LUIS ZAPATA (1951-2020)
SANDRO COHEN (1953-2020)

VEKA DUNCAN
KALUZ, UN NUEVO MUSEO

CARLOS VELÁZQUEZ
VERNON SUBUTEX 1, 2 Y 3

NAIEF YEHYA
GAMBITO DE REINA

NÚM.276 SÁBADO 07.11.20

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

Kiki de Montparnasse y Alfonso Reyes

NOSTALGIA DE LA VIDA

ADOLFO CASTAÑÓN

"NO ESTOY EQUIVOCADO": 80 AÑOS DE BULGÁKOV

JOSÉ ANTONIO LUGO

Kees van Dongen, *Retrato de mujer con un cigarrillo* (*Kiki de Montparnasse*), acuarela sobre papel, *ca.* 1922-1924 (detalle) > Fuente > beautyacrosstheart.com

ARTURO RIVERA: ROSTROS DEL DOLOR

MIGUEL ÁNGEL MORALES

En esta edición de **El Cultural** *revisitamos a una figura decisiva en las letras de nuestro siglo XX, Alfonso Reyes. Conocedor de su enorme obra y valía, Adolfo Castañón lo aborda aquí desde el terreno de la intimidad, las amistades y querencias de la noche, durante su paso por la embajada de México en Francia —en el periodo de entreguerras, cuando París, en efecto y con Hemingway, "era una fiesta". Es una historia donde Reyes va de la mano de "La reina de Montparnasse", venerada por artistas y bohemios de la época, modelo, cantante y pintora —entre otras virtudes—, para llenar el cuadro con el tinte de pátina y afecto que su relato incluye.*

Nostalgia de la vida

KIKI DE MONTPARNASSE Y ALFONSO REYES

ADOLFO CASTAÑÓN
@avecesprosa

I

Alfonso Reyes llega a París a fines de octubre de 1924. Tiene 35 años. Había estado antes, entre agosto de 1913 y septiembre de 1914, con diez años menos. En 1913 era segundo secretario de la embajada de México en Francia. Diez años más tarde va como embajador acreditado no sólo por el gobierno de México, que lo había nombrado en ese cargo, sino por las credenciales de su intenso ejercicio literario, crítico y editorial en España. Llega a París acompañado de su esposa Manuela Mota y de Alfonso Reyes Mota, su hijo, por cuyo sostén diario tiene que ver.

El París al que llega Reyes en octubre de 1924 no le es del todo ajeno. Se reencontrará ahí con numerosos amigos y atesorará como pocos esa proteica capacidad suya para convivir no sólo con el mundo oficial, diplomático y aun aristocrático, sino con los escritores y artistas de toda laya con los que va amistando. El experimento de la cordialidad universal que tan buenos resultados le había dado en España, abriéndole de par en par las puertas de esa cerrada sociedad, desde la nobleza hasta las orillas bohemias, heterodoxas y marginales, conectadas por el hilo dorado de la letra, el arte y la poesía, se reproducirá en París, donde Reyes frecuenta prácticamente a todos los ciudadanos de la república literaria, a los diplomáticos y a los artistas, a los libreros y a los anticuarios, a los banqueros y a los periodistas, a los profesores, a los filósofos y a los diletantes, a los pintores, fotógrafos, músicos, coreógrafos, desterrados, caricaturistas...

No es extraño en ese contexto que estos encuentros se hubiesen dado en ciertos lugares. Uno de esos espacios fue el exclusivo y tradicional Jockey Club de París, foco de reunión de la aristocracia y la nobleza, sede de las autoridades hípicas francesas y lugar

Foto > academia.org.mx

DIRECTORIO

El Cultural
[Suplemento de La Razón]

Twitter: @ElCulturalRazon

Roberto Diego Ortega
Director
@sanquintin_plus

Julia Santibáñez
Editora
@JSantibanez00

Facebook: @ElCulturalLaRazon

CONSEJO EDITORIAL
Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki • Delia Juárez G.
Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Bruno H. Piché • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

Director General Editorial › Adrian Castillo Coordinador de diseño › Carlos Mora Diseño › Armando S. Armenta

Contáctenos: Conmutador: 5260-6001. Publicidad: 5250-0078. Suscripciones: 5250-0109. Para llamadas del interior: 01-800-8366-868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 12

de encuentro de la alta sociedad —recuérdese que Charles Swann, uno de los personajes de Marcel Proust, fue presentado como uno de sus miembros— y de una sociedad que bailaba, apostaba, murmuraba y se divertía en sus salones desde la noche hasta que el día despuntaba. Reyes lo frecuentó y dejó una viñeta de ese espacio:

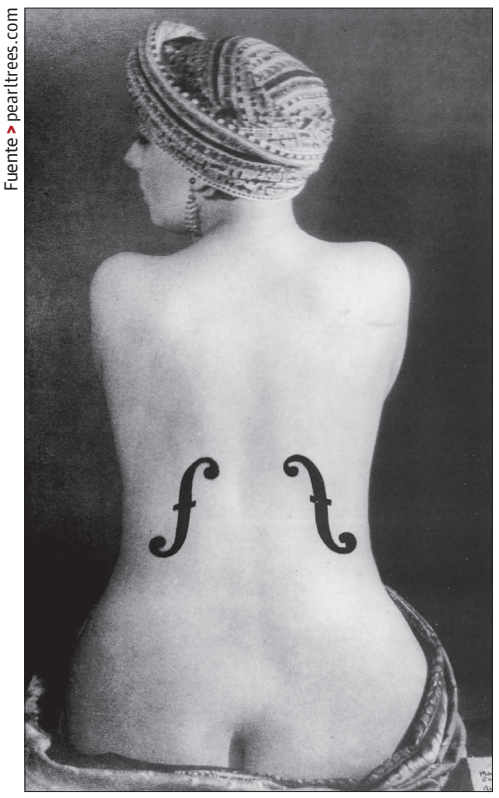
> Los techos de París exhalan
> ya las primeras golondrinas
> y en el bochorno azul que baja
> sube una paz vegetativa.
>
> Silencio, cuando la caricia
> sus pétalos olvida por las frentes.
> Miente quien dijo "todavía"
> y quien dijo "ya no más" miente.
>
> Desde cada pestaña,
> una gotita de risa le tiembla,
> mientras divaga el ala de la luna,
> entre la noche coqueta de estrellas.[1]

Cabe suponer que Alfonso Reyes alude en este poema a las pestañas de Alice Prin, mejor conocida como Kiki de Montparnasse (1901-1953), la cantante, artista, poeta y modelo de la que consta que fue amigo y confidente.

II

Hubo además otro centro nocturno, The Jockey, más modesto y pequeño. El *night club* que, a partir de fines de noviembre de 1923, empezó a funcionar en la esquina del Boulevard Montparnasse con la Rue de Campagne-Première. El local había sido antes el Café Caméléon.

Fue comprado por un exjockey de nombre Miller y un pintor de nacionalidad estadunidense llamado Hilaire Hiler. Remodelaron un poco el lugar y tapizaron las paredes con carteles de figuras de vaqueros, indios y... mexicanos. Pusieron una pequeña pista de baile y encendieron un luminoso letrero: *The Jockey*. Decía Kiki: "Hemos puesto en marcha un pequeño *night-club* que promete ser muy divertido; todas las noches nos reunimos ahí como una buena familia y cada cliente tiene derecho a hacer su pequeño 'número'".[2] En alguna de las primeras fotos se reconoce, además de Kiki y de los fundadores del lugar, a Man Ray, Tristan Tzara y Ezra Pound. Dice Alfonso Reyes:



Fuente > pearltrees.com

Kiki de Montparnasse, modelo de Man Ray, *El violín de Ingres*, 1924.

> El pequeño salón del "Jockey" chirriaba como una matraca, zumbaba como uno de esos tamborcitos de cartón, atados a una cuerda, que los niños hacen girar, imitando el ronrón del mosco. —Caja de sombreros, llena por dentro de papeles y cintas; tan bajo el techo que nos aplasta las ideas, como la tapa suele aplastar la *aigrette* [penacho, haz de plumas]—. Había rebuznos de zambomba.
>
> Los letreros en inglés, tomados del viaje de Wilde por el oeste y sur de los Estados Unidos, húmedos de música, sanguijuelaban por los muros. Afuera, las bohardillas estaban tan untadas de luna.
>
> Kisling había entrado, repartiendo puñetazos, puñetazos de arreglo fácil, como tratados y contratados de antemano entre el agresor y la víctima.
>
> Kikí[3] cantaba sus tonadas de marinero con una dulzura religiosa y sencilla, que contrastaba con la crudeza de la letra —hecha toda como de carne, de ajo y cebolla. Por el pico de la cara, se le iba la electricidad de los ojos, esos ojos de cohete volteador que sólo ella tiene.[4]

Sigue recordando Reyes: "El Jockey vio nacer el suprarrealismo por los días en que el barrio artístico de Montparnasse, heredero del Quartier Latin, ya estaba invadido de 'vikingos', y cuando Kikí, grande hija de Châtillon-sur-Seine, cantaba sus aires de marineros".[5] Paulette Patout refiere en *Alfonso Reyes y Francia*:[6]

> Reyes se convirtió en un ferviente asiduo de las noches del Jockey, el último de los salones de baile de moda donde se podía encontrar a Van Dongen, Kiesling, Foujita y Dérain. ¡Cuántas mujeres bellas! ¡Qué vestidos! Jean Cassou y Marcelle Auclair se acuerdan todavía de su amigo Alfonso, sonriente, encantado a la débil luz de las lámparas rojas del techo, entre Jean Cocteau que martilleaba el piano, y Kiki, la famosa modelo, que lanzaba a plena voz sus licenciosos lamentos, con su bella y redonda cabeza, coronada con una extraña gorra. De Kiki de Montparnasse que inspiró a tantos artistas —Modigliani, Soutine, Kiesling, Man Ray— parecería que Reyes hubiese amado todo, su belleza morena, casi ibérica —borgoñona—, la gentileza, la vivacidad, el trazo del lápiz irreverente, y hasta el talento de pintora. El rumor de esta relación con "La reina de Montparnasse" y los versos que compuso para ella se difundieron rápidamente en México: sus amigos, Genaro Estrada y Eduardo Villaseñor, escribieron pastiches tan logrados que Reyes los publicó en uno de sus libros.

