

# Letrillas



Fotograma: *El hombre que vio demasiado*, de Trisha Ziff.

CINE

## Metinides: el asombro ante la muerte

por **Fernanda Solórzano**

En una escena del documental de Trisha Ziff *El hombre que vio demasiado*\* (2015), un hombre pálido, bajito y con expresión de asombro afirma que “para tomar estas fotografías hay que ser muy especial”. Se refiere a las fotos de nota roja que han aparecido a lo largo de la película; en el contexto de esa escena, a las que muestran decenas de muertos como saldo de un derrumbe, una explosión, una volcadura o el desplome de un avión. El desapego de su

declaración es fascinante. Parecería que la hace alguien ajeno a esa profesión y sin el “carácter” necesario para pasar varias horas al día fotografiando cadáveres. Sin embargo, el hombre se está refiriendo a su propio trabajo. Se trata de Enrique Metinides, el fotógrafo de nota roja más reconocido de México, quien murió el pasado 10 de mayo a los 88 años de edad.

Metinides es célebre porque sus fotos ostentan el estatus de *obra*: han sido exhibidas en galerías alrededor del mundo y publicadas en libros cuidadosamente curados. Coleccionistas, críticos y admiradores alaban su

composición inesperada, sus cualidades cinematográficas y otros elementos estéticos que parecería inapropiado aplicar a imágenes reales de quienes perdieron la vida en circunstancias horribles. Quienes hablan de Metinides procuran no llamarlo “artista” o se esfuerzan en aclarar que sus fotos pueden o no ser vistas desde esa óptica —depende de cada quien—. Este titubeo quizá proviene del temor a ser considerado indiferente a la tragedia o a un pudor ético comprensible. Sin embargo, son imágenes bellas. Es casi inútil convencerse a uno mismo de que no lo son.

Tener que elegir entre apreciar las fotografías de Metinides o ser empático con los fotografiados es un falso dilema que desaparece cuando uno distingue entre el sobrecogimiento y el morbo. El primero es un tipo de asombro que genera emociones; lo segundo es curiosidad distanciada ante el espectáculo del dolor. Las imágenes de Metinides sobrecogen, no producen placer. Para justificar la atracción que ejercen sus fotografías se ha dicho, entre otras cosas, que no son perturbadoras —como si esto fuera sinónimo de “buen gusto” (y ello, a su vez, explicara por qué se exhiben en una galería)—. No concuerdo con esa supuesta defensa. Las imágenes de Metinides son claramente perturbadoras y es justo eso lo que las acerca al arte. No al arte decorativo, sino al que cuestiona nuestras certidumbres. Lo dice bien el editor de sonido Nic Ratner, entrevistado por Ziff en *El hombre que vio demasiado* durante una de las exposiciones de Metinides en Nueva York. Los sujetos de sus fotografías, explica Ratner,

\* Desafortunadamente el documental no está disponible en ninguna plataforma de *streaming*. Se puede ver en una baja calidad en YouTube.

empezaron su día como si fuera cualquier otro en su vida: no eran personas condenadas a su muerte inminente. Lo que les hizo perder la vida, agrega, “fue producto de la aleatoriedad del universo. Y eso es lo que los conecta contigo y conmigo”.

El primero en reconocer esa aleatoriedad —y en temerle— fue el propio Metinides. A raíz de su muerte reciente, varios medios han publicado entrevistas que le hicieron una vez que sus fotografías comenzaron a ser valoradas con criterios extraperiodísticos (a finales de los noventa, tras el retiro forzado del fotógrafo). Todas esas entrevistas aportan piezas al rompecabezas, pero el documental de Ziff es lo que mejor revela que el trabajo de Metinides provenía de algo parecido a la vulnerabilidad existencial (en oposición a la circunstancial).

*El hombre que vio demasiado* comienza acercando al espectador al mundo de la nota roja. Se muestra el sitio de un posible homicidio, al que llegan ambulancias, policías y, por supuesto, fotógrafos. Mientras corren los créditos de inicio, se ve el proceso de impresión y distribución de diarios de nota roja que estarán a la venta en cualquier puesto de periódicos del país. Una escena muestra a Metinides caminando hacia uno de estos puestos y comprando varios ejemplares. En adelante, el fotógrafo protagonista hablará de sus inicios, de sus trabajos más arriesgados (y que lo confrontaron con su mortalidad) y, con más reticencia, de su fama inesperada. Rara vez Metinides habla de su *estilo*, aunque sí destaca los momentos en los que descubrió que prefería tal o cual composición. Por ejemplo, la inclusión de personas ajenas al accidente —desde mirones hasta rescatis-tas—, porque eso le daba “vida” a la foto (suele hablarse de “dar vida” para decir que se inyecta dinamismo a una imagen, pero en las fotos de Metinides la expresión es también literal). Muchas de sus mejores fotografías son, en el fondo, el retrato de esas personas: multitudes alrededor de uno o

varios accidentados o en el sitio de una catástrofe que aún podría cobrar víctimas. Ya no miran el accidente sino la lente del fotógrafo. Algunos, recuerda Metinides, posaban para su cámara con la esperanza de aparecer en la fotografía publicada.

En el último tercio del documental Ziff incluye testimonios de quienes vieron sus fotos como algo más que un mero registro visual. Aparece Fabrizio León, quien con Alfonso Morales seleccionó y editó el primer libro sobre Metinides (*El teatro de los bechos*), así como los editores de sus siguientes libros, los curadores de sus exposiciones y algunos asistentes a las mismas. Ziff incluye también las reacciones de quienes, sin saberlo, son filmados cuando se acercan a ver una de sus fotos. La mayoría de estas reacciones son de asombro progresivo, como si quienes miran tardaran en descifrar qué están mirando. No porque la imagen sea críptica o confusa, sino porque las fotografías cuentan una historia cuyo desenlace está a la vista, pero no en un primer plano. De ahí viene el sobrecogimiento, muy distinto a la repulsión.

