Letrillas



Fotografía: Cortesía MAM

ESCULTURA

Devenires de la forma y el espacio

por **María Olivera**

Esta vez el recorrido por la sala de exhibición se sintió diferente. El camino hacia el museo resultó familiar, pero la distribución de las piezas en la galería y, por tanto, nuestro andar en ella fue distinto. Esta vez había un quiebre en la noción del cubo blanco como un espacio expositivo de muros rectos y mamparas de un blanco impecable; en la planta alta del Museo de Arte Moderno (MAM), nos adentramos en una sala circular con ventanales que reflejan constantemente lo que sucede dentro y fuera, la aparente quietud de la obra y el dinamismo de los árboles, el movimiento de los cuerpos que visitan la exposición y los pájaros que se posan delicadamente sobre las ramas.

De manera intuitiva comenzamos el recorrido de la sala con cierta soltura, permitiéndonos situarnos entre las obras para que las esculturas fueran apareciendo desde su potencia espacial y corpórea. Suceden cosas muy interesantes en las exposiciones como *Deriva de la forma escultórica: irrupción y densidad* porque hay mucho por aprehender: por una parte, reconocer el acervo de un museo como el MAM que jugó un papel relevante para la producción escultórica de los años setenta, ya que fue sede de las bienales de escultura y prestó especial atención a la promoción de escultura libre, monumental e integrada a la arquitectura; también asimilar la construcción de una sensibilidad a partir de la colección porque, como dice la escritora argentina María Gainza en un relato reciente, "una de las maneras en que los seres humanos tendemos a organizar el caos de la vida es armando una colección"; asimismo, vislumbrar el desarrollo de una línea de producción artística como la escultura e instalación en México; y, por supuesto, distinguir la presencia de las mujeres artistas que han trabajado la escultura y han abierto puertas para futuras generaciones, entre otros motivos que se entrecruzan.

Entrar a la sala fue como participar en un espacio donde las reglas se estuvieran reescribiendo, justo como lo que ha hecho la escultura desde la tercera década del siglo XX hasta la actualidad. Así lo sostendría también el equipo curatorial de la muestra, Katnira Bello y Silverio Orduña, quienes pensaron que la disposición de las obras se planteara como una danza de los espectadores con ellas y que, más que una muestra historiográfica, fuera una exposición de escultura desde la escultura misma.

"La conformación del acervo escultórico del Museo de Arte Moderno representa un proceso histórico fundamental para comprender el desarrollo de la escultura en México", se lee en el primer texto de sala de la exposición. La muestra está compuesta por piezas que pertenecen a la colección del MAM y otras que provienen de distintos sitios para, en conjunto, generar confluencias y tensiones en el desarrollo de este oficio. Ya sea por el uso de materiales como el mármol en la obra de Ángela Gurría, la cantera en el trabajo de Perla Krauze o el barro de Paloma Torres, por las dimensiones de las obras que comprometen nuestra experiencia

frente al mundo –como el *Instrumento de viento* (1990) de Gabriel Orozco y *La ciudad sin fin, homenaje a Frederick Kiesler* (1961) de Mathias Goeritz– o por las resoluciones abstractas o figurativas de las piezas que representan múltiples posibilidades de creación y representación en el campo escultórico; por ejemplo, por un momento conviven *La hamaca* (1957) de Francisco Zúñiga y *Cabeza en mano* (2023) de Hilda Palafox, ambas representando cuerpos femeninos en reposo, junto a *Lluvia en el río* (1994) de Laura Anderson Barbata, una instalación compuesta por cuatro escobas de ramas.

Lo que sucede en esta exposición es una mezcla de temporalidades y modos de entender la escultura y sus resoluciones en estados liminales que se acercan al diseño industrial o a la instalación, cuestionando los alcances de lo escultórico como medio artístico. Mientras nos acercábamos a las piezas y las íbamos descubriendo desde distintos sitios –característica que me fascina de la escultura y su manera de ocupar, crear y expandir los espacios que habitamos y recorremos–, repasé los 38 nombres de artistas que participan en la exposición, reconociendo con genuina alegría la aparición de las mujeres –diecisiete en total– pues es sabido que, históricamente, han luchado por el desarrollo de una producción artística como la escultura, especialmente en obra monumental. Destacan nombres como Helen Escobedo o Naomi Siegmann, quienes construyeron, desde las peculiaridades de sus lenguajes, puertas hacia otros universos en obras como *Oda a las cuatro estaciones* (1970) y *Double door* (1992), respectivamente, realizadas una con madera pintada y la otra con talla en caoba. También participan Geles Cabrera, Ana Pellicer, Rosario Guillermo, Maribel Portela, Yvonne Domenge, Claudia Luna, María Lagunes, Elizabeth Catlett y Aurora Noreña, entre otras.

Aunque la insistencia en un recorrido libre es inevitable, la museografía de la exposición está organizada en cuatro ejes que resaltan el diálogo constante entre los y las artistas. En estos núcleos se contempla la exploración de la forma escultórica, es decir la transformación de los cánones figurativos tradicionales y "la pugna entre la definición nacionalista y la abstracción de la escultura moderna", como mencionan los curadores; las aproximaciones al cuerpo escultórico con una serie de acciones que construyen –acaso descubren– la obra como tallar, ensamblar, cortar, cocer o forjar; la concepción de un "medio tridimensional con un efecto directo en el tiempo y el espacio", y el cuestionamiento de su capacidad de modificar objetos utilitarios para resignificarlos y sumar otras áreas de conocimiento como la poesía tridimensional o la arquitectura, tal como sucede en *Música de cámara (James Joyce). Negro* (2015) de Jorge Méndez Blake.

La escultura es un detonador de encuentros cuyo origen es complejo reconocer. Puede ser el momento en que el o la artista se enfrentan con el material por primera vez, pero también radica en el proceso de creación de la obra porque a veces los caminos de producción son insospechados –el barro se truena en el horno, la madera se quiebra, el metal se funde– y el resultado no siempre está controlado. Incluso, hay un origen cuando la obra se encuentra con su público porque, si bien la experiencia se encarna en lo físico, puede extenderse hacia muchas otras latitudes.

Por ejemplo, además de la exploración matérica y formal, algunas piezas están atravesadas por denuncias sociales, mismas que nos hacen pensar en la escultura como un motivo para interpretar nuestra realidad. Tal es el caso de *El mundo entero es como una tierra extranjera* (2024) de Cynthia Gutiérrez, compuesta por una red de pesca suspendida desde el techo de la sala y que carga réplicas de chayotes hechos con cerámica de distintos tonos. La investigación que acompaña esta pieza se relaciona con la comunidad Coca de Mezcala que vive en la ribera del lago de Chapala y que se ha enfrentado a la pérdida de lengua, vestimenta y tradiciones –incluida la elaboración de piezas de cerámica– por una suma de factores históricos, políticos, sociales y económicos; además, al replicar esos frutos, la artista busca hacer un paralelismo a los complejos procesos de hibridación cultural producto de la colonia, tratados de comercio y procesos migratorios.