Fuente > pinterest.dk

Otro retrato de Kiki, por Man Ray.

El de Estrada decía:

> De las estrellas que se apagan
> —ojos en introspección—
> presiento que reaparecen
> cuando te acercas a mí.
>
> ¡Ay, juego de planetario
> que esconde tantos mundos
> [perdidos,
> cómo he creído encontrarlos
> en el goce de tus esferas!
>
> Mi ojo avizor al telescopio
> descubre tus selenitas instintos,
> pero se desespera en el deseo
> de refrescarse en tus canales.
>
> Te enviaré un radiograma
> a la estación K de tu corazón,
> con temores de que la distancia
> lo transforme en carta de fin
> [de semana.[7]

Y el de Eduardo Villaseñor decía:

"EL PEQUEÑO SALÓN DEL 'JOCKEY' —DICE ALFONSO REYES— CHIRRIABA COMO UNA MATRACA... KIKÍ CANTABA SUS TONADAS CON UNA DULZURA RELIGIOSA Y SENCILLA, QUE CONTRASTABA CON LA CRUDEZA DE LA LETRA —HECHA TODA COMO DE CARNE, DE AJO Y CEBOLLA".

Las estrellas que se apagan
son ojos que miran adentro;
así presiento los tuyos
cuando te acercas a mí.

¿Cómo si tan presta vienes
tardas tanto en despertar?
—Colores que nunca viste—
Ya no te puedo llorar.

Sobre tus ojos la aurora
pintaba sus madrigales
—¡ay, cosechas de pestañas
entre espigas de trigales!

Tiembla el recuerdo en su nido
ante el nido de los ojos,
lleno de perlas perdidas.
—¡Ay, cuándo pescaré
lo que ya tengo perdido
en las vueltas de las vidas?
—Colores que no veré.

Cierra la entrada al recuerdo
que de tus ojos vi huir:
viajero, casero no,
marido que ha de volver.[8]

Continúa Patout: "Antes de publicarlos ella misma, Kiki le contó a Reyes muchas cosas, entre otras, los recuerdos de la época en que trabajó ayudando a un panadero, cuando todos los mozos habían partido a la guerra. Reyes imaginó que la harina que había cubierto de pies a cabeza a aquella muchacha había sido para ella, tan coqueta, como un adorno, y compuso un delicioso poema titulado 'La niña de harina'":

Era —me dijo— moza del pan
(sin amores, sin amores, ¿eh?).
Todo el día trafagaba en él,
hada en trenzas y en delantal.

Y ya que, de andar en harina,
(sin amores, sin amores, ¿eh?)
se enmascaraba de abajo arriba
y tan blanca como un pastel,
¡aquella vaga sensualidad
de salir y de hacerse ver!...
Y le pedía a la patrona
dos o tres encargos que hacer.

¡Maligna cosmética blanca
del tocador del marmitón!
La travesura se le asoma
por los ojos blancos al balcón.

Y era, en la pena de París,
bajo el trueno gris de la guerra,
pan del cielo, y Alicia en tierra,
y entre los poetas, Kikí.[9]

No es extraño que Alfonso le escribiera a Genaro Estrada: "Escribo mucho, trabajo mucho. Y nada me ha hecho más feliz que Kikí. Es el mejor gajo del laurel. Me siento enteramente 'envuelto en rico tul'".[10]

Si se puede suponer que Reyes fue feliz con Kiki —"la mujer más conocida y querida de Montparnasse"—, también se debe admitir que ella se arriesgaba por el amigo mexicano, como él mismo recuerda: "En París, Kikí me ha seguido desnuda hasta media calle, y yo sin saberlo".[11]

III

Alfonso Reyes dejó París rumbo a Buenos Aires en 1927. Un año antes había publicado en Francia, en español, el libro *Pausa*, celebrado por Borges, y unas "Simples remarques sur le Mexique" escritas originalmente en francés y no recogidas en libro. En 1928 Kiki hizo una exposición con sus cuadros, según contó en *Souvenirs*, con prólogo de Foujita, editado por Broca al año siguiente. Reyes ya se había ido a Buenos Aires un año antes, pero desde allá compró un cuadro titulado *La granja*. El motivo del óleo sobre madera (32 x 39.5 cm) es una escena rústica y familiar que evoca ciertas imágenes de Marc Chagall y de la pintura *naïf*, y que ha estado presente, por ejemplo, en exposiciones como "El París de Modigliani y sus contemporáneos", en el Museo del Palacio de Bellas Artes, durante este 2020. El cuadro en cuestión forma parte del acervo de la Capilla Alfonsina.

Kiki publicó su libro en 1929. En abril de ese mismo año, la revista *Paris-Montparnasse* dio a conocer, gracias a Henri Broca, los primeros capítulos de sus *Souvenirs*, el libro de memorias que le había enviado a Man Ray narrando sus recuerdos de infancia. Como buen editor, Broca dio la primicia: "Kiki ha escrito sus memorias, que próximamente serán publicadas por Éditions Paris-Montparnasse". El 24 de abril firmó un contrato para una edición de lujo. El 25 de junio tuvo lugar una firma de libros en el bar Falstaff en la que Kiki firmó muchos ejemplares al compás de las botellas descorchadas de champaña. El 26 de octubre se hizo otra presentación, reseñada por el *Paris Tribune*:

> ... la noche del sábado pasado Kiki se puso a dar un beso a todos a los asistentes, es fácil imaginar la larga fila que se formó hacia las nueve de la noche en la librería del Boulevard Raspail. Al propagarse la noticia por el barrio de que por treinta francos se podía conseguir un ejemplar de las *Memorias* de Kiki, su autógrafo y un beso, los hombres se olvidaron de sus medias naranjas, de sus compromisos y de su dignidad y se lanzaron a la librería a la carrera.

La memorias de Kiki fueron traducidas al inglés e incluían un prólogo del estadunidense Ernest Hemingway: "En la actualidad Kiki es un monumento erigido a sí misma [...] aquí está el libro escrito por una mujer que jamás fue una dama. Porque durante diez años, Kiki fue lo más parecido a lo que la gente entiende normalmente por una Reina; pero ser una Reina, por supuesto, es muy distinto a ser una dama".[12]

IV

"Ven pronto, tu Reina, grandes besos de Kiki", es una de las frases que se pueden leer en una carta dirigida a Alfonso Reyes —quien ya se encontraba en Buenos Aires—, sembrada de dibujos y signos humorísticos y provocadores: un par de pájaros negros, un figurín con las piernas abiertas, una mujer con paraguas, un hombre acostado y abajo la firma: *Kiki. 1929*. La carta, que se ubica en los archivos de la Capilla Alfonsina, probablemente es posterior al lanzamiento del libro. Está manuscrita en una hoja del Café-bar Américain Le Dome, en el número 108 del Boulevard Raspail. En el centro, unas líneas en verso:

La gandínjondi jundí
La jardi-jandí jafó
La farajijá-jijá
Yasó déifo
De iste hundio
Do nei Sopo

Fuente > twitter.com

Kiki de Montparnasse, *La granja* (detalle), óleo sobre tela, 1926.

"KIKI LE CONTÓ A REYES LOS RECUERDOS DE LA ÉPOCA EN QUE TRABAJÓ AYUDANDO A UN PANADERO... REYES IMAGINÓ QUE LA HARINA QUE HABÍA CUBIERTO DE PIES A CABEZA A AQUELLA MUCHACHA HABÍA SIDO PARA ELLA, TAN COQUETA, COMO UN ADORNO".

"EN EL MARGEN IZQUIERDO UNA AUTOCARICATURA DE KIKI, CON EL SENO DERECHO BIEN DIBUJADO Y UN CORAZÓN ATRAVESADO POR UNA FLECHA: 'ESTO ES SHAKESPEARE', EN ESPAÑOL, Y EN EL ÁNGULO SUPERIOR IZQUIERDO UN OJO... DEJANDO CAER DOS GOTAS: 'ÉSTAS SON MIS LÁGRIMAS'".

Don Comiso
Sameleistia.

Transcrito al estilo de Kiki, con faltas de ortografía, "este arreglo silábico" proviene de las líneas compuestas por Porfirio Barba Jacob cuando era niño, quien las recitaba a solas en sus momentos de rebeldía o de enojo contra las normas, según recuerda Reyes en *Las jitanjáforas*.[13] Probablemente se las sabía de memoria y se las dijo a Kiki, quien también las guardaba en la mente.

