

CARLOS VELÁZQUEZ
CULPA MODERNA

ROGELIO GARZA
MEAT LOAF

ALEJANDRO GARCÍA ABREU
ENTREVISTA A GEORGE MAKARI

NÚM. 337 SÁBADO 05.02.22

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

NOVO, VILLAURRUTIA Y USIGLI SOBRE TEATRO MEXICANO

TEXTOS RECUPERADOS POR ANTONIO SABORIT

POESÍA

MARIANA BERNÁRDEZ

PAUL BOWLES Y LA CAMPANA DE CRISTAL

HÉCTOR IVÁN GONZÁLEZ

COLECCIONES PRIVADAS Y PÚBLICAS

VEKA DUNCAN



Miguel Covarrubias, *Retrato de Emily Post, Vanity Fair*, diciembre, 1933 > Fuente > animationresources.org

Una de las recompensas que reserva el trabajo de un investigador consiste en el hallazgo. Es el caso de estos documentos que provienen de una revista estadounidense de 1938, sobre el teatro mexicano de la época. La entrega fue coordinada por Miguel Covarrubias, el talentoso pintor, ilustrador, caricaturista y antropólogo que entonces vivía sus años de gloria como colaborador en prestigiosas publicaciones de aquel país.

Convocó a Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli —entre otros— y los textos, desde luego, aparecieron en inglés. Antonio Saborit los presenta y traduce a nuestro idioma con toda naturalidad. Por cierto que no encontramos rastro de estos escritos en los diversos títulos que reúnen la obra de sus autores; aprovechamos la ocasión para ilustrar nuestras páginas con algunas obras del formidable Chamaco Covarrubias.



Novo, Villaurrutia y Usigli

UNA VISIÓN DEL TEATRO EN MÉXICO

NOTA Y TRADUCCIÓN • ANTONIO SABORIT

@Antonio_Saborit

E dith J. R. Isaacs, decana en las páginas de *Theatre Arts Monthly*, invitó a Miguel Covarrubias a reunir y organizar los materiales necesarios para integrar un número de esta revista sobre el teatro en México. La entrega se publicó en agosto de 1938, bajo un esquema parecido al que ensayó la revista a propósito del teatro soviético, editado dos años antes por Jay Leyda, y aún destaca entre los más completos.

Theatre Arts Monthly empezó en 1916 como *Theatre Arts Magazine*, se imprimía en la ciudad de Nueva York, aunque llegó a gastar oficinas en Londres y París. Sus páginas, desde un principio, explotaron los tan diversos materiales gráficos derivados de la actividad teatral, desde los mismos planos arquitectónicos hasta los diseños escenográficos, pasando por carteles y retratos. Por lo mismo, Covarrubias cuidó especialmente este aspecto de su edición e incorporó dibujos a línea de Jean Charlot y Carlos Mérida, un cuadro de Rosa Rolanda, algunas caricaturas propias, además de numerosas fotos de códigos, fachadas de carpas, puestas en escena, artistas callejeros, *stills*, así como ciertos detalles en murales de José Clemente Orozco y Diego Rivera.

El propio Mérida escribió sobre "La danza y el teatro prehispánicos", Adolfo Best Maugard acerca de "El cine en el camino de la verdad", Covarrubias de las carpas y el teatro de revista, Francisco Monterde sobre el teatro en la época virreinal ("Pastorelas y representaciones populares"). A su vez, Luis Sandi entregó una crónica sobre el teatro en México ("El cuento vuelto a contar"), mientras que Salvador Novo ensayó sobre el teatro comercial en la ciudad de México, en tanto que Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli abordaron el corto episodio del teatro experimental y el inicio de las clases de teatro a nivel universitario.

