una defensa de Allen. Tan delirante sería apostar ciegamente por su inocencia como creerle a pie juntillas a su expareja. El recuento solo busca fundamentar la ironía mencionada arriba: que la relación de Allen con una mujer a la que le dobla la edad —como es el caso de Roland y Ashleigh— es la razón indirecta de que *A rainy day in New York* pudiera ser la última película



que antes, para Gatsby, no era más que la hermana menor de una ex- y una prostituta cara que accede a acompañarlo a una cena en casa de sus padres (haciéndose pasar por Ashleigh). A diferencia de los invitados, la madre de Gatsby (Cherry Jones) advierte de inmediato el embuste. Entiende que es la forma en que Gatsby se rebela ante su “buena cuna”, lo que la lleva a revelar algo (que reservo para el espectador) sobre su propio origen. Entre las muchas implicaciones de la confesión hay una especialmente filosa: hay pactos entre mujeres y hombres que algunos considerarían “deshonrosos” pero que traen felicidad a ambos. También, que una educación Ivy League no es garantía de buen juicio. Aunque aparece solo unos minutos, el personaje de Jones (no tanto el de Gomez) se erige como la antítesis de la ingenua e impulsiva Ashleigh. Por esta razón, se echa de menos un mejor desarrollo tanto del personaje como de la relación conflictiva entre Gatsby y su madre. Es una trama que merecía un buen número de secuencias y Allen, en cambio, la plantea y resuelve en una sola conversación.

Habrà quien ponga como reparo la repetición de temas, personajes y caracterizaciones allenianas (incluida la mirada amorosa a Nueva York, esta vez fotografiada en dorados y ámbar por el legendario Vittorio Storaro). Ben Croll, de la revista *IndieWire*, opina que el hecho de que veinteañeros como Chalamet, Fanning y Gomez repliquen los tics verbales de Allen vuelven a la película “mediocre” y “desconectada de la realidad” (aclarando antes que su juicio no está influido por factores externos). Su comentario a la cinta es representativo de otros que, como él, se dicen imparciales a la polémica de Allen. Pero la saña es excesiva. Es cierto que la juventud de Gatsby da pie a que sus manierismos sean más ridículos que encantadores, pero eso no lo vuelve un personaje inverosímil. (Piénsese en la subcultura *bipster*, poblada de *almas viejas* reencarnadas en adolescentes.) Más absurda es la sugerencia de que *A rainy day in New York*

del director filmada en la ciudad a la que él dio una identidad cinematográfica. Según se vea, el *gag* sobre hombres decrépitos y mujeres jóvenes está a medio camino entre el *mea culpa* y la afrenta. Me inclino por lo segundo. En todo caso, no es un *gag* irrelevante ni ingenuo. Y es una de las razones por las que sería miope comentar la cinta sin hablar del camino rocoso que ha recorrido su director.

Como ya se dijo, los protagonistas de la cinta son Gatsby y Ashleigh, estudiantes de una universidad liberal al norte de Nueva York. Gatsby es hijo de una familia adinerada pero desdeña las pretensiones de su círculo social. Con su saco de *tweed* y nostalgia de una época anterior a la de sus padres, Gatsby es la antítesis de lo “juvenil” (y el personaje afín a la sensibilidad de Allen). Ashleigh es el arquetipo de una chica *preppy*: de “buena familia”, gusto conservador y carácter impresionable. Periodista en ciernes y cinéfila (aunque incluye a De Sica entre los “clásicos americanos”), no puede creer su suerte cuando el famoso Pollard le concede una entrevista en un hotel de Nueva York. Ya que ella proviene de

Tucson, su novio se ofrece a darle un *tour* por la ciudad. La lluvia que los recibe es literal y metafórica. Las gotas de agua no son un problema; si acaso, embellecen aún más a Nueva York. Sin embargo, apenas llegan, el clima se descompone al interior de su relación.

Ashleigh se deja arrastrar por el entusiasmo que le provocan los personajes del mundo del cine. Se siente halagada por el flirteo del egocéntrico Roland Pollard y de plano pierde la cabeza cuando conoce al protagonista de su nueva película. Se trata de Francisco Vega (Diego Luna), un actor “latino” que enloquece a sus *fans* y que no duda en aprovecharse de la visible fascinación que también ejerce en Ashleigh. La invita a su *camper*, luego a cenar, luego a una fiesta y luego a su departamento. Achispada por el vino y mareada por un poco de mota y sus nuevos amigos famosos, Ashleigh toma decisiones que la dejan, literalmente, en la calle.

Mientras Gatsby intenta, sin conseguirlo, reencontrarse con su novia, conoce a dos mujeres que le harán reconsiderar su vida: Shannon (Selenia Gomez) —una mujer de mundo

no se vincula con el mundo real. Es todo lo contrario. Los temas de la filmografía de Allen que se repiten en esta película son justo los que catapultaron el movimiento #MeToo: los juegos de seducción o de poder dentro de la industria del cine, donde hombres famosos y admirados borran la frontera entre lo laboral y lo íntimo. Las escenas entre Fanning y Schreiber y, luego, entre Fanning y Luna tienen el tempo y tono de comedia propios del cine de Allen y el público responde a ellas con espontaneidad. A la vez, son incómodas. No es que Allen trate el tema de una forma distinta sino que hay una nueva conciencia de lo inapropiado de las interacciones entre *donjuanes* y *fans*. Mucho antes de que el asunto ocupara páginas editoriales, Allen lo había satirizado una y otra vez.

A esto me refería con la pertinencia de ver esta cinta bajo la luz de hechos recientes en la vida del director. No de las especulaciones sobre su inocencia o culpabilidad, sino de la cancelación por parte de Amazon de un contrato que contemplaba la filmación y distribución de cuatro películas. La compañía de *streaming* distribuyó la primera, *Wonder wheel* (2017), pero “enlató” la segunda, *A rainy day in New York*, en reacción al estallido del movimiento #MeToo. Esto puede conmover a quien crea genuinamente que las decisiones de empresas multimillonarias obedecen a convicciones morales. Sin embargo, como alega Allen, Amazon estaba al tanto de las acusaciones antes de firmar su contrato con él. Nada cambió en el transcurso de un año que no fuera el miedo a ser echado a la hoguera (i. e. a perder millones de dólares) por asociación. (En marzo de este año, el director demandó a la empresa por 68 millones de dólares. A mediados de noviembre, lo compensó con esa cantidad y ya antes le había devuelto los derechos de distribución.)