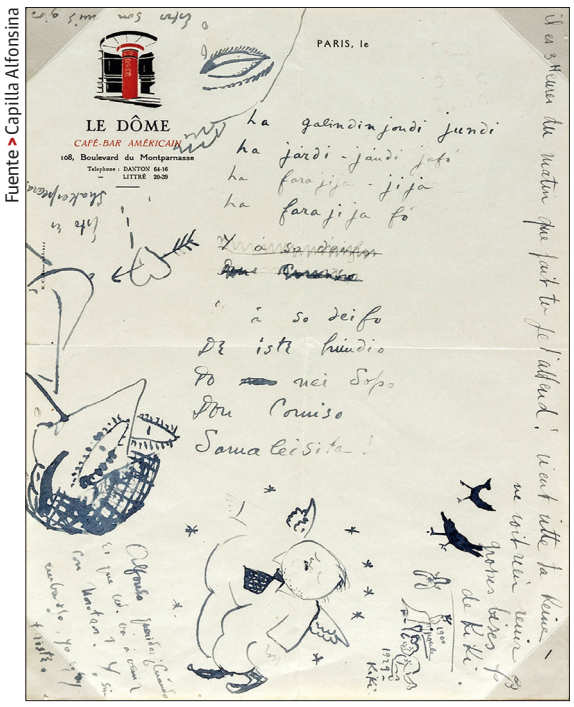
En el margen derecho: "Son las tres de la mañana, qué haces, te espero. Ven pronto, tu Reina". En el margen izquierdo una autocaricatura de Kiki, con el seno derecho bien dibujado y un corazón atravesado por una flecha: "Esto es Shakespeare", en español, y en el ángulo superior izquierdo un ojo bien dibujado, dejando caer dos gotas: "Éstas son mis lágrimas", también en español. En la parte inferior, una caricatura de Alfonso Reyes, levitando como un ángel con corbata y alas y los ojos entrecerrados, rodeado de ocho estrellas. Abajo: "Alfonso querido: ¿Cuándo es que usted va a venir con [ilegible]? Y sin embargo, yo estoy muy triste". También en español.

No deja de parecerme conmovedor que Kiki haya guardado en la memoria esa danza silábica compuesta por un niño colombiano y recogida por su amigo mexicano muchos años después... El lector puede fantasear cuánto se deben haber divertido Kiki y Reyes recitando estos versos —estuviesen donde estuviesen— con estas lecciones fragantes de "las captaciones alógicas", capaces de llevarlos a un "tiempo alucinado".

V

Han pasado los años, la guerra y lo demás. En su *Diario*,[14] Reyes refiere el viaje que hizo a París en noviembre de 1946. En la anotación fechada en esa ciudad el domingo 24, asienta: "Tarde, recorro Montparnasse y mis barrios de *gauche*, evocando cosas de hace veinte años. Recalo en Le Boeuf sur le toit y en La Constellation, para oír canciones de otros días". Tal vez algunas de esas canciones oídas por Reyes hayan sido "La complainte de Mandrin", "Les trois marins de Groix", "Aux Marches du Palais", "Brave marin revient de Guerre", "Tout le long de la Tamise", "La haut sur la butte", que se reproducen en el CD *Kiki chante* (París, 2008). Las canciones entonadas por ella tienen un sello popular y un aire medieval; en las grabaciones su voz se oye acompañada únicamente por un acordeón.

Fuente > Capilla Alfonsina



Carta de Kiki a Reyes.

Un amigo de Reyes, Luis Cardoza y Aragón, quien es citado por Víctor Díaz Arciniega en la edición del *Diario*, trae dos recuerdos suyos en París. Una primera instantánea festiva y feliz:

> Una noche lo saludo en la terraza del café de La Rotonde. Lo acompañaba una corpulenta muchacha. "¡Vaya faena!", pensé.
> —¿Qué hace, Alfonso?
> —Luis, ya ve usted, sigo haciendo alpinismo.

(Recuérdese que su esposa, Manuela Mota, ayudaba a Reyes a bajar los libros situados en las estanterías más altas de la biblioteca). Continúa Cardoza y Aragón:

> Kiki fue una de sus alegrías. Kiki de Montparnasse figura en libros de crónicas, algún tiempo mujer de Foujita. Sus ojazos, con enfático maquillaje, de perfil se le veían como a las egipcias de los sarcófagos. Ninguna muchacha fue más popular en el barrio. Su muerte, noticia mundial. Parecía un pájaro mojado, muy alerta y simpática. En el cabaret Le Jockey, en el bulevar de Montparnasse, cantaba con agria voz trasnochada:
>
> *Mon mari est parti en Espagne*
> *Et il m'a laissé sans un sous*
> *Mais j'ai mon petit trou*
> *Et j'en gagne, j' en gagne...*

El segundo recuerdo de Cardoza es menos festivo:

> Volviendo de Moscú, en 1946, visité París unos días. Como en una suerte de peregrinación, pasé en Montparnasse varias veladas. Cuando cerraron el bar de La Coupole pregunté a dónde era posible ir. Había lugares a puerta cerrada que se necesitaba conocer. Kiki me guió. Sus borracheras... fueron cada vez más monumentales: la llevaba puesta como mi abrigo. Le hablé de Alfonso.
>
> En México le conté tal encuentro. Olvido si antes o después, me refirió su reciente viaje a París. En el cabaret al cual llegaría Kiki, se sentó en el fondo, de espaldas, frente a un gran espejo que reflejaba la entrada. Ya muy tarde, la vio avanzar borrachísima, el copioso alud del maquillaje destartalado. Cuando estuvo atrás de él, Reyes se volvió sorpresivamente y la abrazó. "Fuimos muy hipócritas los dos —me decía, sonriendo. Nos repetimos que no habíamos cambiado. Gesticulaba enfrente una especie de payaso en derrota, que me besaba y lo besaba. La sombra de la linda muchacha que cantaba en Le Jockey, que Foujita pintó desnuda. Brotaron lágrimas de brandy y emoción. Supongo que mi descalabro era semejante".[15]

VI

El sábado 4 de abril de 1953, Alfonso Reyes apunta en su *Diario*: "El *Times* con fecha del seis trae noticia del fallecimiento de Kiki en París, 'la semana pasada', a los 51 años". Y la madrugada del lunes 13 de abril: "Recuerdos de Alice Prin, K. K.".[16] ¿Serán esos recuerdos los que dejó asentados en las páginas citadas de *Árbol de pólvora*?

NOTAS

[1] Alfonso Reyes, *Obras completas* (*OC*), tomo X, FCE, México, 1959, pp. 244-245.
[2] Citada en *El París de Kiki: artistas y amantes 1900-1930*, de Billy Klüver y Julie Martin, incluye 700 ilustraciones y 12 mapas, Tusquets, Barcelona, 1989, p. 126.
[3] Conservamos la ortografía original de Reyes.
[4] "Aparece Rubén Darío", *Tren de ondas* (1924-1932), *OC*, tomo VIII, 1958, p. 349.
[5] "Descanso III", *Memorias de cocina y bodega, 1953*, *OC*, tomo XXV, FCE, México, 1991, p. 319.
[6] Paulette Patout, *Alfonso Reyes y Francia*, traducción de Isabel Vericat, El Colegio de México, Gobierno del Estado de Nuevo León, México, 1990, p. 326.
[7] Genaro Estrada, "Parodia de Reyes", fechado en México, abril de 1928, en Alfonso Reyes, *Cortesía (1909-1947)*, Editorial Cvltvra, México, 1948, pp. 104-105.
[8] Eduardo Villaseñor, "Parodia de Reyes", *ibid.*, pp. 106-107.
[9] Alfonso Reyes, "La niña de harina", fechado en 1925, *ibid.*, pp. 59-60.
[10] Reyes a Estrada, París, 22 de octubre de 1925, *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada (1916-1927)*, tomo I, El Colegio Nacional, México, 1992, p. 347,
[11] Reyes, *Árbol de pólvora*, *OC*, tomo XXIII, FCE, México, 1989, p. 288.
[12] Citado en *El París de Kiki*, *op. cit.*, p. 191.
[13] Reyes, *OC*, tomo XIV, FCE, México, 1962, p. 196.
[14] Reyes, *Diario VI, 1945-1951*, edición crítica, introducción, notas, fichas bibliográficas, cronología e índice de Víctor Díaz Arciniega, FCE, México, 2013, pp. 49-52.
[15] Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de caballería*, FCE, Colección Tierra Firme, México, 1986, pp. 240-241.
[16] Reyes, *Diario VII, 1951-1959*, edición crítica, introducción, notas, fichas bibliográficas, cronología e índice de Fernando Curiel Defossé, Belem Clark y Luz América Viveros Anaya, FCE, México, 2015, p. 152.

El maestro y Margarita, novela cumbre del escritor ruso que en este 2020 cumple su ochenta aniversario luctuoso, ha sido adaptada para el cine más de diez veces, además de haber inspirado un sinfín de versiones para televisión, radio, teatro, narrativa, poesía, ballet y música, de clásica a rock. Podría decirse de su creador lo que asegura el gato Popota en el libro, cuando una mujer menciona que Dostoievski ha muerto. El felino responde: "¡Protesto! ¡Dostoievski es inmortal!". Dedicamos estas páginas a revisar esa obra prodigiosa.

