Letrillas

Fotograma: *Huesera*, de Michelle Garza Cervera.

CINE

Huesera: de arañas, madres y vírgenes

por **Fernanda Solórzano**

Las primeras imágenes de *Huesera*, ópera prima de la mexicana Michelle Garza Cervera, muestran a personas subiendo por una escalinata de piedra que se abre camino en el bosque. Unos van de rodillas, otros rezan el avemaría y la mayoría canta a voz en cuello la canción "La guadalupana". Esto basta para que el espectador sepa qué figura religiosa inspira la procesión, lo cual no disminuye el impacto del momento en que la cabeza gigante de una Virgen de Guadalupe de bronce se asoma entre las ramas. Su mirada inclinada parece recibir a los creyentes, animándolos a completar el larguísimo trayecto.

Entre los que ascienden, jadeantes y sudorosos, va una joven llamada Valeria (Natalia Solián). La acompañan su madre (Aida López), quien planeó la excursión, y su tía (Mercedes Hernández) con el fin de que la "morenita" le bendiga el vientre y, al fin, conciba un hijo. Cuando Valeria, durante la subida, se topa con la mirada del monumento, el instante le parece, más que místico, abrumador. Lo revela su expresión, pero, más importante, también es la sensación creada por la cuidada puesta en cámara de la fotógrafa Nur Rubio Sherwell. El tono ominoso se intensifica cuando, momentos después, una toma aérea revela la dimensión de la escultura completa (treinta y tres metros) mientras se escucha de fondo una mezcla distorsionada de las plegarias de los peregrinos. La sola secuencia anticipa los riesgos desacralizadores que tomará *Huesera*. Por lo pronto, queda claro que, para Valeria, llevar ofrendas a la guadalupana le causa algo parecido a la angustia. Quizá no tanto por un sentimiento antirreligioso, sino porque, en su caso, implica participar del culto a la maternidad.

Pongo sobre la mesa que soy devota del cine de horror, por si este entusiasmo me llevara a tener una opinión sesgada. De cualquier forma, diría lo siguiente: *Huesera* es la película mexicana más propositiva del 2022. Deja claro el dominio de Garza Cervera sobre el lenguaje cinematográfico necesario para generar inquietud. No es poca cosa, tratándose de una directora que apenas debuta, y lo que a su vez explica el premio a la mejor nueva dirección narrativa que le fue dado en el pasado Festival de Tribeca. Suena contrario a la intuición, pero en el género del terror psicológico el efecto es proporcional a la mesura del director. *Huesera* es un ejemplo de ello.

A pesar de que la secuencia descrita arriba sugiere que Valeria está a punto de entrar a un ámbito desconocido, las escenas siguientes la presentan como una mujer feliz en su matrimonio y dispuesta (o así lo cree) a experimentar la maternidad. Ella y Raúl (Alfonso Dosal), su marido, siguen los métodos aconsejados para lograr la fecundación, aun si esto significa poner el placer de ella en

segundo término. Luego, sentada en la clínica de maternidad que le confirmará su embarazo, Valeria sonríe al verse rodeada de madres con sus pequeñitos. Siente que está en su elemento, hasta que una niña le hace un gesto entre hostil y siniestro.

No habría que darle importancia –los niños hacen "caritas"–, de no ser porque, en adelante, Valeria tendrá encuentros que irán de desagradables (arañas, aquí y allá) a horribles (mujeres cuyas articulaciones se flexionan en ángulos no naturales). Pueden o no ser producto de su imaginación; en todo caso, no será su familia, su marido o su médico quienes la ayuden a sobrellevar el miedo. Más aún, su madre y su hermana le echan en cara no saber cuidar niños, aunque aprueban que esté embarazada antes de que "se le pase el tren". El ginecólogo, por su lado, la explora con la sensibilidad de un mecánico de autos. Raúl busca ser empático, pero no sabe frenar las intrusiones de su propia madre. Como cereza del pastel, comienza a rechazar sexualmente a Valeria porque, dice, no quiere "lastimar al bebé". Solo Chabe (Hernández), la tía "quedada", da crédito a la sensación que expresa Valeria de que *algo* sobrehumano la acecha. Lleva a la joven con un grupo de mujeres de uñas largas y risas sonoras, entrenadas en expulsar entidades demoniacas. Una de ellas (Martha Claudia Moreno) le recorre el cuerpo con un huevo. Cuando lo quiebra en un vaso con agua, la clara y la yema forman una figura simétrica y alargada. La curandera le dice que es la forma de una araña tejedora: una especie "madre, pero también depredadora".

Aún son pocas las películas mexicanas (y de otros países) que cuestionan el llamado "instinto maternal": la idea de que todas las mujeres quieren ser madres o que cuando lo son, aun si no lo planeaban, sus vidas cobran un significado que hasta entonces no se había revelado. Si acaso, se dice, tenían *hobbies* que las distraían de lo verdaderamente importante. La mayoría recibe este mensaje desde su niñez. No sería nocivo, o no tanto, si no trajera consigo una advertencia: que no cumplir con ese destino las convertirá en mujeres "caducas", condenadas a arrepentirse demasiado tarde y a vivir en soledad. En sociedades como la mexicana, más conservadora de lo que presume ser, el mensaje es tan prevalente que se vuelve casi indetectable. Quien lo distingue y lo pone en duda, primero tiene que averiguar si es una convicción o ha sido impuesto por su entorno. El ejercicio de disección no es para temperamentos débiles. Como lo ilustra el personaje de Valeria, puede llegar a ser aterrador.

Esta última es la razón por la que *Huesera* y otras películas han abordado el tema a través del género de horror. El solo hecho de experimentar esas certezas que –se piensa– provoca la vista de un recién nacido, da lugar a culpas y angustias que en estas películas toman la forma de entidades malignas. El monstruo como metáfora de una maternidad infeliz está al centro de una de las mejores películas de horror del milenio: *The Babadook* (2014), de Jennifer Kent, sobre una madre incapaz de superar la muerte de su esposo. De la misma década, *We need to talk about Kevin* (2011), de Lynne Ramsay, tiene como protagonista a una mujer casi convencida de que la psicopatía de su hijo (responsable de un tiroteo escolar) es consecuencia de no haber deseado su nacimiento *como se esperaría*, aunque luego le procurara cuidados y atención. Ya que la historia se narra desde la perspectiva de ella, el chico parece encarnar una maldad sobrenatural. Faltaría nombrar más títulos, la mayoría herederos de la mejor película sobre madres que quizás engendraron a una criatura infernal: *Rosemary's baby* (1968), de Roman Polanski. Algo que distingue a *Huesera* de estas películas es que la historia (escrita por Garza Cervera y Abia Castillo) coloca a su entidad maligna *fuera* del cuerpo de la madre y no la identifica con el bebé mismo. Más aún, Valeria arriesgará su vida para proteger a su recién nacida de la *cosa* que la amenaza a ella. Aun así, la percepción de la joven de que todos a su alrededor la tratan como si estuviera loca o deciden sobre su embarazo es equivalente a la paranoia de Rosemary en la mencionada cinta de Polanski.