Con todo, cuesta creer que un movimiento que busca sanear las dinámicas abusivas de Hollywood no observe cómo Allen ha denunciado la asimetría de poder en el mundo del espec-

táculo. Más aún, el director ha tocado temas que el movimiento no ha denunciado con la dureza necesaria: la carta blanca que se les da a las “estrellas” para romper cualquier regla y cómo esto los vuelve dioses ante los ojos de sus admiradores. En *Celebrity*, el periodista de espectáculos interpretado por Kenneth Branagh tira por la borda su matrimonio y su carrera como escritor cuando se rinde a los caprichos de actores y actrices famosos. Es un predecesor masculino del personaje de Ashleigh, ambos víctimas de la llamada *fan culture*.

Por último pero lo principal: la sátira constante de Allen a los narcisistas del medio no tendría validez si él mismo, alguna vez, hubiera caído en falta. No ocurrió. Por eso declaró que simpatizaba con el movimiento pero que le irritaba que lo compararan con, por ejemplo, Harvey Weinstein. A lo largo de cincuenta años de trabajar con cientos de actrices —dijo—, ninguna de ellas sugirió algún tipo de avance indecente. Tampoco los cientos de mujeres que empleó detrás de cámaras y a quienes, agregó, siempre les pagó un sueldo equivalente al de los hombres. “Yo debería ser el *poster boy* del movimiento #MeToo”, remató. La frase escandalizó a varios y Amazon luego diría que fue la gota que derramó el vaso. Solo hay que considerar que, hasta hoy, no hay una sola actriz o mujer contratada por él que haya salido a acusarlo de un delito sexual o de discriminación laboral. Mientras esto no ocurra, se sostiene como verdad que Allen es de los pocos hombres que no abusaron de su investidura en Hollywood. Esto es un hecho verificable; la agresión a Dylan no lo es. Resulta irónico que quienes luchan porque la igualdad de género sea la norma en la industria hayan sido quienes sepultaron su carrera. También es un punto ciego brutal del #MeToo. —

FERNANDA SOLÓRZANO es ensayista y crítica de cine. Participa en el programa radiofónico *Atando cabos*, mantiene en *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte* y conduce el programa *Encuadre*.

ARTES VISUALES

Artistas del exilio español en México



LUIS RIUS CASO

partir de los años cuarenta del siglo pasado, varias han sido las exposiciones dedicadas al arte del exilio español en nuestro país. Desde

las organizadas en el naciente Ateneo Español de México, que involucraban la selección de obra y la pluma dilecta de Arturo Souto Alabarce, hasta una muy reciente en el Museo Casa del Risco, curada por Ester Echeverría, puede afirmarse que la constante ha sido la calidad y la suma de aportaciones. La muestra del Museo Kaluz, titulada *80 años. Artistas del exilio español en México*, no es la excepción; de hecho, debe contarse entre las más interesantes e innovadoras. Su guion curatorial, autoría de Ery Cámara, Francisco Berzunza y Alan Rojas Orzechowski, aborda el tema desde una perspectiva compleja, que supera los enfoques maniqueos y reductivos que privaron en la memoria institucional del arte, obligada a elegir y descartar entre los exponentes del realismo local y los españoles que procedían de diferentes fraguas artísticas.

En el primer núcleo, “La experiencia como fuente”, las obras de Rodríguez Luna, Bartolí, Moreno Capdevila, Lizárraga, Bardasano, Climent, Kati y José Horna, Fernández Balbuena, Arteta y Errasti, y Areán encarnan la derrota en las dramáticas, a veces dantescas, escenas del éxodo y de los campos de concentración franceses. El futu-



80 AÑOS. ARTISTAS DEL EXILIO ESPAÑOL EN MÉXICO

podrá visitarse en el Museo Kaluz hasta el 8 de diciembre, enviando antes un correo a info@museokaluz.org.

ro inmediato también aparece esbozado a través del contraste que ofrece un álbum de acuarelas dedicado por Arteta y Errasti al heroico diplomático mexicano Luis I. Rodríguez y la España franquista, interpretada por Bardasano, que se aprecia lóbrega en su victoria y presa del fanatismo oscurantista. Fue un acierto incorporar en este núcleo un anacronismo positivo como la recreación pictórica de Javier Areán –nieto de refugiados– del temible campo de concentración situado en la localidad francesa de Le Barcarès. Este trabajo tiene el mérito de recordar un capítulo abominable que ha sido borrado de la memoria colectiva en dicho lugar, y de continuar así con la misión documental de buena parte de la obra que se exhibe.

El segundo núcleo, “El oficio de pintor”, comprende desde la produc-

ción anterior a la guerra y el exilio hasta la obra gráfica y las ilustraciones realizadas en México. Buenos testimonios de lo primero son el emblemático retrato de Antonio Machado, pintado por Cristóbal Ruiz en 1926, y el de *Rosita en Valencia*, de Manuela Ballester, de 1935. El conjunto también pasa por el registro y la nostalgia de la patria perdida, el abordaje posterior de temas mexicanos –tanto del paisaje como de los tipos humanos– y la sociedad en el exilio, significada por una retratística de primer orden. De entre los pintores considerados en este núcleo, Fernández Balbuena es de los mejor representados con varias pinturas que muestran su manejo de una paleta muy amplia y de una figuración limítrofe con la abstracción, que contrasta con el academicismo descriptivo de sus retratos.