Pero el eje del documental son los diálogos con Metinides. La entrevista toma dos formas: con el fotógrafo sentado en un banco con un fondo negro (desprovisto de cosas que pueda usar para desviar la plática) y escenas en las que Metinides muestra los objetos que llenan su casa. Es en estas entrevistas que se revela su vulnerabilidad. No en las respuestas que suenan a un parlamento aprendido, sino en aquellos momentos que una entrevista impresa no alcanza a capturar: los gestos extraños que dejan ver que algo lo afecta de más; la incomodidad que le producen los silencios en la conversación y, lo más inesperado, su preocupación de no exponer a alguien al efecto de una imagen cruda, carente de humanidad. Si alguien piensa en Metinides como un fotógrafo sensacionalista, una secuencia lo sacará de su error: seguramente por indicación

de Ziff, Metinides pone en su reproductor de video escenas de una de las tragedias que alguna vez cubrió. El invitado a ver el video es el coleccionista Michael Hoppen, poseedor de la famosa foto *Adela Legarreta Rivas atropellada por un Datsun* (donde una mujer de aspecto tan pulido que parece un maniquí se encuentra prensada entre un auto y un poste). Hoppen dice estar acostumbrado a explicar por qué encuentra hermosa esa foto, pero en esta escena se le ve tenso y haciendo un esfuerzo por no apartar los ojos de la pantalla. Metinides se percata de ello y le avisa a Ziff que va a quitar el video. “Eso está muy feo”, dice, dejando en claro que lo suyo nunca fue la exhibición de vísceras.

Metinides no hizo fotoperiodismo *gore*, a pesar de que todo comenzó en las películas. Era un niño que disfrutaba ir al cine y —viene lo atípico— usaba la cámara que le regaló su padre para fotografiar las escenas de accidentes de auto. (Los muertos “del cine” —decía— no le daban miedo. Los verdaderos, sí.) De ahí empezó a fotografiar *choques* reales, y una cosa llevó a la otra. Ya que las oficinas del ministerio público estaban cerca del negocio de su padre, el juez y los policías acogieron al niño de nueve años y le propusieron darle material para aumentar su colección de fotos. En *El hombre que vio demasiado*, el fotógrafo cuenta que un día el vigilante de la morgue se apareció frente a él sujetando la cabeza de un cuerpo decapitado para que tomara la foto. Luego le permitirían ir en el camión de bomberos cuando recibían aviso de incendio y uno de ellos lo cargaba en los hombros para que pudiera fotografiar las llamas lo más cerca posible. La prensa comenzó a publicar sus fotos con el crédito correspondiente y el niño las mostraba a sus compañeritos de escuela. ¿La reacción de los maestros y del director? Felicitarlo y presumir que su alumno (¡de nueve años!) era todo un fotorreportero. Siempre me he preguntado si Metinides habría florecido de haber

crecido en un país con otras nociones de pedagogía infantil.

A propósito de una vocación que se asomó desde la infancia, Metinides pasó sus últimos años rodeado de juguetes, figuritas de acción y álbumes de recortes de “explosiones” y “terrorismos”. *El hombre que vio demasiado* permite al espectador darse una idea superficial de sus colecciones, tantas y tan numerosas que apenas le dejan espacio para circular. Están las vírgenes de Guadalupe que, decía, lo protegían de los riesgos a los que se exponía, y las ranas a las que atribuía que sus fotografías gustaran tanto. Pero las colecciones que quitan el aliento son las que replican en pequeña escala el mundo en el que se desarrolló: patrullas, ambulancias y carritos de bomberos (entre ellos, uno conducido por el *muppet* Elmo y que Metinides hace funcionar mientras mira a la cámara con seriedad). Igual de numerosos son los muñequitos que en unos casos representan enfermeros y rescatistas y, en otros, personas vendadas que ocupan camillas diminutas. Se dice que la principal diferencia entre un coleccionista y un acumulador es que el primero es ordenado y tiene sus objetos catalogados y limpios, mientras que el segundo no discrimina y termina sepultado bajo su montaña de “cosas”. Bajo esta definición, Metinides quedaría a salvo del estigma de patología mental asociado al acumulador. Esto les dará paz a muchos, pero impide entender de otra forma el apego del fotógrafo hacia sus extraordinarios juguetes. Los acumuladores, dicen los estudios, guardan objetos porque los quieren “salvar” o porque quieren que estos los salven a ellos —y los acompañen en su soledad—. Pienso esto en relación con el hombre de los ojos pasmados. No habría nada que explicar. —

**FERNANDA SOLÓRZANO** es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la columna multimedia Cine aparte y en TVUNAM conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo en México (2017) y España (2020)*.



Fotografía: Cortesía del Museo del Palacio de Bellas Artes.

## ARTE

# Ecós de Xibalbá: El muralismo de Rina Lazo

por **Rebeca Barquera**

En su última pintura mural, *Xibalbá, el inframundo de los mayas*, la pintora guatemalteco-mexicana Rina Lazo (1923-2019) incluyó su autorretrato, su figura de cuerpo entero ataviada con un vestido anaranjado, en la entrada del inframundo. Acompañada por los dioses de la muerte y del sol, así como de un perro y una tortuga, la artista se encuentra a punto de iniciar su viaje a través de aquel espacio subterráneo repleto de animales, vegetación y figuras humanas realizando distintas actividades, algunas relacionadas con el mito del maíz, otras con la vida cotidiana de la antigüedad como el tejido y el juego de pelota. Este mural, como la artista, también hizo su entrada a una cueva civilizada, un recinto sagrado al que solo llegan los elegidos: el museo.

*Xibalbá* se convirtió en la primera pintura mural realizada por una artista mujer que entra y es expuesta en el

Museo del Palacio de Bellas Artes. Un espacio en el que, para su apertura como Museo de Artes Plásticas en 1934 (primer recinto estatal dedicado a la exhibición del arte moderno mexicano), se comisionaron dos murales: *El hombre en el cruce de caminos* o *El hombre controlador del universo*, de Diego Rivera (reinterpretación del mural pintado y destruido en el Rockefeller Center en Nueva York) y el mural *Katharsis*, de José Clemente Orozco. A partir de ahí el Museo del Palacio de Bellas Artes se convertiría en el escaparate donde los artistas verían cristalizado el reconocimiento de sus trayectorias por el Estado: su encumbramiento dentro del arte nacional. Solo tardaron 88 años en incluir en la exhibición un mural realizado por una mujer.

