

ADOLFO CASTAÑÓN
LETRAS SUELTAS Y OTROS POEMAS

NAIEF YEHYA
FADANELLI, NOVELISTA

CARLOS VELÁZQUEZ
ARENA OLÍMPICO LAGUNA

NÚM. 145 SÁBADO 21.04.18

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]



Carlos Mérida: *Retrato de Luis Cardoza y Aragón, París, 1927*. Óleo sobre tela.

LUIS CARDOZA Y ARAGÓN
II • PINTURA
TEXTOS RECOBRADOS

LUIS CARDOZA Y ARAGÓN • II • PINTURA

Presentamos este segundo número de **El Cultural** dedicado a Luis Cardoza y Aragón (1901-1992), en su pródiga vertiente como crítico de arte, con algunos de sus autores y temas distintivos —en particular, el muralismo, la pintura mexicana y latinoamericana del siglo XX, el surrealismo. Nuevos puntos de vista reinventan su curiosidad con la

gravitación, el magnetismo, el asombro de su mirada y su escritura. Textos que no llegaron a sus libros pero que Cardoza rescató y confió al investigador Alberto Enríquez Perea, quien hoy los comparte con nuestros lectores. Un conjunto de visiones penetrantes, lúcidas, que nos recuerdan la originalidad y riqueza de un autor fundamental.



SIETE NOTAS SOBRE MURALISMO MEXICANO

LUIS CARDOZA Y ARAGÓN

1

El arte moderno de Francia, en particular el de la Escuela de París, es uno de los prodigios de nuestra época, que arranca con Ingres y Delacroix y llega a reconocimiento universal después de haber sido combatido por el radicalismo de su creación, de su revelación. Hoy la pléyade de artistas que nos han dado la imagen de nuestros días se encuentra representada en todos los museos del mundo.

París, en el que trabajó Diego Rivera, fue la capital de las artes. Pintores y escultores de todas las procedencias se empeñaron en la transformación de las formas, en problemas de la descripción del espacio, en excluir la perspectiva renacentista, en repudiar lo literario, en nuevos temas para la nueva época; se empeñaron en la pureza plástica suma, en la emoción formal nada más, nada menos; en exceder, con iniciativas insólitas, el horizonte entreabierto

por Cézanne, el del cono, la esfera y el cilindro.

Confieso que esta porfía no me parece elitista, porque es más universal que cualquier discurso. No es preciso inquirir aquí, ni aun resumidamente, la riqueza de lo suscitado por los “que combaten siempre —escribió Apollinaire— en las fronteras de lo ilimitado y del porvenir, ahí en donde hay nuevos fuegos y colores jamás vistos”. Lo radical de los planteamientos y las soluciones, lo múltiple de los designios que rompían con la herencia de cinco centurias, constituyen una hazaña.

En México, hacia los años de *Les demoiselles d'Avignon*, comenzaba a gestarse un impulso que provenía de tan lejos como las artes precortesianas. Este impulso, por transformaciones sociales, recibió estímulos que lo llevaron a expresar un mundo que se redescubría por tales transformaciones y por las enseñanzas europeas.

Pienso importante el desenvolvimiento mexicano que entonces

* Agradecemos a El Colegio de México y Fundación Colmex por los derechos de los materiales publicados en esta edición.

DIRECTORIO

El Cultural
[Suplemento de **La Razón**]

Roberto Diego Ortega

Director

@sanquintin_plus

Delia Juárez G.

Editora

CONSEJO EDITORIAL

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

Director General › Rubén Cortés Fernández Subdirector General › Adrian Castillo Coordinador de diseño › Carlos Mora Diseño › Luisa Ortega

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 9

renace con características propias, precisamente por aprovechar las tradiciones propias, sin olvidar la tradición mediterránea. La gran pintura que se creaba en Francia y que la sociedad francesa no reconocía, que la Francia oficial no había aceptado, la conocieron y la aprovecharon nuestros pintores, sin que los alejara de su propósito formal y de su propósito nacional con universalidad.

2

Demos, a grandes rasgos, las etapas de nuestra expresión.

ARTES PRECOLOMBINAS de México. Qué bien nos expresamos entonces. Estas formas están en nosotros mucho más cerca que las del arte del ayer inmediato, o del nacido hoy de nuestra sociedad. Qué cerca, qué en nosotros mismos el ímpetu en la invención de sus formas. El mundo explica el arte: el arte revela al mundo.

He ejemplificado a las artes precolombinas en Coatlicue, Diosa de la Tierra y de la Muerte, por contundente. Harto más subversiva ante lo mediterráneo, por ser menos antropomórfica. Aerolito de una tierra de sueño que resume la furia del mundo azteca. Está la fisiología y la sicología del mundo que asoló el Renacimiento con Hernán Cortés. Su frenesí nos maravilla. Sueño de piedra, pura belleza tremante.

Cuando Alejandro de Humboldt contempla a Coatlicue en 1804, de nuevo desenterrada para él, dictamina que son balbuceos de un pueblo joven. Los de Humboldt eran balbuceos de un pueblo viejo.

ÉPOCA VIRREINAL. Los cronistas y Sor Juana Inés de la Cruz. Sor Juana Inés de la Cruz es la figura más sobresaliente de estos siglos en el Nuevo Mundo. Veo la época como paréntesis. Los brazos de Sor Juana con un ramo de estípites y magueyes. Expresa a un pueblo y a su esclavitud. México es la corte del virrey y el altar del dios usurpador recién llegado de ultramar.

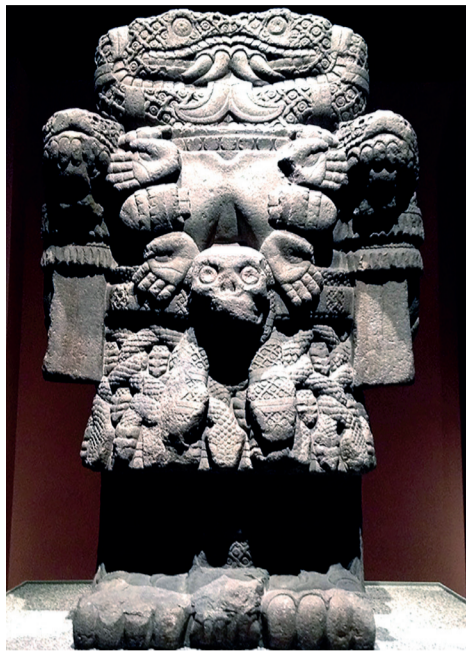
INDEPENDENCIA DE ESPAÑA. El estandarte del Cura Hidalgo, Padre de la Patria, con la morena síntesis mestiza de la Malinche mítica: la Virgen de Guadalupe.

Por la Revolución de 1910, emergen el indio y un México nuevo. Coatlicue es enjaulada en el magnífico Museo Nacional de Antropología. Nadie advierte su identidad recóndita con Apolo. Hacen el amor y el odio. No nace el niño todavía. Coatlicue recupera su libertad cuando el Museo se llame: Museo de Arte Antiguo de México.

ÉPOCA MODERNA. Veo cuatro motivaciones básicas para el surgimiento de la pintura moderna de México. Me refiero a la pintura mural:

- a) Excepcionales tradiciones propias con raíces milenarias.
- b) Circunstancias sociopolíticas: Revolución mexicana.
- e) Personalidades.
- d) Rechazo de la revolución artística contemporánea de Occidente.

Coatlicue.
Museo Nacional
de Antropología.



3

La revolución artística de Occidente le correspondió: no se interesó en ella. Los muralistas pintaron con talento a su pueblo. Históricamente, socialmente y artísticamente, esto constituye su grandeza. Hicieron lo que ya nadie hacía y lo hicieron con invención formal americana. Los jóvenes hacen lo que todo el mundo está haciendo. La Escuela de París puso poca atención en el expresionismo, el abstraccionismo, el futurismo, el constructivismo, la Bauhaus, el muralismo mexicano.

La lección del arte coetáneo de Europa no fue crucial para los muralistas. El descastamiento era completo: ¡hasta las piedras del edificio de Correos fueron importadas de Europa! Los muralistas se enfrentaron a estas decepciones. No siempre hicieron política con la pintura, sino pintura con la política.

La lección de Europa en la obra mural es, más bien, de Primitivos y Renacentistas; le servía para su diseño. Del arte contemporáneo, de la Escuela de París, tomaron elementos que emplearon con sentido diferente. Los mexicanos fueron a sus raíces por la Revolución, apartáronse de la época virreinal, acusaron a la Conquista como arrasamiento de culturas. La Iglesia, el colonialismo feudal, habían estorbado, si no impedido, la apreciación de las artes indígenas y de los indígenas mismos como seres humanos. Por fin, como tales, fueron reconocidos por el Papa Paulo III, en 1537, en la bula *Sublimis Deus*.

Apolo y Coatlicue.

4

Escribió Orozco:

Una pintura es un poema y nada más.
Ni en la exposición de 1916 ni en

ninguna de mis obras serias hay un solo huarache ni un solo sombrero ancho; es sólo la Humanidad el único tema y la emoción hasta su límite la única tendencia, valiéndome de la representación REAL o INTEGRAL de los cuerpos, en sí mismos y en sus relaciones entre sí.