Además, es de destacarse la producción referida al contexto de nuestro país, ya que por lo común se ha mencionado solo en relación a la plástica del exilio que sintonizó en lo temático y lo estilístico con el realismo mexicano, a la manera de Renau y Moreno Capdevila. En este apartado,

varios de los artistas plasman paisajes que responden a sus visiones personales del arte, no necesariamente vinculadas con la línea que Siqueiros les trazó en su manifiesto, *No hay más ruta que la nuestra*. Los paisajes mexicanos a la Souto, Bardasano, Gascón, Fernández Balbuena demuestran que el proceso de arraigo fue mucho más allá de la simplificación con la que se acostumbraba entenderlo.

Algo similar se podría decir del diseño y la ilustración, con estilos variopintos y contenidos tanto ideológicos como publicitarios, de la iniciativa privada y del Estado. Sobresale la gráfica de Renau, quien se distinguió por dotar al género del cartelismo de una jerarquía de primera importancia en México y allende nuestras fronteras. Mencione aparte merece un video, producido en Alemania Oriental, donde figura él, de frente y en segundo plano, detrás de un pizarrón transparente que utiliza para ilustrar sus comentarios sobre la huelga de mineros en Asturias de 1962. Una verdadera joya documental.

El tercer núcleo, dedicado a “Los artistas y las vanguardias”, expone las

tendencias que recibieron las mayores aportaciones de la plástica del exilio español. No es necesario repetir nombres, basta con mencionar a Remedios Varo y a José García Narezo, entre los surrealistas. García Narezo derivó de una herencia claramente europea a un realismo crítico, emparentado con Rivera y Chávez Morado, de asombrosos resultados.

En la abstracción, además de los ya mencionados, aparecen Lucinda Urrusti, Antonio Peyrí, Vicente Rojo y Marta Palau, cuya obra acredita la continuidad de esta tendencia, de las más importantes en el panorama mexicano, desde mediados del siglo xx. La heterogeneidad creativa y el virtuosismo técnico de varios artistas del exilio fue un referente claro para algunos artistas destacados de la llamada generación de Ruptura, algunos de los cuales pasaron por el estudio de Arturo Souto, por ejemplo. Por ello, incluir a los hispanomexicanos Rojo y Palau resulta muy significativo.

La exposición Kaluz, con 167 obras, aporta al tema y, curiosamente, invita a ir más allá de él: todos los artistas son representativos, con el mayor orgullo, del exilio español, pero no solamente. Al salir del museo perduran en el recuerdo el dramatismo de la Guerra Civil y del “éxodo y el llanto”, así como una memoria de plenitudes, logros, trayectorias y vidas realizadas y reconocidas. Es un buen momento, entonces, para situarlos también en otros contextos y horizontes curatoriales; reflexionar con ellos sobre el multiculturalismo actual, sobre el drama de las migraciones de las últimas décadas o los grandes desafíos que atañen a la producción propiamente plástica, como la revaloración contemporánea de la pintura, entre tantos otros asuntos. —

LUIS RIUS CASO es curador, profesor, historiador y crítico de arte. Fue director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, donde continúa como investigador. Entre 2013 y 2018 fue director del Museo Mural Diego Rivera y de la Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. Su primera novela, *El espía de Franco*, fue publicado este año por Alfaguara.



LENGUA

La RAE: limpia, decreta y da esplendor



EMMANUEL NOYOLA

Los extranjerismos y latinismos crudos (no adaptados) deben escribirse en cursiva”, decretó hace poco la Real Academia Española (RAE)

en torno a la vigésima tercera edición (2014) del *Diccionario de la lengua española* (antes conocido como DRAE, ahora llamado DLE), contraviniendo así una tendencia que ella misma propugnaba en versiones anteriores de la obra.

“En la nueva ortografía se da cuenta de las normas que deben seguirse cuando se emplean en textos españoles palabras o expresiones pertenecientes a otras lenguas, siendo la principal novedad en este sentido la equiparación en el tratamiento ortográfico de todos los préstamos [...], con independencia de que procedan de lenguas vivas extranjeras (extranjerismos) o se trate de voces o expresiones latinas (latinismos)”, reza el edicto, que no justifica en absoluto el porqué de tal rigor. (Hay revistas y periódicos en internet y hasta impresos que ya no usan para nada las cursivas, a veces se inclinan en su lugar por las negritas o por nada; se puede prescindir de las cursivas sin perder lectores, créanme, lo importante no es la decoración del discurso escrito sino su contenido y cómo se leería ante un público todo oídos o cómo atra-

pa a un lector el relato, el discurso mismo, las imágenes que provoca en su mente, etcétera, nadie se detiene mucho a contemplar *lo que es* la cursiva.)

Pero la RAE añadió, como riéndose de sí misma: “Aunque hasta ahora se recomendaba escribirlas en redonda y con las tildes resultantes de aplicarles las reglas de acentuación del español, deben escribirse, de acuerdo con su carácter de expresiones foráneas, en cursiva (o [en su defecto] entre comillas [¿qué?, nomás con esto se va todo al traste]) y sin acentos gráficos, ya que estos no existen en la escritura latina.” ¿Y qué? Los acentos gráficos no existían en la escritura latina —y no olvidemos que el latín es, *quod valde dolendum*, una lengua muerta—, pero existen ya en la nuestra, que supuestamente es una de las hijas legítimas aún vivas del difunto o la difunta (ni siquiera recordamos con certeza su género), ¿pero por qué tendríamos que someter la ortografía de la escritura española a las costumbres gráficas o higiénicas de sus padres, la lengua latina y la griega, o de escrituras con menos alcurnia?

No hubo ni habrá mayor explicación, la academia no aludió siquiera en su proclama a un hecho capital: que en el habla no existe esa cosa que llama *la cursiva*. De acuerdo, la RAE habla de la *escritura*, pero ¿por qué nuestra escritura debe ceñirse a pautas gráficas rigidísimas cuando nuestra habla es más libre que una araña tejendo su red? ¿Por qué, para qué,

deben escribirse en cursiva ciertos vocablos *at all et in saecula saeculorum*? Al hablar no podemos hacer nada sino pronunciarlos, cada quien a su manera; nuestra lengua es un músculo fuerte y versátil pero, que no quepa duda, no puede pronunciar nada *en cursiva*. La RAE parece promover una suerte de descoyuntamiento entre la escritura y el habla (dicho sea entre dientes o susurrando, para que no se oiga).