En ese sentido, es importante recordar que estamos en el año del muralismo. Dos piezas cumplen su primer centenario: *El árbol de la vida*, de

Roberto Montenegro (con ayuda de Jorge Enciso, Gabriel Fernández Ledesma y Xavier Guerrero), ubicada en el Museo de las Constituciones, antes Sala de Discusiones Libres de la Universidad, y *La Creación*, de Diego Rivera (con el apoyo de Xavier Guerrero, Jean Charlot, Carlos Mérida y Amado de la Cueva), en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, anteriormente conocido como el Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Muchos hombres, ninguna mujer.

Desde una noción heteropatriarcal el muralismo era considerado un “arte viril” y, por lo tanto, pareciera que las mujeres quedaban descalificadas de antemano por un criterio de fuerza física, además del prejuicio que las concebía incapaces de representar los temas políticos y sociales del movimiento. No obstante, eran cada vez más las estudiantes preparadas como artistas y maestras en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, además de todas las mujeres que fungieron como modelos, críticas, escritoras y activistas cuya agencia es importante mencionar dentro del muralismo.

Durante los años veinte no hubo mujeres muralistas famosas. La pintora ayudante de la que se tiene un mayor registro es la norteamericana Ione Robinson, quien durante unos meses de 1929 colaboró con Rivera en Palacio Nacional y Chapingo. Los murales pintados únicamente por mujeres tendrían que esperar a la década siguiente para tener un verdadero desarrollo. No obstante, es interesante resaltar que hubo muchas ayudantes pintoras, principalmente en el equipo de Rivera: las hermanas Greenwood, Lucienne Bloch, Mona Hoffman, Fanny Rabel, María Luisa Martín, Violeta Bonilla, entre otras tantas que también merecen que los estudiosos se enfoquen en su producción.

La historia de Rina Lazo es especial. Al llegar a México, la artista ingresó a la Escuela Nacional

de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” y su profesor del curso “Técnicas Artísticas”, Andrés Sánchez Flores, quien ya llevaba varios años colaborando con Diego Rivera cuidando y elaborando sus materiales, le ofreció el trabajo de ayudante en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947) junto con él y Pedro A. Peñaloza. A partir de ese momento Rina participaría en varios de los proyectos comisionados a Rivera: desde las experimentaciones plásticas con el mural subacuático *El origen de la vida* en el Cárcamo del Río Lerma en Chapultepec (1951) o la decoración del Estadio Olímpico Universitario (1952) hasta el gran mural sobre *La historia de la medicina (El pueblo en demanda de salud)* en el Centro Médico Nacional La Raza (1953). Según recordaba la artista en sus múltiples entrevistas, su relación con Diego Rivera y Frida Kahlo fue afectuosa y de gran aprendizaje, el cual no solo iba sobre geometría y plástica, sino que se entrecruzaba con sus inquietudes históricas y mitológicas, así como con su activismo político.

Esto último es indispensable para pensar en la figura y obra de Rina Lazo. Primero, porque fue alguien que se involucró en los movimientos sociales en Guatemala, como lo muestra su mural *Venceremos* (1959) (hoy expuesto en el Museo de Arte Moderno de Toluca), y también en México, donde en 1968 fue encarcelada por participar en las manifestaciones de descontento con el gobierno. Durante los meses que estuvo en la cárcel, Rina realizó dibujos que después se convertirían en grabados y estenciles utilizados en las manifestaciones políticas y de denuncia. Imágenes móviles. Imágenes que circularían en las calles, además de aparecer tiempo después en algunas exposiciones.

Es necesario resaltar que en la historia del arte y principalmente en la historia del arte muralista hace falta todavía destacar la labor de los y las ayudantes, es decir, del equipo que

**RINA LAZO. XIBALBÁ,  
EL INFRAMUNDO DE LOS MAYAS**  
Museo del Palacio de  
Bellas Artes, INBA  
Hasta el 24 de julio de 2022

hacía posible la existencia de aquellas grandes obras. Los ayudantes preparan los muros, muelen los pigmentos, trazan y delimitan algunas figuras, pintan algunas zonas de las composiciones. Su labor en ocasiones parece menor en contrapartida al artista concebido todavía como genio-creador, pero la cosa no es tan simple. La pintura de un mural es un proceso colectivo e implica un diálogo continuo desde antes de subirse a los andamios. La creación involucra la interacción con una amplia comunidad que incluye modelos, ingenieros, albañiles, dibujantes, entre tantas otras personas. Así, una gran cantidad de nombres permanecen ocultos en los archivos, casi olvidados en la memoria. Es momento de hacerlos volver. Rina fue de las pocas que fue reconocida como ayudante y como maestra, como pintora de caballete y como muralista, como retratista y pintora de bodegones, en fin, como creadora con una propuesta y estilo propio cuya resonancia está todavía por ser reconocida.

Se debe destacar que *Xibalbá* no es el primer mural de Rina que entró en un museo. En 1964, cuando se realizaba la construcción del Museo Nacional de Antropología y la proyección museográfica por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y su equipo, Rina Lazo ganó el concurso para la realización de la réplica de las pinturas de Bonampak. Así pues, se trasladó a la Selva Lacandona durante tres meses, acompañada por su esposo, el también pintor Arturo García Bustos, e hizo una calca meticulosa de las figuras con acetato, anotaciones de los materiales y la superposición de tonos y pigmentos. Estos murales se ubicarían en la reproducción del edificio realizada en el jardín que se encuentra ubicado junto

a la Sala Maya y fueron concluidos en 1966. Sorprendentemente, en aquel momento no serían consideradas piezas artísticas, sino solo parte del material museográfico y de apoyo pedagógico a pesar de la invención compositiva de Lazo. Hasta hace muy poco las piezas modernas que se encuentran en las salas de este museo fueron inventariadas como obras artísticas. Unos años después, cuando se realizó una renovación de la Sala Maya, Rina pintó un mural inspirado en el *Popol Vuh*, quizás el libro más importante sobre la cosmovisión de los mayas-quiché, que intituló *Venerable abuelo maíz* (1992-1995).

Su trabajo en Bonampak fue tan meticuloso y llegó a gustar tanto que se le pidió que lo repitiera en tres ocasiones más. Ninguna de las tres versiones es igual a la otra y cada una ha permitido que el muralismo de Lazo circule más allá del Museo de Antropología. Una fue realizada para el periódico japonés *Asabi Shimbun* (1970). Otra, de dos lienzos, fue comisionada para una colección privada en Guatemala (1975) y actualmente se encuentra en comodato en el Centro Cultural Santo Domingo del Cerro en la Antigua Guatemala. La tercera versión, quizá la más vista por los mexicanos, son los grandes paneles ubicados en la estación Bellas Artes de la línea 2 del metro de la Ciudad de México (1970).