"No estoy equivocado"

LA OBRA INCOMBUSTIBLE DE MIJAÍL BULGÁKOV

JOSÉ ANTONIO LUGO
@JosAntonioLugo

Hace ochenta años murió el autor de *El maestro y Margarita*, esa gran obra maestra. Celebrar la vida de Mijaíl Afanasievich Bulgákov es rendirle homenaje. Para apreciar su obra, recordemos lo que le tocó vivir.

Nació en Kiev en 1891; estudió medicina y se especializó en enfermedades venéreas. En 1920 comenzó a escribir y a dirigir obras de teatro, que le ganaron al mismo tiempo tanto la admiración del público como la censura del poder soviético. Colaboró muchos años en distintos periódicos y revistas. Su primera novela, *La guardia blanca*, mostraba el lado amable de los *blancos*, es decir, los ucranianos nacionalistas que, unidos a los alemanes, lucharon en contra de los bolcheviques. A partir de entonces, las obras de Bulgákov fueron corregidas, censuradas y prohibidas. Un día le llamó Stalin y le preguntó si deseaba irse de Rusia. Respondió que no. Años después pidió permiso para ir a Europa y le fue negado.

En el fondo no quiso abandonar su patria. A diferencia de Vladimir Nabokov, quien trece años después que Bulgákov emigró y se vio obligado a convertirse en autor en una lengua diferente a la materna —en la cual escribió *Lolita* y *Ada o el ardor*—, Bulgákov se quedó. Para él, salir del país no era una solución, a pesar de que hubo épocas en las que todas sus opciones estaban clausuradas. Tras la llamada de Stalin mejoró un poco su situación, aunque continuaron sus discusiones con Stanislavsky (director del Teatro de Arte de Moscú) y con Lunacharsky (comisario de piezas teatrales). Se casó en terceras nupcias con Elena Sergeevna Shiloskaya —la Margarita de la novela— e inició una etapa en la que combinó piezas teatrales —que siempre eran prohibidas o corregidas— con narrativa. De esa época son *Corazón de perro*, *Morfina*, *Novela teatral* y el proyecto de su vida y su testamento literario, *El maestro y Margarita*, al cual consagró doce años.

Fuente > en.wikipedia.org

Mijaíl Afanasievich Bulgákov (1891-1940).

En 1938 comenzó a sufrir problemas en los riñones, que le ocasionaban gran dolor. Al saber que le quedaba poco tiempo de vida, abandonó *Novela teatral* para consagrarse a su obra maestra, la historia sobre la leyenda de Fausto y la visita del diablo a Moscú. Para septiembre de 1939 se quedó ciego, aunque continuaba dictándole correcciones a Elena. A la manera de su muy amado y reverenciado Molière, Bulgákov estaba convencido de que era necesario trabajar hasta el último momento. Un año después murió, dejando una obra que, por su oposición al realismo socialista y su sentido del humor desenfadado e irónico, se convirtió en una anticipación de la *glasnost* de la sociedad soviética. Por esta razón, los rusos convirtieron en museo el número 50 de la calle Bolshaya Sadovaya, donde vivió muchos años y escribió *El maestro y Margarita*.

> "UN DÍA LE LLAMÓ STALIN Y LE PREGUNTÓ SI DESEABA IRSE DE RUSIA. RESPONDIÓ QUE NO. AÑOS DESPUÉS PIDIÓ PERMISO PARA IR A EUROPA Y LE FUE NEGADO".

La obra de Bulgákov es heredera directa de diversas corrientes que logró fundir a lo largo de su obra. Destaca la influencia romántica de Pushkin, así como de Lérmontov, pero la mayor influencia que el mismo autor reconoce es la de un escritor satírico ruso poco conocido, Saltikov-Schredin (1826-1889), quien tuvo un fuerte ascendiente también sobre Gogol. En las postrimerías de su vida, Saltikov-Schedrin tuvo que soportar la humillación de ver clausurada para siempre *Anales patrios*, la revista a la que consagró dieciséis años de su vida; la suspendieron en 1884. De esa fuente Bulgákov abrevó la ironía, el sentido crítico y la lucha contra la estupidez; ahí también se pudo reflejar, al ver la represión de que fue objeto Saltikov-Schredin por parte de Pedro I, semejante a la que sufriría él mismo por parte de Stalin.

La censura aplicada a Bulgákov dio pie a la escritura de la pieza teatral *Los días de los Turbin*, adaptación de su novela *La guardia blanca*. Stanislavsky le cambió el final, al punto de que la obra de teatro termina con la llegada de los bolcheviques, que cantan La Internacional. Después vendría *Evasión*, pieza en cuatro actos y ocho sueños, que fue prohibida antes de su estreno, por ser considerada antisoviética. A esta pieza seguiría *La isla purpúrea*, cuyo epígrafe señala: "Ensayo general de una obra del ciudadano Jules Verne en el teatro de Gennadij Panfilovic",[1] y es una obra dentro de la obra. El tema principal es la censura; en la trama, después de una representación ante el censor Savva Lulkic, éste prohíbe la obra en la novela.

La prensa alemana de la época se refirió a esta pieza como una llamada en favor de la libertad de prensa en la URSS. Fue estrenada en diciembre de 1928, tuvo mucho éxito y fue rápidamente prohibida. Siguieron *Beatitud*

(1934) e *Iván Vasilievich* (1935), que presentan distintas variantes del mismo tema, en las cuales Bulgákov combina elementos fantásticos con relatos distópicos y elementos de ficción científica, como la utilización de una máquina del tiempo.

El departamento de Zoia —publicada en español por el Fondo de Cultura Económica y traducida por Selma Ancira—, se representó en otras ciudades además de Moscú y alcanzó a sumar más de cien funciones. En el último acto de esta obra aparece un cadáver que baila con los maniquíes, escena que prefigura el baile de Satán en *El maestro y Margarita*.

La conspiración de los hipócritas (Molière) fue escrita como un homenaje al genial dramaturgo francés y también una manera de recordar la censura de que fue víctima por parte de Luis XIV. Su prohibición representó un duro golpe para Bulgákov quien, para sobrevivir, había adaptado para teatro *Las almas muertas*, de Gogol, propuso una traducción de *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, y una adaptación de *Don Quijote*.

En cuanto a su narrativa, *La guardia blanca* cuenta, igual que la adaptación teatral, la derrota de ucranianos nacionalistas y alemanes a manos de los bolcheviques. El dramaturgo muestra en ella la dificultad de mantener los valores en pleno caos, y cómo la guerra acabó por provocar fracturas, odios y resentimiento entre todos los sectores de la sociedad.

Por su parte, *Corazón de perro* es una sátira de la sociedad soviética a través de los ojos de un animal humanizado. Sharik, de aproximadamente dos años, es un perro callejero de ocho kilos de peso, pelo liso, con motas tanto oscuras como claras y el rabo de color crema, utilizado en la novela para los experimentos del doctor Filip Filipóvich Preobrazheski. El resultado es inesperado. Sharik se humaniza y se convierte en el ciudadano Sharikov Polifrag Poligráfovickh, de cincuenta kilogramos, estatura baja y cabeza pequeña. Aprende a hablar y en poco tiempo conoce los derechos de todo ciudadano soviético, en nombre de los cuales crea una cadena de enredos. El relato termina cuando, de improviso, los síntomas retroceden, y Sharikov se convierte de nuevo en el perro Sharik.

Así llegamos a su obra cumbre, *El maestro y Margarita*. Se desenvuelve en tres planos diferentes: la historia de Poncio Pilatos y su encuentro con Joshua Ga-Nozri, en la vieja Judea; la llegada del diablo a Moscú acompañado de su séquito, cuyas trastadas desquician a la sociedad soviética y muestran la hipocresía y la putrefacción de las conciencias; la historia de amor entre el maestro y Margarita, que gira alrededor del reconocimiento por parte de ella del enorme talento de él, tanto como de la importancia de su novela.

> "EL 7 DE AGOSTO DE 1938 ESCRIBIÓ EN SU DIARIO: '¡NO ME HE EQUIVOCADO EN *EL MAESTRO Y MARGARITA*! ENTENDERÁS LO QUE ESO SIGNIFICA PARA MÍ: ¡ESTOY EN LO CORRECTO!'".

La narración retoma la leyenda de Fausto, mezcla elementos fantásticos y realistas en un todo armónico que garantiza al lector la verosimilitud de los hechos que se suceden en regocijante rapidez. En la primera parte de la novela, Bulgákov cuenta una historia que se asemeja mucho a la de los cristianos primitivos y los esenios, historia que se contrapone a la "verdad oficial", difundida por Leví Mateo.

De manera paralela, los lectores somos testigos de la llegada a Moscú de Monsieur Voland —cuyo ojo derecho era negro mientras el izquierdo tenía color verde— y de sus ayudantes Koroviev-Fagot, el fiel Asaselo —pelirrojo, con el colmillo sobresaliente y su hueso de pollo roído en el bolsillo—, y la siempre desnuda y voluptuosa Guela, sin faltar el genial gato Popota, que se sube al tranvía sin pagar los correspondientes kópecs y no deja, cuando se presenta la ocasión, de saborear una deliciosas galletas de caviar y setas frescas, con su correspondiente vodka.