Una pintura no debe ser un comentario sino el hecho mismo; no un reflejo, sino la luz misma; no una interpretación, sino la misma cosa por interpretar. No debe connotar teoría alguna ni anécdota, relato o historia de ninguna especie. No debe contener opiniones acerca de asuntos religiosos, políticos o sociales: nada fuera absolutamente del hecho plástico como caso particular, concreto y rigurosamente preciso.

La única emoción que debe generar y transmitir debe ser la que se derive del fenómeno puramente plástico.

Tómese cualquier obra mía, si dentro de tres mil años lograra llamar la atención de los hombres, no sería ciertamente a causa de su tema. Este, con el tiempo, habría perdido interés. Lo que la hará perdurar es lo que ella puede tener intrínsecamente de obra de arte.

Las formas valen por sí mismas pero están ligadas sutilmente a la Historia. Un mundo afásico y balbuciente hasta entonces, los muralistas lo hicieron cantar en voz alta. Esto es primordial recordarlo, para dar una explicación significativa del muralismo.

Para la pintura mexicana había problemas políticos y sociales. Además, parte de ella procuró crear con éstos una pintura pública accesible a muchedumbres, sin desatender lo formal. Se le apreciaba por la ideología o se le rechazaba por ella, en vez de evaluarla, en primer término, como pintura. ¿Qué es la ideología sin una forma espléndida?

¿Existen rangos fijos de calidad? Lo "que así se estima" ¿no son jactancias de las escuelas? Nos auxiliamos, entonces, con el concepto: personalidad.

La crítica europea ha sido reticente con la obra de los muralistas. Se adujo para ello que los muralistas adoptaron un programa propagandístico para su arte, por lo cual se colocaron fuera de la revolución estilística moderna. Herbert Read, por ejemplo, los relaciona con el realismo socialista, sin advertir que en la URSS hubiesen sido formalistas.

Un dictamen global sobre el muralismo es anodino por inexacto.

La influencia del muralismo mexicano fue considerable en nuestro continente. Sobre todo, en los Estados Unidos. Se pintaron edificios y se elaboraron proyectos. Fueron numerosos los artistas de la WPA que en ello

**“LA CRÍTICA EUROPEA HA SIDO RETICENTE
CON LA OBRA DE LOS MURALISTAS.
SE ADUJO PARA ELLO QUE ADOPTARON
UN PROGRAMA PROPAGANDÍSTICO PARA
SU ARTE, POR LO CUAL SE COLOCARON FUERA
DE LA REVOLUCIÓN ESTILÍSTICA MODERNA.”**

trabajaron: De Kooning, Archilles Gorky, Jack Levine, Estuart Davis, Anton Refrieger, Ben Shahn, Phillip Evergood y muchos más.

No todo el muralismo es de tendencia aleccionadora. Y en lo que la encierra cabe señalar que, si nos disgusta una ideología, ésta nada tiene que ver con los valores específicos.

El contemplador que ve la ideología, más que la especificidad, no es un espectador moderno. El arte no es anterior a la ideología ni la ideología es el arte.

Tengo en un muro un Crucifijo exactamente como una enchilada en mi plato.

Nuestras culturas empiezan a ser vistas, cuando son vistas, por razones de orden político, faustas e infaustas. También se sabe de nuestros pueblos por las materias primas. El petróleo, el uranio (aun el trigo) son grandes clásicos. La Revolución cubana (acontecimiento histórico de peso mundial) ha contribuido a ello en primer término. Y asimismo los genocidios en Guatemala, El Salvador, la represión en Uruguay, Haití, Paraguay, Bolivia, Chile, Argentina.

Sor Juana Inés de la Cruz, Hidalgo, Bolívar, Juárez, Martí, Bello, Hostos, Darío... nada más son conocidos por los hispanistas. Atendiendo la terminología de Darcy Ribeiro, diré que los euroamericanos captaron mejor la atención europea que los afroamericanos o los indoamericanos: Europa persistía y persiste en contemplarse, de alguna manera, a sí misma.

Estados Unidos nos conoce mejor, porque nos saquea y nos invade en todas las formas. De nuestros países, Europa o el gran público en Francia tiene abigarrada idea y nos reúne todavía en una borrosa *Amérique du Sud*. Ayer, de México se sabía por Zapata y Pancho Villa; hoy más por el petróleo que por las artes precortesianas o por los muralistas, Silvestre Revueltas o Alfonso Reyes. Nuestro nacionalismo es abierto y defensivo. Siempre hemos sabido que no hay ideas "exóticas". Las ideas sólo pueden ser "exóticas" para quien no tiene ideas. Siempre hemos sabido que toda cultura es nacional.

5

El muralismo mexicano empezó a plantearse de 1900 a 1920; a pintarse en 1921. Es nuestro pasado inmediato; es decir, por inmediato, un pasado más

“FORMA Y CONTENIDO SE CONFUNDEN,
SE EXALTAN, EN EL MISMO ABRASAMIENTO.
UNA FORMA EXIGUA NO SE COMPENSA CON
LO EXCELSO DE UN PROPÓSITO. CUANDO LA
FORMA NADA DICE, ES INANIDAD PICTÓRICA,
PESE A LO EXCELSO DEL PROPÓSITO.”

distante. Pertenece a nuestra Historia. Es un momento memorable de nuestra civilización. Y sabemos que “las civilizaciones son mortales”.

Nuestro atraso nos hacía imitar a Europa; más aún, a copiarla. Y nuestra vida, nuestras necesidades y vivencias, nuestro pasado y nuestros problemas eran y son otros. El muralismo fue una toma de conciencia ante la colonización. Una afirmación de la nacionalidad.

Europa nos ha ayudado a tener conciencia de ese atraso. Europa nos reclama lo nuestro, que demos lo propio. “El nacionalismo no debe consistir... sino en nuestra contribución para la civilización”, escribió José Clemente Orozco.

Europa siempre nos ha conocido mal. Vivimos tiempos diferentes, etapas históricas diferentes. ¿Por qué no tendríamos un arte propio? Las luchas actuales de Nicaragua, El Salvador, Guatemala son anticolonialistas y antifascistas. En el Cono Sur de América Latina hay regímenes fascistas y se lucha contra ellos.

A Orozco, Rivera y Siqueiros se les denomina en México: Los Tres Grandes.

Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros defendieron la estética del stalinismo, lo cual, además de ser error, es horror. Más que una práctica, fue una postulación. Los Tres Grandes son dos: Orozco.

¿Hasta qué punto el “realismo socialista” no ha sido consecuente con la sociedad de su circunstancia? Cabría señalar que a partir de 1926 se estorbó en la URSS la libertad artística. El “realismo socialista” originó una pintura de conformismo pequeño burgués, académica y tartufo.

Deseaba Siqueiros, como yo, una crítica matemática, puntual; la que ceñiría lo que aún se hurta: “la objetividad poética” (Éluard). Deseaba lo que aún no existe. Escribir sobre pintura es tan difícil como pintar o tan fácil como pintar. Aragon, a sus dos volúmenes sobre Matisse los subtítulo: novela.

(Baudelaire reclamaba una crítica radical, política, parcial. Lautréamont: “Para ser justos es necesario no ser humanos”).

El arte es incierto; su crítica, dudosa: vasos comunicantes. La perennidad de ambos, frágil y tornadiza.

La crítica de arte es la Venus de Milo llevando en sus manos la cabeza de la Victoria de Samotracia.

6

No hay que limitar la obra mural a una pintura de la Revolución mexicana. Surge de la Revolución, (un millón de muertos) pero no sólo se ocupa de ella. La Revolución muestra México a México. Así, la pintura; y cuanto más exteriormente lo ilustra, menos lo concreta.

Pintaron la naturaleza de México, su pueblo, sus cosas, sus luchas, sus sueños y el asombro del Hombre.

Forma y contenido se confunden, se exaltan, en el mismo abrasamiento. Una forma exigua no se compensa con lo excelso de un propósito. Cuando la forma nada dice, es inanidad pictórica, pese a lo excelso del propósito.

En la pintura de caballete hay mayor libertad para refinamientos, para acendrar virtudes específicas, lo que Baudelaire designó “la emoción muy particular de la pintura”.

Mi entusiasmo ha sido menos simple: no me ha bastado lo puramente estético, porque no creo en tal absoluta pureza. Ver el muralismo con criterio exclusivo y rigurosamente estético se me antoja extravagancia indebida. La complejidad del arte sobrepasa a tal supuesta y única esencia. Los muralistas son más importantes que su obra pintada. ¿Me explico?

¿La “Escuela Mexicana”, en la pintura moderna mexicana? Los tres muralistas (Orozco, Rivera y Siqueiros), la agotaron. Sin Revolución mexicana se hubiesen pintado murales a lo Puvis de Chavannes y otras academias.



José Clemente Orozco:
La katharsis, 1934.
Mural en el Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

Los frescos fueron pintados en edificios coloniales, en modernos y contemporáneos, como el Polyforum (escultopintura) de Siqueiros, en el Hotel de México.

Quiero destacar que las más violentas críticas al muralismo provinieron de los propios muralistas, aunque muchas veces haya sido partiendo de bases políticas. Por ejemplo: del stalinista Alvaro Siqueiros contra el trotskista Diego Rivera.