De vuelta al museo, vale la pena recordar que los murales del Museo del Palacio de Bellas Artes ya no fueron realizados para dialogar con la construcción de alguna oficina, escuela, hospital o palacio de gobierno, sino que algunos fueron comisionados y otros rescatados como piezas artísticas móviles, todos dispuestos para ser admirados, conservados y actualizados por los visitantes. En aquel espacio se formó una colección de murales para la nación mexicana. Una colección de murales realizados por artistas hombres. De ahí que la exposición *Xibalbá*,

*el inframundo de los mayas* de Rina Lazo, curada por la historiadora del arte y especialista en mujeres muralistas Dina Comisarenco, sea un gran acontecimiento. Un hito.

Ya no se trata solo de la inclusión de nombres de artistas mujeres en la historia del muralismo, sino de exigir la despatriarcalización de las instituciones culturales y de la manera en la que se generan las colecciones estatales y construimos memoria. Con la exhibición de este mural se enuncia el reconocimiento de una experiencia diferenciada del mundo, del arte y las maneras en las que este se manifiesta. La plasticidad de la obra de Rina Lazo y la persistencia de su voz nacen del intercambio con muchas otras. Desde nuestras cuevas, escuchemos con atención sus reverberaciones. —

**REBECA BARQUERA** es historiadora del arte por la UNAM, investigadora y docente. Sus intereses entrecruzan el arte moderno, la arquitectura y las ideas científicas en busca de las utopías, borramientos y anonimatos en los modernismos.

## MÚSICA

# La música de los Marx

por **Eduardo Huchín Sosa**

En sus inicios, los hermanos Marx no pensaban en ser cómicos sino cantantes serios, que bajo las órdenes de su madre Minnie Marx conquistaran al público con sus voces en armonía. En la adolescencia se hacían llamar Los tres —y a veces Los cuatro— ruiseñores, un nombre que no tenía sentido, a menos que, como supuso Groucho, Minnie “nunca hubiera escuchado un ruiseñor”. Sus primeras actuaciones en la década de 1910 tuvieron lugar en teatros de poca monta —algunos de ellos mueblerías u otros negocios adaptados

para el espectáculo— llenos de personas que les gritaban y los interrumpían cuando desafinaban. En el mejor de los casos la gente se concentraba en algo más importante (“nunca olvidaré la vez que cantamos para acompañar una película de peleas”, recordaba también Groucho) y en otros surgía un imprevisto que le añadía una nota extravagante a la presentación. “Una noche en Nacogdoches, Texas, justo en medio de nuestro acto, todo el público salió corriendo del teatro para ver una mula que se escapaba. Nos quedamos esperando hasta que regresaran.”

Minnie estaba convencida de que, incluso si alternaban las canciones con algún *sketch* cómico, los Marx deberían darle prioridad a la música. “Si la gente se regresa a sus casas silbando es que has tenido éxito”, les decía a sus hijos, que tenían la obligación de terminar sus espectáculos con una melodía. Sin embargo, durante cierta función, Groucho interrumpió un aria más o menos clásica para improvisar un diálogo absurdo con Chico, que lo acompañaba al piano. Contagiado por la espontaneidad, Harpo salió al escenario para empujar a Chico y tocar en su lugar. Groucho sacó a su vez a Harpo y el ciclo volvió a comenzar cuando Chico empujó a Groucho para tocar de nuevo. Unos a otros se quitaban del taburete, *sin* dejar de tocar el piano y *sin* dejar de cantar. El acto —realizado a espaldas de Minnie— enloqueció al público y fue acaso el momento en que los Marx se dieron cuenta de que el caos, y no la música, podía ser, de hecho, su auténtica vocación.

Desde su primera película —*The cocoanuts*, de 1929— los Marx buscaron reproducir esa misma indisciplina en escenarios y situaciones que insinuaran orden, tranquilidad o armonía, ya fuera en una institución universitaria (*Horse feathers*, 1932) o en un tribunal militar (*Duck soup*, 1933). Aquel debut fue también la primera ocasión en que el grupo echó mano del “Coro del yunque”, una pieza perteneciente a *Il trovatore* que los Marx usarían el año siguiente en



Fotografía: © Album/Entertainment Pictures via ZUMA Press

*Animal crackers* –con la ayuda, nada desdenable, de un piano, un par de herraduras y una pierna de mujer–, aunque su aparición más afortunada sería en *A night at the opera* (1935), en la que Chico, Harpo y Groucho tendrían la oportunidad de demoler un montaje de la obra de Verdi desde sus cimientos.

A pesar de esos empeños destructivos, los Marx valoraban los instrumentos musicales que les dieron de comer en sus inicios y que, en el caso de Harpo, llegaron a representar una satisfacción más allá de las necesidades laborales. El primer músico profesional de la familia fue Chico, que había tomado lecciones con una profesora de piano y había encontrado trabajo en teatros, bares y salas de proyecciones (en cierta ocasión sustituyó a un inexperto George Gershwin al que los clientes de un cine de barrio habían sacado casi a patadas). Para sus hermanos resultaba un misterio qué le veía Chico al piano, si su verdadera pasión parecían ser los billares, las casas de empeño o el juego de cartas, pero lo cierto es que, en poco tiempo, logró desarrollar un estilo único en el que la ejecución dependía en buena medida de su dedo índice. En varias de sus películas, Groucho hace bromas sobre la forma de tocar de Chico (en *Horse feathers*, Chico empieza una melodía al piano y un personaje comenta:

“Me encanta la buena música”, a lo que Groucho responde: “A mí también, vámonos de aquí”; en *Animal crackers*, después de varios compases sonando a lo mismo, Chico dice en voz baja: “No se me ocurre un final para la canción” y su hermano comenta: “Qué raro, a mí no se me ocurre pensar en otra cosa”), sin embargo, los continuos acercamientos a las manos de Chico demuestran que “tocar con un solo dedo” era un acto más difícil de lo que la simple frase sugiere.