La disposición de las piezas en esta exposición nos permitió un recorrido libre en el que nuestros cuerpos podían establecer su proximidad con la obra. Quizá en esto radica la manera en que la escultura nos ayuda a relacionarnos con nuestra realidad desde escalas y sensaciones diversas. Pienso, tras recorrer la sala un par de veces por caminos distintos, que el acto de andar y el de crear piezas tridimensionales son, en este contexto, dos formas creativas de habitar el espacio. ~

MARÍA OLIVERA (Ciudad de México, 1996) es crítica de artes visuales. Licenciada en escritura creativa y literatura por la Universidad del Claustro de Sor Juana. Actualmente estudia la maestría en estudios de arte y literatura en la UAEM.

CULTURA

Emblemática imaginaria

por **José Montelongo**

Hace más o menos veinte años, un diario capitalino convocó a un grupo de diseñadores para ofrecerles un reto creativo: suponiendo que usted recibiera el encargo de diseñar una nueva bandera de México, qué proyecto entregaría y por qué. Recuerdo que un diseñador de apellido Rulfo propuso los mismos tres colores, pero con figuras estilizadas, como manchones en movimiento. Leonel Sagahón

envió varios bocetos, entre ellos el arcoíris del orgullo gay con el escudo nacional al centro, lo cual habrá hecho revolcarse en su tumba a los más curtidos machos del cine mexicano y a sus herederos de pelo-en-pecho y pistola-al-cinto, indignación que obviamente el diseñador esperaba provocar. Alejandro Magallanes envió la imagen de una tortilla de maíz un poco tatemada sobre un fondo rosa mexicano y justificó su propuesta con un par de razones: primero, la tortilla ha estado presente en toda la historia patria, desde el pasado más remoto y nebuloso hasta la mañana del día de hoy; segundo, todo cabe en una tortilla y la nación debe, precisamente, envolvernos a todos.

Cegados por un hondo espíritu patrio, sin duda, los lectores decidieron ignorar la palabra "suponiendo", que era, a mi entender, concepto clave de aquel inofensivo ejercicio, e inundaron el buzón de correo electrónico del periódico con centenares de cartas en el siguiente tenor: ¿A quién se le ocurre agraviar a la ciudadanía, y más aún a los héroes que derramaron su sangre para darnos patria, invitando a este grupo de zoquetes ignaros para deshonrar el lábaro? Sagahón y Magallanes, agregaba algún ofendido, están lejos de estar capacitados para diseñar, ya no se diga el pabellón nacional, sino una etiqueta de chicharrones enchilados. Antes que permitir a nadie modificar la bandera, la abrazaremos y nos arrojaremos de la balaustrada del Castillo de Chapultepec, concluían los más dispuestos al sacrificio y la emulación.

Los editores del suplemento dominical donde apareció el reportaje decidieron, a la semana siguiente, dedicar la portada entera y varias páginas a publicar las airadas respuestas de los lectores. Me parece incluso recordar, pero en esto quizás la memoria me falle, que a partir de entonces el suplemento dejó de llamarse "Enroque" y tomó el nombre de "Masiosare".

No deja de ser una casualidad histórica que el país se llame México y que el mito originario de los aztecas, una de las muchas culturas que habitaban estas tierras, haya quedado al centro de la bandera nacional, representándonos a todos. Vamos a suponer que, al momento de la llegada de los españoles, la unidad política y militar dominante en Mesoamérica hubiese sido otro pueblo lacustre, ubicado un poco más al occidente. Al desembarcar en Yucatán en 1519, Cortés habría oído hablar del poderío y la riqueza de ese pueblo, y se le habría metido entre ceja y ceja ir a conocer al cazonci Zuangua. Entre batallas, intrigas y alianzas, hacia allá se habría dirigido, no al lago de Texcoco, sino al de Pátzcuaro, para admirar la ciudad a orillas del lago, capital del reino purépecha. Y aquí viene lo que sería bonito imaginar: nuestro país se llamaría Tzintzuntzan, que significa lugar de colibríes, y en nuestra bandera, en lugar del águila, estaría retratada el ave picaflor sobre un fondo blanco, suspendida en vuelo. El nopal saldría sobrando, porque el tentenelaire mueve las alas tan rápido que no lo necesita. Si la corrección heráldica exigiese, además de fauna, motivos vegetales, el escudo nacional incluiría una flor de mirto.

A principios del diecinueve, los criollos insurgentes retomarían la alegoría del colibrí que despierta de su largo sueño, imagen en que los frailes novohispanos habían visto una figura del Cristo resucitado, para decir que en la nueva nación renacería la gloria del imperio tzintzuntzano. Los liberales y conservadores, además de declararse la guerra sin cuartel, habrían peleado por el asiento de la capital, que el obispo Vasco de Quiroga había trasladado de Tzintzuntzan a Pátzcuaro en el siglo dieciséis. Porfirio Díaz, para despachar los pleitos, anunciaría la decisión salomónica de irse a vivir a Parangaricutirimícuaro, donde se encontraría desde entonces la capital de la República Tzintzuntzana. En lugar del feo mote de chilangos, los capitalinos seríamos parangaricutirimicuarenses, a secas.

Con cierta envidia de que los brasileños hubiesen puesto un lema en su bandera ("Ordem e Progresso"), se barajaron algunas frases célebres de nuestra historia política y musical: "el respeto al derecho ajeno", "administrar la abundancia", "ese lunar que tienes" y "usted es la culpable", pero viendo que nomás no venían a cuento con la simbología tzintzuntzana, el senador-poeta Carlos Pellicer propuso los versos de un olvidado vate de provincia, nacido en el caserío de Mixcoac:

Quieto
no en la rama
en el aire
No en el aire
en el instante
el colibrí

En el siglo veintiuno, apogeo de la multiculturalidad, se vio que era injusto y ofensivo que la nación entera tomase el nombre y los símbolos de un imperio que tenía sojuzgados a los pueblos vecinos, y se decidió que, siendo mucho lío cambiar de nombre al país, por lo menos la enseña patria podría modificarse cada lustro. Tras un plebiscito electrónico votado en Facebook, la tortilla de Magallanes ocupó la bandera durante los primeros cinco años, seguida del águila de los aztecas, después una iguana de Francisco Toledo se asoleó en el lábaro a nombre de Juchitán, y así pasaron los años, hubo alacrán duranguense, hubo arpa jarocha, hubo chile relleno poblano, y cuando al cabo de tres siglos estaban por agotarse los símbolos étnicos e identitarios (hasta los Saraperos de Saltillo habían puesto su cobija de colores y un guante de beisbol), se acordó utilizar como divisa una imagen de las Torres de Satélite, ante la cual los niños todavía realizan honores a la bandera los lunes por la mañana, para orgullo póstumo de tres aguerridos chichimecas: Mathias Goeritz, Luis Barragán y Chucho Reyes Ferreira.