Orozco no perteneció a partido político alguno.

Aparte de Rivera, Orozco y Siqueiros, proliferó un muralismo burocrático. Llegó a constituir una "plaga"; "se enmiedaba la pintura como nunca había sido enmiedada", para emplear benignos términos de Orozco.

Rivera (1885-1957), Orozco (1883-1949) y Siqueiros (1896-1974) entendieron la pintura muy diferentemente. Lo que he llamado "herejías" en la estética de Rivera y Siqueiros, lo formalmente válido es lo que, en mi parecer, los representa; no el "discurso pintado". El muralismo como propaganda no es arte ni propaganda.

¿Hay más consenso a través de la historia en lo formal que en lo ideológico? Hay menos contradicción. En las bifurcaciones de la apreciación crítica, en sus tropiezos innumerables, reconocemos que un aspecto clave de su historia es la apreciación de lo específico. Tanto la especificidad como lo ideológico nunca han sido ahistóricos. Olvidamos las ideologías.

Rufino Tamayo, abierto a las tendencias últimas, pone nota distinta, suya y mexicanísima. Si observamos cómo pinta a la Revolución, descubriremos que en murales olvidados intentó el asunto sin sentirlo: hombres con cananas y fusiles, y otras alegorías de las luchas. Los cuadros murales de Tamayo rompen

con el concepto de Orozco, Rivera y Siqueiros. Están pensados y realizados como cuadros de caballete, atendiendo las dimensiones y las exigencias del sitio para el cual fueron concebidos. [...]

7

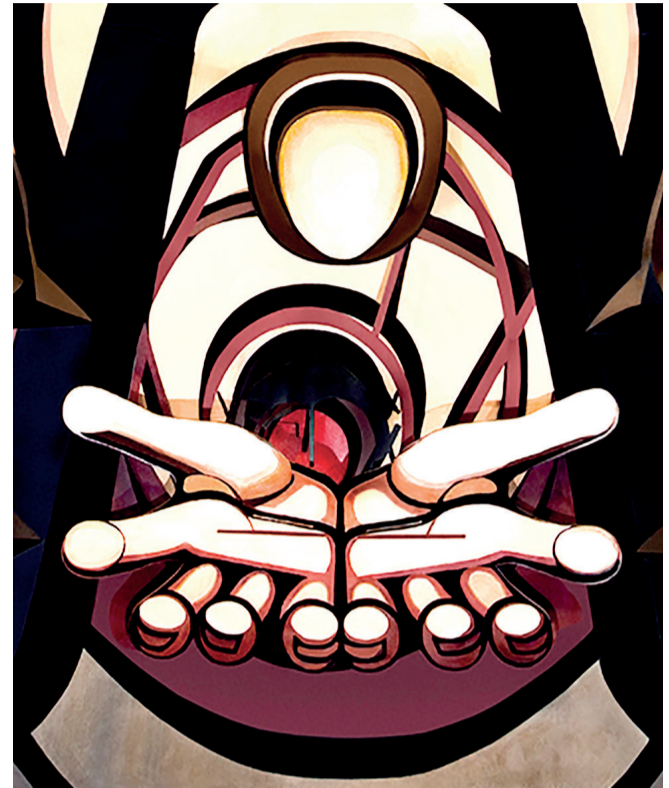
La grandeza de un tema se advierte por la grandeza pictórica que encierra. Ningún tema es más grande que la pintura misma. Un tema en sí nunca es artístico. El artista transforma el tema. La forma es lo que sobrevive. La forma es vida, furia, sueño, ternura. El verdadero contenido es más la forma que la intención que objetiva el tema. La idea no es lo esencial. Se es pintor o no antes y después de manejar ideas. La ideología es más vulnerable que la forma. La pintura no se hace con ideas, sino con formas significativas.

Lo mural se rige, dentro de sus condiciones inherentes así que una miniatura. Los grandes temas no son grandes cuando están pintados sin grandeza. No hay grandes temas; hay grandes pintores.

Para unos, fue un retroceso de Diego Rivera haber tomado a la tradición desechada por la Escuela de París. Para mí, el punto es fútil. Habría sido un buen pintor semejante a otros, en vez de transfigurarse, con su tierra y su pueblo, en uno de los creadores continentales.

La estética del muralismo llevaba en sí su penitencia. Supo lo que hacía, lo supo a la perfección. La aventura —sí, otra ventura— no estaba en el muralismo, sino en la Escuela de París. En el genio de Picasso, siempre inaugural, comparable al de Shakespeare.

El Centro Pompidou tiene resonancia mundial. Presentar una noción del muralismo en este Centro, despertará, lo deseamos, el interés de algunos estudiosos de esta etapa del arte mexicano.



Polyforum Siqueiros. Ciudad de México.

Resumamos: nuestra Edad Clásica está en los varios periodos precolombinos, con sus múltiples culturas. El Virreinato de la Nueva España —la vida colonial—, ante nuestra antigüedad, ante nuestra Edad Clásica, es la Edad Media, en la que no se pudo del todo evitar los rastros de paganismo de la Edad Clásica. Nuestro Renacimiento (*Rinascimento dell'Antichità*) se consumó en el muralismo y en manifestaciones afines al muralismo, asentadas sobre claro contexto social y cultural.

EL MURALISMO MEXICANO ES LA ÚNICA APORTACIÓN ORIGINAL MODERNA DADA AL MUNDO POR EL ARTE DE AMÉRICA. ☐

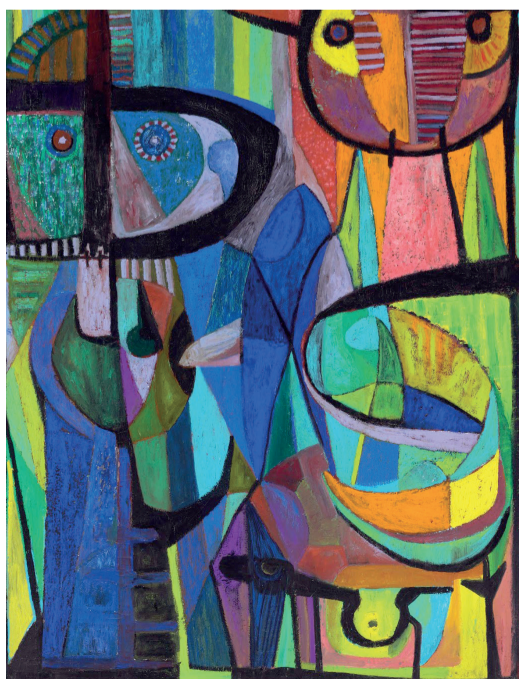
París, Junio, 1981. [Mecanuscrito].

PEDRO CORONEL

Ningún afán de nacionalismo, de mexicanismo en ella. La obra, así, es inevitable y legítima. Arranca de ese mar de fondo que lleva dentro el hombre de cualquier latitud. Universalidad manifestada en esencias. Más un creador de tradición que un multiplicador de caracteres aparentes. No busco encerrarlo en fronteras; ni la pintura de Pedro Coronel se deja encerrar en fronteras. Y qué mexicana en sus obsesiones.

Me hartó, hace mucho tiempo, toda preocupación gentilicia premeditada. En este pintor, con intuición ágil, con instinto seguro, advierto que va siguiendo sobre la tela la melodía propia de modulaciones morfológicas que va inventando.

Esta creación, a veces tan íntegra, con su gravidez soñolienta, con su luz recién troquelada, la codicia de la textura y su glotonería muy lenta y fina, es un golpe de címbalo, un mugido de rojos sobre los gorgoritos.



Pedro Coronel: Los alucinados. Óleo sobre lienzo, 1959.

Materia orgiástica en texturas magníficas. Un color astillado que diría que es un color mexicano, desmoronándose en formas en que lo vivo y sin tiempo de la escultura prehispánica asoma en eclosiones de su mitología.

Pinta su memoria, su presente, su profecía, dándole a su obra llena de toros degollados, de inundaciones de tiempo, una plasticidad jubilosa, densa y vital.

De inmediato, sobre en todo en las grandes telas, obedeciendo a lo insaciable de su impulso, se agolpa masivamente un apogeo que sólo es suyo.

Mis comentarios provienen fundamentalmente de los dos grandes cuadros —murales, diríamos— de la exposición de Pedro Coronel. Sobresalen en el conjunto. Los espacios de las salas le quedan chicos para mostrarlos. Hay otros muchos interesantes: variaciones temáticas con tratamientos afines.

Los vocablos abstractos, las grandes palabras que ya muy poco dicen por

manoseados, la dificultad para alcanzar precisión, por la posibilidad abierta de la expresión artística, me conduce a rechazar todo ejercicio literario al escribir sobre pintura.

Procuro abrirme caminos, plantearme problemas, lanzar preguntas, y solicitar la contradicción del lector polémico, del pintor (que) se ve a sí mismo de otro modo siempre de como puede verlo otro pintor, otro contemplador.

Hablar sólo de "pintura" no puede reducirse a hablar de oficio, técnicas, o algo siempre muy vago, ondulado y provisional en todo aquel que sienta lo esencial. Lo esencial, que también es siempre ondulado, cambiante y vago, lo que llamaríamos: *gusto*.