En la segunda parte de la novela nos enteramos de que las escenas que hemos leído entre Poncio Pilatos y Joshua Ga-Nozri forman parte de la novela del maestro y de cómo éste, desalentado por la estupidez de los críticos y de los editores moscovitas, y con el fin de no ser una carga para su amada Margarita, quema los legajos de esa obra. Sin embargo, el escrito es rescatado gracias a la ayuda del diablo, porque "los manuscritos no se queman", hermosa metáfora del poder del arte y su capacidad para trascender la destrucción e iluminar las conciencias.

Al final, el maestro da por terminada su novela, Poncio Pilatos y su fiel perro Bangá son liberados y Margarita le dice al maestro: "He ahí tu casa, tu casa eterna. Dormirás con tu eterno y sucio gorro y con una sonrisa en los labios. El sueño te fortalecerá y te hará reflexionar más sabiamente. Yo cuidaré tus sueños".[2]

En 1991, cincuenta y un años después de la muerte del escritor, se publicó *Los manuscritos no se queman: Mijaíl Bulgákov, una vida en cartas y diarios*, editado por J. A. E. Curtis.[3] Es un libro extraordinario, que contiene un ensayo crítico de Julie Curtis, las cartas de Bulgákov (incluyendo las que envió a Stalin), fragmentos de su diario y del de Elena Bulgakova, su mujer. Como dato curioso en relación con nuestro país, encontramos ahí que Nikolay le escribió a su hermano Mijaíl el 12 de diciembre de 1935 diciendo que iba a venir a México, donde llevaría a cabo alguna tarea solicitada por su jefe.

En 1815, el escritor romántico austriaco E. T. A. Hoffmann había publicado *Los elíxires del diablo*, novela gótica con elementos fantásticos que tuvo una enorme influencia sobre Bulgákov. Así, el 7 de agosto de 1938 el escritor ruso escribió en su diario: "¡No me he equivocado en *El maestro y Margarita*! Entenderás lo que eso significa para mí: ¡Estoy en lo correcto!".[4]

Su salud se fue deteriorando por la enfermedad de los riñones. Finalmente, el 8 de marzo de 1940, el autor murió. Años después, en 1961, su esposa le escribió a Nicolay, hermano de Bulgákov, dando detalles del día de la muerte: "Misha empezó a respirar cada vez más rápido, de repente abrió mucho los ojos y suspiró. Había asombro en su mirada, se encontraba llena de una luz inusual".[5]

Un mes después del fallecimiento, la gran poeta Anna Akhmatova escribió un poema, del cual estas líneas forman parte: "Te ofrezco esto en lugar de rosas a un lado de la tumba / en lugar de incienso [...] / Fuiste un increíble bufón / que jadeó para respirar entre sofocantes paredes".[6]

Es una gran verdad que, como dice *El maestro y Margarita*, "los manuscritos no se queman". El arte permanece, pese a la estupidez y a los dictadores. También es cierto que el gran Mijaíl Afanasiévich Bulgákov no estaba equivocado; fue un visionario adelantado a su tiempo. Como indica el final de la novela, ahora, a ochenta años de su muerte, seguramente está tranquilo. La inmortalidad le pertenece y la comparte con su amada Elena y con sus personajes Monsieur Voland, Fagot-Korokiev, Asaselo, Guela, el gato Popota, Joshua Ga-Nozri y Poncio Pilatos.

Gracias, maestro.

Notas

[1] Mijaíl Bulgakov, *La isla purpúrea*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973, p. 25.
[2] Mijaíl Bulgakov, *El Maestro y Margarita*, Lectorum, México, 2019, p. 395.
[3] J. A. E. Curtis, *Manuscripts Don't Burn: Mikhail Bulgakov. A Life in Letters and Diaries,* The Overlook Press, New York, 2012. Versión Kindle.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*

Bibliografía

Mijaíl Bulgákov, *La garde blanche*, Robert Laffont, París, 1970.
_____, *El Maestro y Margarita*, Lectorum, México, 2019.
_____, *Les oeufs fatidiques, suivi de Diablerie et autres récits fantastiques*, Éditions L'age d'homme, Lausanne, 1987.
_____, *La isla purpúrea, Iván Vasilievich, Beatitud*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973.
_____, *Novela teatral*, traducción de José Laín, Alianza Editorial, Madrid, 1971.
_____, *Morphine, Écrits sur des manchettes, Journal confisqué, Lettres a Staline, Les aventures extraordinaires d'un docteur*, Actes Sud, París, 1977.
J. A. E. Curtis, *Manuscripts Don't Burn: Mikhail Bulgakov, A Life in Letters and Diaries*, The Overlook Press, Nueva York, 2012. Versión para Kindle.
Ettore Lo Gatto, *La literatura rusa moderna*, Losada, Buenos Aires, 1972.

Fuente > arturorivera-pintor.com

Ejercicio de la buena muerte, óleo sobre madera, 1999.

"Solamente la tortura saca la verdad a la luz. Solamente bajo tortura puede el ser humano conocerse a sí mismo", escribió el británico C. S. Lewis. Pareciera que el artista mexicano, fallecido el 29 de octubre pasado, compartía esa opinión: su obra concentra el sufrimiento, la desolación que carcome toda membrana. En diálogo con Julio Ruelas y Félicien Rops, por mencionar nombres notables, el trabajo de Arturo Rivera extendió las fronteras de la pintura dentro y fuera del país. Este ensayo detalla su trayecto y glosa sus aportaciones.

ARTURO RIVERA: ROSTROS DEL DOLOR

MIGUEL ÁNGEL MORALES
@MORAL3X

Primero como meticuloso dibujante, exhumando técnicas antiguas, y después como pintor y escultor, Arturo Rivera (1945-2020) deja una iconografía emparejada con los temas decadentes del pintor Julio Ruelas (1870-1907) y las imágenes macabras del fotógrafo neoyorquino Joel-Peter Witkin (1939). Como ellos, sufrió la incomprensión y el desprecio.

Ruelas padeció críticas demoledoras que sintió en carne propia. Witkin fue desdeñado por Manuel Álvarez Bravo y una de sus seguidoras, quienes impidieron por muchos años que exhibiera sus obras en México. Además del rechazo de público convencional y de alguna crítica especializada, Arturo Rivera decía que una vez que lograba vender una de sus obras, los coleccionistas se la regresaban porque sus esposas se oponían a exhibir imágenes tan fuertes y desagradables.

En 1993 le rechazaron su tela *Ecce homo en Balvanera* (óleo sobre tela-madera, 1992) por retratar desnudo a un Cristo de espaldas, junto a un plano del convento de Balvanera.

Al comentar *Bodas del cielo y del infierno*, su retrospectiva de quince años en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México —que toma el título de William Blake—, la implacable crítica de arte Raquel Tibol (1923-2015) escribió que a sus cincuenta años Rivera ya tenía saturado su camino, que era el momento de cambiar, "afrontar con más audacia otras posibilidades creativas y no confinarse en comentarios a Velázquez, Goya o Buñuel".

Fuente > arturorivera-pintor.com

Ángel o demonio, óleo sobre tela y madera, 1999.

INICIOS

Su padre fue compañero de Octavio Paz en la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso, y autor del ensayo freudiano *Paisajes interiores* (1945), que Arturo Rivera utilizó para el título de su exposición en octubre de 1997 en la Galería de Arte Mexicano.

Fue nieto del ingeniero e historiador veracruzano Manuel Rivera Cambas (1840-1917), autor de varias obras, entre ellas *México pintoresco, artístico y monumental* (1880-1883), en tres volúmenes. Con litografías de Manuel Murguía (1807-1860), dedicó dos tomos a resaltar el esplendor de la Ciudad de México; en el volumen restante hizo lo propio con Hidalgo, Estado de México, Guerrero, Morelos, Michoacán y Colima.

La férrea disciplina del Colegio Alemán marcó la infancia de Rivera, sobre todo cuando fue castigado dejándolo en calzoncillos en medio del patio. Años después se dibujaría castigado, pero totalmente desnudo. Estudió en la Preparatoria 1 de San Ildefonso y en el Colegio Franco-Español. De 1963 a 1968 tomó clases de pintura y grabado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (llamada popularmente la Academia de San Carlos). Sus profesores fueron Antonio Trejo, Antonio Ramírez y Antonio Rodríguez Luna.

En 1970 presenta obra en la Galería Molino de Santo Domingo. Al siguiente año, con Miguel Ángel Espinosa, realizó en la Casa del Lago una instalación con gallineros suspendidos en el plafón. En 1972 tuvo un "suceso urbano-instalación", donde quemó un caballete de pintor en la avenida Mazatlán de la colonia

Condesa. Años después se arrepintió de su instalación y del *happening*.

Pasó una temporada en Nueva York, donde pintó a destajo pinturas comerciales para adornar oficinas y cuartos de hotel. Al conocer sus dibujos, el surrealista alemán Mac Zimmermann lo invitó a ser su adjunto. De regreso en México, exhibió nueve "témperas de huevo y óleo sobre madera" en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA). A las autoridades del Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos se les olvidó fechar el catálogo. Tal vez fue en 1981.