Taller

No se quede pegado el lector. Provéase de lápices de colores, y de ser posible tenga a mano también crayones y acuarelas, todo sirve. Diseñe la bandera de su país. Si la bandera que su país ya tiene endilgada es sacrosanta para usted o por algún motivo misterioso resulta inmejorable, entonces diseñe la bandera de su ciudad, barrio o manzana, o de un espacio imaginario como el limbo, el jardín del edén o el cosmológico caldo espeso que precedió al Gran Pum. Recuerde que también puede diseñar el trapo simbólico no de un lugar, sino de un tiempo, digamos su infancia o su primer amor, por feos que hayan sido. Es muy conveniente, en los ejercicios de emblemática imaginaria, lanzarse a dibujar y colorear sin pensarlo demasiado. Y ya puestos a garabatear, emblematice usted alegremente, total qué puede pasar, fuera de que le retiren la nacionalidad o lo declaren persona *non grata* en el recinto de su propia imaginación. ~

JOSÉ MONTELONGO es ensayista y narrador. Su libro más reciente es la novela *No soy tan zen* (Almadía, 2022).

TEATRO

Heiner Müller: un carbón activo en las ruinas del presente

por **Verónica Bujeiro**



Fotografía: Heiner Müller durante la manifestación de Alexanderplatz en 1989 por Hubert Link / Wikimedia Commons

Tres décadas después de su muerte acaecida en Berlín, los ecos del dramaturgo y director escénico Heiner Müller (1929-1995) persisten. Lo hacen a través de una impronta que dinamitó los preceptos de la dramaturgia clásica con la fuerza de un imaginario literario anclado en la herida histórica que dejó la gran debacle de la Segunda Guerra Mundial, una catástrofe que no solo devastó imperios, sino que aceleró la descomposición de la modernidad. Müller hace de sí mismo un reflejo ideal de esta época, ya que, antes que plantearse una hazaña de reconstrucción o esperanza a través de su obra, elige encallarse en la ruina como un estado real y metafísico, escenario idóneo para que los fantasmas, personales, históricos y políticos, representen la estrepitosa caída de los ideales humanísticos que marcaron el ocaso del siglo XX.

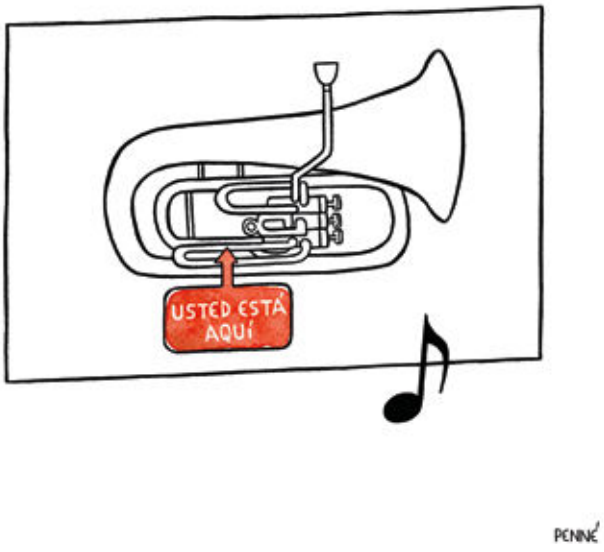
Considerado el heredero de Bertolt Brecht dentro de la tradición dramática germánica, Heiner Müller sigue de cerca los pasos del maestro a su regreso a Berlín en 1956. Más que discípulo directo, se muestra fascinado por las puestas en escena que Brecht dirige en el Berliner Ensemble, donde es un espectador asiduo. Müller recuerda que, en uno de los pocos encuentros que tuvo con él, le mostró algunos poemas, a lo que Brecht respondió con una observación incisiva: "Son interesantes, pero ¿cómo pueden vivir en escena?" Aquella pregunta, más que una crítica, parece ser una clave premonitoria. Müller nunca renuncia a la poesía, su escritura dramática parte de ella y se solidifica en esa base.

Sus primeros pasos como dramaturgo lo sitúan cerca del modelo brechtiano, particularmente del teatro dialéctico. En piezas como *La corrección* (1957) se advierte una clara militancia en torno al realismo socialista, así como un interés por reflejar las tensiones sociales y políticas de una Alemania dividida tras la guerra. Pese a la compleja trayectoria de su padre, perseguido por los nazis y posteriormente marginado por el régimen comunista, Müller opta por residir en la República Democrática Alemana, convencido de que allí existía un horizonte más afín a su pensamiento político y artístico. En un primer momento, su adhesión fue reconocida por el aparato cultural, que incluso lo distinguió con el Premio Heinrich Mann en 1959. Sin embargo, el vínculo pronto se fracturó dado el severo control ideológico del régimen. El conflicto estalla durante los ensayos de *Die Umsiedlerin* (1961), una comedia crítica sobre la colectivización agraria, basada en un cuento de Anna Seghers, que por su tono irónico y nihilista fue censurado por las autoridades, pese a que se trataba de un montaje estudiantil. Gracias a esto, Müller fue defenestrado de su nicho de favoritismo y arrojado a la penuria económica, laboral y social. A este episodio se suma el suicidio, en 1966, de su segunda esposa, la poeta Inge Müller. Autora poderosa y trágicamente relegada a la sombra de su marido, cuya huella se percibe más allá de las colaboraciones que

firmaron en vida, tanto estética como emocionalmente.

En medio de ese colapso, Müller se ve inmerso en lo que él mismo denominó "la esquizofrenia alemana", marcada físicamente por la división territorial, pero también por la herencia de traumas históricos y una serie de obsesiones culturales persistentes. Esta fractura se intensifica cuando comienza a colaborar con teatros en Alemania Occidental, donde, resentido por el golpe de realidad, empieza a fraguar un estilo propio que lo aleja progresivamente del modelo brechtiano, hacia el cual se torna crítico. Como ocurre bajo todo régimen totalitario, Müller debe encontrar una vía de fuga para seguir operando artísticamente, y lo hace apropiándose de mitos, tragedias y textos ajenos, sobre los que ejerce una intervención arbitraria que bien podría describirse como una forma de vandalización. Mientras el teatro épico apelaba al distanciamiento para provocar pensamiento crítico, rompiendo la ilusión escénica y obligando al espectador a tomar conciencia de lo que ve, Müller radicaliza ese efecto al desollar toda unidad constitutiva del drama: escena, acción, trama e incluso personaje, para abrir paso a una configuración completamente distinta de la forma y de la estética teatral. En ello resuena también la huella de sus otras grandes influencias, Georg Büchner y Vladímir Mayakovski, cuya escritura fragmentaria y experimental se actualiza en la radicalidad formal de su teatro. A nivel político, para Müller ya no se trata de revelar el funcionamiento del espectáculo para salir de la enajenación, sino de practicar frente a nuestros ojos una autopsia sobre el cadáver de la historia.