Omite también la RAE, al menos su ordenanza en comento, que las cursivas cumplen una primera y señera función: además de emplearse para consignar títulos de obras, sirven para recalcar, por hacer *cualquier binca-pié que venga al caso*, palabras, sintagmas o locuciones, sean extranjeros o propios de nuestra lengua, como cuando hablamos de la expresión *hacerse bolas* o *hacerse un lío*, por ejemplo.

El ilustre académico Fernando Lázaro Carreter, en *El dardo en la palabra* (Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1998), su memorable recopilación de artículos sobre el uso del idioma, obra de consulta vitalicia, se mofa un poco de los *modernos latinoparlantes* y se muestra más o menos displicente ante algunos latinajos que empleamos, muchos de los cuales, dictamina, no nos llegaron directo del latín siquiera sino del inglés o a veces del francés, tan ávidos de latinismos “los bárbaros del Norte”, los llama, como nosotros “los hispanos”. Tomamos del inglés *versus* o *vs.*, por ejemplo, en el sentido de ‘contra’, en lugar de en el sentido francés de *vers*, ‘hacia’ (en ningún caso *versus* nos es indispensable pues tenemos *contra* y *bacia*); el híbrido *estatus* (¿por qué no *estato* o *estatu*?), que del inglés *status* “ha saltado a nuestro idioma gentilmente ayudado por sus *fans*, los cuales, de paso, han apuñalado *situación, posición, rango y categoría*. Brava proeza”; lo mismo *campus* y, muy probablemente, *alma mater*, que el *Oxford English dictionary* registra por primera vez en inglés en 1398 (de su uso en español no hallé registro historiográfico, aunque no busqué demasiado, pero ni el *Diccionario de autoridades* ni el

Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico de Corominas consignan siquiera la expresión), añadido, y que, recuerda don Fernando, dio origen a una desternillante *alma pater* (sic, en vez de un no menos conmovedor, por lo menos congruente, *almo pater* o —¿por qué no?— *paterfamilias* [de la locución latina *pater familias*], que el DLE acoge junto y en redondillas).

El decreto de la RAE no hace, pues, sino evidenciar cierta incoherencia *ab aeterno*. En el DLE, disponible en internet (consultado en octubre de 2019), es peripetias como *adláter, ex profeso* (o *exprofeso*), *per cápita* (o *percápita*), *in fraganti* (o *infraganti*), sic, etcétera, aparecen en redondas y con tilde en su caso, como si de las locuciones españolas más usuales se tratara pero, en su *caos*, *per se* (¿por qué no *persé*?), *ad hoc* (¿por qué no *ad hoc* o *adoc*?), *motu proprio*, *ad libitum* (¿por qué no *adlibito*?), *modus vivendi* (¿por qué no *modo de vivir*?), y muchas otras locuciones usadas en castellano desde hace decenios o siglos, se recogen ahora en letra bastardilla, como si a nuevos “préstamos” se hubieran reducido de súbito por decreto. La frontera entre los latinismos *crudos* y los *cocidos* es demasiado tenue y violenta; como todas las fronteras, por lo visto.

En fin, esa fue la “principal novedad” del significativo decreto, que se puede resumir o parafrasear más o menos así: *Aunque hasta ayer se recomendaba lo contrario, a partir de ahora debe, a toda costa, hacerse justo al revés*. Aún no se sabe si solo trata de alcanzar su cola como un perrito juguetero ni hasta cuándo la RAE seguirá haciendo de las suyas para lograr que nuestra lengua y escritura convivan —con o sin cursivas, con o sin comillas— tan campantes. Y si nuestra tan extrañada madre nos “prestó”, *in articulo mortis* o *post mortem*, eso no lo sé, estas expresiones, ¿cuándo se las devolveremos o pagaremos? Quisiera saber. —

EMMANUEL NOYOLA (Ciudad de México, 1972) es editor y miembro a distancia de la redacción de *Letras Libres*.

DIARIO INFINITESIMAL

Mínima introducción al Palacio de Bellas Artes



HUGO HIRIART

no es el Palacio de Bellas Artes visto de lejos, otro visto de cerca; uno es el Palacio por dentro, otro por fuera. Por eso del Palacio de

Bellas Artes, como se dijo del Taj Mahal, puede afirmarse que nunca acabamos de verlo, es inagotable, porque siempre lo miramos desde algún lugar y perspectiva particular. Y el número de perspectivas que nos ofrece cualquier objeto es infinito y, por tanto, no podemos agotarlas, así que el Palacio no puede nunca abarcarse, infinitos son sus aspectos.

Múltiples son también los significados del Palacio. Situémoslo, hay gran variedad de palacios. ¿Todos han de ser de grandes dimensiones? Imagina un pequeño y minucioso palacio que pudiera posarse en la palma de la mano. O más diminuto, si volara sus alas serían traslúcidas alas de mosca. Pero ¿de qué material sería esta mínima construcción? Imagínalo de piedra roja, cristalina, brillante. Por esta vía llegamos sin trabajo, creo, al rubí sangre de pichón y a otras piedras delirantes.

Ciertamente no es así, pequeñísimo, el Palacio de Bellas Artes, sino voluminoso, elefantino y blanco. Bueno, blanco precisamente no, sino de una refinada gama de tonos de gris claro. Solo gris austero podría cuadrarle al Palacio y no podríamos admitirlo pintado de colores menos solemnes como el amarillo huevo, el mamey o el verde perico. “No el rojo elemental si-

no los grises / hilaron tu destino delicado”, dice Borges en alguna parte.