A propósito de esto, fue después de ver *Huesera* que leí a Garza Cervera citando entre sus influencias al director polaco (en concreto, su llamada trilogía del departamento). Es una influencia que se respira en toda la película y, pese a eso, es sorprendente cómo aparece ya digerida y asimilada. Por ejemplo, en la secuencia más aterradora: aquella en la que Valeria va en auto con Raúl y ve que una mujer con rasgos desdibujados la mira desde una ventana. El plano es abierto y la toma está en movimiento, por lo que el cruce de miradas podría pasar inadvertido o no causar ningún efecto (y vaya que lo tiene). Por la sensación que genera, la escena remite al instante terrorífico en el que el protagonista de *The tenant* (1976) ve a varios personajes extraños (incluso a sí mismo) espiándolo desde otras ventanas. (Otra escena que no adelanto, y que incluye un acto suicida, parece ser otro guiño a *The tenant*.) En esta película de Polanski, la tercera de la trilogía, el protagonista va perdiendo su identidad psicológica hasta ser poseído por la identidad del inquilino previo. Es el mismo tipo de peligro que corre Valeria: ser devorada por una identidad falsa que, cuando comienza el relato, se hace pasar por un deseo genuino (ser madre). Cuando esta creencia es expulsada, se materializa en una criatura espantosa que busca cobrar venganza. Varias veces en *Huesera* se plantea esa dualidad (por ejemplo, la araña "madre, pero depredadora") y el imperativo de resolverla. La secuencia en la que la criatura toma posesión de la joven madre y atenta contra su recién nacida

lleva a comprender al espectador que, con todo y que Valeria reconoce tarde su poca disposición a la maternidad, jamás se permitiría dañar a su recién nacida.

En aquella lograda secuencia en la que se ve por primera vez a la mujer borrosa, aparece también Octavia (Mayra Batalla): una antigua pareja de Valeria, con quien estuvo a punto de escapar cuando eran adolescentes. El reencuentro inesperado da pie a *flashbacks* que recrean la adolescencia punk de la protagonista. No es casual que las dos mujeres –Octavia y la de rostro borrado– aparezcan casi al mismo tiempo. La subtrama de la expareja sugiere que Valeria enterró un pasado (y, posiblemente, su orientación sexual) y, más importante, que creyó que la mejor forma de hacerlo era apegándose a la noción de "mujer" aprobada por su familia. (Cabe recordar que su madre es una católica devota, que atribuye el embarazo de su hija a la bendición de la Virgen.) Pero *Huesera* no es una película que defienda o denueste estilos de vida elegidos, siempre que hayan sido conscientes. Su acento, insisto, está puesto en la disociación –y toda su simbología gira alrededor de ello–. Sucede aun en escenas que parecerían secundarias, como aquella en la que Valeria se mira en un espejo roto. Además de ser una metáfora de su fragmentación, parece atrapada en una telaraña (un *leitmotiv* en la historia).

En el último acto, Valeria acepta explorar un ámbito espiritual tan oscuro que es temido hasta por las hechiceras. Con ayuda de tres brujas (tan extrañas como las de *Macbeth* pero, en cambio, protectoras) la protagonista "visita" un bosque en el que pelea a muerte por recuperar a su hija –y a sí misma–. No adelanto el aspecto de *eso* que es su enemigo, pero es otro ejemplo de asimilación de influencias. En *Huesera*, la noción de sincretismo abarca todos los aspectos. Por un lado, hace suyas estéticas del cine de horror que parecerían irreconciliables. Por otro, más importante, honra la fusión de creencias religiosas que coexisten, sin conflicto, en México. Lejos de ser una imagen sacrílega, la silueta de una mujer cubierta por un manto en llamas le da a la Virgen de Guadalupe un lugar en nuestro imaginario híbrido. En ese momento, Valeria la reconoce como una madre amorosa, pero no necesariamente su modelo a seguir. –

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en letraslibres.com la columna multimedia *Cine aparte* y en TV UNAM 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).

ENTREVISTA | BETO O'ROURKE

Fotografía: Wikipedia.

"Texas y México están inextricablemente conectados"

por **Diego Gómez Pickering**

El 8 de noviembre se celebrarán en Estados Unidos elecciones intermedias, una prueba de fuego para el gobierno de Joe Biden, en tanto se renovarán la Cámara de Representantes y un tercio del Senado, y un laboratorio de lo que podría ocurrir en la justa presidencial de 2024, con o sin Donald J. Trump en la boleta, pues varios estados clave en el ajedrez electoral estadounidense elegirán gobernador y legislatura, entre ellos Texas.

El estado fronterizo, fundamental para la relación con México, se debate entre reelegir por segunda ocasión al republicano Greg Abbott y ungir a Beto O'Rourke como primer gobernador demócrata en Texas en casi treinta años. El otrora legislador federal, educado en la Universidad de Columbia y proveniente de una familia católica irlandesa, fue bajista de una banda de rock llamada Feist, con la que recorrió medio país, y un emprendedor tecnológico, antes de entrar a la política en 2005, como asambleísta en su natal El Paso. En esa ciudad, hermanada geográfica y culturalmente con Ciudad Juárez, conversé con la joven promesa de los demócratas texanos.

Un liderazgo internacional disminuido, el asalto al Capitolio, la apremiante inequidad social, la creciente polarización política. ¿Qué es lo que está mal con Estados Unidos?

Nos enfrentamos al reto más grande para nuestra democracia en la historia

reciente, algo nunca antes experimentado por ninguna persona viva en este país. Tras el asalto al Capitolio el 6 de enero de 2021, los intentos golpistas han persistido incluso después de que los insurrectos fuesen repelidos. Durante el último año y medio, en un estado tras otro, incluido Texas, las leyes electorales han sido modificadas con el propósito de dificultar el empadronamiento y obstaculizar la emisión de votos.

Se están socavando de manera constante e intencionada la posibilidad de encontrar puntos de común acuerdo, la capacidad de alcanzar consensos, la opción de reconocer hechos incontestables. Creo que eso es lo que nos ha traído hasta este punto y solamente superando todo aquello y reparando nuestra democracia es que lograremos sobrevivir y, de nueva cuenta, proveer el liderazgo nacional e internacional que solo Estados Unidos tiene la capacidad de brindar.