ESPERE EN LA LÍNEA



JORGE PENNÉ (Ciudad de México, 1986) es caricaturista. Colabora en *The New Yorker* desde 2022.

Es en su obra más conocida, *Máquina Hamlet* (1977), donde esta transformación alcanza un grado de madurez radical. Más que una reescritura de Shakespeare, nos encontramos ante un escenario *post mortem*, donde la estructura de los personajes isabelinos ha sido masacrada hasta volverse permeable a los restos de la historia contemporánea y a las esquirlas de una memoria personal. Ofelia, figura de la mujer suicida, condensa ese cruce: ya no es la doncella trágica, sino una evocación directa de Inge Müller, la cónyuge desaparecida.

El teórico del teatro posdramático Hans-Thies Lehmann lo expresa con precisión: "Se trata de un teatro tras la catástrofe, que proviene de la muerte y se dirige hacia un pasaje más allá de la muerte." Por ello no sorprende que Müller sitúe muchas de sus obras en espacios cerrados, asfixiantes, como el búnker posterior a una hipotética Tercera Guerra Mundial en *Quartett* (1980), adaptación libérrima de *Las amistades peligrosas* de Pierre Choderlos de Laclos. Allí, la condesa Merteuil y Valmont intercambian identidades, géneros y tiempos hasta volverse un mero trasunto residual: espectros atrapados en una escena sin salida, condenados a representar, una y otra vez, el colapso del deseo y a desenmascarar la ilusión del amor romántico. Todo aquí ha sido reducido a cuerpos en descomposición que balbucean un lenguaje afectivo en vías de extinción.

Esta intervención desde el texto dramático sobre los preceptos que atañen a la escena plantea, desde luego, retos considerables para su materialización. Como afirma el director y dramaturgo mexicano Alberto Villarreal: "Los textos están contra la puesta en escena y se espera que la escena esté contra el texto. Del combate deberá brotar el teatro." De esa tensión pueden surgir montajes deslumbrantes o francamente desastrosos. La obra de Müller exige cómplices a la altura del reto que

propone. Uno de ellos fue el director estadounidense Robert Wilson, recientemente fallecido, con quien Müller mantuvo una relación fructífera que se ha prolongado en reposiciones continuas, como *Quartett* con la actriz francesa Isabelle Huppert. Desde 1980, el propio Müller dirigió varios de sus textos, y en 1992 se incorporó a la directiva del Berliner Ensemble. Poco antes de su muerte, fue reconocido como su director artístico, cerrando así un ciclo simbólico en la institución que alguna vez dirigiera Brecht.

En América Latina y España, el impacto de su poética es indiscutible. Figuras como Angélica Liddell o Rodrigo García serían impensables sin la impasible huella de su impronta. Algunos montajes también han marcado hitos como *Máquina Hamlet* del Periférico de Objetos en Argentina en 1995 y *Cuarteto*, dirigida por Ludwik Margules en México en 1996. Margules, director polaco exiliado en México tras la Segunda Guerra Mundial, superó su animadversión hacia Müller, a quien se acusó, tras la caída del Muro, de haber sido informante de la Stasi, y prefirió abocarse a la potencia escénica y poética de su texto, creando una puesta en escena que permanece en los anales de la excelencia teatral en México.

Si algo se echa en falta actualmente es la escasa cantidad de textos de Müller traducidos al español. Apenas contamos con un puñado frente a más de treinta piezas dramáticas que escribió en vida. Tal vez esta escasez se deba a que la dificultad de traducirlo no es solo lingüística, sino también ideológica y temporal. Su poética demanda una lectura activa, dislocada y polisémica. Su ausencia se resiente aún más porque Müller no pertenece al pasado, su teatro es un carbón ardiente, que sigue humeando bajo los escombros del presente, más aún en un tiempo donde el horror del eterno retorno se ha convertido en la norma. Su obra persiste como una poética de urgencia, capaz de hacernos transitar por la demoledora inclemencia del ahora, dado que, como él mismo afirmó: "El teatro es siempre una reflexión sobre el terror. El terror ideológico, el terror social, el terror que incluso puede sentir alguien ante sí mismo." ~

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte.



Pintura: Guerreros mexicas con macuahuitl, Códice Florentino (Vol. IX) / Wikimedia Commons.

HISTORIA

Entre plumas, obsidianas y certezas

por **Santiago Aguilar**

Marco Antonio Cervera Obregón es un arqueólogo mexicano especialista en historia y arqueología militar, interesado particularmente en la antigüedad. Y aunque su formación ha sido, en mayor parte, como estudioso de pueblos protohistóricos europeos –es doctor en arqueología clásica por la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona–, nunca ha abandonado la investigación de su país natal. Por ello, no es extraño que Cervera haya publicado *Entre plumas y obsidianas. Historia militar de la antigua Mesoamérica*, un libro que se suma a los escasos estudios que se han escrito sobre el México anterior a 1521.

Aunque se trata de un libro breve, el recorrido de Cervera es extenso y está redactado con claridad, algo que se agradece en un académico, por lo visto, ajeno a retóricas abstrusas. Marcha a paso ligero desde el Neolítico hasta los mexicas. Se detiene en cada uno de los grupos protagonistas que van desde el Preclásico hasta el Posclásico, y ofrece una mirada general del espacio y el tiempo que habitaron, así como también de los principales estudios sobre milicia que hay sobre cada región.

Para iniciar su recorrido, Cervera recurre a Jean Guilaine y Jean Zammit, autores de *El camino de la guerra. La violencia en la prehistoria* (2003), para quienes la violencia del hombre tendría su origen en los conflictos tribales. Estos antropólogos han llegado a identificar por lo menos tres formas diferentes de conflicto: un individuo contra su propia tribu; una tribu enfrentada a un grupo similar, o bien una tribu contra grupos de otra especie.