Se dice que el escritor suele valerse de la pintura como pretexto literario o, si se le hace el favor, como tema para su poesía.

A los pintores que escriben quisiera ponerlos ante la perfección de un canto

rodado, una raíz de manglares paladeando años por el mar, una puesta de sol en cualquier parte del mundo, un paisaje lunar dormido y fétido, estiércol de caballo, o un lirio, una manzana, una forma nunca vista que impone su majestad sobre un pedazo de papel, sobre una tela.

A quien sabe ver algo de pintura y es un escritor, ésta no le sirve, no la necesita ni como tema para ejercicios de estilo. Le sobran temas.

Si no es poesía la pintura ¿qué es?

Ir al fenómeno mismo, a la plástica misma; no a la sociología, a la psicología, la historia, a las posibles relaciones de las superestructuras, a las técnicas, a los propósitos. Ir a todo, al mismo tiempo, en el terreno propio de la emoción de las formas. La dificultad es inmensa. Pero existe una posibilidad real de aproximarse a ella.

Algo sé de ella. Algo, no más. Hay que tirarse de cabeza y nadar después,

René Portocarrero: Paisaje de La Habana. Óleo sobre lienzo, 1961.



PORTOCARRERO

QUÉ INTENSIDAD encuentro en sus paisajes de La Habana y en todas las obras de similar poderoso barroquisimo, por la riqueza de sus dédalos organizados exquisitamente. Sus contrastes y acordes innumerables rebosan de plástica vital. Yo capto la alegría de su luz, deslumbrante y ligera; yo capto el candor que fieramente labora esa luz, hasta conquistar una pintura alada y fuerte de gravitación. Enreda sus imaginaciones y sus dedos en las guirnalda de las floras y en la firmeza de los carnavales. ¿Qué quiere Portocarrero? La espontaneidad de su gracia rige su voluntad. Parece que lo que hace no le cuesta nada. No sentimos el esfuerzo de su síntesis. La revelación surge con la certidumbre de un ojo estricto lleno de vértigo y urbanidad. Imagino que logra lo que no se imagina. Lo importante es la abundancia de sus logros inconfundibles. Diría que pinta como olvidándose de la pintura. Hay tanta sabiduría en su inocencia, tanto conocimiento en su libertad, que su tierra y su cielo están en el trazo más leve y distraído de sus pinceles esenciales. Además de con mis ojos, veo con los suyos: los grandes pintores siempre nos favorecen con esta dádiva.

Mecanuscrito [firmado y fechado al calce, 30 de mayo de 1979].

A. Carroza y Aragón

“MATERIA, COLOR, COMPOSICIÓN,
CORRESPONDENCIA, SIGNIFICACIONES.
DESCIFRAR EL LENGUAJE DE ESTA PINTURA.
LEERLA CON LAS YEMAS DE LOS DEDOS. QUE
TODO EL CUERPO SEA LA AGUJA SOBRE EL
DISCO NEGRO QUE PODEMOS HACER CANTAR.”

con la tranquilidad de los ahogados, hacia las playas en donde Venus nace perpetuamente.

Recuerdo cómo pintores, críticos, filósofos, poetas, en siglos no pudieron ver algunas cumbres: Vermeer, Grunewald, Georges de La Tour, el Greco, descubiertos, a la postre, fundamentalmente, por escritores.

Todo ello nos obliga a la atención más alerta. Lo plástico —véase lo que dicen Delacroix, van Gogh, Picasso, Braque, Klee, etcétera, por ejemplo— si no es precisable, y, por lo tanto, se elude a la definición, a la comprobación rigurosa, a la determinación inconfundible, no significa por ello que no exista.

Materia, color, composición, correspondencia, significaciones. Descifrar el lenguaje de esta pintura. Leerla con las yemas de los dedos. Que todo el cuerpo sea la aguja sobre el disco negro que podemos hacer cantar. Razones y sensaciones. Luego la propia posibilidad de vuelo en relación a lo que se nos da, pero que nosotros reconstruimos. Nunca vemos dos veces el mismo cuadro. Cuando un poema, un cuadro, se integran en nosotros, cuando lo vivimos, algo de lo peculiar ha sido aprehendido. La escultura de Pedro Coronel es una clave más de su visión plástica.

Lo veo como saliendo de la tierra. Como un buzo terráqueo. Está embardurnado de tiempo. Chorrea materias muy antiguas. Un alud de recios empastados de varios matices llamea en las salas. Un fuego visceral. Golpea los sentidos, más que la inteligencia. Lo veo con el tacto. Con mis ojos escucho sus secretos más recónditos.

Esta exposición de Pedro Coronel es un golpe sobre la mesa de los enanos. La mesa tiembla, desvincijada, los enanos escápanse hacia los desagües más próximos y a la moda.

El puñetazo cae como un peñón sobre el rebaño de sinfonolas.

Formas y colores estréganse en las entrañas. Los hay afelpados, en reposo de tigres. Están allí, tensos y como distraídos, absortos en un incendio generalizado. Embiste lo primordial, lo fisiológico, lo mineral, lo terráqueo, con agudo olor de sustancia de vida y muerte. Hay una gran alegría de pintar, de meterse en la tela, en la materia. Lo plástico, ese claro misterio (indefinible por claro) en sus formas imperiosas.

Cuánta piedra se recuerda que fue muslo, cuánta geología que salta a la flor y al pájaro, imponen en la pintura de Pedro Coronel una plenitud gozosa.

Un solo cuadro es el que palpo, el que contemplo. El que me palpa y me ve. El pintor se abandona a la marea; registra el oleaje o el ramalazo que le cruza la cara. Se hunde en el cuadro. Camina dentro del cuadro. Registra sus sueños. No sabe a dónde va. Escucha voces que

lo nombran. Avanza conduciendo, con un caballo de mujer, un dinosaurio dócil. Reinventa la pintura para sí.

Esta concepción de la pintura sentida entre las yemas de los dedos, entre las llamas del tacto, esta réplica al desierto de la tela, a la tremenda virginidad de la hoja en blanco que espera la mancha, y otra mancha, y otra mancha que ejerce su gravitación sobre otra mancha que hace nacer otra, aunque no la quiera el pintor; pero que sólo este pintor puede hacerla nacer así, porque sólo él siente cómo la guía, lo saca de sí, lo embarra a él sobre la tela, como si le pasara encima un galope de piedra, encierra mucho de la excelencia de la sensibilidad plástica. Hacía tiempo que no veíamos salud tan jocunda. Siento, vivo mejor una obra cuando es esencialmente tal suerte de aventura concertada y desconcertada.

Pintura de evocaciones y misterios, delicada y salvaje. Un mundo prenatal,

“SIENTO, VIVO MEJOR UNA OBRA CUANDO ES CONCERTADA Y DESCONCERTADA.

PINTURA DE EVOCACIONES Y MISTERIOS, DELICADA Y SALVAJE. UN MUNDO PRENATAL, UNA SUAVIDAD INSTINTIVA, ACASO OSCURA PARA ALGUNOS, POR SU EVIDENCIA MISMA.”

una suavidad instintiva, acaso oscura para algunos, por su evidencia misma.

Son las doce en punto en las grandes telas encendidas. Nada ni nadie proyecta sombra alguna. Todo acaece como adelante del lienzo, en la superficie más externa, y como fuera de ella.

De nuevo, Pedro Coronel, como pintor cuando es pintor, puso a la pintura sobre sus pies. Fiesta de la imaginación. Opulencia táctil y visual. Cuánta

sugerencia arremete en el acorde murmurado o en la rotunda vibración de sus címbalos. Cuánto pasado reflejándose en futuro. Pintura llena de gozo material, perspicua y paladina. ▣

Publicado en el catálogo de la exposición de Pedro Coronel en la Galería Casa del Lago en Chapultepec, Ciudad de México, febrero de 1974.

GIORGIO DE CHIRICO

Giorgio de Chirico, quien acaba de morir, nació en Volo, en Tesalia, Grecia, el 10 de julio de 1888. Sus padres fueron italianos.

Cuando muere su padre, la familia Chirico se traslada a Munich. Estamos en 1906, y Giorgio de Chirico tiene 17 años y estudia en la Academia de Bellas Artes. Antes había estudiado en la sección de Bellas Artes de la Escuela Politécnica de Atenas. Comienza a dibujar a los ocho años.

El fondo clásico de Grecia y su encuentro con la obra del pintor Arnold Böcklin, dedicado a un romanticismo plástico literario, influye en su adolescencia, le abre el camino a su imaginación.

Böcklin está muy olvidado. Entre sus cuadros más conocidos: “La isla de los muertos”, “Odiseo y Calipso”, “Tritón y sirenas”. En esos años de formación primera, hay obras de Giorgio de Chirico que evocan directamente a Böcklin, como su “Marina con sirena”, “El centauro muriente”. Ambas obras son de 1909. Empiezan las presencias de lo que constituirá su celebridad. La obra que se llamará: *Pintura metafísica*.

Esta obra memorable suele fijarse entre 1910 y 1916, en su etapa más imaginativa, más característica, cuando, con sus palabras: “solo, a contracorriente de todas las corrientes del arte moderno, alzaba los decorados de un teatro de fantasmas”.