México es el principal socio comercial de Texas, una relación que debiese ser prioritaria para cualquier gobernador. Ante la narrativa nacionalista del actual gobierno mexicano que, en ocasiones, apuesta por una retórica beligerante hacia Washington, ¿cómo ve el futuro de la relación entre su estado y el vecino del sur?

Para ser una relación exitosa debe desarrollarse sobre una base de mutuo respeto. Texas y México están inextricablemente conectados, particularmente en mi ciudad de origen, El Paso, que se encuentra no solamente unida físicamente a Ciudad Juárez sino también conectada a ella a través de la cultura, la historia, la familia y la economía. Hay una razón de peso detrás de los 32 millones de cruces anuales entre estas dos comunidades unidas por la frontera. Se trata de parientes que se visitan a uno u otro lados de la línea fronteriza, ciudadanos estadounidenses que se levantan cada mañana de este lado de la frontera para ir a trabajar a las maquilas de Ciudad Juárez, jóvenes que amanecen en Juárez y cruzan para venir a la escuela o para asistir a clases en la Universidad de Texas en El Paso. Se trata de personas como yo y mi familia que atravesamos a pie el puente de Paso del Norte para ir a cenar o a tomar algo al Club Kentucky o para visitar el Museo de la Revolución en la Frontera.

Somos poseedores de algo particularmente bello, extraordinario y realmente poderoso, algo que mueve la economía entera de este estado y de gran parte del país, algo que, sin embargo, en nuestro propio perjuicio, damos muchas veces por sentado. Como ejemplo, el reciente cierre ordenado por el actual gobernador Greg Abbott de todo el comercio terrestre entre Texas y México durante una semana que implicó pérdidas de miles de millones de dólares para Estados Unidos y fue destructivo para pequeños y medianos comerciantes a ambos lados de la frontera. No podemos darnos el lujo de fallar de esta forma, debemos sacar el máximo partido a nuestra interconectividad a fin de traducirla en prosperidad compartida. Espero trabajar en conjunto con los gobernadores fronterizos mexicanos, con el presidente López Obrador y con cualquier otro futuro líder del país para sacar el máximo provecho a nuestra relación y, al mismo tiempo, hacer frente a los muchos retos y preocupaciones, legítimas, que tenemos sobre nuestra frontera.

La migración desde México hacia la frontera texana de mexicanos, centroamericanos y de otras múltiples nacionalidades ha aumentado exponencialmente durante los últimos dos años. ¿Cómo lograr que Estados Unidos adopte una política migratoria más humana y sostenible?

Es sumamente difícil para alguien que vive en México encontrar un camino rápido, seguro, legal y ordenado para migrar a Estados Unidos por motivos de trabajo o de reunificación familiar. Al igual que es muy complicado para cualquier persona proveniente de Guatemala, Centroamérica u otros lugares atravesar México para alcanzar la frontera americana con miras a solicitar asilo o refugio en este país.

Lo que debemos hacer es actualizar nuestras leyes migratorias a fin de que reflejen nuestros valores y sean fieles a nuestro propio interés, tanto moral como económico. Considero que cuando lo hayamos logrado, nuestras muy legítimas preocupaciones en materia de trasiego de drogas y tráfico humano serán abordables de una manera mucho más eficaz. Necesitamos una colaboración muy estrecha con la contraparte mexicana a fin de trabajar de manera conjunta para alcanzar dicho objetivo, lo cual, creo, brindará beneficios compartidos a ambos países.

La denominada guerra contra las drogas ha provocado incontables pérdidas humanas en uno y otro lado de la frontera. ¿Considera viable que Texas siga el camino de otros estados en cuanto a la legalización de algunas drogas o la descriminalización de la posesión y consumo de las mismas?

La legalización de la mariguana es necesaria por diferentes razones. En primer lugar, es inmoral encarcelar a la gente por posesión de una sustancia que es legal en la mayor parte del resto del país y del mundo democrático. En segundo lugar, gastamos alrededor de quinientos millones de dólares por ejecutar dicha política restrictiva y condenatoria, al tiempo que perdemos otros quinientos millones de dólares en posibles ingresos fiscales derivados de una potencial venta de mariguana regulada y controlada, tal como hacen exitosamente otros estados como Colorado. Estamos hablando de un total de mil millones de dólares que bien podrían invertirse en educación pública, en el fortalecimiento de nuestra red eléctrica o en la reducción de los impuestos por derecho de propiedad en Texas.

En tercer y último lugar, mi investigación sobre la materia me ha llevado a descubrir que mi propia ciudad, El Paso, fue una de las primeras en Estados Unidos en prohibir el uso de la mariguana hace más de cien años. Una prohibición basada en un intento nacionalista y racista de criminalizar, a partir de su origen étnico, a los trabajadores migrantes mexicanos y a los campesinos y agricultores mexicanoamericanos, clientes habituales de las farmacias donde en aquel entonces se comercializaba, sin receta médica, la planta. Dado que las raíces de esta política prohibicionista son cuestionables desde su origen, ha llegado el momento de que corrijamos ese grave error cometido hace más de un siglo aquí en El Paso.

Cerca de medio millón de armas de alto calibre utilizadas por el crimen organizado ingresan a México a través de la frontera, miles de personas a lo largo y ancho de Estados Unidos mueren como resultado de tiroteos masivos en supermercados y escuelas. La facilidad de acceso y compra de armas de fuego se ha convertido en un problema transfronterizo. ¿Qué propone hacer al respecto?

Como gobernador me enfocaría en restringir la edad de compra de armas de guerra, como los AR-15 o las AK-47. Hoy en día es legal comprar una de estas armas con dieciocho años cumplidos, considero que existe el consenso suficiente y la oportunidad de aumentar la edad de compra a los veintiún años. En segundo lugar, me enfocaría en implementar la denominada ley de la bandera roja, adoptada en otros estados, que permitiría a las fuerzas del orden intervenir para detener a individuos poseedores de armas sobre los que exista sospecha acreditable del posible uso de estas para ejercer violencia contra sí mismos, contra personas de su entorno, contra niños en la escuela. De haber existido en su momento, esta ley hubiese prevenido la tragedia en Uvalde, Texas, hace algunos meses. En tercer lugar, habilitaría una verificación de antecedentes en el estado que permitiese contrastar si el posible comprador constituye o no un peligro para sí mismo o para otras personas.

Por último, diría que tenemos que hacer un mejor trabajo para detener el tráfico de armas de alto calibre hacia México. Trabajaré de la mano con republicanos y demócratas para prevenir el flujo de armas, la mayoría provenientes de Texas, hacia el sur de la frontera, en donde infligen mucho daño y son responsables, en Ciudad Juárez recientemente, de una violencia como solo se ve en muy pocas partes del mundo. En este sentido, debemos atajar la parte del problema que nos corresponde.