Los chinos hablan de un palacio mágico, el Ming T'ang o Mansión de la Luz que simboliza el universo y, si es construido, engendra poder sobre el mundo. Numerosos emperadores iniciaron la construcción del enorme edificio siguiendo las reglas expuestas en viejos y legendarios manuscritos, pero fracasaron en su empeño y no engendraron ningún poder. Según se cuenta, no lo lograron porque el Ming T'ang, pese a lo que indican los falsos manuscritos, no es más que una humilde choza con techo de paja, pero eso sí, perfectamente situada, según las reglas del arte chino de la orientación o feng shui.

Nuestro Palacio de Bellas Artes alberga algo mejor y más deleitoso que una entidad tan rara como el universo entero y eso es el conjunto de las más generosas y refinadas posibilidades de invención humana cuando ella se da a ensoñar, me refiero, claro, a las Bellas Artes.

Pero empecemos por el principio. En el principio, como en el Génesis, fue creado Adán. Digo, Adán Boari, pues Adamo no es otra cosa que Adán en italiano, e italiana era la nacionalidad del famoso arquitecto traído de Europa para erigir el Palacio.

Después, Bellas Artes fue una cosa inmaterial, es decir, una idea apenas en la refinada mente de Boari.

Más tarde el Palacio fue ya algo material, pero plano, de solo dos dimensiones, esto es, un dibujo, mejor dicho, muchos dibujos, bocetos, uno tras otro, afinando la idea, precisándola.

Y por fin el 2 de noviembre de 1904, siendo, claro, don Porfirio presidente de México, se iniciaron las excavaciones para cimentar el edificio del entonces llamado Teatro Nacional, cuyo peso, dicen, equivale al de 15,540 elefantes, ni más ni menos, es decir, unas ciento cincuenta manadas grandes.

Nadie se imaginaba ese 2 de noviembre que el Palacio iba a tardar

todavía treinta años en ser edificado. La dilación no obedeció a lentitud o a molicie, sino a que sobrevivieron los tumultuosos años de la Revolución mexicana y entre tanta alarma y balacera el proyecto fue interrumpido. Aunque no olvidado.

En 1930, ya apaciguado el país, se pensó en reiniciar los trabajos. Pero Boari había regresado a Europa en 1916, doce años después de haber empezado los trabajos de construcción y fastidiado de no poder continuarlos. Así que fue necesario recurrir a un nuevo arquitecto. Y se eligió esta vez a Federico Mariscal, mexicano. Como veremos este cambio de mando fue afortunado.

Sucede que los trabajos no podían continuarse así nada más, sin modificaciones: muchas cosas habían cambiado en tantos años transcurri-

dos, entre otras una muy importante en estos casos: el gusto estético. Y vino a ocurrir entonces que el Palacio, como muchas personas, se hizo uno por fuera y otro diferente por dentro. Porque la decoración exterior, la debida a Boari, correspondiente sobre todo a artesanos italianos, fue en un estilo blando y melodramático, el llamado *art nouveau*, y la interior, dirigida por Mariscal, obra de artesanos franceses, fue en un estilo entonces modernísimo, el severo y anguloso *art déco*. E inesperadamente vino a resultar que uno de los aspectos más atractivos del Palacio es esa ocasional y armoniosa combinación de dos estilos. —

HUGO HIRIART (Ciudad de México, 1942) es filósofo, narrador, dramaturgo y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. En 2017 recibió la Medalla Bellas Artes.

HISTORIA

Los conquistadores invisibles



DIANA HEREDIA-LÓPEZ

reo que no puedo escribir de memoria más de cuatro nombres de “conquistadores” de América. Cortés, Pizarro y Beltrán de Guzmán.

Y Jerónimo de Aguilar, el que fue esclavo de los mayas y luego se hizo traductor. Esos son los que me sé. Probablemente pueda mencionar otros más, pero tendría primero que corroborarlos en Wikipedia (en realidad sí tuve que buscar a Aguilar, quien no es estrictamente un conquistador). Sin duda es preocupante para quien quiere hacerse llamar historiadora de América Latina, pero al menos creo que tengo otra parte de la historia de la Conquista mucho más clara.

Hace más de tres décadas, cuando empezó una reevaluación del impacto de las enfermedades del Viejo Mundo, hubo intensos debates sobre las cifras demográficas y la identificación retroactiva de agentes patógenos y epidemias. A pesar de ciertas discordias y falta de consenso en los números de la población original del continente, emergió una narrativa que confirmaba el papel avasallante que tuvo la biota euroasiática en el tremendo colapso demográfico y la transformación ambiental de los paisajes americanos. De acuerdo con autores como Jared Diamond y Alfred Crosby, los animales, plantas y agentes patógenos que componen dicha biota están íntimamente relacionados entre ellos, ya que los procesos de domesticación y urbanización crearon ambientes ideales para la propagación de epidemias. Así pues, los patógenos,



plantas y animales se insertaron en la gran historia de la civilización: del campo a las ciudades Estado, de las epidemias en centros urbanos a los brotes esporádicos y la inmunidad adquirida, y de ahí a los viajes de exploración y la conquista de nuevos territorios.

Fueron entonces los virus, plantas, bacterias y animales los que hicieron el 95% del trabajo duro para subyugar nuestro continente, mientras que el 5% del talento lo pusieron los hombres del Viejo Mundo al conseguir traductoros. La caricaturización resalta una de las maniobras retóricas más importantes de esta narrativa: conferir agencia a factores no humanos, como el virus de la viruela o los mosquitos, para darle una lección de humildad a la humanidad sobre su papel en la historia.

Habría que cuestionar qué parte de la humanidad necesita una lección de humildad y qué otra necesita verse más representada en la historia. Por bien intencionados que sean los esfuerzos de estas historias ambientales, de nada sirven si solo resaltan la inevitabilidad de procesos tan complejos como la colonización y perpetúan la ficción de la superioridad cultural de Occidente a través

del mundo natural. Peor aún si usan términos como “inmuno-naíf”, “epidemias de la tierra virgen” (*virgin soil epidemics*), exterminio de población y paisajes prístinos.¹ Este vocabulario no contribuye a abrir nuevas posibilidades narrativas para los actores que ya conocemos (conquistadores y poblaciones indígenas) y menos para hacerlos más complejos e introducir nuevos grupos o identidades.