AUTORRETRATOS

Como una mayoría de pintores que gustan de aparecer en sus obras, Arturo Rivera no tardó en incluirse. En 1981 se retrató desnudo de perfil, con barba y la cabeza a rape, mirando al espectador. Arriba de esta tela aparece el desnudo frontal de un joven: él mismo, castigado en el Colegio Alemán. En su *Edipo* (acuarela y grafito, 1989) aparece en un paisaje extraño, con lentes oscuros y sus dos ojos colocados en una cajita transparente.

Una operación a corazón abierto, en 1989, lo hizo meditar sobre su muerte y acentuó su pintura tomándose como modelo. Su obra más representativa es un lienzo de 125 x 300 centímetros titulado *Ejercicio de la buena muerte*, que dio nombre a la exposición a finales de 1999 en la Galería de Arte Mexicano. En ese óleo sobre tela se pintó recostado sobre la espalda. Tiene el cráneo vendado y el pecho al desnudo. En la muñeca derecha se aprecia un brazalete de hospital. Una sábana le cubre la cadera.

Aunque él siempre sostuvo que era ajeno al humor, en ésta y otras pinturas se halla presente su humor ácido. En *Ejercicio de la buena muerte*, en lugar de una cama hospitalaria está recostado sobre una colchoneta. Una lámpara de diseñador, muy de moda en los ochenta entre ese gremio, alumbra su pecho desnudo. A la mitad del cuadro se encuentra un cerdito disecado, el cual aparece en otros lienzos. Del lado derecho, entre las sombras, un búho con cabeza humana vuela y se halla un hombre pintado al estilo de José Luis Cuevas, a quien Rivera admiraba desde estudiante y quien lo recomendaría.

La exposición de 1999 incluyó otros dos autorretratos. El primero es el *Sueño de la buena muerte* (fresco de 56 x 45.5 cm.), sin duda antecedente del *Ejercicio*... En el segundo, titulado *Autorretrato (homenaje a Julio Ruelas)*, Rivera se representa con la cabeza rapada, luengas y descuidadas barbas. Algo parecido a un insecto del tamaño de una mano le aguijonea la frente. La pintura, mixta de 21.5 x 28 centímetros, es una alusión al autorretrato del pintor, dibujante, ilustrador, caricaturista y bohemio Julio Ruelas, con quien comparte sombrías atmósferas decimonónicas. En *La crítica* (1906), Ruelas se dibujó a sí mismo víctima de un punzante insecto que lo picotea.

En *Arual (Homenaje a Vermeer)* se autorretrata con sombrero y delante del mapa que recuerda los que plasmó el maestro de Delft. En *Ángel o demonio*, óleo sobre tela, aparece su rostro pintado y enmarcado. En *La salida* aparece volteando hacia la mujer que lleva lentes. Frente a ella hay un murete donde están colocados una jícara vacía, otra que parece contener sangre, un caracol y un pequeño animal. Así la presencia de Arturo Rivera fue ganando espacio en sus enormes telas.

Arturo Rivera, *La última cena*, óleo sobre lino, 1994.

Fuente > arturorivera-pintor.com

OTROS MODELOS

A partir de 1985 dibuja o pinta al hermano muerto, a sus hermanas, a sus parejas, esposas, amantes, discípulas (María Medina, quien sigue fielmente su ruta plástica), representantes o curadoras (Jutta Rütz). Retrató a niños con malformaciones congénitas y las operaciones del cirujano Fernando Ortiz Monasterio (exhibidas en 1993 en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca), punks y tragafuegos. Para fijarlos no utilizó el pincel sino el bisturí. En *La historia del ojo*, Georges Bataille fue un cruel oftalmólogo.

Entre los modelos masculinos aparece el increíble Melchor Sortibrand. Entre 1938 y 1939 José Clemente Orozco lo plasmó en el *Hombre de fuego*, en la cúpula principal del Hospicio Cabañas de la ciudad de Guadalajara. Posiblemente antes posó desnudo para el fotógrafo jalisciense Librado García, quien firmaba sus fotos vanguardistas como *Smarth*. Imágenes de esa sesión o sesiones se encuentran en el Museo del Estanquillo. Modelo de varias generaciones de alumnos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy Facultad de Arte y Diseño) desde que llegó a México, en sus últimos años Sortibrand fue un consumado artista corporal. En el video *La fiesta de Melchor*, Miguel Ángel Corona, *el Reynito*, lo captó haciendo una suerte corporal con una botella.

> "LA ZOOLOGÍA DEL ARTISTA ES SINGULAR. VIVOS, MUERTOS, EN ESTADO DE PUTREFACCIÓN O CONVERTIDOS EN HUESOS, EN SUS OBRAS APARECEN MURCIÉLAGOS, RANAS, CONEJOS, CABALLOS, POLLOS".

Arturo Rivera no fue ajeno a la leyenda de Melchor y a su extravagante estampa, sus mechas largas y extrema delgadez. Lo pintó en *Fuego* (1982) con los brazos sosteniendo su cabeza. En *Tiresias* (acuarela y grafito, 1990) es un moderno adivino ciego que no se encuentra en Tebas, sino delante de una cortina de baño. Un ratón, que posa sobre su hombro izquierdo, sostiene uno de sus ojos. En *Lagataria* (1996) aparece con su melena, mientras una joven punk, de cabellera rojiza, abreva de su seno derecho. Más dramática es su presencia en *La colección del chamán* (1997), totalmente desnudo, sentado sobre una mesa y con mirada perdida en el techo.

BESTIARIO

La zoología del artista es singular. Vivos, muertos, en estado de putrefacción o convertidos en huesos, en sus obras aparecen murciélagos, ranas, conejos, caballos, pollos (el amordazado en un plato), perros, cerdos y el cordero... un cordero seccionado en tres partes que se encuentra encima y con mayor tamaño que los apóstoles modernos representados en su óleo *La última cena* (1994).

La presencia de cerdos y mujeres lúbricas inicia con el pintor y grabador belga Félicien Rops (1833-1898), pasando por su admirado Julio Ruelas. En *Pornócrates* (1878), Rops identificó al cerdo-hombre guiando a una mujer con los ojos vendados. Es, como señala la iconógrafa Erika Bornay, la metáfora de la mujer perversa que convierte a los hombres en animales. Con idéntico mensaje aparece *La domadora* (1897), de Ruelas. Pintó a una mujer desnuda apenas cubierta con medias de algodón, que vigila a un cerdo dando interminables vueltas a un círculo. En su escultura en bronce *La jineta* —de la que hizo versiones gráficas entre 2000 y 2010—, Rivera utiliza la misma metáfora, pero ahora una mujer delgada monta al revés a un enorme cerdo.

El extenuante y tortuoso viaje de Arturo Rivera al fin de su noche como un puntal cronista de lo sórdido sigue resultando inquietante, como las imágenes de sus antecesores y maestros.

AL MARGEN

Por
VEKA DUNCAN
@VekaDuncan

KALUZ, EL NUEVO MUSEO DE LA CAPITAL

Un nuevo espacio se ha sumado a la oferta cultural de la Ciudad de México: el Museo Kaluz, que el pasado 25 de octubre abrió sus puertas al público con la exposición *México y los mexicanos en la colección Kaluz*. Mientras la crisis sanitaria y los recortes han ahogado a las instituciones culturales del país, esta inauguración en plena pandemia es realmente alentadora. Para entender cuál es su apuesta y qué implica su inauguración para los museos de arte mexicano, hablé con Blanca del Valle, presidenta de Fundación Kaluz, y con el curador de la colección, José Ignacio Aldama.

Está ubicado en lo que podríamos llamar un eje cultural de la Ciudad de México: Avenida Hidalgo. La calle en sí misma tiene más de quinientos años de historia, es la calzada más antigua de la ciudad y, como continuación de Tacuba, reúne algunos de los espacios culturales más relevantes del Centro Histórico y del país, como el MIDE (Museo Interactivo de Economía), el Museo Nacional de Arte, el Palacio de Minería, el Palacio de Bellas Artes, el Museo Nacional de la Estampa, el Museo Franz Mayer y, si seguimos la traza de la vieja calzada, el Museo Nacional de San Carlos. A esto habría que agregar la Alameda Central, que es otro referente cultural y a su vez cuenta con recintos como el Laboratorio Arte Alameda y el Museo Mural Diego Rivera, y del lado de Avenida Juárez, el Museo Memoria y Tolerancia. Entonces, ¿qué ofrece a este barrio de museos y cómo destaca entre sus vecinos?

"Lo que ofrece el Kaluz es una colección dedicada al arte mexicano, en el que hay grandes nombres, pero también otros que no han salido a la luz, artistas que han quedado olvidados y no dejan de ser muy buenos", me responde Blanca del Valle. Agrega: "Otra aportación es que queremos ser un museo vivo, donde no sólo vas a observar, y queremos ser un museo que se sale de las salas y participa en su entorno". Para crear el espacio, la Fundación Kaluz emprendió la remodelación del Hotel de Cortés y de Avenida Hidalgo, esfuerzo que también se ha propuesto como una mejora necesaria para el antiguo barrio de Santa María Cuepopan.

Por su parte, José Ignacio Aldama considera que "el propósito del Museo Kaluz responde a la convicción y al interés de la familia Del Valle de crear un impacto positivo en la gente a través del arte. Siendo un acervo creado para compartirse, cumple con tres objetivos primordiales: contribuir a la recuperación y conservación del patrimonio artístico de México, detonar el estudio y conocimiento del arte nacional, y fortalecer la identidad a través del arte".