Cervera aclara al lector –por si aún no se ha enterado– que los mayas lejos estaban de ser aquellos sabios astrónomos por los que se les tenía hasta la década de los cuarenta. Además, se muestra dubitativo ante el uso de la poliorcética que, como nos recuerda, es el "término que dentro de la historia militar se refiere a la ciencia de la defensa y el asedio de los sitios urbanizados". Señala que, en ocasiones, se han querido aplicar conceptos desde una lógica moderna: por ejemplo, al interpretar ciertos vestigios arqueológicos como "murallas" o fortificaciones, sin que exista un sustento claro para ello.

Uno de los capítulos que más llama la atención en este libro es el cuarto: está dedicado al ejército teotihuacano, tema que ha levantado ámpula entre los investigadores por la poca información –por no decir casi inexistente– que hay al respecto. La tesis de Cervera tiene su mérito, pues acepta, en primer lugar, la teoría de Linda Manzanilla según la cual Teotihuacan era una ciudad con habitantes provenientes de lugares diferentes que residían en los distintos barrios y que eran gobernados por un sistema corporativo que competía entre sí. Pero Cervera se declara un seguidor del modelo militarista –con Ross Hassig a la cabeza–, aunque con un matiz: duda de que los teotihuacanos llegaran al extremo ideológico de los mexicas. Por ello, concluye:

> [...] tratando de conciliar el modelo político de Manzanilla con el concepto de la guerra compleja, propongo la posibilidad de que, cuando fuera necesario, cada barrio podría proporcionar tropas al gobierno teotihuacano, pasando de simples tropas de barrio a un verdadero ejército estatal, ya que parece inconcebible que el poder de un gran estado antiguo, como el que nos ocupa, no estuviera de la mano del poder militar como una herramienta sustancial de las políticas del poder.

Una presencia constante en la obra de Cervera es la de Alfredo López Austin. En un artículo de 2003 titulado "El núcleo duro", posteriormente publicado en *Juego de tiempos* (2018), López Austin defendía la idea de la continuidad de algunas costumbres de aquel México prehispánico, y dejaba en claro de una vez por todas la idea de que la historia "mesoamericana" o indígena no terminaba con la derrota de los mexicas y sus aliados, sino que seguía viva hasta nuestros días.

Descree Cervera de ideas como las de Caso, de Duverger en *La flor letal. Economía del sacrificio azteca* (1983) o de algunos otros antropólogos e historiadores de la escuela francesa, quienes han insistido en leer la guerra exclusivamente desde su función ritual o sacrificial. Si bien reconoce que esos elementos existieron, insiste en que la guerra mesoamericana fue también política, estratégica y territorial, y que sus formas no pueden entenderse sin considerar la enorme diversidad de actores y escenarios que confluyen en Mesoamérica. Aunque, debe decirse, Cervera es un admirador de la obra de ese gran conocedor del "alma" mesoamericana, Jacques Soustelle. Particularmente interesante es, por cierto, su propuesta de las "artes marciales" o de "sometimiento" mesoamericanas, que los guerreros habrían puesto en práctica durante las cuestionables –Cervera *dixit*– guerras floridas.

Sería justo recordar que desde 1976, con la publicación de *El rostro de la batalla* del historiador inglés John Keegan, el estudio de la guerra ha adquirido nuevos enfoques. Keegan comenzó a buscar el lado humano o individual en la guerra, además de hacer énfasis en que no era un conflicto meramente militar, sino que afectaba a una sociedad entera. Por ello, a nadie pueden sorprender los párrafos que Cervera dedica a contextualizar las formas de vida de estas sociedades.

Mención aparte se merece el último capítulo del libro dedicado a la conquista de México, pues Cervera se aleja para ver mejor y, al igual que muchos de quienes le precedieron, llega a la conclusión de que la guerra entre los mexicas y los españoles fue, en realidad, una guerra mesoamericana más en la que los pueblos indígenas desempeñaron un papel activo como aliados, enemigos y supervivientes. Este enfoque desromantiza la imagen de un México homogéneo y la de una conquista puramente europea, al tiempo que, de alguna forma, sigue el camino trazado previamente por León-Portilla.

Al igual que el Paz de *Posdata* (1970) que analiza la composición del Museo Nacional de Antropología, Cervera es un critico del "aztequismo" y, por ello, en lugar de perpetuar una visión centralista y casi teleológica que coloca a los mexicas como el clímax inevitable de la historia mesoamericana, Cervera defiende una lectura plural donde cada cultura tiene su especificidad, su ritmo y sus formas propias de militarización. La suya es una crítica implícita a los relatos que uniforman la violencia ritual y la organización bélica bajo un solo modelo, casi siempre el mexica. En este sentido, su libro no solo desmonta lugares comunes: también descentra el foco, reparte las luces y obliga al lector a pensar en clave de diversidad, no de hegemonía.

Entre plumas y obsidianas. Historia militar de la antigua Mesoamérica es un gran complemento de uno que otro libro clásico como *El pasado indígena* (1996) de Alfredo López Austin y Leonardo López Luján. Más que una simple síntesis, el libro se deja leer como el credo intelectual de Marco Antonio Cervera Obregón: una apuesta por la claridad frente al mito, por la continuidad frente a la ruptura y por una arqueología que no renuncie ni al rigor ni a la imaginación. ~

MARCO ANTONIO CERVERA OBREGÓN
ENTRE PLUMAS Y OBSIDIANAS. HISTORIA MILITAR DE LA ANTIGUA MESOAMÉRICA
Ciudad de México, Siglo XXI, 2021, 264 pp.

SANTIAGO AGUILAR (Ciudad de México, 2005) estudia historia en la Universidad Anáhuac.

El rock ya fue

por **Eduardo Huchín Sosa**



ABEL GILBERT Y PABLO ALABARCES
HISTORIA MÍNIMA DEL ROCK EN AMÉRICA LATINA
Ciudad de México, El Colegio de México, 2025, 326 pp.

Conviene comenzar con lo que la *Historia mínima del rock en América Latina* no es. No es un catálogo de nombres ni de bandas ni de discos y, si revisas la *playlist* que acompaña al volumen, terminarás preguntándote si no habrás comprado por equivocación la *Historia mínima de la trova y la canción de protesta en América Latina*. Tampoco ofrece una historia en el sentido tradicional, en la que sucesos importantes siguen a otros sucesos importantes desde la primera versión al español de "Rock around the clock" hasta nuestros días y evita así el espejismo de que hacer "historia de la música" es entretejer dos cronologías –una musical y otra política–. Debo decir que ni siquiera pretende ser una *síntesis* ni una tramposa organización de relatos locales, aunque, habla en efecto de seis escenas en particular (Cuba, México, Brasil, Chile, Uruguay-Argentina y Perú-Colombia-Bolivia). Finalmente, quiere presentarse como algo más que una respuesta al documental *Rompan todo* (2020), de Netflix, incluso cuando en las últimas páginas se las arregla para echarle flores al productor de dicho documental, Gustavo Santaolalla, de quien corre la leyenda que inventó el rock latinoamericano luego de crear los cielos, la tierra y los comunicados del Clacso.