El principal problema de recurrir a este estilo de narrativas ambientales no tiene que ver con la exactitud de las cifras de los muertos o con el diagnóstico de enfermedades —aunque es verdad que hacer ambas cosas supone algunas dificultades epistemológicas considerables—, sino con las preguntas que pueden tener cabida dentro de un marco tan rígido determina-

1 En un estudio de 2002, Rodolfo Acuña Soto y un grupo de investigadores estadounidenses argumentaron que una de las peores epidemias en el valle central de México (referida como *cocoliztli* en fuentes contemporáneas y ocurrida entre 1545 y 1576) fue causada por un virus endémico transmitido por roedores. Estas epidemias coincidieron con una de las peores sequías que experimentó la región, lo que aumentó aun más la tasa de mortalidad.

do por la geografía y la ecología. Por ejemplo, ¿cómo podría caber la historia de Juan Garrido en este marco?

Garrido, nativo del oeste de África, fue enviado a Lisboa en los inicios del comercio trasatlántico de esclavos a finales del siglo xv. Posteriormente viajó a Sevilla y se involucró en diversas incursiones al continente americano, como en Cuba, Puerto Rico, Florida y México.² Después de participar en la Conquista de Tenochtitlán con Cortés y en expediciones mineras, se estableció en Coyoacán donde sembró trigo en su parcela. En su probanza de méritos, asegura que él fue el primero en “hacer experiencia” de esta proeza agrícola en las tierras de la Nueva España y que “experimentó todo a su costa”. Algunos estudiosos de la revolución científica dirán que esto no es evidencia de una cultura empírica, pero estoy segura de que décadas después estos experimentos agrícolas en tierras lejanas le causarían una mezcla de admiración y animosidad al mismísimo Francis Bacon.

La historia de Garrido demuestra que la biota euroasiática no pertenece exclusivamente a ciertas sociedades, y que más bien tiene múltiples significados y consecuencias. El trigo se piensa como la base de la alimentación europea, pero para Garrido unas semillas de este pasto representaron una oportunidad de movilidad social para obtener beneficios de la Corona española.

De igual forma, los sobrevivientes de las poblaciones amerindias buscaron formas de lidiar con las enfermedades del Viejo Mundo. Sin duda, las diferentes tradiciones médicas del continente jugaron un papel importante en proveer cuidados paliativos pero usualmente se piensan como formas de conocimiento ancestral e inmutable cuyo propósito principal es la sanación espiritual. Es importante considerar que estos sistemas médicos no solo sobre-

2 Garrido ha recibido más atención en la historia anglófona por ser considerado el primer africano en haber llegado a lo que hoy es una parte de Estados Unidos, Florida. Él, junto con otros hombres africanos, han sido denominados *Black Conquistadors*.

vivieron, sino que se transformaron y en algunos casos adquirieron un lugar primordial en el sistema imperial.

Tal vez el mejor ejemplo sea la quina (la corteza de la chinchona, un árbol andino); sus propiedades antifebriles para curar la malaria fueron identificadas y explotadas tanto por comunidades andinas como por los jesuitas y las autoridades reales. No es una coincidencia que el comercio de la quina aumentara con el crecimiento del tráfico de esclavos y la propagación de plantaciones masivas de caña de azúcar en Brasil y el Caribe. La malaria es una enfermedad endémica del oeste de África que llegó a América desde el siglo XVI pero se volvió prevalente en el XVII debido a la transformación ambiental de zonas costeras para el cultivo de caña. Fue en este contexto que especialistas médicos de los Andes identificaron, antes que nadie, un remedio para una enfermedad del Viejo Mundo.

Juan Garrido, la quina y la malaria son solo algunos ejemplos para repensar las narrativas ambientales de la Conquista. Definitivamente no soy la primera (ni la última, espero) en criticar explicaciones tan populares como las de Diamond y Crosby. Estas, considero, siguen siendo atractivas porque prometen una explicación lógica basada en hechos indisputables. Yo, por mi parte, agregaría los agentes invisibles —virus, plantas, bacterias y animales— a la lista de conquistadores que me sé de memoria, con una consideración: estos relatos, al igual que los de varios hombres del Viejo Mundo, solo parecen hablar de sus méritos o de la destrucción que causaron. Sin embargo, es en los intersticios de estas grandes narrativas donde se esconden las historias que entrelazan a los agentes invisibles y a los humanos. No hay que perder de vista la agencia de los últimos, hayan sido europeos, americanos o africanos, pues para ellos, esas divisiones continentales no eran las más relevantes. —

DIANA HEREDIA-LÓPEZ estudió bióloga en la UNAM e historia de la ciencia en la Universidad de Texas en Austin.



ARTES VISUALES

Sarah Minter: la utopía (en video)

S

**PATRICIA
VEGA**

arah Minter fue, sin duda, una de las más destacadas pioneras del videoarte en México. Irrumpió en este campo con el impactante y premiadísimo documental-ficción *Nadie es inocente* (1985-1987) grabado en formato betacam. En este video sigue, a lo largo de casi una hora y prácticamente cámara en mano, las andanzas cotidianas de los Mierdas Punk, un grupo de chavos banda satanizados por los medios de comunicación masiva y que vivía en Ciudad Nezahualcóyotl.

Lejos de un ojo que vigila y juzga, Minter nos introdujo en la forma de vida y códigos culturales nihilistas de estos jóvenes que eran los marginados entre los marginados, con un futuro incierto y poca esperanza de salir adelante. Dos décadas después, Minter buscó a los sobrevivientes de los Mierdas Punk y en *Nadie es inocente, 20 años después* (2010) registró la trayectoria de vida de esos chavos banda que, con el paso de los años, no solo sobrevivieron en medio del caos y la marginación, sino que se convirtieron en papás, activistas sociales,

artistas plásticos, escritores, trabajadores migrantes y desarrollaron un sinnúmero de actividades demostrando que sí pudieron forjarse un porvenir.