En cuanto a la colección, desde que se concibió se plantearon diversos elementos que la hicieran sobresalir, no sólo en este polo cultural que es la Alameda, sino en relación con otros acervos. "A diferencia de muchas otras, esta colección se formó para compartirse, desde sus inicios se visualizó para socializarse", comenta José Ignacio, quien también resalta que el museo ofrece una mirada, la de Antonio del Valle, siendo "un acervo que se forma a partir de los intereses del coleccionista, que son en particular la pintura figurativa hecha en el país y, por lo tanto, termina siendo un acervo que habla de México".

La muestra inaugural propone precisamente reflexionar sobre nuestra identidad y cómo se le ha abordado desde la plástica. Tomando como punto de partida el siglo XVIII, cuando comenzó el cuestionamiento por la mexicanidad, la exposición ofrece un panorama muy completo sobre los momentos en los que esta búsqueda ha cobrado mayor relevancia. A partir de ejes temáticos como el paisaje, el retrato, nuestros alimentos y fiestas, la colección Kaluz nos presenta un espejo donde no sólo nos reconocemos, sino que encontramos puntos de encuentro entre nuestras problemáticas actuales y las del pasado, como la modificación de nuestro entorno natural, las transformaciones de nuestras ciudades y la conciliación con nuestra cultura mestiza, con todos los matices que eso implica y debemos cuestionar. En ese sentido hay que decir que, si bien la exposición del Kaluz abre interesantes interrogantes e incita al análisis, de pronto se desaprovechan oportunidades para abordar de manera más crítica estas temáticas, particularmente en torno a los discursos coloniales y sus implicaciones.

Por otro lado, un tema que el Museo Kaluz sí está abordando es el del género. Su colección ha resultado una bocanada de aire fresco en cuanto a la representación de las mujeres en el arte, una deuda histórica de la que muy pocos museos se han ocupado con seriedad. En el acervo del Kaluz no únicamente hay mujeres; se trata en su mayoría de mujeres que han quedado marginadas tanto de los discursos museales como de la historiografía del arte mexicano. "No es algo fortuito, la búsqueda de las mujeres en el arte mexicano es uno de los intereses del museo", me comparte José Ignacio. "Siempre se tuvo en mente dar luz a las mujeres de finales del siglo XIX a quienes no les permitían, por ejemplo, estudiar el desnudo; por eso su producción fue más sobre paisaje y naturaleza muerta. Hemos tenido cuidado de buscar estas firmas, como Carmen López, Mercedes Zamora, Josefa San Román y Rosario Cabrera".

Fuente > Cortesía Museo Kaluz

Además de hacer justicia a las mujeres, el Museo Kaluz también se atreve a poner en diálogo a algunos de los pinceles más destacados de la plástica mexicana con otros que han quedado opacados por sus contemporáneos de mayor renombre. Para José Ignacio, ésa también es una fuerza de su acervo: "Uno de los méritos de esta colección es poner en el reflector a estos artistas que fueron desdeñados por el mercado y algunas veces por la historia del arte. Se trata de otra de las búsquedas de la colección, que no se ha centrado en buscar piezas trofeo". Al hacerlo, este museo puede detonar el rescate de esos nombres menos conocidos y valorados, llevando a otros a desempolvar sus bodegas y comenzar a reconfigurar la historiografía del arte mexicano. Ésa es la mayor aportación del Museo Kaluz.

"UN TEMA QUE EL MUSEO KALUZ SÍ ESTÁ ABORDANDO ES EL DEL GÉNERO. SU COLECCIÓN HA RESULTADO UNA BOCANADA DE AIRE FRESCO".

EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por
CARLOS VELÁZQUEZ
@Charfornication

VERNON SUBUTEX 1, 2 Y 3

NO CABE DUDA de que *Vernon Subutex* es el proyecto literario más ambicioso de los últimos años. Cuenta la vida del dueño de una tienda de discos caído en desgracia. Quien decide abrazar la indigencia en el auge de una era hipertecnológica. Para terminar reconvertido en una especie de gurú que se desempeñará como DJ en una Francia inclemente.

Virginie Despentes elige como punto de quiebre la transición de la manera en que solíamos consumir la música. Las descargas digitales y el *streaming* desmaterializaron el objeto antes conocido como disco. Y toda la comunión que existía a su alrededor. Metáfora que ejemplifica la manera en que el capitalismo salvaje se consolida a cada minuto como la fábrica de pobres más eficaz. Al caer en bancarrota, Vernon deambula por tres novelas de más de 300 páginas cada una.

Vernon se convierte en depositario de unas cintas de video que grabó una extinta estrella de rock, su amigo y protector. Varias personas codician el material. Por distintas razones. Se desata entonces una pesquisa que sitúa al personaje en una vorágine de acontecimientos. Con los vagabundeos de Vernon, Despentes disecciona la realidad global actual. La saga se desarrolla en París y otras ciudades europeas. Escenarios de la desolación enraizada por los más desposeídos. La fatalidad como destino compartido.

La premisa en la que se basa *Vernon Subutex* es portentosa. A partir de una tropa de personajes se tocan conflictos tan diversos como el terrorismo, el racismo, el clasismo, el fomento del odio, el ejercicio de la violencia, lo nocivo de las redes sociales, la soledad impuesta por el temor al otro, la religión, etcétera. Es en su carácter totalizador donde radica la magnitud de la empresa que Despentes pretende abarcar. En pintar un enorme retrato de los miedos y motivaciones de la sociedad actual.

Sin embargo, *Vernon Subutex* presenta una serie de problemas que impide al lector digerir el fresco que la autora ha diseñado. En principio está la duda de si se trata de una trilogía o no. Las razones para cuestionarse esto residen en que las tres obras parecen una sola. Entonces ¿se dividió en tres partes sólo por una cuestión de extensión? Es más fácil vender tres libros de 300 páginas que uno de 900, sin duda. Y aunque esto podría parecer quisquilloso, en realidad no lo es, porque al final impacta en el producto y en lo literario de manera específica.

amazon.com.mx

"EN SU CARÁCTER TOTALIZADOR RADICA LA MAGNITUD DE LA EMPRESA QUE VIRGINIE DESPENTES PRETENDE ABARCAR".

La segunda bronca es la sobrepoblación de personajes. Hay demasiados, tantos que como lector es complicado retenerlos en la memoria. La segunda y tercera parte incluyen un índice de personajes que sirve como guía. Es decir: la autora está consciente de la sobrecarga que supone. Te cuenta la vida de personajes que jamás volverás a ver. Sujetos circunstanciales que al final no tendrán ningún impacto en la trama. Debido a esto se ha comparado a *Vernon Subutex* con *La comedia humana*. No comulgo. Balzac le otorgó una historia independiente a cada uno de sus personajes. Lo que ocurre en la obra de Despentes es que hay una saturación de subtramas.

Otro de los problemas subyace en el estilo. La Despentes de *Vernon Subutex* no tiene nada que ver con la de *Viólame*. En la trilogía parece más una versión femenina de Irving Welsh. De hecho, *Vernon Subutex* es una obra profundamente machista. Pero *Viólame* era una novela muy compacta, extremadamente violenta y sangrienta, narrada por una voz única. Con *Vernon Subutex* es imposible no pensar en Welsh todo el tiempo.

Otro pedo más es que se cuentan tantas vidas y tantas historias que se pierden. Es imposible desprenderse la sensación de que hay mucha paja de por medio. Y aunque la prosa es ágil y se lee rápido, la trilogía te agota. El lector se cansa de tratar de seguir el hilo a las subtramas.

Pese a todo lo anterior, hay que decir que el proyecto narrativo de Despentes es titánico. Y he aquí su mayor mérito. Cuando se dedica a contar la vida de su protagonista es luminosa. Los pasajes dedicados a Vernon son tan entrañables, es literatura de la más alta calidad. Con un alma que ningún narrador, hombre o mujer, posee en estos días.

Si Despentes hubiera purgado sus tres libros y los hubiera resumido en uno, que contara sólo el devenir de Vernon, estaríamos ante la más grande novela del siglo XXI.

EL SINO DEL ESCORPIÓN

Por
ALEJANDRO DE LA GARZA
@Aladelagarza

JOSÉ VICENTE ANAYA

DESDE SU GRIETA en el muro, el alacrán atendió vía remota la charla sobre la obra de José Vicente Anaya, el uno de noviembre en la Feria del Libro de Chihuahua, tras el lamentable fallecimiento del poeta, ensayista y crítico, el primero de agosto en Chihuahua, donde nació en 1947.

Varios aspectos de su vida y obra atraen al arácnido: su poética vanguardista, iniciada en los setenta con su poema *Híkuri*, y su desarrollo como crítico, editor y traductor. También su aventura fundacional del movimiento infrarrealista y la indagación en las causas y consecuencias de su alejamiento de ese grupo. Es un capítulo "no oficial", pero formativo de nuestra historia cultural, que el *establishment* literario insiste en desaparecer.