En su introducción –titulada "Romper mucho, poquito, nada", por si no quedaba claro contra qué narrativa estaban escribiendo–, Abel Gilbert y Pablo Alabarces, dos investigadores argentinos muy curtidos en la música popular, admiten las dificultades de la tarea: primero respecto a qué considerar rock y, una vez resuelto aquel viejo asunto, de qué manera armar una "historia" –además de todo– "latinoamericana". Encuentran la respuesta en la autopostulación, es decir, en la percepción que los propios fanáticos tenían de pertenecer a una contracultura y a un movimiento generacional en un momento histórico específico: los años desarrollistas que tuvo la región desde finales de los cincuenta y hasta la década del setenta. Por tanto, el volumen no se limita solo a describir la trayectoria de un género en voz de sus creadores sino también en la de sus escuchas y detractores, en un afán por recrear la extrañeza, el pánico y el furor que despertó la aparición de estos sonidos inusitados en nuestras sociedades.

Ahora que la polémica alrededor del rock es un asunto de cincuentones que se pelean en páginas de Facebook sobre si Alejandro Marcovich es un genio o solo un engreído, resulta difícil concebir la novedad y la amenaza que representó alguna vez el rock (y si bien es cierto que, hace unos días, hubo gente protestando por la presencia de Marilyn Manson en San Luis Potosí, tampoco es secreto que se terminó presentando en una feria con juegos mecánicos, pabellón gastronómico y palenque). Institucionalizado a tal grado que algunos miembros de bandas acabaron de funcionarios o defendiendo políticos en redes sociales, y materia prima de bares, versiones sinfónicas y conciertos con Sabo Romo, el rock *ya es historia*. Una certeza que, de acuerdo con los autores, permite la existencia de este libro.

En ese sentido y a ojos de Gilbert y Alabarces y otros investigadores, el rock en América Latina puede periodizarse en cuatro momentos: uno inicial, importador, en el que aquella música se considera simplemente "juvenil", lo cual implica la aparición de una "juventud" como actor social y también como un mercado; en el segundo, contracultural, ese mismo público empieza a asumir un papel rupturista en ocasiones rivalizando con esa otra identidad joven de la época, la "revolucionaria"; en el tercero, de persecución, los gobiernos hostigan y exterminan a las juventudes revolucionarias y, de paso, mantienen a raya a los roqueros; y en el cuarto, de internacionalización, las bandas latinoamericanas emergen de esa oscura tercera etapa y alcanzan el éxito masivo más allá de sus países. Para los propósitos de su historia, los investigadores priorizan la zona en la que el rock importado adquirió cartas de naturalización y pronto se volvió un escándalo para las mentes mojigatas de derechas e izquierdas, unas aterrorizadas por la libertad sexual y el consumo de drogas y las otras por el supuesto imperialismo cultural que aquella música representaba.

El volumen comienza, de manera inmejorable, con el caso cubano, cuyo régimen revolucionario sigue prendiendo a muchos roqueros fuera de la isla, pero que, dentro de ella, no dudó en calificar a los oyentes del género como "desviados" o "enfermitos", en oposición a "los jóvenes obreros, campesinos, militares y estudiantes". Los autores rescatan los

testimonios de quienes, en los sesenta, consumían aquella música extranjerizante, en discos que entraban de contrabando o se regrababan por medios artesanales (en Moscú, para ilustrar una experiencia similar, Heberto Padilla reconoció haber escuchado a los Beatles en una radiografía que mostraba el hueso de una cadera). El propio Silvio Rodríguez, símbolo de la música que agradaba a la Revolución, recordó tiempo después que las instituciones cubanas "prácticamente utilizaban microscopios para revisar las canciones y ver si tenían células de rock, que ellos interpretaban como células de penetración, y células proimperialistas". Sin embargo, eso no impidió que, cuatro décadas más tarde, el oficialismo le rindiera homenaje a John Lennon con un parque y una estatua o que insertara el género dentro de la burocracia del Estado a través de la Agencia Cubana de Rock.

La coartada antiimperialista sirvió también para estigmatizar el nuevo sonido en otras zonas del continente, como Brasil. El 17 de julio de 1967, la cantante Elis Regina organizó una marcha contra la guitarra eléctrica en São Paulo, bajo el eslogan "Defender lo que es nuestro" y encabezada por algo llamado Frente Ampla da Música Popular Brasileira. El cantautor Caetano Veloso vio tintes fascistas en una iniciativa de ese tipo, pero es probable que los propios asistentes la consideraran una muestra de dignidad estrechamente vinculada a sus simpatías de izquierda. El libro examina esas y otras contradicciones, al tiempo que describe las peleas y alianzas entre los practicantes de distintos estilos (como la relación entre Regina y Rita Lee o la de Gilberto Gil con Os Mutantes). Su reivindicación de Roberto Carlos como un puente entre etapas del rock brasileño y de Paulo Coelho como letrista de rock y perseguido político –mucho antes de convertirse en escritor de fábulas de autoayuda y enemigo preferido de la gente que se cree culta– ofrece una perspectiva refrescante: la de ver al rock frente a y en contaminación con otros géneros y propuestas. Como demuestra la *playlist* preparada por Gilbert y Alabarces que ya he mencionado, las fronteras llegan a ser difusas y una canción de Los Jaivas puede pasar hoy día como "música de los abuelos" al lado de Los Pasteles Verdes, y otra de Silvio y Milanés como rock de Mix 106.5 FM.

Sería un pecado eludir el capítulo mexicano de esta *Historia mínima*, que a más de uno hará enarcar la ceja, porque a nadie le gusta que le digan que, en el tercer acto, los argentinos vinieron a salvar la obra. Teniendo como punto de partida 1994, año en que todo el rock nacional se volvió zapatista, los autores examinan en retrospectiva las relaciones entre rock y política mexicana, que resultan más ambivalentes de lo que los mismos roqueros estarían dispuestos a admitir. Las ambigüedades pueden rastrearse hasta Avándaro, el festival celebrado apenas unos meses después del Halconazo de 1971, y que despertó las alarmas tanto del gobierno priista como de algunos intelectuales de izquierda, como Carlos Monsiváis que, encendido por tanta energía desperdiciada en algo que no fuera una asamblea, sentenció: "¿Qué es la nación de Avándaro? Grupos que cantan en un idioma que no es el suyo canciones inocuas [...] pelo largo y astrología, pero no lecturas y confrontación crítica." Más tarde, se arrepintió de haber coincidido con la moralina de la derecha, pero reafirmó que el festival había constituido una prueba de dependencia colonial. El relato de Gilbert y Alabarces da un repentino salto de la prohibición del rock en el país a los "hoyos fonkys", al rock rupestre, a la aceptación tardía del español como lengua natural, al compromiso social de los grupos tras el sismo del 85 y al impulso que empezaron a darle los grandes medios de comunicación al género que ellos mismos habían ignorado años atrás. Puede uno imaginarse, a semejante velocidad, la cantidad de matices que quedan fuera y los peligros de asumir que esa porción de la historia representa siquiera una buena parte.