Aún no puede descartarse que Donald J. Trump contienda de nueva cuenta por la Casa Blanca. ¿Qué significaría una segunda presidencia del republicano para Estados Unidos y para el resto del mundo?

Si bien no podemos considerar a Donald J. Trump responsable único de la precaria situación en la que se encuentra nuestra democracia con relación al derecho al voto y al hecho de llamarnos a nosotros mismos de forma seria un país democrático, sí es cierto que ha sido quizá la persona que más ha socavado aquello que desde mi punto de vista nos ha hecho el país más grande sobre la faz de la tierra.

Es imperativo que apoyemos y elijamos a candidatos que estén a favor de la democracia, independientemente de que militen en el Partido Republicano o Demócrata, puesto que Trump representa una amenaza existencial a nuestra democracia y debemos evitar que vuelva a ocupar cualquier puesto de elección popular. –

DIEGO GÓMEZ PICKERING (Ciudad de México, 1977) es escritor, diplomático y periodista. Su libro más reciente es *Cartas de Nueva York. Crónicas desde la tumba del imperio* (Taurus, 2020).

ARTE

Cómo habitar una escultura: Helen Escobedo y el ensayo del espacio

por **María Olivera**

A Helen Escobedo (Ciudad de México, 1934-2010) se le ha reconocido por los intereses artísticos y compromisos sociales que tuvo a lo largo de su vida. Hablar de su trabajo implica entablar una conversación a propósito de las distintas maneras en que se puede entender a la escultura y a la sociedad. La exposición *Helen Escobedo: Ambientes totales*, que se exhibe actualmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), bajo la curaduría de Lucía Sanromán y Paloma Gómez, parte del trabajo en arte de instalación efímera que la artista realizó entre 1968 y 2010 y nos brinda un acercamiento a la manera en que Escobedo leía el mundo.

Al tratarse de piezas fugaces y experimentales, la artista tuvo la oportunidad de conjuntar elementos de la escultura, la arquitectura y el diseño para animar sus obras, considerando los entornos en los que se insertaban para enfatizar la relación entre el ser humano y el espacio. Es decir, no pretendía colocar un objeto escultórico en un sitio para incitar una experiencia estética de contemplación, sino que su interés se expandía hacia otros horizontes que en ese momento –alrededor de 1968– no se consideraban: el espectador era tan importante para la concepción de la obra como el objeto en sí y el espacio en el que se

encontraba. De aquí parte la idea de una "ambientación total", un concepto que Escobedo no solo planteó, sino que fue animando y viviendo a través de los años. Habitar el espacio era aprender a mirarlo también gracias a las piezas que en él colocaba.

La exposición en el MARCO nos recibe con la primera instalación efímera, habitable y transitable de la artista: *Pasaje blanco* (1969), un pasillo articulado con marcos blancos y un espejo al final que nos permite reconocernos dentro de la pieza. Conforme la atravesamos y nos acercamos más al espejo, la percepción espaciotemporal se modifica a tal punto que nos reconocemos como parte de una geometría viva. De este trabajo destaca la aparente sencillez de su hechura y la investigación por parte de la artista sobre cómo plasmar al ser humano en su ambiente. Mientras recorremos el pasillo comienza a cambiar algo en nosotros como espectadores porque se pone en jaque la experiencia dentro de la exposición. ¿Qué tanto de nosotros forma parte de la configuración de las piezas? ¿Cómo vivimos esta experiencia en un recinto como el museo?

Escobedo logró entender la plataforma del arte como un espacio de interacción. Aunque en 1990 se acuñó de manera formal el concepto de arte relacional, la lectura del mundo que nos ofrece la artista a través de sus piezas nos muestra una necesidad de pensar la experiencia del arte en su totalidad. Como menciona Nicolas Bourriaud, "la posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado– da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno".[1] Escobedo nos comparte este interés por el devenir de la actividad artística desde la observación del presente en un mundo complejo.

Las piezas que se presentan en el primer bloque de la muestra, "Habitando la geometría", dialogan de alguna manera con *Pasaje blanco* pues también crean experiencias estéticas a partir de formas geométricas y sus posibilidades. En la sala encontramos maquetas y *collages* que proyectan la idea que la artista tenía sobre la escultura pública. Destaca

Fotografía: *Pasaje blanco*. Cortesía del MARCO

la maqueta de *Coatl* (1982), pieza que forma parte del Espacio Escultórico de la Universidad Nacional Autónoma de México. También encontramos una selección de *collages* intervenidos con dibujos a lápiz y acuarela de la *Serie urbe* (1978), que nos remiten a un texto que la artista publicó en 1988, a propósito de las esculturas de sitio específico, en el cual reflexionaba sobre la condición de transparencia que podían tener las esculturas para fusionarse con el espíritu del lugar y no solo intervenir sino mejorar lo que ya existía ahí.[2]

1 Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

2 *Cfr.* Helen Escobedo, "Site-specific sculpture or the mythology of place", Cambridge, MIT Press, 1988, pp. 141-144.

HELEN ESCOBEDO: AMBIENTES TOTALES
Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO)
Hasta el 31 de diciembre de 2022

Con esta misma sensación de espacialidad y transparencia entramos a la segunda sección, "Paisajes verticales", donde se presentan múltiples proyectos en los que la artista utilizó una rejilla metálica para generar cuerpos cilíndricos y cónicos e integrarlos a la naturaleza sin quebrantar el paisaje. En esta sala se presenta *El espíritu de los árboles* (1990, 2006, 2008), una instalación que, como su nombre indica, se relaciona estrechamente con el entorno. Aunque los cilindros metálicos que se exponen en el museo corresponden más bien a una instalación de interior dado su tamaño y acomodo, estos evocan la misma experiencia de transitar por ellos mediante un diálogo entre lo que es visible y no, entre lo sólido y lo etéreo. Al caminar por esta instalación se renueva la idea de que el espectador no es solo un visitante en el espacio expositivo sino el actor de una experiencia estética y de un ambiente que habita y activa.