Olvida la influencia de Böcklin y vive los años más fecundos de su vida, los años de su *Pintura metafísica*.

Llegó a París, por primera vez, en 1911. El cubismo con Picasso y Braque, Léger, Delaunay; y luego, centenares de epígonos. Matisse por su rumbo.

Asiste a los sábados de Guillaume Apollinaire. Las descripciones que hace de estas reuniones están cargadas de ironía. Apollinaire se interesó en su obra;



Giorgio de Chirico:
El trovador. Óleo sobre tela, c. 1924.

algunos aseveran que fue él quien lo descubrió. A estas reuniones de artistas asistían muy jóvenes algunos de los futuros surrealistas. Entre ellos, André Breton, el fundador del movimiento con sus manifiestos.

Giorgio de Chirico es un precursor del surrealismo, un precursor inmediato. Su pintura metafísica es una respuesta a su pregunta: “¿Qué otra cosa amaría si no el enigma?” Como no

puedo dar imágenes plásticas, esta información servirá mejor a quien tiene en mente algunos de sus cuadros más célebres. Los títulos mismos nos orientan hacia su ambición, su sobresalto y su misterio.

Daré algunos títulos: “Melancolía de una tarde hermosa”, “El enigma del oráculo”, “La gran torre”, “Las delicias del poeta”, “La canción de amor”, “Meditación temprana”, “Las musas inquietantes”, “Nostalgia del infinito”, “El sueño transformado”, “La torre encarnada”, “La estatua silenciosa”, “La incertidumbre del poeta”, “Alegrías y enigmas de una hora extraña”, “Memoria de Italia”, “Melancolía de la partida”, “El sueño del poeta”, “La tarde de Ariadna”, “El cerebro del niño”, “Misterio y melancolía de una calle”, “El viaje sin fin”, “El enigma de la fatalidad”, “Melancolía de Turín”, “La luz fatal”, “El filósofo y el poeta”, “El sujeto”, “La inconsistencia del pensador”, “Interior metafísico con pequeña fábrica”, “El adivino”, “Nostalgia del ingeniero”, “La pureza del sueño”, “Naturaleza muerta metafísica”, “Héctor y Andrómaca”, “El gran metafísico”, “Muebles en el valle”.

* * *

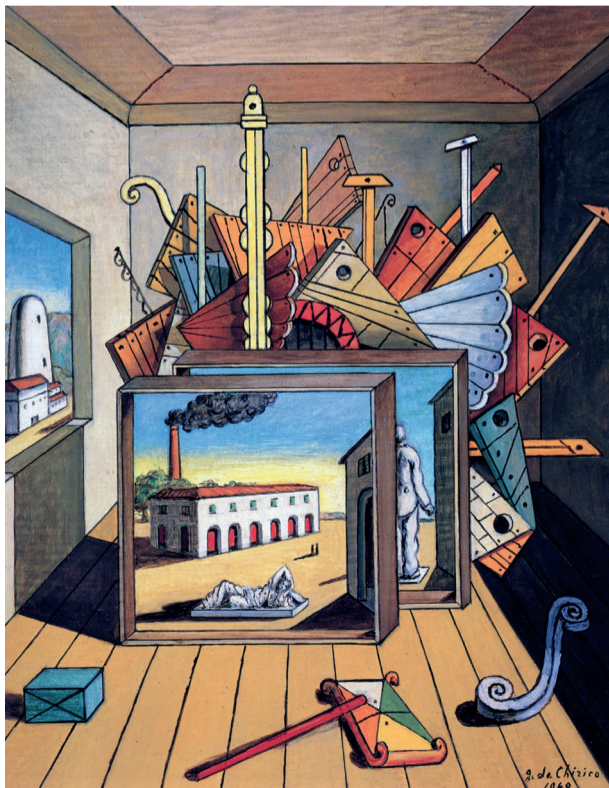
Los surrealistas elogiaron, admiraron, la obra metafísica de Giorgio de Chirico. En la obra de Breton *El surrealismo*

“GIORGIO DE CHIRICO ES UN PRECURSOR DEL SURREALISMO, UN PRECURSOR INMEDIATO. SU PINTURA METAFÍSICA ES UNA RESPUESTA A SU PREGUNTA: “¿QUÉ OTRA COSA AMARÍA SI NO EL ENIGMA?”

y la pintura sitúa al pintor italiano a la cabeza del movimiento. Fue surrealista antes de los manifiestos de Breton. Por mi parte, he repetido que: El surrealismo es anterior a su nacimiento y posterior a su muerte.

De Chirico escribió mucho sobre pintura. En sus ensayos es manifiesta su ensoñación y el sentido fabulador que lo caracteriza. Escribió extensas *Memorias*, llenas de soberbia y altanería. Pero ahora quiero mostrar cómo, antes que Breton, escribió algunos conceptos que lo señalan como precursor del surrealismo. Dice De Chirico:

Para que una obra de arte sea verdaderamente inmortal es necesario que salga completamente de las fronteras de lo humano; el sentido común y la lógica la perjudican. De este modo, se acercará al sueño y a la mentalidad infantil. La obra profunda será impulsada por el artista en las interioridades más ocultas de su ser; allá no llega el susurro de los arroyos, ni el canto de los pájaros, ni el murmullo de las hojas. Lo que yo escucho nada vale; sólo existen mis ojos que ven, abiertos, y más todavía si están cerrados. Lo que importa es desembarazar el arte de lo que contiene de conocido hasta aquí, todo sujeto, toda idea, todo pensamiento, todo símbolo deben ser apartados... Lo que se necesita principalmente es una gran certidumbre de sí mismo; es preciso que la revelación que tengamos de una obra de arte, que la concepción de un cuadro representando determinada cosa sin sentido propio, *sin querer decir absolutamente nada* desde el punto de vista de la lógica humana; es necesario, digo, que tal revelación o concepción sea tan fuerte en nosotros, que nos procure tanta dicha o tanto dolor, que nos veamos obligados a pintar empujados por una fuerza mayor a la que empuja a un hambriento a morder, como una bestia, el pedazo de pan que cae en su mano.



Giorgio de Chirico: *Interior metafísico con pequeña fábrica*. Óleo sobre tela, 1969.

“DESPUÉS DE ENDIOSARLO DURANTE VARIOS LUSTROS, LOS SURREALISTAS DENOSTARON CON LA VIOLENCIA ACOSTUMBRADA AL PINTOR. LE DECÍAN QUE CON EL FIN DE LA PARTE BUENA DE SU ETAPA METAFÍSICA, HABÍA CONCLUIDO POR COMPLETO.”

Este planteamiento lo puse como introducción en un libro mío. Sentí que orientaría al lector de mi aventura. Me refiero a *Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo*, que recojo en *Poesías completas y algunas prosas*, editadas hace poco tiempo por el Fondo de Cultura Económica.

Max Ernst reconoció la influencia determinante de Giorgio de Chirico en su obra. En 1923, Paul Éluard dedicó un poema al maestro italiano. Lo admiran aún por el año de 1933, cuando en la revista *El surrealismo al servicio de la revolución* ejercitaba sus juegos irracionales a partir de alguna tela, como las que hemos enumerado.

Yo veo la Grecia clásica al fondo, la arquitectura italiana del XIX, en un ámbito de lucidez y de éxtasis, de perspectivas geométricas, de sombras alargadas de personajes no visibles, grandes arcadas, torres con banderolas, maniqués, objetos reunidos intempestivamente, pórticos, desolación, estatuas solitarias, con melancolía, nostalgia, asombro que se siente. Obra singular la de esos años, alucinada, inquietante, movilizadora.

Fue protosurrealista. Consiguió representar sus sueños, fundamentalmente porque consiguió transmitirlos como tales. No están muertos, disecados. Yo los siento concretos. Son instantáneas lentamente pintadas de un estado onírico en el que podemos penetrar. Insisto en la comunicabilidad de su pintura, en su aptitud para congregarnos con sus maniqués, con sus musas inquietantes, con su sentimiento de lo infinito.

* * *

Nietzsche y Schopenhauer asevera De Chirico fueron influencias primordiales experimentadas por él. En 1945 escribió sus *Memorias*. Se encuentra con Carlo Carrá en Ferrara en 1917. Allí la visión poética de ambos cobra impulso. Se les estima a ambos cobra impulso. Se les estima a ambos como los creadores de la llamada *Pintura metafísica*. De Chirico es reconocido como el creador verdadero. En sus *Memorias* sitúa a Carrá como plagario. A su vez, en las suyas, Carrá cita a De Chirico entre una lista de nombres, como casualmente. Otros pintores italianos pintaron influidos por De Chirico, tales como Mario Sironi, Filippo de Pisis, su hermano Andrea de Chirico, más conocido como Alberto Savinio, Giorgio Morandi; en telas de René Magritte, como “El ángel migratorio”, “El cruce difícil”, hay onirismo del italiano. Y diría que algunas obras de Ernst, de Beckman, de Dalí, de Tanguy, de Grosz, de Otto Dix y otros expresionistas alemanes tienen influencia no distante sino literal e inmediata de Chirico.