Isaacs tenía años de observar con simpatía cuanto ocurría en materia teatral en México y de incorporar a la revista a escritores y artistas del sur de la frontera capaces de apreciar y reconocer la vital e inestable singularidad del teatro moderno y sus profundas raíces en el mundo entero. En agosto de 1927, Matías Santoyo aportó una caricatura de la bailarina polaca Gilda Gray y José Juan Tablada escribió sobre las danzas en México en un número dedicado a diversas formas del baile, desde las nativas y folclóricas hasta el ballet y la danza moderna. En febrero de 1928, Carleton

Beals ensayó sobre las carpas en la Ciudad de México, tema sobre el que Covarrubias escribió en 1938. Acuarelas y murales de Charlot ilustraron colaboraciones de Dorothy Hirshfield (diciembre, 1928) y Mary Austin (abril, 1929). En enero de 1930, Luis Hidalgo se coló en las páginas de la revista en una foto de su escultura en cera de Charles Chaplin, la cual era parte de su exposición en 55 St. Art Gallery de la ciudad de Nueva York. En noviembre de 1932, Best Maugard escribió sobre S. M. Eisenstein y *¡Que viva México!* ("Mexico Into Cinema"); en enero de 1935, Usigli envió a *Theatre Arts Monthly* una presunta carta del Teatro Nacional ("From the Mexican Theatre") y en septiembre Villaurrutia participó en el número dedicado a Lope de Vega al cumplirse trescientos años de su muerte ("Lope de Vega and the Mexican, Ruiz de Alarcón"). En agosto de 1936 el propio Covarrubias, como estudioso de Bali, aportó un amplio ensayo sobre el teatro en esa isla, con lo que *Theatre Arts Monthly* refrendó su interés en este tema, y en febrero de 1926 vio en esta revista una recensión muy favorable a su primer libro de caricaturas, *The Prince of Wales and Other Famous Americans*.

Foto > Archivo del autor

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 • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

Director General Editorial > Adrian Castillo Coordinador de diseño > Carlos Mora Diseño > Andrea Lanuza

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

Covarrubias, como editor especial en *Theatre Arts Monthly*, integró una útil, minuciosa e informada entrega y al mismo tiempo un número para guardar, el cual permite formarse una idea muy completa de las actividades escénicas en México en el momento en que la modernidad conducía en nuestro caso a “una reubicación del arte en la sociedad, y de manera muy especial, a la marginación del teatro como entretenimiento y como manifestación estética”, según apunta Eduardo Contreras Soto en su *Historia mínima. El teatro en México* (El Colegio de México, 2021).

Isaacs expresó su satisfacción ante el desempeño editorial de Covarrubias y reconoció que en este artista mexicano la historia y el arte, la educación y la economía, eran las partes de una sola historia de vida. “México es un país que es todo teatro, por lo cual tal vez aún no se haya dado un teatro que lo exprese en conjunto”, añadió Isaacs en la presentación general de este número. “Pero es significativo que algo del teatro primitivo aún exista en las danzas indígenas regionales, al tiempo que un nuevo teatro del pueblo surge de la tierra de las carpas y que el teatro experimental empieza a afianzar

sus cimientos y a alimentar en una forma más moderna lo mejor del teatro mundial”. Isaacs era consciente de que México vivía las secuelas de una convulsión revolucionaria, y si no estaba para prodigar bemoles en su presentación, en cambio sí podía ofrecer un apunte más bien optimista ante el *dossier* que preparó Covarrubias. Y así lo hizo.

Aunque al llegar aquí se debe señalar que cuando Isaacs se refirió a México como “un país que es todo teatro” no sólo construyó una frase de la que otros se apropiarían, sino que en principio parafraseó el testimonio de Babette Deutsch sobre el teatro que vio en Moscú y Leningrado. En su testimonio, esta escritora y traductora afirmó que “ahí donde el mundo todo es teatro, y los hombres y las mujeres todas representan un tremendo drama social, el teatro, tal como lo conocemos, es probable que no florezca”. O que más bien *florezca* en la vida pública. Consciente o no de la parafrasis, pues Isaacs editó las páginas que compuso Deutsch a su regreso de la Unión Soviética en 1925, el encomio de la editora decana de *Theatre Arts Monthly* al teatro en México fue con lo que se quedaron sus lectores. ■



Fuente: pinterest.ru

Miguel Covarrubias, *Rangda* (Reina de las Brujas en Bali), grafito, carbón y tinta sobre papel, 1937.