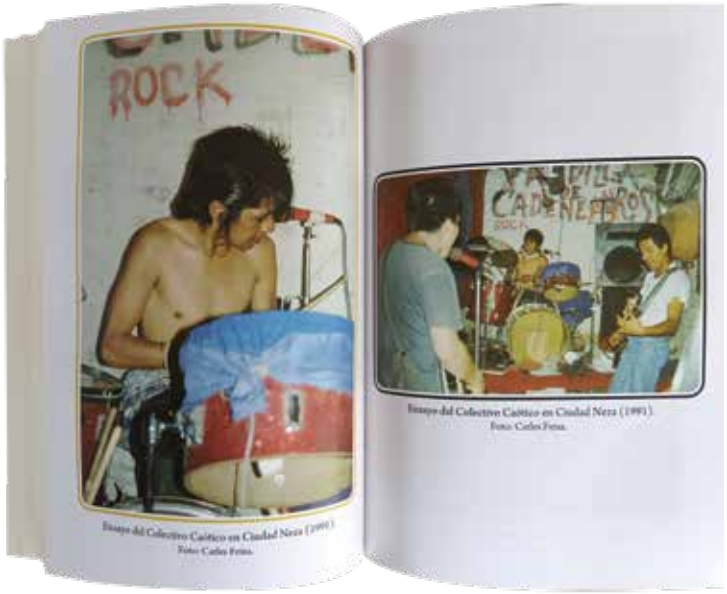
Más adelante en la muestra nos encontramos con un pasillo que tiene múltiples *collages* colgados en la pared. Estas piezas dejan entrever el humor de Escobedo para abordar temas que parecían intocables, como los monumentos. Las obras proponen una nueva relación entre lo visual y lo social pues rescatan muchos motivos que pueden pasar inadvertidos, pero que forman parte de nuestro imaginario colectivo. *Monumento a la leche materna* (1983) y *El monumento al gran taco* (1993) son dos de las piezas que aparecen en esta sección. A partir de la ironía y la lectura que Escobedo le daba al contexto social y a la plataforma de reflexión que los *collages* construyeron, realizó una serie de ensayos para habitar el presente. Estas piezas hechas con tinta sobre papel nos remiten a otro ejercicio que Escobedo desarrolló junto con el fotógrafo

Paolo Gori para repensar la ciudad, o mejor dicho el entorno, y la ideología. *Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra*, publicado en 1992, es un compendio en el que cuestionan los bustos y monumentos de políticos que el gobierno ubicaba en todo el país. Además de la crítica voraz, Escobedo colocó maquetas en espacios públicos y, mediante un juego de perspectiva, Gori tomó fotografías donde simulaba que las piezas se encontraban en estos sitios.

A partir de este momento y hasta el final de la exhibición nos acompaña un velo de humor y crítica. La tercera sección, "Contra monumentos a lo cotidiano", cuenta con dos instalaciones importantes: *Moda papalotera* (2000, 2010) y *La muerte de la ciudad* (1990). La primera de ellas es una crítica certera al mundo de la moda: creada con PVC negro, la pieza se configura como una pasarela aérea. Para el montaje de estas instalaciones, las curadoras se basaron en apuntes, instructivos, fotos y entrevistas, lo que les permitió recrear la experiencia que Escobedo había pensado para sus instalaciones. *La muerte de la ciudad*, presentada originalmente en la Galería del Centro Libanés de la Ciudad de México en 1990, es una instalación que refleja la preocupación de la artista por la contaminación visual y física. Como una llamada de atención hacia nuestro entorno, esta pieza nos vuelve conscientes de la importancia de la recolección de basura y el impacto que esta tiene en la urbe.

A lo largo de toda la exposición existe un comentario sobre el papel del arte. Independientemente de si se le considera abstracto, relacional, contemporáneo o no, se trata de un recurso del bien social. Helen Escobedo, pionera de la instalación, se presenta en el MARCO como una figura que transgredió la tradición y logró encaminarla hacia la modernidad. –

MARÍA OLIVERA es licenciada en escritura creativa y literatura y cursa la maestría en estudios del arte y literatura.



CARLES FEIXA Y FRANCISCO VALLE (EL ITI)
EL ITI Y SU BANDA MIERDAS PUNK
Ciudad de México, NED, 2022, 320 pp.

MÚSICA

El último de los punks

por **Eduardo Huchín Sosa**

En marzo de 1991, el antropólogo catalán Carles Feixa asistió al tianguis cultural del Chopo con el propósito de investigar sobre las tribus urbanas del centro de México, fascinado especialmente por los Mierdas Punk, la legendaria pandilla de Ciudad Neza. En medio de ese ecosistema de jóvenes, mercancías y argot, Feixa encontró a Francisco Valle Carreño, el Iti, miembro clave de los Mierdas, con quien rápido entabló una relación de igualdad que dio como resultado veintitrés casetes con conversaciones. A diferencia de otros científicos sociales, Feixa le dejó en claro que, si bien quería conocer, grabar y editar su historia, no buscaba apropiarse de ella. El libro que resultó de todo ello no se materializó sino hasta 2022, dieciocho años después de que el Iti muriera a causa de la diabetes.

Las circunstancias que rodearon a la edición y publicación de *El Iti y su*

banda Mierdas Punk no son un asunto menor en un volumen que recoge en primera persona las andanzas de Valle Carreño como pandillero, pensador antisistema y músico. Ese pacto de reciprocidad entre el punk y el antropólogo les otorga sentido a muchas decisiones formales, producto de una negociación entre el entrevistador y el entrevistado. La autobiografía se suma así a otros materiales que echan luz sobre los Mierdas y su época, como las películas de corte documental *Nadie es inocente* (1987) y la extraordinaria *Nadie es inocente... veinte años después* (2010), de Sarah Minter, *La neta, no hay futuro* (1988), de Andrea Gentile, o *El nómada del subsuelo* (2006), de Pablo Gaytán, este último más una hagiografía que un documental, pero que tiene la ventaja de abarcar varios años y otras facetas del Iti –como escritor y artista del *performance*– que no aparecen en el libro.

En su papel de músico, poeta, lector de Proudhon, Kropotkin y Flores Magón, intermediario entre bandas rivales y víctima de la represión policiaca, el Iti ofrece una narrativa distinta al discurso oficial que ha visto en los jóvenes pandilleros un problema de "falta de educación" o simple criminalidad. Valle explica, desde adentro, la lógica de las pandillas de los ochenta, como los Mierdas o los PND, y ejemplifica, a su vez, una forma de vivir el punk más allá del espíritu autodestructivo de los Sex Pistols y demás grupos musicales que, en sus inicios, los habían inspirado. En otro de sus libros (*De jóvenes, bandas y tribus*, 2012), Feixa explica este tránsito de los punks mexicanos que, en una primera etapa, parecían querer acabar consigo mismos, pero que, a mediados de la década, adquirieron una mayor conciencia de su capacidad para producir cultura, a través de películas, música, murales, fanzines y poesía.