El hermano de Giorgio de Chirico, Andrea de Chirico, es más conocido como escritor, con el nombre de Alberto Savinio. No pocas veces he leído que su talento es

superior al de Giorgio de Chirico. Hay cierta afinidad entre ambos. *Hebdómicos* de Giorgio de Chirico es una visión prolongada y escrita de su pintura. La cotidianidad se vuelve prodigiosa.

Después de endiosarlo durante varios lustros, los surrealistas denostaron con la violencia acostumbrada al pintor. Le decían que con el fin de la parte buena de su etapa metafísica, había concluido por completo. Que se había vuelto un pintor académico de banalidades, reaccionario detestable en arte y en política. Para este criterio, Giorgio de Chirico vivió más de medio siglo como un cadáver pintor. Se le habría secado su ingenio. Se sobrevivía deplorantemente.

Consideró De Chirico a Cézanne, a Van Gogh, a Gauguin como pseudo-genios inflados por los mercaderes de la pintura. Es muy mordaz, y sabe escribir. De sus grandes admiradores y después sus enterradores, entre sus muchas páginas o alusiones, nos dice:

Poco después de mi llegada a París, me enfrento a la fuerte oposición de un grupo de perezosos, de hijos de papá, de abúlicos que pomposamente se habían bautizado *surrealistas*, sin vacilar en hablar de “revolución surrealista” y de “movimiento surrealista”. Ese grupo de individuos poco recomendables está dirigido por un sedicente poeta llamado André Breton y tenía por ayudante de campo a otro sedicente poeta llamado Paul Éluard, que era un muchacho grandote con la nariz torcida y expresión de cretino místico. En cuanto a André Breton, era el tipo clásico del constipado y arribista impotente.

Describe las reuniones surrealistas con burla terrible. De Robert Desnos, de Benjamin Péret dice horrores con una verba altiva y majadera. De Picasso se expresó siempre con admiración. Y de sí mismo como de un genio incomparable, dotado singularmente para la creación. Entre muchas cosas escribió de sí: “Soy un hombre excepcional, que siente y comprende todo más poderosamente que los otros”.

Cuando Giorgio de Chirico murió había cumplido noventa años. Su obra, sobre todo la que se conoce como *Pintura metafísica*, se encuentra en los mejores museos del mundo. ☐

En *Sábado*, suplemento de *unomásuno*, bajo el título de “Giorgio de Chirico sobrevive a sus muertes”. El recorte de Cardoza anota como fecha, de su puño y letra, el 2 de diciembre de 1978. Además, tachó el subtítulo “sobrevive a sus muertes” y anotó correcciones diversas en el texto impreso, incorporadas a esta publicación.

En una faceta esencial de su trabajo literario, el autor —cuya obra poética reunida se publicó bajo el título de A veces prosa (2008)—, nos comparte una muestra de su poesía reciente, con un recuerdo de Octavio Paz a veinte años de su partida, el 19 de abril de 1998.

LETRAS SUELTAS Y OTROS POEMAS

ADOLFO CASTAÑÓN

LETRAS SUELTAS I

El agua se hace piedra

La lluvia se duerme entre nubes

Una hamaca invisible mueve las nubes

La luz se diluye entre las horas

Entre las nubes el viento se amansa

Las plumas forman máscaras

El caracol ulula luz marina

El caracol tiembla en el tímpano de la

[sombra

Se cae de estrellas el cielo

La lluvia cae entre las piedras

Se ponen verdes de frío y sueño las piedras

La selva se hace piedra

Sube escalinatas y se hace pirámide

El sol se diluye entre los charcos

No hay espejo

No hay eco

Líneas de luz entre quebradas en lo oscuro

Se pierde el paso

Desaparecen en la sombra los caminantes

desaparecen en lo oscuro los que se quedan

[quietos

Bajo el cielo

bajo el hueco del aire

bajo el tiempo

arriba nada pasa

LETRAS SUELTAS II

Después de un día de lluvia, sale el sol

Inspira a los pájaros y los hace cantar

Esa es la música que zumba en mis oídos

La lluvia se detiene

La noche avanza

entre luciérnagas

Si no sé distinguir

entre el estridular y el canto

del grillo

¿A quién extraña que me tropiece

al tratar de saltar un charco?

LETRAS SUELTAS III

Duerme la noche entre luciérnagas

Sueña entre música de grillos

Apenas brisa el viento

Pulsan estrellas firmamentos

Las luciérnagas no sueñan

cantan en la cuna de lo Oscuro

¿ESE VICIO IMPUNE?

I

No le creas al que te dice

que la lectura no tiene castigo

Leer puede costar la vida

Pregúntaselo al aprendiz

caído en la fosa común

Al lector de periódicos

que dejó de envolver

la carne para la perra

en una hoja de diario

y se puso a rumiar

Leer es más peligroso

de lo que el otro se imagina

“El que añade conocimiento
aumenta el dolor”

Para la herida producida
por leer

no hay paliativos

Sobre todo

trata de no re-leer

y de no pensar.

Pero hasta esta gimnasia
puede ser un riesgo

¿Qué hacer?

Quizá

seguir tomándote fotos

hasta que se te acabe la luz.

II

No le creas al que dice que

la lectura no tiene castigo

En Asia al que bosteza

en público lo decapitan

IMITANDO A OCTAVIO PAZ EN SU ANIVERSARIO LUCTUOSO

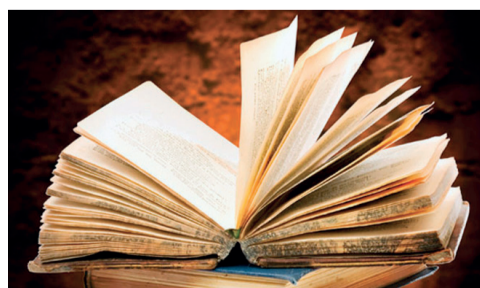
Para Aurelia Álvarez

Sentí que ayer un fresno

quería decirme algo...

Sopló la brisa...

su follaje pareció hacer un saludo ☐



Guillermo Fadanelli, novelista

EL MAPA DEL CATACLISMO

NAIEF YEHYA

En el imaginario clásico la barbarie se situaba en los bordes de la civilización, como una amenaza permanente de agresión, saqueo o conquista violenta; como un inquietante muro de palabras incomprensibles, murmullos ásperos que cercaban la metrópolis: bar-bar-bar-bar. La verdadera característica del bárbaro, más allá de su presunta crueldad y salvajismo, era que no hablaba el idioma helénico ni seguía las costumbres y tradiciones griegas, y que de franquear los muros arrasaría la cultura. En su novela *Al final del periférico*, Guillermo Fadanelli hace un recuento, con toques de crónica, acerca del lugar donde pasó buena parte de su adolescencia: Coapa. En un tono que va de la evocación del género *western* al *Bildungsroman* o la novela de formación, el autor de *Lodo* describe a los nuevos bárbaros que optaron por abandonar los barrios del Centro por la periferia, que cambiaron sus departamentos por casas con jardín y el aire más puro del mundo, en los entonces nuevos fraccionamientos del extremo sur de la ciudad, al lado de los canales, en desarrollos hechos sobre milpas y pastizales aplastados por el pavimento. El autor hace una disección de los dialectos, las manías y las obsesiones que ofrecían nuevas formas de ser capitalino: mucho más que una crónica de la gentrificación y más allá de una impactante serie de recuentos cómicos, grotescos, violentos y melancólicos de adolescencia.

Por un lado hay una notable reflexión del fenómeno de la suburbanización de una ciudad, en imitación de fantasías y modelos estadounidenses de salvación y escape de lo que veían como la chusma y la violencia de las urbes. En esos páramos remotos, el *súper* había reemplazado a los mercados, se jugaba beisbol y basquetbol en vez de futbol, había armas escondidas en los cajones, tragaluces en los techos y televisiones encendidas permanentemente. En esa tierra robada a los topos, los ganaderos y a pueblos que vieron a los bárbaros venir y no entendieron su predicamento, viven ex militares, marinos, políticos y agentes de la represión, individuos con delirios de poder, a menudo violentos, enajenados y a la vez penosamente distantes de los ejes de la autoridad.

Con su espléndido y feroz sentido del humor Fadanelli describe un nuevo horizonte, geográfico, por supuesto, pero también simbólico, el cual representa una dimensión olvidada del echeverriato, la del suburbio como hábitat de una nueva pequeña burguesía que permitía que la alta plebe y la clase media se encontraran en una especie de terreno nivelado, una *tabula rasa* donde niños de distintos orígenes sociales



y raíces urbanas podían jugar en los terregales, robarse los calzones de las vecinas, envenenar los tinacos (o mejor aún echarles yumbina con la esperanza de despertar la libido de las mujeres de la casa), arriar vacas para invadir el patio de un colegio de monjas y cambiarle las placas a los coches para causar caos entre los conductores. La "metástasis barriomediera" que define Fadanelli correspondía al anhelo de inventar una comunidad de desiguales unidos o por lo menos tolerados, donde los menesterosos, los asalariados, los apocados y los arrogantes podían empezar de nuevo, podando el pasto, soñando con viajar a Disneylandia, compartiendo cigarros Pall Mall, usando camisetas Lacoste y tenis Adidas Roma.