Luego de retratar lo acontecido en otros países del continente, a veces con la falta de claridad que caracteriza a la prosa sociológica, Gilbert y Alabarces se despiden con un dejo de nostalgia por un género que, presa de su espíritu contracultural y demasiado consciente de a qué se oponía, no pudo resolver sus contradicciones. Un género que, pasados los años, terminó capturado por la industria discográfica multinacional que, especialmente desde Estados Unidos, moldea en el siglo XXI a qué suena lo latino. ~

EDUARDO HUCHÍN SOSA (Campeche, 1979) es músico, escritor y editor de *Letras Libres* (México). Es autor, entre otros libros, de *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* (Turner, 2022).

ARTE Y LITERATURA

El pintor desconocido

por **Diego Courchay**

Al fallecer, en 1885, tiene asegurada la posteridad, aunque como pintor se considera un "chapucero". Puede decirse que, pese a mitificarse a sí mismo en todo lo demás y a realizar más de cuatro mil obras, con su producción pictórica fue pudoroso hasta el disimulo. Pintó por décadas, pero nunca expuso en vida.

En sus veintes privilegió los bosquejos y las caricaturas, los trazos veloces amoldados a los márgenes de apuntes en sus cuadernos de viaje de la década de 1830. En los años siguientes, la visión del río Rin junto a Juliette, su amante, lo hace volver a la pluma y al pincel: pinta sus únicos paisajes puros y castillos donde se acerca a la fantasía. Para 1850, en un momento de crisis, instala un estudio en pleno comedor de Juliette. Reaparecen los castillos, más

fantasmagóricos, algún recuerdo de la infancia española, y asoma su lado delirante: un *Champiñón*, que se alza gigante al centro del papel. La gran época de su arte son las dos décadas siguientes en las islas, ante el espectáculo del mar, moldeando la épica de su aislamiento. Ahí se desata su romanticismo oscuro, nutrido por sesiones espiritistas. Aparecen las construcciones imposibles, las ruinas, las violentas manchas de tinta transformadas en muecas, en monstruos, en reflejos de siluetas. Incluso roza la ciencia ficción: *Planeta-ojo*, una córnea negra viajando en la nada, desorbitada en más de un sentido. Su último gran ciclo de dibujos es *El poema de la bruja*, las etapas de un juicio por brujería contado tan solo mediante rostros, los de los testigos, jueces, inquisidores, y la bruja misma.

Que él pintara fue siempre un secreto a voces, cosa de entendidos. Aun así, no faltaron las opiniones. A Baudelaire le encantaba esa obra, y alabó la "magnífica imaginación que fluye a través de los dibujos". Van Gogh fue más comedido, y dejó dicho en su correspondencia que le parecían "melancólicos". Tiempo después, Picasso fue dueño de una extraña pintura suya, sin título, luego llamada *Cabeza de diablo*. En 1936 fue a parar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la exposición "Arte fantástico, dadá, surrealismo". Quedó colocada en la sección de los "precursores".

Pero acaso sea André Breton, el padre del surrealismo, el que más pareció cultivar una íntima afinidad con esas pinturas que pasaban más tiempo en la casa de los descendientes y en un archivo que a la vista del público. A Breton le había regalado dos piezas la esposa del bisnieto de aquel pintor, quien frecuentaba su círculo. Él las guardaba en su estudio, por su "belleza convulsa". Una era una mancha oscura, como de Vía Láctea, que Breton exponía a la vertical, pero que cuando la prestó a un museo fue colgada horizontalmente. La otra pieza es más importante no por su factura, sino por su naturaleza conceptual. O así lo interpretaron luego, porque el pintor llevaba muerto más de medio siglo y desconocía esas movidas intelectuales. La pintura es cuadrada, apenas un esbozo de tinta difuminada. Sobre un fondo indistinto, una línea borrosa parte el papel a la mitad. Debajo de esa línea, una palabra: "Alba". "¡De ahí viene el nombre de mi hija!", les explicaba Breton a las visitas.

Dicho así suena como otro talento oculto, póstumamente traído a la luz por el cambio de siglo, de los gustos, o por la buena obra de algún reivindicador tardío. Pero esta historia es distinta: el pintor desconocido lo fue por opacarse a sí mismo. Se trata de Victor Hugo, un gigante de las letras del siglo XIX. ¿Victor Hugo, pintor? Tan prolífico como escondido, en comparación con el mármol de su bibliografía. Una exposición reciente, *Cosas asombrosas: los dibujos de Victor Hugo*, en la Royal Academy de Londres, echa luz sobre sus más oscuras creaciones. Antes hay un vasto lapso, que nos remonta a 1888, a la primera vez que los cuadros de Victor Hugo fueron expuestos en público, mezclados con otros documentos. La muestra es póstuma y por necesidad: se recaudaban fondos para erigir su estatua.

"El propio Hugo, durante su vida, logró establecer un sistema de camuflaje y ocultación que pretendía reprimir su pintura y disminuir su importancia, en beneficio de sus otras actividades literarias y políticas", escribió el artista Jean-Jacques Lebel. Esa obra denegada se recrudece en los viajes, en las horas huecas de la escritura o del fracaso político, se acentúa en épocas de tristeza, y gana terreno y libertad imaginativa en el exilio.

De esos años pasados en las islas inglesas del Canal de la Mancha (1851-1870), por su oposición a Napoleón III, data la única vez que flaqueó su cautela y se imprimieron algunos grabados. En 1862 aparece en un pequeño tiraje *Dibujos de Victor Hugo*, con un prefacio del escritor Théophile Gautier: "El público podría sorprenderse al ver que detrás de este título... no hay capítulo, ni oda, ni prosa, ni verso, y sin embargo, es el gran poeta quien sostiene la pluma."

Hugo duda en depararle esa sorpresa a sus lectores, y así se lo advierte al editor: "La casualidad ha puesto ante sus ojos unos dibujos provisionales que hice, durante horas de ensoñación casi inconsciente, con lo que quedaba de tinta en mi pluma, en los márgenes o tapas de manuscritos. Usted desea publicarlos... mucho me temo que estos trazos ordinarios, proyectados con mayor o menor torpeza sobre el papel por alguien con otras cosas que hacer, dejarán de ser dibujos en cuanto afirman serlo... que se le conceda su deseo; escaparán como les será posible de la luz del día para la que no fueron hechos."