Para el Iti, Ciudad Neza era un enorme dormitorio donde las personas, más que hacer vida, se limitaban a descansar de sus jornadas laborales y que, sin embargo, concentraba una promesa que no terminaba de cumplirse. Su familia llegó a esas tierras improductivas en el simbólico año de 1968, cuando "nadie entraba a Neza, ni nadie salía, nada más que a trabajar". En aquella época, los cuerpos de seguridad se reducían a "una comisión de señores a los que se les daba un palo y una lámpara" y ese abandono, junto con el hecho de que algún visitante habrá acabado sus días flotando en el lago, le dio a Neza "una famita de que te matan gratis a la vuelta de la esquina". Una exageración, de acuerdo con el músico.

Antes que una filosofía, el punk llegó a su vida como una manera de bailar y de vestirse. Cuenta que su primer encuentro con la pandilla de los Mierdas Punk fue una tocada donde "cada quien inventaba sus pasos, según dicen que eso es ser punk: mover los hombros, con la mano en alto, o como si estuvieran *activando*". Además de simular que olían solventes, algunos miembros de los Mierdas fingían que "sacaban una pistola y los mataban a todos" y otros empezaban a cortarse a sí mismos frente a los demás. Para un chico de quince años, aquellos hombres con pieles de leopardo, plumas de avestruz, peinados mohicanos y agujas de seguridad atravesadas en los cachetes fueron toda una revelación. Al poco tiempo decidió unirse a la banda, porque le habían dicho que "le enseñarían a vestirse".

Su transformación de punk autodestructivo a punk socialmente responsable no puede explicarse sin las traumáticas experiencias que tuvo con la policía, empeñada en detener a cualquier joven que se apartara ligeramente de la norma. Diferentes entes policiacos –de los que el Iti hace una aguda taxonomía hacia el final de su libro– lo arrestaron, extorsionaron y golpearon en más de una ocasión. Pasó ocho meses encerrado y sin recibir sentencia en el reclusorio de La Perla, en donde conoció a muchos inocentes que purgaban condenas larguísimas y a presos sometidos a castigos inhumanos. "Salí con 19 años. Y fue otra vida. Menos de un año, pero fue otra vida." Debido a sus habituales encuentros con la ley, los punks de Neza desarrollaron sus ideas políticas lejos de los partidos y las instituciones. A pesar de congeniar con la izquierda, en su momento le lanzaron piedras a Cuauhtémoc Cárdenas durante un mitin y callaron a silbidos a Heberto Castillo por interrumpir una tocada. En contraste, aceptaron gustosos la ayuda del PAN que en cierta ocasión los sacó de la cárcel.

En 1986, Valle Carreño fundó, junto a su amigo el Radio y otros camaradas, un grupo que mezclaba punkabilly, hardcore y música underground: el Colectivo Caótico, con el cual grabó algunos discos de título llamativo como *Chupando sangre... para la gente pobre* (1993). Aunque en aquellos años las bandas punketas se ponían nombres provocadores, sin ningún significado en especial –Holocausto, Caos Subterráneo, Sección Suicida y Vómito Nuclear, por mencionar algunas–, el Iti quiso darle un giro conceptual a la palabra "caótico" que, en un principio, solo representaba "el desmadre" que se traían todos sus integrantes. "El caos –se justificó después– lo provoca la cúpula y no la base de la sociedad, las gentes que se dedican a oprimir al pueblo: la policía, el ejército en las zonas rurales, la policía federal, Gobernación que es la policía política, el clero que es la policía moral, el mismo Estado." El logotipo del grupo –una maraña en donde el ojo entrenado puede distinguir una esvástica, la A de la anarquía y un signo hippie de la paz, entre otros símbolos– quiere dar fe de las fuerzas represivas en tensión constante con el impulso de libertad. La misma mezcolanza padecen sus letras, como "Oriente Occidente", en donde los nombres de Nerón, Gadafi, Juan Pablo II o Gorbachov se

mencionan a gritos como en un pase de lista.

"No hay punk malo –dice el Iti–, porque expresas a fin de cuentas lo que sientes." Y aunque la consigna antisistema "Hazlo por ti mismo" acoge dosis admirables de incompetencia musical –como demuestran tantísimas bandas a lo largo de la historia–, también es cierto que pone en juego otros valores artísticos o de legitimidad. "Hay grupos que hacen rolas de temática social, pero son burdas", critica Valle para hablar de la escena de los ochenta y noventa. "También hay grupos que tienen buena música, como el Atoxxxico, pero son política e ideológicamente deficientes." Colectivo Caótico buscó no solo equilibrar ambas exigencias sino tender puentes con otras expresiones de "Neza York", como el muralismo de Alfredo Arcos o la poesía de Porfirio García. "La idea que teníamos Iti y yo –contó en otro momento el Radio– no era precisamente nada más una banda, porque estuvimos haciendo libros, estuvimos haciendo eventos, estuvimos haciendo revistas y efímeros pánicos."

La posibilidad de que el Iti fuera una figura difícil de etiquetar queda de manifiesto en la última parte del libro, donde familiares y amigos hablan de lo que el poeta punk representó en sus vidas y el aura mítica que adquirió tras su muerte. El testimonio más emotivo es acaso el del escritor Sergio García Díaz, que lo vio después de su primer ingreso al hospital. El Iti –bañado y vestido de una manera muy distinta a como solía vestirse– prometió llevar un estilo de vida más sano. La siguiente vez que García se encontró con él, estaba cubierto de cuero otra vez: "No debo cambiar –le dijo, sin saber que sería la última vez que lo vería–, mi vida es así. Soy el último de los punks." –

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico, escritor y editor de *Letras Libres* (México). Su libro más reciente es *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* (Turner, 2022).

Fotografía: Guy Tilim. Cortesía del autor.

CRÓNICA

El último tigre

por **Eduardo Halfon**

Mi abuelo mató al último tigre.

Al menos eso creí haberle entendido a Kullu. Estábamos caminando en un barrio de Berlín que no parecía Berlín, llamado Grunewald, con un bosque inmenso y sobrepoblado de zorros y mapaches y jabalíes; con mansiones antiguas y también mansiones nuevas; con riachuelos y lagos donde los berlineses, continuando una tradición alemana del final del siglo XIX conocida como *freikörperkultur* ("cultura del cuerpo libre"), nadan y se asolean desnudos.

Jalambaba, me dijo Kullu. Así se llamaba mi abuelo. Murió antes de que yo naciera.

Mal estacionado en la calle, frente a una taberna de cerveza, brillaba un Ferrari amarillo yema.