No es esta novela un eco de la epidemia de series y películas que han bombardeado al mundo con imágenes cosméticas y narraciones sentimentales de los años cincuenta, sesenta, setenta u ochenta estadounidenses. Aquí el pasado no es visto con un filtro ni un embudo sino con la libertad deliberada, provocadora y furiosa que dan los recuerdos emocionales. A fuerza de documentar obsesivamente el pasado, en especial con las facilidades que nos permiten los medios digitales, hemos terminado por perderlo, sepultarlo en la insignificancia de inacabables cascadas de imágenes descontextualizadas, idílicas y sórdidas. Aquí el autor establece un diálogo entre el presente y el pasado con el que justifica el recuerdo y la necesidad de recrear esas memorias, en un esfuerzo quizás infructuoso de reconciliarse con el presente.

Una de las imágenes más poderosas

.....
 "AQUÍ EL PASADO NO ES VISTO
 CON UN FILTRO NI UN EMBUDO
 SINO CON LA LIBERTAD DELIBERADA,
 PROVOCADORA Y FURIOSA QUE DAN
 LOS RECUERDOS EMOCIONALES."

de este libro repleto de detalles deslumbrantes es el cronómetro olímpico del canal de Cuemanco, abandonado e inservible, el cual con su herrumbre y deterioro mide "el tiempo verdadero". Un símbolo decrepito de las ilusiones olímpicas como señal no tanto de un pasado sin gloria sino de una idea fracasada del futuro. Este reloj de manecillas inmóviles es el ciclope que reniega de las promesas de progreso y se ofrece como testigo de la expansión incontrolable de una monstruosa ciudad teratoma.

La ironía de un periférico que termina súbitamente, de un circuito que no rodea a nada y que no denota un perímetro ni un contorno, apunta a una más de las promesas rotas de modernidad de una ciudad catastrófica. En vez de una ágil vía que dibujara y limitara el crecimiento urbano, el periférico se volvió una cicatriz de pavimento que partía a la ciudad de manera caprichosa. En un mundo ideal, o por lo menos congruente con la geometría, el final del periférico sería igualmente su principio, y estaría en cualquiera o ninguna parte de su circunferencia. Pero en el entonces llamado DF había como final un rincón, como si de pronto diéramos con la orilla de la tierra plana o con un precipicio sin fondo que eventualmente nos devoraría.

En este incoherente final del periférico, que era a la vez puesto de avanzada y escape de la vorágine chilanga, Willy y sus amigos, Gerardo Balderas (el Tetas), Alejandro Garrido (el Garras) y Herman (el Negro), se encuentran al inicio de su vida como adolescentes, ese periodo de ruptura con la familia y de construcción de la identidad a partir de la creación de un personaje. Fadanelli mantiene un fino equilibrio entre el nihilismo cínico de su protagonista y la pasión de descubrir el mundo de las tentaciones adultas (aunque no merecieran su "salvaje, pulcra y decidida honestidad") y las obsesiones sexuales. Pero así como se describen travesuras y canalladas no tan insignificantes, está también el anhelo de parricidio, ese deseo que no puede justificarse más que como una urgencia de liberación primigenia. El ciclo de la vida al final de este periférico no cíclico pasa por el sacrificio del patriarca. La muerte ronda en el imaginario y la realidad de los jóvenes que ven la barbarie desde la intimidad y quizás intuyen que en cuestión de un par de décadas la urbe será el epicentro del crimen, descomposición y podredumbre. Con su humor desternillante y su crueldad poética, la espléndida novela de Fadanelli adquiere un tono particularmente ominoso y perturbador al ser una sobria meditación sobre la barbarie y el cataclismo nacional del ocaso del siglo XX. 

ARENA OLÍMPICO LAGUNA

EL CORRIDO
DEL ETERNO
RETORNO

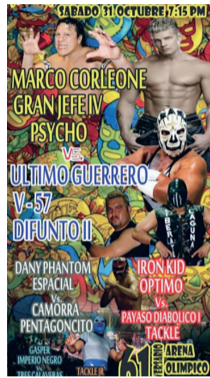
Por
**CARLOS
VELÁZQUEZ**

@charfornication

La provincia está llena de afamadas arenas de lucha libre, pero pocas pueden competir en tradición con la Olímpico Laguna. Ubicada en la calle Mina esquina con Ocampo, en la ciudad de Gómez Palacio, ha sido desde la década de los cincuenta uno de los testigos más fidedignos de la historia de este deporte.

La Laguna siempre se ha distinguido por ser semillero de luchadores de calidad. Blue Panther, Gran Marcus, Fishman, El Último Guerrero, la dinastía Espanto, Mano Negra, Dr. Wagner, Stuka, el Halcón Suriano, el Ángel Azteca, el Médico Asesino, Silver King, Pimpinela Escarlata, son algunos de los nombres surgidos en esta región. La arena Olímpico Laguna ha sido testigo de las carreras de estas figuras. Su importancia para el deporte del pancracio es inestimable. Baste revisar los carteles de la década de los ochenta para destacar que además de ser un recinto importante en la consolidación de estrellas locales, la Olímpico Laguna era escenario de lo mejor de este deporte a nivel nacional. El Solitario, Black Man, Kato Kung Lee, Blue Demon, Rudy Reina, no existía figura que no pisara la lona de Gómez Palacio.

La Olímpico Laguna no es el único escenario en La Comarca dedicado a la lucha libre, pero terminó por convertirse en la capital del encordado por la pasión que se desbordaba en cada función tanto por parte de los luchadores como de la afición. Un recuento de los duelos memorables que se han efectuado en la



LAS PELEAS

OFRECIDAS POR

BLUE DEMON

JR. VS. EL HIJO

DEL SANTO ERAN

ENCARNIZADAS

A TAL NIVEL

QUE INCLUSO

TERMINABAN

A MEDIA CALLE.

arena no podría ser resumido aquí por falta de espacio. Pero para no salir de una rivalidad clásica, las peleas ofrecidas por Blue Demon Jr. vs. El hijo del Santo a principios de la década de los dosmil eran entrañables. Eran encarnizadas a tal nivel que incluso terminaban a media calle. Se abría un portón que ocupaba una de las paredes del recinto y los luchadores salían a la vía pública a seguir el combate, en ocasiones incluso detenían el tráfico accidentalmente. Y ensangrentados se golpeaban encima de los cofres de los carros con los faros encendidos.

La Olímpico Laguna es una arena pequeña. La distancia entre el público y los luchadores es casi nula. Pero la proximidad no crea un espacio íntimo, por el contrario, es un cubo en el que los gritos, el sudor y la sangre rebotan y salpican a todos. Esto además de calentar a los peleadores, calienta al público, que participa de las caídas con rabiosa intensidad. En ocasiones incluso el público se roba el espectáculo. Durante una función de navidad me tocó presenciar una de las cosas más insólitas que se producen en el desierto en temporada de invierno: la lluvia. Si durante el año llueve pocas veces al año, que se produzca este fenómeno es casi diabólico.

A la segunda o tercera pelea comenzó a caer agua y la función se detuvo. El público se dividió. La mitad de la arena se repegó contra una de las paredes y la otra hizo lo mismo de su lado. Entonces, para matar el tiempo y evitar caer en el aburrimiento, la gente comenzó a insultarse

en forma de villancicos. Una sección empezó a cantar: "pero mira cómo chingan a su madre los de enfrente, chingan y chingan y vuelven a chingar". Obvio, la respuesta no se hizo esperar. Y se pasó incluso a la afrenta personal. Tú, decía alguien, el de la chamarra negra, chingas a tu puta madre. Y entre mentadas y villancicos transcurrieron quince minutos. La lluvia se detuvo y la función se reanudó y la gente siguió tan campan- te después de haberse insultado.

Los noventa y los dosmil fueron tiempos gloriosos para la Olímpico Laguna. Pero cuando la guerra vs. el narco se apoderó de la región las cosas se pusieron duras. Las balceras impidieron que la gente saliera de noche. Además de que los ciudadanos de Torreón dejaron de viajar a Gómez por temor a los retenes instalados en el puente que divide a las dos ciudades. Las grandes figuras dejaron de venir a La Laguna. Y la afición se desmoralizó. Sin embargo, las funciones, con luchadores locales, no dejaron de realizarse. La arena continuó operando. Poco a poco ha presentado a grandes figuras como lo hacía antaño. En esta semana Blue Demon Jr. es la carta fuerte del cartel.

La Olímpico Laguna es uno de los símbolos más representativos de la identidad del lagunero. Es un templo que ha visto crecer a varias generaciones de aficionados y de luchadores. Sus funciones del jueves forman parte de la idiosincrasia tanto como los lonches de adobada que se venden afuera. ☐

El sino del escorpión

Por **ALEJANDRO
DE LA GARZA**

@Aladelagarza

El Mundial y los derechos de los jugadores

DE VISITA en el rincón de la portería "donde las arañas hacen su nido", el escorpión reitera su actitud de "villamelón" ante el fútbol, deporte del cual nunca ha entendido mucho y menos ante las respuestas de sus expertos amigos cuando les pregunta a qué juega la selección mexicana. No obstante, al arácnido le interesa el fútbol como fenómeno económico y sociológico, pues ve fluir cantidades fabulosas de dinero sospechoso por las canchas profesionales así como fluyen las pasiones nacionalistas y esperanzas inauditas de los fanáticos.