Además de desarrollar diversos proyectos de difusión y pedagógicos en torno al video, entre uno y otro documental, Minter produjo una gran cantidad de materiales que dan testimonio de su tránsito hacia temas intimistas, pero siempre con un dominio técnico que le permitió explorar hasta sus últimas consecuencias las posibilidades expresivas del video. Dejó constancia, también, de una ideología anarquista que nunca abandonó y la llevó a entrar en conflicto con instituciones que, para ella, representaban el *statu quo* al que había que combatir y atacar.

Sin embargo, su prematura muerte —el 7 abril del 2016— no le impidió ver reunida gran parte de su obra en la retrospectiva *Sarah Minter. Ojo en rotación. Imágenes en movimiento 1981-2015* que, bajo la curaduría de Cecilia Delgado Masse y Sol Henaro, se exhibió con gran éxito en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, un año antes de morir. Aunque Sarah Minter estaba convencida de que saldría victoriosa de su lucha contra el cáncer de pulmón, un presentimiento la llevó a aceptar esa oportunidad

para reunir, ordenar, clasificar, dar continuidad y terminar distintos materiales que había dejado inconclusos. Tuvo el privilegio de asegurar así la permanencia de su legado artístico.

A casi cuatro años de su muerte, sus colegas videoastas han iniciado gestiones para volver a exhibir un ciclo con la obra de Sarah Minter, como forma de conmemorar el aniversario luctuoso. En preparación, les comparo algunos fragmentos de la entrevista que sostuvimos el día de la inauguración de su retrospectiva en el MUAC y que habían permanecido inéditos. Justo la invención de un casco con diversas cámaras fue lo que dio pie al título de la muestra: *Ojo en rotación*.

*

—La inventiva empieza cuando tratas de usar un medio que todavía no es aceptado. En esa época todo era muy nuevo en el campo del video; sin embargo me lancé impulsada por un ánimo de libertad e independencia. Es esa necesidad de que quieres hacer algo pero lo quieres hacer con libertad, y uno de los puntos importantes al buscar la total independencia fue comprarme mi propio equipo y hacer mis propias cosas, sin esa autocensura o dependencia que en un punto determinado ya no te deja seguir avanzando.

Y *Nadie es inocente* me metió en un camino muy intuitivo por una cuestión de afinidad, de búsqueda de la libertad, de coincidencia en una ideología más o menos anarquista, que es con la que yo comulgo. A partir de ahí, se fijó mi interés sobre la ciudad, lo político, lo marginal. Y la otra parte que vino después fue sobre la intimidad, que también considero como un acto político: revisar cómo vivimos nuestros afectos y cómo vivimos el amor.

—Luego pasaste de lo social a lo íntimo, una travesía inversa.

—Exacto. Yo había estado trabajando con personajes fuera de mí, pero empecé a enfocarme en el tema de la intimidad, primero conmigo, porque dije: “bueno, yo soy la que está siempre detrás de la cámara”, y sen-

tí el compromiso de que yo también tenía que exponerme como les pido a mis personajes que lo hagan.

Por eso en la videoinstalación *Intervalos* (2001-2004) nada más aparece yo o lo que yo veo. Son tres proyecciones en dieciséis pantallas que cubren un lapso de tres años, y que tienen que ver mucho con mi vida cotidiana.

A partir de ahí empecé a trabajar en *Háblame de amor* (2010), porque llegué a la conclusión de que la posición personal en torno a los afectos y las relaciones humanas, de cómo conformas tu pequeño grupo o familia y su transformación, es también un acto político sobre cómo vives la vida.

De hecho mi nuevo proyecto es sobre las nuevas familias. Es lo que sigue después de la expo y es lo que voy a empezar a trabajar. Yo vivo casi en una comuna en mi casa, creo que esa es una forma de organizarse socialmente, que va sustituyendo a la familia nuclear que era el centro de todo.

—¿Y tu relación con las instituciones? Siempre te has confrontado con ellas a lo largo de toda tu vida. ¿Cómo vives tu retrospectiva en el MUAC?

—Parecería una contradicción, como el hecho de que también he obtenido y aceptado becas. Pero exhibir mi obra en el MUAC lo veo como un logro, no solo para mí sino para un medio que, como el video, había sido totalmente negado.

Creo que también significa legitimar el video dentro del mundo del arte. En México se tienen muy pocos años de historiografiar el video. Pero lo importante es, me parece, que a pesar de estar en el museo no pierda una el espíritu de seguir trabajando en la independencia y a contracorriente.

Es importante que todos estos movimientos, que se dieron de manera muy contestataria y radical, también queden en los archivos, en los catálogos, porque existieron y tuvieron un impacto. De otra manera habría un vacío en la memoria. No hay que tener solo la historia del *mainstream*, sino la del arte que ha tenido otras búsquedas.

Te pongo un ejemplo de lo que he vivido durante los muchos años que

he estado enseñando video: no-se-tiene-memoria-de-lo-que-se-ha-hecho. Entonces tú, como maestro, no tienes acceso a los materiales que se han producido aquí, aunque tu posición sea la de revisar tu propia historia y la historia de Latinoamérica, por mencionar lo que tenemos más cerca.

¿Y qué sucede? Que como encuentras miles de publicaciones y trabajos producidos en el primer mundo, al final acabas colonizando a los estudiantes con toda esa información porque es lo que se tiene a la mano.

Y eso es justamente uno de los problemas que nos hace ser tercermundistas: ese retraso en la reflexión y en la creación de una historiografía propia, y como nos tenemos que mirar a partir de los documentos del otro, eso nos va alejando de nosotros mismos.

—¿Sigues considerándote anarquista?

—Sí, para mí el anarquismo sigue siendo la única ideología que nos hace buscar y cuestionar los pensamientos hegemónicos. El anarquismo busca tolerancia, respeto, solidaridad, consenso y habla del bien común. Sin embargo es una palabra que aquí se aplica a cualquier cosa y que ha sido satanizada.