De niño, dijo Kullu, mi abuela me solía contar que una noche, a finales del 64, Jalambaba se escondió dentro de su establo en las afueras de Mukpat, nuestra aldea, a pocos kilómetros de las cuevas budistas de Ajanta. A través de un agujero en la pared, Jalambaba podía ver la silueta de su vaca muerta sobre la hierba. Y ahí dentro se puso a esperar, paciente, con una escopeta de un cañón en las manos, a que volviera el depredador que esa tarde la había matado. Jalambaba sabía, dijo, que un depredador siempre vuelve por su presa.

Nos detuvimos ante la estación de tren de Grunewald. En la entrada había una pequeña cafetería con cuatro mesas sobre la banqueta. Le dije a Kullu que nos sentáramos unos

minutos, que le invitaba un café antes de subir a la plataforma.

Me encantaría, Eduardo, dijo con esa su manera de hablar siempre suave y medida, como si no tuviera ninguna prisa por llegar al final de las palabras.

Yo entré y me acerqué a una señora alta y corpulenta que estaba detrás del mostrador. En inglés, alzando dos dedos, le pedí dos cafés, y mientras ella los preparaba descubrí que, sobre una larga estantería colgada en la pared, había una serie de muñecas antiguas, sentadas en fila. Quizá treinta o cuarenta muñecas, una a la par de la otra, todas viejas y sucias y muy dañadas. A más de alguna le faltaba una pierna o un brazo. Otras habían sido remendadas con hilo o con cinta adhesiva. Una estaba decapitada, y la cabeza de lana roja y deshilachada yacía a su lado.

•

Todos le dicen Kullu porque su nombre es interminable. Kulbhushansingh Suryawanshi. El león que honra a su familia, en idioma maratí, me dijo el día que nos conocimos en Berlín. Ambos estábamos ahí con una beca del Wissenschaftskolleg para pasar una temporada larga entre los bosques y los lagos de Grunewald. Vivíamos en el mismo edificio: una mansión restaurada y rehecha en apartamentos llamada Villa Walther (su dueño original, el arquitecto Wilhelm Walther, en ruina económica tras construir tan aparatoso palacio en 1917, se ahorcó adentro de la torre). Kullu y su familia nos invitaban a su apartamento para comer un típico desayuno hindú de poha, sabudana y chapati; nosotros los invitábamos al nuestro para comer un típico desayuno guatemalteco de frijoles, huevos rancheros y tortillas. Su hija y mi hijo recibían juntos su clase de alemán, jugaban juntos en el ostentoso jardín.

Uno de los científicos más reconocidos en su campo, Kullu llevaba casi quince años –toda su vida

académica– trabajando para la protección y conservación de los leopardos de las nieves. Escuchándolo hablarme de las semanas o los meses que pasaba en las regiones más inhóspitas de la India y Mongolia y Nepal y Kirguistán, hablarme de la absoluta y prolongada soledad y de los tantos peligros (varios de sus colegas habían muerto de hipotermia en las montañas), yo solo podía pensar en el cuento de Jorge Luis Borges sobre un sacerdote azteca, quien, encerrado por sus captores españoles en una cárcel de piedra, se pasa los días mirando y estudiando las rosetas en el pelaje de un jaguar encerrado en la celda vecina. Hasta que, una noche, al despertarse tras un sueño afiebrado, el sacerdote azteca cree ver en el pelaje del jaguar una escritura divina. Una sentencia mágica de catorce palabras casuales, escribe Borges, que con solo pronunciarse haría desaparecer la cárcel de piedra y lanzaría al jaguar sobre sus captores. Pero el sacerdote azteca, al final, decide no pronunciar las catorce palabras.

•

Pasada medianoche se abrieron las nubes y mi abuelo logró ver a un enorme tigre comiéndose el cadáver de la vaca.

Kullu hizo una pausa y yo aproveché esa pausa para beberme el último y ya frío sorbo de café.

Muy despacio, continuó Kullu, para no espantar al tigre, mi abuelo alzó la escopeta. Sacó la punta del cañón por el agujero en la pared y apretó el gatillo. Todos oyeron el disparo. De inmediato empezaron a congregarse cerca del templo Hanuman, en el centro de la aldea. Querían saber si el tigre estaba muerto. Pero nadie se atrevía a acercarse al establo donde Jalambaba había pasado la noche, solito, esperando a que este volviera.

En la mesa vecina había una pareja de chicas adolescentes: tatuadas y rapadas y acariciándose las manos mientras compartían un cigarrillo ilícito, escondido debajo de la mesa.

De niño, dijo, yo siempre le pedía a mi abuela que me contara ese cuento antes de dormirme. Jalambaba era mi héroe. Jalambaba, para mí, era el hombre más fuerte y valiente.

Kullu intentó tomar un trago de café, pero su taza estaba vacía.

Después de esa noche, dijo, nadie volvió a ver a un tigre en los bosques alrededor de la aldea. Mi abuelo, fui comprendiendo con los años, había matado al último tigre de las cuevas de Ajanta. Y entonces dejé de pedirle a mi abuela que me contara el cuento de Jalambaba. Y también dejé de contárselo a mis amigos en la escuela.

Kullu se puso de pie y, sin preguntarme, dijo que subiéramos ya a la plataforma.

•

Gleis 17.

Eso decía el rótulo colgado en alto en la estación de tren de Grunewald, en letras negras y gordas sobre fondo blanco.

Es por aquí, me dijo Kullu, señalando las gradas a la derecha del rótulo.

Yo había estado en esa estación muchas veces, ya sea tomando trenes hacia el centro de la ciudad o atravesando la estación misma para llegar en el otro extremo a los bosques y senderos de Grunewald. Apenas me había fijado en el rótulo. Jamás había cuestionado qué significaba eso de Gleis 17. Pero Kullu sí sabía qué significaba, y también cómo llegar. Llevaba semanas insistiendo en mostrarme, sin decirme más, sin explicarme por qué.

Subimos las gradas y salimos a una plataforma larga, al aire libre. Estaba vacía. Enfrente de nosotros, del otro lado de los rieles, había otra plataforma igual de larga y estrecha. Un padre estaba parado ahí en la oscuridad, hablándole a su hijo en lenguaje de señas.

Kullu guardó silencio. Supuse que quería que yo mismo descubriera poco a poco el lugar. Al inicio no vi nada. Pero de pronto noté que todo el suelo bajo mis pies estaba compuesto por una sucesión de enormes y extrañas placas de acero fundido, cada una de quizá tres metros de largo por metro y medio de ancho, y cada una perforada por hileras de agujeros. Alcé un poco más la mirada y advertí que arriba, en la parte superior de la placa sobre la cual estaba parado, había algo escrito en relieve, en cifras y letras mayúsculas ya algo oxidadas. Me arrodillé sobre el acero para lograr leerlo de cerca: 14.10.1943 / 78 Juden / Auschwitz. Luego caminé a otra placa, me arrodillé y leí: 10.01.1944 / 352 Juden / Theresienstadt. Luego a una tercera: 03.10.1942 / 1021 Juden / Theresienstadt.