El caso de Harpo merece una mención aparte. Aunque tocaba el piano y el clarinete, ningún otro instrumento le dio mayor personalidad que el arpa que Minnie introdujo al espectáculo de los Marx para ganar algo de “clase”. Fue aprendiendo sobre la marcha (era alguien con “un genio instintivo para la música”, según Simon Louvish, biógrafo del grupo) y la única vez que quiso corregir su técnica, el maestro –un arpista de la compañía del Metropolitan Opera– se mostró más interesado en aprender las mañas de Harpo que en enseñarle a leer una partitura (y le cobró, además, veinte dólares). El instrumento fue esencial para darle seguridad al joven Marx, que había previsto cerrar la boca en los shows y dedicar todas sus energías a la comedia física. Vista a la distancia, la mejor decisión de su vida.

*¡Harpo habla!*, unas memorias que dan cuenta de sus años de pobreza, sus inicios en el medio artístico y sus interminables veladas de juego con estrellas de cine, empresarios, críticos de arte o premios nobel, abunda en referencias musicales, no solo en relación al arpa sino a las desconcertantes apariciones de intérpretes y compositores. En 1931, cuando era ya una de las figuras más conocidas de la comedia, Harpo rentó un lugar de descanso en Los Ángeles, pero su paz se vio interrumpida con la llegada de un vecino que tocaba el piano a todas horas. Sus intensos aporreo le impedían escuchar su propia arpa y el cómico se quejó con los administradores, a quienes les dijo que “uno de los dos tenía que marcharse, y no iba a ser yo, porque yo había llegado primero”. La gerencia le respondió que, dado que el pianista en cuestión era Serguéi Rajmáninov, no tenía ninguna intención de correrlo y menos con el argumento de que estaba enloqueciendo a otro de sus huéspedes. Harpo entendió que tendría que ahuyentarlo a su manera.

En una escena digna de una película de los Marx, abrió todas las ventanas de su chalet y se puso a tocar –una y otra vez– los primeros compases del *Preludio en do sostenido menor*, la pieza más célebre del ruso, con la mayor fuerza de la que fue capaz. Luego de dos horas de práctica y con los dedos al borde del entumecimiento, el arpista se detuvo cuando escuchó un estruendo de notas al otro lado de la calle, como si alguien estuviera atacando el piano con un mazo. Rajmáninov pidió al día siguiente que lo cambiaran de casa, harto de que una de sus obras menos apreciadas lo persiguiera por todos lados, en recitales, reuniones y hasta en sitios de descanso. Harpo hizo referencia al suceso en *A day at the races* (1937), cuando usó los acordes del *Preludio en do sostenido menor* para despedazar un piano y salvar de entre sus restos la tabla armónica, que el cómico termina tocando como si fuera un arpa.

A lo largo de su vida, Harpo hizo presentaciones en Rusia (en donde se convirtió en el primer artista estadounidense en pisar suelo soviético, aunque luego utilizó su posición para sacar de contrabando unos papeles del embajador), recaudó fondos durante la Segunda Guerra Mundial y se propuso la ardua tarea de encontrarle trabajo a Arnold Schönberg (también develó el misterio de por qué Schönberg iba a todos lados cargando un estuche para violín: guardaba ahí cuatro raquetas y un montón de pelotitas de ping pong, por si se presentaba la oportunidad de jugar). El vendedor de un estadio de Chicago le dio en una ocasión el elogio más extraño que recibió en su carrera de intérprete: “Señor Marx, cuando usted tocó el arpa, vendí cuatro veces más perros calientes que con otros artistas.”

Su amor por la música llegó hasta su hijo adoptivo Bill Marx, que con los años se convirtió en pianista, arreglista y compositor. Luego de pasar una temporada en la Escuela Juilliard, Bill le enseñó a su padre armonía moderna, además de inventar un sistema de notación que Harpo pudiera entender. Aunque en sus últimos años su médico le aconsejó dejar de tocar, el más anárquico de los Marx no siempre le hizo caso. En la tranquilidad de su hogar, alejado de los reflectores, Harpo supo dimensionar lo que aquel instrumento aparatoso significó en su vida: “Era una auténtica lástima que Minnie no llegara a enterarse de los fantásticos rendimientos de la inversión de cuarenta y cinco dólares que hizo en 1915, cuando decidí que el arpa podía darle cierta clase a nuestro show.” Para Harpo, abrir aquella caja misteriosa que su madre le había mandado por tren con el arpa dentro, inauguró un futuro que no se le hubiera pasado por la cabeza. —

**EDUARDO HUCHÍN SOSA** es músico, escritor y editor responsable de *Letras Libres* (México). Su libro *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* se encuentra ya en circulación bajo el sello de Turner.

## LITERATURA

## Por la gloria de Victoria Ocampo

por **María Soledad Pereira**

*Antes que fruto de una decisión consciente, el poder que emanaba de Victoria (como lo señala Horacio Armani) era una suerte de fatalidad incontrastable.*

Ivonne Bordelois

Mucho se ha escrito en torno de la figura de Victoria Ocampo (1890-1979). Sin embargo, como si algo quedara aún por desentrañarse o, acaso, por dilucidarse, la voz de Ivonne Bordelois se alza hoy contundente para reivindicar a esta dama de las letras y darle el lugar de privilegio que, por muchas razones, merece. El resultado es *Victoria. Paredón y después*, un volumen publicado recientemente por las editoriales Edhasa y Libros del Zorzal.

El título de la obra —no está de más decirlo— es un acertado juego de palabras. Recuerda el tango de Homero Manzi, “Sur” (y, por sustitución, el nombre de la revista y editorial de la que Ocampo fue fundadora e incesante promotora), pero, sobre todo, remite al “paredón” en el que, al decir de Bordelois, se arrinconó a Victoria y en el que hubo (y sigue habiendo), quizá por prejuicios, por resentimientos, por falta de empatía o, tal vez, de comprensión, demasiados fusiladores. “Es hora de instalar ‘el después’ y de mostrar cuál era la talla de Victoria”, dice la autora de, entre otras obras, *La palabra amenazada* y de *Del silencio como porvenir*, en una entrevista reciente.

Para trazar, en su justa medida, la envergadura de Ocampo y componer una imagen de ella más honesta y generosa, Bordelois recurre al análisis de una cuantiosa bibliografía y

se vale, además, de experiencias y recuerdos propios: sus colaboraciones en la revista *Sur* y su paso precoz pero afortunado por algunos de los eclécticos y fecundos encuentros sociales que tuvieron lugar en Villa Ocampo.