Willivaldo Delgadillo, escritor, paisano y amigo de Anaya, recordó desde Chihuahua la reivindicación planteada por José Vicente sobre el carácter crítico del poeta. Para él, hacer versos no sólo tenía un fin estético, sino también ético y por ende político: "El territorio de la poesía es el de la utopía", escribió. Delgadillo recordó además el compromiso de Anaya con el ensayo, pues consideraba tarea del poeta el reordenar cada cierto tiempo el canon de la poesía. Vicente admiró la poesía de Paz, pero criticó el *Paz-centrismo* de la cultura mexicana, y de esa idea surgió su edición de *Versus: Otras miradas a la obra de Octavio Paz* (Medianoche, 2010), con ensayos hipercríticos sobre el Nobel mexicano del mismo Anaya, Jorge Aguilar Mora, Alí Calderón, Evodio Escalante, Mónica Mansour, Enrique González Rojo y Heriberto Yépez. Justo el escritor y ensayista Yépez

Secretaría de Cultura

"PARA ÉL, HACER VERSOS NO SÓLO TENÍA UN FIN ESTÉTICO, SINO TAMBIÉN ÉTICO".

intervino desde Tijuana en la conversación, para recobrar la historia infrarrealista de Anaya, quien en 1976 fundó el movimiento con Mario Santiago, Roberto Bolaño y otros jóvenes escritores, y además apareció en su primera antología poética, *Pájaro de calor, ocho poetas infrarrealistas* (A. Sanchís, 1976).

Luego vino su alejamiento del grupo, en 1978, por lo cual aún se discute aguerridamente (hasta entre *infras*), si fue o no parte del movimiento y si cabe o no en sus antologías. Yépez revalora la poesía vanguardista y experimental de Anaya y sus tintes etnopoéticos, y lo señala, a pesar de sus diferencias con los *infras*, acaso como el más *infra* de todos, pues afirma verlo también perfilado como el arquetipo poético de ese movimiento en la novela *Los detectives salvajes* (Bolaño, 1998), por encima o a la par del mismo Mario Santiago (el Ulises Lima de la trama).

El venenoso urge a releer a Anaya, discutir y documentar críticamente la historia y contrahistoria infrarrealista, aún negada con obstinación por los conservadores policías del buen gusto literario.

FILO LUMINOSO

Por
NAIEF YEHYA
@nyehya

GAMBITO DE REINA, DE SCOTT FRANK

Fuente > uziporai.com.br

El gambito de reina es la apertura más popular del ajedrez y consiste en ofrecer el sacrificio temporal de un peón a cambio de controlar el centro del tablero. Para quienes jugamos con entusiasmo y arrojo pero con nulo talento, a menudo hasta ahí llega la estrategia y después comienzan las decisiones improvisadas, las chambonerías y muy de cuando en cuando los golpes de suerte. En cambio, para los que tienen el don y estudian el juego, éste es apenas el principio de las posibilidades estratégicas, de la belleza y la poética de los movimientos, del placer intelectual y emocional, así como del intenso estrés. El mundo del ajedrez (que no el juego) parece desde afuera un culto y hasta una obsesión esnob. Obviamente es mucho mucho más que eso, y la miniserie *Gambito de reina*, escrita y dirigida por Scott Frank, co-creada con Allan Scott (a partir de la novela del mismo nombre de Walter Tevis, de 1983) y estrenada en octubre en Netflix, es una fascinante mirada a ese universo a través de los ojos de una joven genio huérfana que logra ganar un campeonato mundial en la Unión Soviética durante la era de la Guerra Fría. Y lo más importante es que no hace falta saber jugar ajedrez ni conocer sus crípticas referencias históricas para poder disfrutarla.

(Numerosos *spoilers* a partir de aquí).

Las imágenes iniciales del primero de siete episodios nos muestran a la protagonista, Beth Harmon (Anya Taylor-Joy) despertando cruda y vestida en una bañera, en un elegante hotel parisino en 1967. Sobre la mesa hay un tablero de ajedrez cubierto de botellas miniatura de alcohol en vez de piezas. En la cama duerme una mujer. Beth sale corriendo a toda prisa para llegar tarde a su partida final en contra del campeón, el soviético Vasily Borgov (Marcin Dorocinski). Resulta bastante obvio que esta *apertura* glamorosa y sexy, con toques decadentes y sórdidos, tiene como finalidad enganchar a un público amplio y no exclusivamente a los fanáticos del ajedrez. De hecho es la única secuencia con ese ritmo trepidante (con Beth corriendo descalza por los pasillos) en la serie. El uso del *in medias res* se ha explotado hasta el cansancio, pero en este caso va más allá de buscar encender la curiosidad y el morbo, ya que refleja la estrategia agresiva y temperamental de juego de Harmon.

De ahí en adelante, la historia de Beth se cuenta de forma lineal (con ocasionales *flashbacks*), desde atisbos de la vida con su madre, una mujer con un doctorado en matemáticas en el Kentucky segregado, consumista y misógino, que tan sólo puede aspirar a ser ama de casa, una mujer emocionalmente desequilibrada, en la ruina financiera, que decide suicidarse estrellando su coche contra un camión segundos antes de decirle a Beth (Isla Johnston, de los nueve a los quince años), quien viaja en el asiento trasero: "Cierra los ojos". En cierta forma, este acto es un gambito de la madre, un sacrificio desesperado en un mundo de frustración y soledad.

Beth sobrevive al choque y es enviada a Methuen Home, un orfanatorio donde mantienen a las niñas narcotizadas con tranquilizantes (para mejorar su disposición). Ahí descubre sus dos pasiones: el placer de los estados alterados y el ajedrez. Logra sobrevivir con frialdad e inteligencia, pero sobre todo con la complicidad de su amiga Jolene (Moses Ingram) y las enseñanzas de ajedrez del gruñón e inexpresivo conserje, Mr. Shaibel (Bill Camp). El ritmo aquí es lento, los colores opacos y sin embargo, la curiosidad de Harmon y verla descubrir su potencial como ajedrecista y su pasión por ganar es más emocionante e intenso que las historias de superhéroes.

Pronto reconoce sin sorpresa que el mundo del ajedrez es tan misógino como el mundo real. Para ella es importante demostrar que es tan capaz como los jugadores hombres, por eso en su primera entrevista con la revista *Life* le molesta que el énfasis de la periodista no sea su talento o pasión por el ajedrez sino el hecho de ser mujer. Así como su madre era un genio matemático, su madrastra Alma Wheatley (Marielle Heller) resulta ser una pianista competente, que renunció a su talento y sueños. Beth ha aprendido de ambas, pero en vez de rechazar a los hombres no puede ocultar sentirse atraída por otros jugadores, primero Townes (Jacob Fortune-Lloyd), quien resulta ser gay (su incipiente coqueteo culmina muy evocativamente cuando tiene su primera regla), luego Harry Beltik (Harry Melling), quien no puede soportar la inseguridad que ella le provoca, y más tarde Benny Watts (Thomas Brodie-Sangster), quien es demasiado neurótico y narcisista como para establecer una relación de pareja. Uno de los momentos más reveladores del filme tiene lugar cuando Harmon se enfrenta a Giorgy Girev, un gran maestro de trece años al que derrota y quien le asegura sin arrogancia que será campeón en tres años. Beth le pregunta: "¿Y qué vas a hacer con el resto de tu vida?". Una pregunta que él no logra siquiera entender y para la que no tiene respuesta. Ese simple diálogo refleja la ambigüedad e incertidumbre que viven los jóvenes prodigios.

Al filmar las partidas lo que podría parecer repetitivo y monótono se convierte en series de apasionantes intercambios de miradas, muecas, gestos y tics. La vemos confrontar a jugadores locales, a campeones nacionales y a los grandes maestros. A veces ni siquiera se muestra el tablero, otras tenemos algunas jugadas decisivas o juegos que se desarrollan en la mente de Harmon, y en ciertos momentos todo parece más importante que los movimientos de las piezas. Frank construye a través de la repetición y las variaciones, con eso desarrolla escenas, personajes y pinta un paisaje de la era. A esto se suma la fundamental música de Carlos Rafael Rivera, con un gran poder evocativo y nostálgico, muy eficiente para crear atmósferas, así como para entretejerse de cuando en cuando con Erik Satie, y así elaborar un panorama emocional expansivo.

La recreación de Las Vegas, Moscú, la Ciudad de México y París es minimalista, idealista e irreal, pero paradójicamente afortunada. Llama la atención en particular el ficticio y luminoso hotel cercano al Zócalo que es una versión cosmética repleta de vitrales del Gran Hotel de la Ciudad de México. Y por su parte, Moscú aparece primero como la pesadilla oscura de la propaganda, pero se humaniza con la experiencia de Harmon, para llegar a un final fulminante donde ella se encuentra rodeada de viejos ajedrecistas que representan en gran medida el reconocimiento que ella espera.

Por supuesto que *Gambito de reina* pudo ser una película de un par de horas, quizá así hubiera sido una obra más punzante y eficiente. Pudo ser menos reiterativa, con menos *close ups* de la espectacular y sublime fisonomía casi felina de Taylor-Joy; pudo mostrar menos del orfanato y los torneos, pero para eso también pudo ser una película sobre una campeona de Monopolio.

"LO MÁS IMPORTANTE ES QUE NO HACE FALTA SABER JUGAR AJEDREZ NI CONOCER SUS CRÍPTICAS REFERENCIAS HISTÓRICAS PARA PODER DISFRUTARLA".