Por ejemplo, junto con todo el mundo el alacrán sabe de las trapacerías de la FIFA, una de las multinacionales más corruptas y poderosas del planeta, cuyos dirigentes han sido expulsados y encarcelados y, no obstante, el dinosaurio de la corrupción sigue ahí. De igual forma, los politólogos caracterizan al gobierno ruso como uno de los más

corruptos y capturados por mafias económicas. Pues bien, estas dos entidades a todas luces desconfiables organizaron el Mundial de Rusia 2018 y, no obstante, a sabiendas de todo ello, los fanáticos, aficionados y "villamelones" como el arácnido disfrutarán y se emocionarán con esa competencia futbolística, en la cual, como es sabido, al final siempre gana Alemania.

Acaso por este sano escepticismo y su agudo juicio crítico (¿será?), al venenoso lo invitaron hace unos años a una feria del libro a presentar *La economía del fútbol*, de Ciro Murayama (Cal y Arena, 2014), una suerte de introducción al análisis económico de esta industria, donde se revisa la transacción económica entre, por un lado, los equipos y sus insumos (los jugadores y su situación laboral), y por el otro, los consumidores, así como el papel determinante de los intermediarios: los medios de comunicación y los patrocinios.

En el caso de México, destaca el análisis de los derechos laborales de los jugadores, los cuales son amañados y con frecuencia violados. Aquí quería llegar el rastreo, pues tras años de intentos fallidos, en 2017 se constituyó una Asociación Mexicana de Futbolistas Profesionales, encabezada por los jugadores de mayor peso profesional, quienes por estos días pusieron en jaque a los prepotentes dueños de los equipos y de los medios de comunicación, y han advertido de la posibilidad de no "saltar a la cancha" en el último partido del torneo si sus demandas no son atendidas. Incluso hablaron de no asistir al Mundial en caso de ser sometidos de nuevo a la arrogante voluntad de los poseedores del juego, los equipos y el espectáculo.

El escorpión iza su aguijón, lanza una porra y brinda una ovación cerrada a estos *cracks* mexicanos por estar dando su mejor partido. ☐



Los cracks de la AMFP.

TRAS AÑOS

DE INTENTOS

FALLIDOS,

EN 2017 SE

CONSTITUYÓ

UNA ASOCIACIÓN

MEXICANA DE

FUTBOLISTAS

PROFESIONALES.

MIGUEL ÁNGEL BERUMEN

LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

“Una fotografía vale más que mil palabras”, dice la frase popular que bajo la mirada de un historiador acucioso no significa nada si no sabemos leer una imagen. La tarea de dar lectura y ubicar a las imágenes en el momento preciso es parte de la tarea que los historiadores de la fotografía emprenden cada vez que se encuentran con una imagen de nuestro pasado. Miguel Ángel Berumen (Ciudad Juárez, 1962) es uno de los investigadores de la fotografía más importantes de México. Ha abierto la mirada a los documentos que retrataron la frontera norte de México y la Revolución Mexicana. Se ha desempeñado profesionalmente en las áreas de la investigación histórica, gestión cultural y producción editorial

y museográfica. Ha curado múltiples exposiciones en importantes espacios de México y el extranjero y escrito varios libros como *1911. La batalla de Ciudad Juárez, Pancho Villa, la construcción del mito, México, fotografías y revolución*, cuatro de los cuales lo han hecho acreedor a premios internacionales como el Southwest Book Award. Ha dirigido el Museo Nacional de la Revolución Mexicana y el Museo Nacional de la Revolución en la Ciudad de México. Actualmente prepara los guiones para dos museos en el estado de Chihuahua, y tiene en exhibición la muestra titulada *La búsqueda de un ideal. La Constitución de 1917*, en el Museo de Historia Mexicana en Monterrey.

ESGRIMA

Por
**ALICIA
QUINONES**

¿Cómo llegó a ser historiador de la fotografía en México?

Fue de manera circunstancial. El amor por la imagen empezó desde que yo estaba en el inicio de mi carrera, en Sociología. En la Ciudad de México conocí muchos cines y me fascinó por lo que contaban las imágenes, en este caso, en movimiento. Al regresar a Ciudad Juárez, mi ciudad natal, me seguí interesando en las imágenes en movimiento y me convertí en un promotor de cine. Pensé que era muy importante descubrir cómo había llegado el cine a Ciudad Juárez. En ese ejercicio descubrí el potencial de las imágenes fijas, porque en mí recayó la investigación iconográfica de ese libro que se llamó *La mirada soterrada*. De ser un promotor de cine pasé a hacer investigación.

¿Cuál es la importancia de la fotografía para la historia de nuestro país?

Cuando puse énfasis en las fotografías me di cuenta (junto con otros investigadores) de que la fotografía histórica sólo era utilizada en los libros principalmente para sustentar los textos de los investigadores, y por lo tanto carecía de su esencia fundamental, que era examinarla como documento. En primer término, estaba frente a un documento que podía aportar, si no conocimiento absoluto o nuevo, sí contar algunas facetas desconocidas de la historia. En algunos casos se podía ver la vida íntima. Hace veinte años, me parecía que descifrar las preguntas que planteaban las fotografías nos situaba frente a un documento hasta entonces prácticamente inexplorado, no sólo en México sino a nivel mundial. Esa era la parte importante: podías revelar cosas nuevas o enfoques diferentes sobre la historia, y eso me atrajo mucho de la fotografía. Queríamos integrar a la fotografía más allá del dicho popular que afirma que “una fotografía dice más que mil palabras”; en realidad, si no sabemos leerla no dice nada. Esa es la tarea a la que nos entregamos.

¿Qué reflexión histórica o cultural del presente le deja su oficio de investigador?

Las imágenes, como ningún otro documento, encierran por sí mismas una verdad de un proceso histórico. Para mí, la fotografía



es un documento madre, hay que tomar en cuenta que muchas de las fotografías se tomaron a espaldas de la historia. Mediante la fotografía podemos definir el proceso histórico. Hacer una comparación con la historia actual siempre resulta pertinente, porque si uno piensa en la Revolución Mexicana, por ejemplo, que es un evento cercano, te das cuenta de que los conceptos se repiten. La historia, las imágenes, te deben enseñar quién eres y cómo debes proceder. Esquilo, Eurípides y Shakespeare nos mostraron conceptos que se vivieron en la Revolución y desde la Revolución seguimos viendo experiencias en la política actual como la traición, sedición, el oportunismo, la bajeza: parece que vemos la misma historia de la Revolución Mexicana en muchos sentidos y en tiempo real.

La exposición actual sobre la Constitución, ¿qué aporta a la lectura de la historia?

La búsqueda de un ideal, la Constitución de 1917 es una versión de lo que se hizo en el Museo de la Revolución el año pasado, con la diferencia de que esta exposición abarca otros dos temas y esta vez logramos presentar obras originales. La exposición cuenta con un diálogo



LAS IMÁGENES,
COMO
NINGÚN OTRO
DOCUMENTO,
ENCIERRAN
POR SÍ MISMAS
UNA VERDAD
DE UN PROCESO
HISTÓRICO.
PARA MÍ, LA
FOTOGRAFÍA ES
UN DOCUMENTO
MADRE.”

entre documentos históricos y obras de artistas contemporáneos, en ella se refleja un periodo histórico de nuestro país pero también, como en otras exhibiciones, se exploran diversos conceptos que coinciden con otras obras, como el dolor, la muerte, la traición, la libertad, la fidelidad, la zozobra, una serie de conceptos presentes en determinadas ocasiones.

¿Por qué elegir la Revolución como un eje de estudio?

Son varios los enfoques. Uno es la Revolución y otro es la frontera norte, donde abordo, por ejemplo, la disputa del agua del Río Colorado entre México y Estados Unidos, o entre las dos Californias en 1916, y tengo un trabajo inconcluso sobre la frontera de Laredo y Nuevo Laredo. Es una forma de reencontrar mi naturaleza como fronterizo. Al empezar el primer proyecto de investigación fotográfica, y sobre todo histórica, se trató de la revolución maderista. Era inevitable llegar a ella si queríamos hacer un proyecto de la región. Y una vez que me dediqué al este tema también descubrí que es inevitable especializarte, porque es imposible transitar de la Colonia a la época moderna. Debes especializarte para poder responder las preguntas básicas de la fotografía y para que se pueda convertir en un documento histórico: ¿cuándo se tomó?, ¿quién la hizo?, ¿en dónde?, ¿quiénes aparecen en ella?

Un historiador de la fotografía tiene las imágenes físicas, pero ¿qué harán los historiadores del futuro y el mundo digital?

Eso ya es un problema para los que nos dedicamos a la historia y tenemos veinte años en esto. Ya encontramos una diferencia de cuando empezamos a la actualidad. Antes, para saber qué contenía un periódico tenías que acudir a la hemeroteca. Y si tenías algo de dinero o un asistente, tenías que registrar página por página, claro, con alguna información previa, que te da la experiencia. Ahora, muchos periódicos están digitalizados y convertidos a texto. Ahora, si tú guleas “Zapata”, tienes miles de resultados. Esto no hace que tu investigación sea más rápida, sino que el océano ha crecido y tu forma de navegar tiene que ser mucho más precisa. □