“Reducir a Victoria al rol de admirante perpetua —dice—, de consoladora inigualable, de amiga abnegada e incondicional (de traductora y mecenas) es ignorar la originalidad y los dones críticos de una mujer que sabía mucho más de literatura que de teorías literarias y superaba su formación autodidacta a golpes de audacia y de una energía intuitiva inagotable.”

El volumen se divide en tres partes. En la primera, “Victoria, esa desconocida”, la autora moldea un fino retrato de Ocampo a partir cierto número de voces que, como en un diálogo exquisito, disienten, coinciden y se complementan. En la tercera parte, “Victoria y Virginia: lo que pueden decirse una mula y una cabra”, Bordelois ahonda con maestría en el vínculo de Ocampo con Woolf e ilumina aspectos de la relación que algunos detractores han pretendido abordar parcial o sesgadamente. Sin embargo, es “La gran galería”, la segunda de las tres partes, el capítulo más elocuente o, acaso, el que mejor sirve para demostrar el genio crítico de Victoria y de rubricar las intenciones del texto. Aparecen aquí, pintados por el ojo de Ocampo, algunos de sus célebres interlocutores —Mistral, Tagore, Valéry, Caillois, Ortega y Gasset—, personajes que admiró, que la respaldaron, con quienes comulgó y también discrepó.

Al referirse a Gabriela Mistral, dice Ocampo: “Habla sin levantar la voz, sin hacer gestos, sin que nada se mueva en su cara, fuera de su boca melancólica. Yo la escucho como si fuera una niña que todo lo tiene que aprender. Así me siento ante ella y ante los que contándome su propia vida me revelan los secretos del universo.”

De Anna de Noailles, desliza, entre otras cosas:



Fotografía: Victoria Ocampo / Wikipedia.

Esa noche me fui de la rue Scheffer totalmente desconcertada. Me había seducido el *esprit*, la locuacidad inagotable de Mme. de Noailles; pero no había encontrado a la autora de los *Éblouissements* y de *Les vivants et les morts*, por lo menos tal como yo los había leído, y me preguntaba en qué momento del día o de la noche pudo haberse hecho en torno de esta mujer vertiginosa —y toda fuegos artificiales— suficiente silencio, suficiente penumbra para que pudiera volver a la verdad de su corazón y sacar de él alguno de esos versos magníficos, cuya belleza no se puede, sin mala fe, poner en discusión.

Y, así, con el ardor del flechazo, Bordelois recupera el momento en que Victoria ve por primera vez a Julián Martínez, su amante durante trece años: “Miré esa mirada y esa mirada miraba mi boca, como si mi boca fuese mis ojos. Mi boca, presa en esa mirada, se puso a temblar.”

Gracias a Victoria Ocampo —a su intuición, osadía y ansias transformadoras—, Latinoamérica aprendió a conocer a autores como Camus, Sartre, Malraux y Woolf. “Victoria fue protagonista y pionera —dice Bordelois—. Apoyó a multitud de escritores extranjeros, pero también exportó talentos.

#### IVONNE BORDELOIS

**VICTORIA. PAREDÓN Y DESPUÉS**  
Buenos Aires, Edhasa/Libros del Zorzal, 2021,  
144 pp.

Borges no sería conocido en el mundo si no fuera por Victoria y los amigos de Victoria, que llevaron su nombre a París.”

Waldo Frank dijo de Ocampo que había venido al mundo con tres maldiciones: la de la belleza, la de la inteligencia y la de la fortuna. Ezequiel Martínez Estrada señaló que Ocampo atraviesa con una rama dorada la selva donde habitan las panteras y los leopardos. Albert Camus le confesó por carta que había más vida en ella que en todo el océano y que el problema sería justamente hacerla entrar en las páginas en blanco y clásicas de un libro.

Ivonne Bordelois nos devuelve en *Victoria. Paredón y después* una mirada de la escritora, editora y mecenas argentina incontrastable y luminosa. Y nos ofrece, además, renovados motivos para la celebración por la excepcionalidad y gloria de esta “tromba desconcertante”. —

**MARÍA SOLEDAD PEREIRA** es periodista y licenciada en turismo. Ha colaborado con medios como *El Malpensante*, *Internazionale* y *La Nación Revista*.

## Mexicanas bailando danzas urbanas

por Manuel Barroso

La revolución de la danza ocurrió durante la segunda mitad del siglo xx en múltiples ciudades de Estados Unidos. La aparición de técnicas dancísticas como el *breaking*, *locking*, *pop-ping*, *bip bop*, *voguing*, *electro* y un amplio etcétera hizo que este arte se alejara de la tradición europea para acercarse a los clubes, a la calle y al movimiento afrodescendiente y así tomar al mundo por asalto. En el caso de México, si bien hay representantes de fama internacional, ninguno tiene la presencia mediática ni el reconocimiento de la comunidad dancística de Paulina Pulido, quien tiene más de una década marcando la pauta del *bouse* y siendo referente en las danzas urbanas en el país bailando con cantantes internacionales como Anderson .Paak y Mon Laferte o como imagen de campañas de marcas deportivas. Nos vimos en su departamento, siempre abierto para bailarines y artistas, para hablar de la evolución de las danzas urbanas en el país y el papel de las mujeres en este proceso.

Si bien el término más apropiado para referirse a estas expresiones dancísticas debería ser “danzas sociales modernas afrodescendientes”, “danzas urbanas” se usa, por lo menos en México, para agrupar a las culturas que nacen en diferentes años y lugares de Estados Unidos y que coinciden en la socialización y la raíz africana. Dichas culturas, contrario a lo que el término generalizador sugiere, han establecido comunidades diversas.

—Suelen estar separadas —comenta Pulido cuando le pregunto por

qué habla de comunidades en plural—. Pero cuando piensas en el crecimiento de la comunidad de bailarines en México, es impresionante. Casi en cada estado hay una concentración importante de personas a las que les encantan las danzas urbanas y que las practican. No solo de manera local: estamos empezando a generar ruido también a nivel internacional.

Si alguien busca en YouTube el show de The Weeknd en el Super Bowl de 2021, por ejemplo, encontrará entre los bailarines a Marisa García, coreógrafa y maestra mexicana. Quien haya ido al Flow Fest del 2021 a ver a Tokischa habrá visto en acción a Annia Ninja, una de las *vogueras* más importantes del país. Ese impacto internacional es notable, también, en la carrera de Zuce Morales, referente mexicana del *locking*. Para Morales, salir de México es vital para cualquier danzante porque aquí el entretenimiento está en crecimiento.