El texto de Gautier deja testimonio del método: "seguimos con asombro la transformación de una mancha de tinta o café en un sobre, o en el primer trozo de papel, en un paisaje, un castillo, una marina de extraña originalidad, donde, del choque de rayos y sombras, nacía un efecto inesperado, impactante y misterioso, que asombraba incluso a los pintores profesionales".

Victor Hugo no tuvo instrucción formal como pintor, y fue independiente de todo principio académico. Pinta como escribe, no en un caballete, a la vertical, sino en una mesa y a la horizontal. Ahí moja las hojas, las coloca sobre una tabla de madera y agrega la tinta, la desliza y crea irisaciones. "Tiró la tinta al azar, aplastando la pluma de ganso que crujió y escupió cohetes. Luego amasó la mancha negra, que se convirtió en un pueblo, un bosque, un lago profundo o un cielo tormentoso", recuerda su nieto Georges. Es un caos creativo que nutre con lo que está a la mano: moja encajes en tinta y los usa como plantillas, deja huellas de dedo, ataca el papel con cerillos usados, tuerce la punta de su pluma para obtener manchas, y otros accidentes controlados.

"Mis dibujos son un poco salvajes...", comentó Victor Hugo alguna vez: experimenta más al pintar que al escribir. En sensibilidad y en técnica se parece a William Blake, el poeta-pintor de tintes metafísicos, y sobre todo al Goya de las pinturas negras. Es alumno del español en sus figuras más grotescas, sus búhos y monstruos, que remiten a Quasimodo o Gavroche, personajes de sus novelas. Son de los pocos puentes directos con su escritura, aunque realizó ilustraciones para poemas y una prosa. Se repiten temas como la naturaleza, y también causas: veinticinco años después de publicar *El último día de un condenado a muerte*, arremete contra la pena máxima con un cuarteto de ilustraciones.

De su posteridad ya se habló al inicio. El destino póstumo de su obra es revelador: lo que aún no ha regalado a sus discípulos y amigos lo dona a la Biblioteca Nacional, con sus documentos, en vez de a un museo como obra pictórica.

Todo queda dicho en una respuesta de 1868 a Burty, tras recibir sus loas: "Me retengo para no dejarme vencer por la vanidad. Por suerte, pronto me vuelve la razón, y me digo: '¡Viejo poeta bestia, no te vayas a imaginar que eres pintor!'" ~

DIEGO COURCHAY es escritor y periodista.

ARCHIVO *VUELTA*

Te amo no cual mito

por **Guillermo Sheridan**

Con su singular estilo lúcido e incisivo, Guillermo Sheridan se dio a la tarea de compendiar algunos de los mitos mexicanos más populares de finales del siglo pasado en este texto, del cual presentamos una versión breve, que fue publicado por la revista Vuelta *en su número 168 de noviembre de 1990.*

Hay un momento definitorio en la vida de todo niño mexicano en el que escucha a su profesor decir con toda solemnidad:

–En el concurso mundial de himnos nacionales el Himno Nacional Mexicano ganó el segundo lugar después de La Marsellesa.

Yo recuerdo a la perfección el día en el que le escuché decir eso a mi profesor, don Raúl Bladimieres, en que se lo creí a pie juntillas y en el que me sentí muy orgulloso.

¿Por qué es ese un momento definitorio? Porque a) es la primera vez que lo engañan a uno en nombre del patriotismo, b) es cuando se aprende que México nunca gana, c) es cuando se aprende que los que ganan o lo hacen injustamente o son extranjeros. A partir de ese momento, estamos condenados a vivir de mitos. Estos mitos suelen crearse de situaciones fantásticas que compensan deficiencias emocionales, pasan por verdades incuestionables y delatan un pertinente perfil de la idiosincrasia nacional.

Por ejemplo, otro mito de segundo lugar es el que dice "La constitución mexicana es la segunda mejor del mundo después de la norteamericana" si bien no se sabe si para el concurso bastaba la teoría o se exigía la práctica. Es comprensible que lo de adjudicarnos un segundo lugar sea un puro argumento de la verosimilitud, aunque hay otro mito de concurso en el que sí ganamos el primer lugar y que es el del "Concurso de ejércitos que caminaron mucho".

Otros mitos suelen insistir en que los mexicanos somos de primera, pero tenemos las contingencias en contra: "La televisión a colores la inventó un mexicano, pero le fregaron la patente", "Los mejores cardiólogos del mundo son mexicanos, pero se los llevan a Houston", "*No me mueve mi Dios para quererte* lo escribió un mexicano, pero los españoles se empeñan en negarlo".

Muchos otros mitos proclaman nuestra grandeza si bien, para hacerse de credibilidad, en un curioso mecanismo compensatorio (y dada nuestra bajeza), suelen estar avalados por uno o varios extranjeros. Así, sabemos que el presidente Kennedy "siempre prefirió a México, pues pasó entre nosotros su luna de miel"; que el presidente De Gaulle dijo en un discurso "que México se parecía a Francia porque tenía doscientas variedades de chiles mientras que Francia tenía trescientas de queso" (hay consenso en el sentido de que este discurso fue en el Zócalo); que el papa (no importa cuál) "nos ama como a ningún otro pueblo"; que "los rusos vinieron a estudiar la cosmología maya antes de lanzar el *Sputnik*". Estas mitologías tienen una versión a contrapelo, pero igualmente mistificante que consiste en afirmar la propia grandeza invirtiendo la denostación de un extranjero pernicioso.

Hay mitos que no requieren del formato del concurso ni del argumento de la comparación porque se propalan en y desde la pura necesidad de creerlos porque sí, como si se hubieran desprendido de una autoridad tan alta que se vería mal inquirir sobre su naturaleza. Son mitos como "El estadio Azteca fue declarado la octava maravilla del mundo", "Los pilotos de Mexicana son los mejores del mundo", o "Los osos panda solo se reproducen en México". Los mitos que pretenden convertir nuestras limitaciones en triunfos son característicos del mundo alimenticio: "El pulque es rico en proteínas", "La tortilla quemada limpia los dientes", "El mezcal tiene mescalina y es alucinógeno", o "A los frijoles se les puede echar agua indefinidamente". El mes de la patria, septiembre, parece ser un mes propicio a la fabricación de mitos nacionales. ~

GUILLERMO SHERIDAN es escritor e investigador del Centro de Estudios Literarios de la UNAM. En 2024, Debolsillo publicó su novela *El dedo de oro (transformado)*.