*

Posdata. Uno de los documentales más interesantes de Sarah Minter, fechado en 2012 y realizado en video digital, se titula *Verano en Utopía*. Es el resultado de las diversas estancias de Sarah en la Ciudad Libre de Christiania, Dinamarca, para conocer y convivir con los habitantes de esa comunidad anarquista fundada en 1971. Esta producción era parte del proyecto a largo plazo *Multiverse* sobre comunidades utópicas, apoyado por el Fonca, y que, desafortunadamente, quedó inconcluso. —

PATRICIA VEGA es escritora, cofundadora de *La Jornada*, periodista cultural y autora de *El caso Rushdie. Testimonios sobre la intolerancia* (Conaculta/INBA, 1991) y *Periodismo mexicano en una nuez* (Trilce, 2006).



Los siguientes son algunos fragmentos del discurso que Susan Sontag pronunció el 6 de febrero de 1982 en un acto de apoyo a Solidaridad en el Town Hall de Nueva York. Fue publicado por *The Nation* el 27 de febrero siguiente y *Vuelta* lo reprodujo en español en su número de septiembre. Con esta selección iniciamos un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

Nos hemos reunido para manifestar nuestra solidaridad con el pueblo de Polonia, que hoy languidece bajo la brutal opresión de lo que no se puede más que llamar un régimen fascista. No es una posición difícil de adoptar. Sin embargo, es legítimo preguntarse cuál es el sentido de nuestra reunión, ¿sumar nuestra voz al coro de la indignación general? A mi entender, quienes organizaron la reunión de esta noche abrigan otro propósito: diferenciarnos de otros que alzan la voz en el coro de su virtuosa indignación, definir un apoyo en favor de Polonia distinto del que ofrecen, por ejemplo, Reagan, Haig y Thatcher. [...]

Tengo la impresión de que gran parte de lo dicho en materia de política por parte de personajes de la llamada izquierda democrática ha estado condicionado por el afán de no otorgar apoyo a las fuerzas “reaccionarias”. Esta idea ha causado que miembros de

la izquierda digan, por voluntad propia o sin advertirlo, muchas mentiras. Nos resistíamos a declararnos anticomunistas porque esa era la bandera de las derechas, la ideología de la Guerra Fría y, sobre todo, la justificación del apoyo brindado por Estados Unidos a las dictaduras fascistas de América Latina, y de su guerra en Vietnam. Pareciera que la posición anticomunista ya fue ocupada por aquellos, de nuestro país, a quienes nos oponemos.

Mi propósito es impugnar esta posición.

[...]

En los últimos años me he preguntado cómo fue posible que yo abrigara tantas sospechas acerca de lo que nos contaban Miłosz [en *The captive mind*, 1953] y otros exiliados de los países comunistas, así como aquellos a quienes en Occidente denominábamos “anticomunistas prematuros”. ¿Por qué no éramos receptivos a su verdad? Las respuestas son de sobra conocidas. Identificábamos al enemigo en el fascismo. Escuchábamos el lenguaje demoníaco del fascismo. Creíamos en el lenguaje angelical del comunismo, o al menos le aplicábamos otra escala de valores. Hoy nos comportamos distinto. Hoy esto nos parece fácil, pero hace varias décadas, cuando sucedían horrores exactamente iguales —no, peores— que los de ahora en Polonia, no nos reuníamos para protestar y manifestar nuestra indignación. Tan ciertos estábamos de quiénes eran nuestros enemigos, tan seguros de quiénes eran los virtuosos y quiénes los malditos. Pero lo que sorprende es el hecho de que, no obstante la justeza de muchos de nuestros puntos de vista y aspiraciones, no respondíamos ante una gran verdad. Y estábamos fomentando una enorme mentira.

Esos emigrados de los países comunistas, a quienes no escuchábamos, nos estaban diciendo la verdad. ¿Por qué no los oímos antes, si estaban diciéndonos exactamente lo mismo que nos dicen ahora? Creíamos amar la justicia; muchos de nosotros la amábamos realmente. Pero no amábamos la verdad lo suficiente. Es decir, nuestras prioridades

no eran las que debían ser. El resultado es que muchos, entre los cuales me incluyo, no entendíamos la naturaleza de la tiranía comunista. Intentábamos diferenciar entre comunistas, por ejemplo, tratando al “estalinismo” como una aberración mientras elogiábamos otros regímenes extraeuropeos cuyo carácter era esencialmente el mismo.

[...]

Yo sostengo que los recientes acontecimientos en Polonia ilustran una verdad que deberíamos haber entendido hace mucho tiempo, a saber: que el comunismo es fascismo... un fascismo que ha tenido éxito, si ustedes quieren. Lo que hasta ahora hemos llamado fascismo es más bien una forma de tiranía a la que es posible derrocar. Repito: el fascismo (y un gobierno abiertamente militar) no solo es el destino probable de todas las sociedades comunistas —sobre todo cuando sus pueblos sienten el impulso de rebelarse—, sino que el comunismo es en sí una variante, la variante que mejor éxito ha tenido, del fascismo. Un fascismo con rostro humano.

Diría que este debe ser el punto de partida de las lecciones que debemos aprender de los acontecimientos en Polonia. Y en nuestros esfuerzos por criticar y reformar nuestras propias sociedades, tenemos el deber de decir la verdad, sin plegarla para que sirva a los intereses que consideramos justos. Estas duras verdades significan, por nuestra parte, renunciar a muchas de las autocomplacencias de la izquierda, poner en tela de juicio lo que por muchos años quisimos decir con palabras como “radical” o “progresista”. El estímulo para repensar nuestra situación, y para abandonar una retórica vieja y corrupta, puede ser parte —y no la menor— de la deuda que tenemos con los heroicos polacos, y podría ser la mejor manera de expresar nuestra solidaridad con ellos. —

SUSAN SONTAG (1933-2004) fue una de las intelectuales más destacadas de su tiempo. Escritora y filósofa, entre sus libros más destacados están *Contra la interpretación* (1966), *Sobre la fotografía* (1977) y el ensayo “Notas sobre lo camp” (1964).