Son 186 placas en total, en ambos lados, dijo Kullu señalando la plataforma delante de nosotros. Conmemoran cada uno de los 186 trenes que, desde octubre de 1941, transportaron a judíos de aquí hacia distintos campos de concentración.

Seguí caminando mientras leía el relieve de cada placa en voz alta, como si leerlo en voz alta le devolviese vida a una cosa tan muerta, hasta que llegué a una placa en la mitad de la plataforma: 08.12.1944 / 15 Juden / Sachsenhausen.

Sachsenhausen, volví a susurrar en la penumbra.

¿Habrá pasado por aquí tu abuelo polaco, Eduardo, en su camino a Sachsenhausen?, me preguntó Kullu con su tono dócil y reverente.

No pude responderle. No pude decir nada. Solo me quedé mirando al niño parado en la oscuridad, del otro lado de los rieles. No emitía ningún ruido. No hacía señas de vuelta. Solo respiraba blanco en la noche ya negra mientras miraba las manos de su padre. Lo único que parecía importarle en ese momento eran las manos de su padre. —

EDUARDO HALFON (Ciudad de Guatemala, 1971) es escritor. En 2018 recibió el Premio Nacional de Literatura de Guatemala. Libros del Asteroide acaba de publicar su libro *Un hijo cualquiera.*

Archivo Vuelta

La generación de Gorbachov, primera generación sin Lenin

por **Juan María Alponte**

El pasado 30 de agosto, a la edad de 91 años, falleció Mijaíl Gorbachov, el último líder soviético. En el número 161 de *Vuelta*, publicado en abril de 1990, apareció un ensayo sobre él y la generación que encabezaba. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

Mijaíl Gorbachov –el primer hombre de Estado moderno, ambiguo y de perfiles asimétricos que ha producido la URSS desde 1917– nació en 1931, en un pueblo llamado Privolnoye, en la región de Stavropol: *un granero ruso*. Al fondo un film: *Los cosacos del Kubán*, en la geografía del Cáucaso Norte, en la política un nombre, Boris Chevoldaev, jefe del territorio al nacer Gorbachov, pero que fue ejecutado por Stalin en las purgas de 1937. Al calor del fuego nadie se mojaría los pies allí, después, con facilidad. Experiencia ácida.

El abuelo de Gorbachov, Andréi, presidió el koljós de Privolnoye; su hijo, Serguéi, padre del hombre de la perestroika, fue tractorista. Retrato de familia de trazo simple. De la madre, María Panteleevna, se sabe poco. Se dice, soterradamente, que es muy religiosa. Socialmente, por un lado, por otro, el campesinado. El paisaje sociológico es más grave: retrato de familia con la liquidación física del campesinado rebelde de los años treinta; los años estalinianos de la *colectivización forzosa*. Las etnias rebeldes del Cáucaso exterminadas o dispersadas. ¿Quién se mueve en ese retrato de familia?

El 23 de agosto de 1939, cuando Mijaíl Gorbachov tenía ocho años, el mundo se despertó con la noticia del siglo: la firma del *Tratado de no agresión (y cooperación económica) entre la URSS y la Alemania nazi*. Ocho días después se iniciaba la invasión de Polonia por las tropas hitlerianas y comenzaba la Segunda Guerra Mundial. El 17 de septiembre de 1939 la URSS de Stalin ocupaba, de acuerdo con el tratado del 23 de agosto, la Ucrania polaca y negociaba con Alemania la transferencia e integración de las repúblicas independientes bálticas (Lituania, Estonia y Letonia) en la Federación de las Repúblicas Soviéticas. Por el pacto de 1939 se transfirió a la URSS, igualmente, la Moldavia rumana. Hoy son fronteras territoriales y políticas en crisis, en mutación histórica. En 1941, sin declaración de guerra, Hitler ordenó la invasión de la URSS. El pueblo de Mijaíl Gorbachov quedó ocupado un año por los invasores; significó un año de retraso en la escolaridad, siempre excelente, del hijo de Serguéi Gorbachov.

Esa generación vivió, unánime, inánime, la colectivización forzosa, la guerra civil implacable, los campos de concentración masivos, las purgas sangrientas del partido en los años treinta, la invasión de la URSS por los ejércitos nazis. Esa generación (la URSS tuvo quince millones de muertos en la guerra, 7.5 millones en los frentes y 7.5 millones en la retaguardia como consecuencia de la invasión y la violencia nazi) llegó a la universidad en el final de los años cuarenta y el inicio de los años cincuenta.

Mijaíl Gorbachov comienza sus estudios universitarios en la Universidad de Moscú –en la Facultad de Derecho– en 1950. En ella se encuentra con Raísa Maxímovna Titarenko (hoy Raísa Gorbacheva), que estudiaba sociología. Era hija de un periodista especializado en cuestiones económicas, que pasaría, como otros millones, por los campos de concentración.

Coincide Gorbachov en la universidad (no necesariamente implica relaciones amistosas) con Yuri Afanásiev, que nació en 1934. Afanásiev es hoy rector del Instituto de Archivos Históricos de Moscú y diputado por un distrito proletario del Congreso establecido en el pasado mes de marzo. Historiador de renombre, vicepresidente de la Sociedad Memorial (que extiende su presencia por toda la URSS y pretende levantar en todas las ciudades un monumento a las víctimas de Stalin), Yuri Afanásiev pasa por ser la figura conceptualmente más crítica de la perestroika. Sus palabras: "En los libros de texto de Historia del 9º grado, por ejemplo, usted no encontrará una sola página que no esté falsificada. Es el mismo caso con nuestros libros de texto de educación superior, especialmente sobre el Soviet y la Historia del Partido."

Yuri Afanásiev (que termina su carrera en la Universidad de Moscú en 1957, mientras Gorbachov lo hace en 1955) se afilia a las Juventudes Comunistas (Komsomol) en la vecindad de la época en que lo hace Gorbachov. Este lo hace en 1952, es decir, a un año de la muerte de Stalin y, por tanto, esa generación vivirá el fenómeno Jrushchov y el XX Congreso (1956), con el Informe sobre los Crímenes de Stalin, como una revelación. Nada, desde entonces, será igual. Aunque en 1956 se produzca, en Hungría, la intervención soviética para aplastar la "contrarrevolución". Cara y cruz de una visión patética y neurótica del mundo. –

JUAN MARÍA ALPONTE fue analista político, historiador, periodista y ensayista. Colaboró en diversos diarios y revistas y fue profesor titular de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM por más de cuatro décadas.