—La industria nacional sigue siendo conservadora en cuanto a la apariencia, especialmente de las mujeres —afirma Morales—. Buscan mujeres blancas, o de piel clara, de cuerpos delgados y no tanta diversidad.

El conservadurismo del que habla es, también para Pulido, uno de los problemas medulares de la danza mexicana.

—Los productores contratan modelos antes que bailarinas. He escuchado comentarios como “buscamos chavas con cuerpo triple a”, o “¿quién va a pagar por ver a una gorda en tutú?”.

El tema le molesta porque le ha afectado a ella y a gente que quiere. Desde esa indignación, creó The Sisterhood Series, un taller de danzas urbanas que busca generar espacios seguros para el surgimiento de redes afectivas entre mujeres.

—En un curso en 2016 —cuenta Pulido mientras Pericles, su perro, intenta comerse su quesadilla— grabaron una coreografía donde las chavas salían en tangas sin razón alguna. Eso pasa porque no hay



Fotografía: David Flores Rubio. Cortesía de la bailarina.

figuras de autoridad femeninas dentro de la danza. Cuando doy clase, el 90% de las asistentes son mujeres y, donde sea que dé clases, el 90% de quienes las imparten son hombres. Cuando me invitan a ser juez soy la única mujer. Me meto a batallar y soy la única mujer. Primero creí que era algo grande decir “soy la única mujer” y de repente dije “espera, soy la ÚNICA mujer”. Por eso decidí crear Sisterhood. En la primera edición tuvimos alrededor de treinta alumnas. En la siguiente tuvimos cien de todos los estados, niveles socioeconómicos y antecedentes. Además, los lazos de amistad crecieron. Es mi forma de ayudar: compartir lo que sé y cualquier privilegio que tenga. *Each one teach one.*<sup>1</sup>

1 La frase, usada por la comunidad afrodescendiente en Estados Unidos durante los años

Esa mentalidad caló hondo entre las asistentes a Sisterhood. Dos de ellas, Paola Cerecedo y Karen Alarcón, han puesto todo a su alcance para crear espacios más seguros y, al mismo tiempo, difundir las técnicas dancísticas que aman.

Para Cerecedo, pionera del *danceball* en México, bailar es una responsabilidad. Conoció la cultura y sus raíces de lucha social en Nueva York hace nueve años y desde entonces ha buscado difundirla en las academias mexicanas. En este tiempo, ha pasado de regalar sus clases a trabajar con la embajada de Jamaica, lo cual le ha permitido obtener reconocimiento en la comunidad dancística. Si bien

de esclavitud, fue retomada por el *hip hop* para hablar de la responsabilidad que tiene toda persona de enseñar algo a otro miembro de su comunidad.

son mujeres las mayores representantes del *danceball* en el país, Cerecedo cree que el mundo de la danza no es equitativo para ellas.

Para Alarcón, por otro lado, la enseñanza de la cultura afro, base de muchas danzas urbanas, la ha llevado a reflexionar sobre cómo se construyen los ambientes didácticos en la danza y su conclusión no es alentadora: está marcada por una amplia preferencia hacia los hombres.

—Así me tocó desde el inicio—dice—. La mentora que tenía insultaba, humillaba y agredía físicamente a las mujeres de su compañía, aun cuando ella era mujer. Y al contrario, todo era felicitaciones y preferencia por lo que hacían los hombres, aunque nuestro trabajo fuese mejor.

Dichas prácticas parecen replicarse cuando esos mismos alumnos hombres se convierten en docentes. Así lo muestran las numerosas denuncias realizadas en el marco del MeToo.<sup>2</sup> Para Pulido, cada historia es muestra de mujeres mucho más valientes.

—Sin embargo—añade mientras prepara la *playlist* para la clase que dará en unas horas—, me entristece vivir en una sociedad con memoria corta. Al inicio, todos dicen “ya no vamos a aceptar a este abusador”. Al mes él va a dar un curso en otro lugar. Incluso he visto a personas que supuestamente están en las trincheras del feminismo trabajando con abusadores.

Esas prácticas se eliminan, cree ella, formando docentes empáticos y conscientes. Ahí el origen del diplomado en pedagogía en danzas urbanas. Con un plan de estudios enfocado en la multiplicidad de herramientas didácticas aplicadas a diversas técnicas dancísticas, el programa arrancará su segundo año en agosto;<sup>3</sup> sin embargo, sus frutos ya se están dejando ver, sobre todo

fuera de la Ciudad de México. Es el caso, por ejemplo, de Tefa Malagua y Ady en Guadalajara; Alma Fierro y Saraí Pérez en Tijuana; Estefanía Gutiérrez en Tampico, Yesi Flores en Toluca y Joy Rodríguez en Celaya.

Pérez es directora de 664 in the Groove y Rodríguez de N’Joy Dance Studio. Se conocieron en el diplomado y pronto se dieron cuenta de que algunas de sus experiencias eran similares.

—Me creen incapaz de dirigir grandes proyectos, más cuando el trabajo lo comparto con un hombre—dice Pérez desde Tijuana—. Las coreografías más difíciles o atléticas, aunque las monte yo, se las adjudican a los hombres.

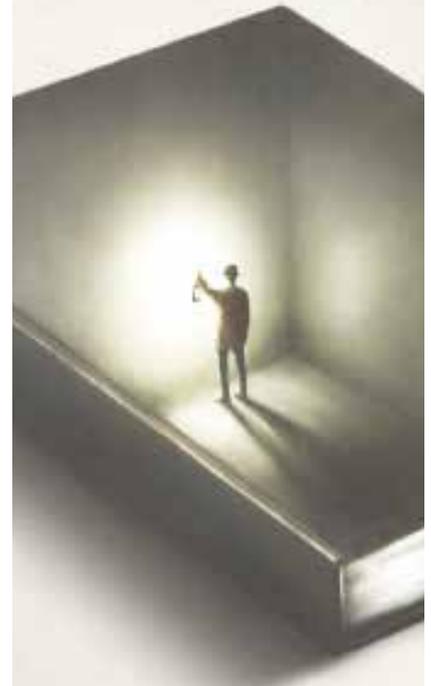
—En Celaya no existía una directora de un espacio de danzas urbanas, así que imagínate—comenta Rodríguez—. Esos espacios eran “para hombres”, así que todo se cerró más cuando abrí mi academia. Antes era por ser mujer, ahora es por ser mujer y dirigir un espacio. Fue en un Sisterhood donde caí en cuenta de la importancia de abrir posibilidades para otras chicas y para otros estudios.

Esa creación de oportunidades, el *each one teach one*, es el camino para una comunidad de danzas urbanas más equitativa, sana y con mayores posibilidades de explotar su potencial. Pulido lo deja claro antes de salir al Parque México, convertido en academia de danza.

—Creo que vamos por buen camino. Hemos generado espacios entre nosotras para nosotras donde hemos encontrado unión y apoyo. Eso nos ha funcionado más que esperar a que quienes ya cuentan con espacios y poder decidieran abrirlos para nosotras. —

**MANUEL BARROSO** es narrador, ensayista y maestro en letras modernas por la Universidad Iberoamericana. En 2019 Textofilia publicó su primera novela, *Se abren los caminos*.

Descubre  
tu siguiente  
lectura en  
nuestra  
sección  
de libros.



página 60

2 Estas pueden encontrarse en la cuenta de Twitter MeTooDanzaMX.

3 Las bases de la convocatoria, que se cierra este mes, están en el Instagram de Grassroots Dance Collective.



## Autorretrato con tigre al fondo. Entrevista a Eduardo Lizalde

por **Álvaro Quijano**

80

Esta entrevista, de la que reproducimos unos fragmentos, se publicó originalmente en el número 211 de *Vuelta*, en junio de 1994. En ella el poeta, a quien recordamos tras su partida el pasado 25 de mayo, examina su trayectoria literaria y sitúa su obra poética en el contexto de su generación. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

**Su obra poética, aun desde la época del poeticismo, tiene uno de sus múltiples abrevaderos en la filosofía. Ya están ahí Kant, Descartes, Hume y en *Al margen de un tratado* (1981-1983), por ejemplo, aparece Wittgenstein. Una vez reunida toda esa obra en *Nueva memoria del tigre* (1993), ¿en qué ha consistido esa aventura poético-filosófica?**

El poeta abreva en todo lo que puede, y cuando comienza a escribir bebe con abundancia de los demás poetas y escritores, que indefectiblemente glosa o saquea, antes de encontrar algo verdaderamente personal que decir por cuenta propia (si es que eso le ocurre alguna vez). Y las ideas sobre el mundo, tanto como las ideas sobre el quehacer artístico, son irrenunciables para los poetas, como irrenunciable fue para los primeros filósofos el instrumento poético antes de que se inventaran los filósofos sistemáticos y los sistemas científicos o pseudocientíficos en general. Hice la

carrera de filosofía (sin intentar jamás obtener un título), y sigo siendo lector asistemático de textos filosóficos, pero en realidad me nutro, como todos los escritores, de todo lo que cae en las manos, ya sea de los recetas de cocina, de los manuales de ajedrez, de los libros históricos o filosóficos, de la crónica deportiva, de las guías turísticas, de la jerga urbana o de la página roja, lo mismo que de la literatura. Pertenzo a la especie de los poetas que practican con irregular continuidad la escritura como la redacción de un diario anímico, por supuesto nutrido de las experiencias y emociones personales, y algunas veces fielmente autobiográfico, pero por lo general, como el diario de una o varias personas imaginarias...

**Surge usted, en su juventud, como un poeta muy ligado a una generación. Después se ha discutido mucho acerca de las semejanzas y las diferencias con otros poetas como Montes de Oca, Zaid, Deniz, pero creo que en *Nueva memoria del tigre* se distingue la voz de un poeta muy singular. ¿Encuentra usted esas semejanzas y diferencias con otros poetas de su generación o con los anteriores?**

Creo que la generación a la que uno pertenece es siempre más que la propia (si es que se logra pertenecer a una entidad como eso que se llama generación literaria): porque todos los escritores pertenecemos a varias generaciones colindantes del propio medio y de otros, del propio país y de otros. También pertenecemos a varios tiempos, aparte de pertenecer en general al nuestro. Un escritor de mi edad ya ha cumplido medio siglo de convivir con gente de todas las generaciones, muchas personalidades, muchos cambios de perspectiva estética y vital. He recibido la influencia y he sufrido la confrontación con muchos intelectuales, mayores y menores que yo. En esa atmósfera de intercambio

inconsciente y consciente se desenvuelve siempre un escritor de cualquier rango, y es difícil por eso hacer siquiera la lista de los amigos de mayor edad o experiencia de los que hemos sido deudores en la juventud. Es más difícil aún hablar con detalle de la deuda que tengamos con autores vivos y muertos que hayamos leído o frecuentado. Y, de la singularidad de su obra, si es que existe, no puede hablar el autor; tienen que hacerlo los otros. También de los parentescos es difícil hablar, como no sean los del aire del tiempo en que vivimos. De esos tres poetas, Montes de Oca es el único con el cual conviví desde la juventud; es tres años más joven que yo, pero más viejo como poeta, porque fue muy precoz y publicó libros que continuó admirando desde que tenía veintidós o veintitrés años. Zaid y Deniz son cinco años más jóvenes que yo, y a los dos los admiro también. El primero, exacto, luminoso, cada día mejor; el segundo ha emprendido un camino tentador e intransitable, tumultuoso y provocador, poéticamente gombrowicziano y joyceano, que me encanta. Creo que soy el más conservador de los tres.

**No se puede negar que hay en usted un poeta que se ocupa de la política, además del poeta coloquial, el irónico, el erótico, el metafísico...**

Es que la política se ocupa de nosotros, a veces a nuestro pesar en nuestra vida y en nuestra escritura. Todos somos políticos, todos somos coloquiales, todos somos irónicos o metafísicos, también eróticos, en mayor o menor medida, sobre todo en la poesía del siglo xx. Pero los escritores son todas esas cosas en todos los tiempos; cambian el tono y la dosis, el estilo y el signo de todos esos elementos, de acuerdo con la época y la persona que hace la literatura. —

**ÁLVARO QUIJANO** (Hermosillo, 1955-Ciudad de México, 1994) fue narrador, poeta y locutor de radio. En 1991 Joaquín Mortiz publicó su novela *El libro de Tristán*.