ESCENARIOS ENCANTADOS

SALVADOR NOVO

En el teatro de la ciudad de México no parece que haya pasado un solo día desde mi infancia, en los tiempos anteriores a la guerra. Los mismos edificios, las mismas butacas tiesas, los mismos acomodadores que rentan los mismos gemelos para las mismas piezas en los mismos jueves y domingos tradicionales. Podría llegar a creerse que en esos teatros le dotan a uno, sin cargo extra, de un par de manos aplaudidoras y de unos ojos llorosos con un aparato hilarante adentro, una vez concluida la temporada, con la parafernalia requerida de la corrección teatral.

El Teatro Hidalgo, por dar un ejemplo, fue gloria de la ciudad al principio de los años ochenta, al ser el primero en usargas para efectos lumínicos. Lo seguiría usando de no haberse incorporado la electricidad a nuestra joven civilización, y salvo por este cambio permanece como una reliquia histórica, cayéndose a pedazos ante la mirada respetuosa del gobierno, que es su propietario desde hace varios años. En este antiguo lugar vi a las florecientes celebridades de la opereta y el drama al comienzo de la segunda década de este siglo. Obras maestras como *Los sobrinos del capitán Grant*, *La pata de cabra* y *Margarita de Borgoña* o *La Torre de Nesle*, *Amor y orgullo*, *El modisto parisien* y otros especímenes líricos y melodramáticos alternaban con *Los tres mosqueteros*, *Otelo*, *Flor de un día* y *Espinas de una flor*, y con la historia de San Felipe de Jesús, protomártir mexicano.

En este venerable escenario, al actor que representaba el papel de Brabancio se le cayeron los pantalones durante la representación de *Otelo*, y todo el teatro, como es natural, se sonrojó. La inocente heroína del melodrama la representaba tradicionalmente una actriz cuya amplia familia se incrementaba cada año, lo que hizo que sus personajes parecieran dudosos no obstante su inherente sentimentalismo. Las ligeras sopranos de la opereta estaban destinadas siempre al estrellato y la estrella de esta compañía lírica se pudo haber mostrado gananciosamente en cualquier feria como la mujer más gorda del mundo.

PERO ÉSTE NO ES un recuento proustiano del tiempo ido. Hoy en día cualquier turista estadounidense puede ir el domingo que sea por la tarde al Teatro Hidalgo, en donde aún siguen los mismos actores de hace veinticinco años, como sus propias lápidas. Esto es lo que los actores llaman bolos: actuar los domingos únicamente. No se verán los viejos melodramas, pues

“HOY EN DÍA CUALQUIER TURISTA PUEDE IR EL DOMINGO QUE SEA POR LA TARDE AL TEATRO HIDALGO, EN DONDE AÚN SIGUEN LOS MISMOS ACTORES DE HACE VEINTICINCO AÑOS, COMO SUS PROPIAS LÁPIDAS”.

la decadencia del teatro parece haber prodigado sus cenizas hasta en este majestuoso teatro. Pero las grandes operetas del pasado, el género grande español, piezas tan venerables como *El rey que rabió*, *La viejecita*, hasta *La verbena de la Paloma*, siguen dando la batalla. El fenómeno de estas representaciones resulta particularmente interesante desde el punto de vista del espectador. Éste no sólo vuelve a escuchar la música que gustaba en su adolescencia, sino que la oye salir de boca de los mismos actores. Así que la ilusión del Tiempo desaparece para las dolientes mujeres de cierta edad o para los caballeros de aspecto militar de blancos bigotes a la Porfirio Díaz. Por otra parte, los actores en esas tardes de domingo deben vivir bajo la misma ilusión de remontarse a Matusalén. Yo soy el único que se siente viejo y fuera de lugar cuando me permito estos *Sabbaths* rejuvenecedores.

El señor Usigli, quien escribió una historia del teatro mexicano —para venir a descubrir que en México el teatro no tiene historia— menciona el Teatro Ideal, por primera vez, al abordar el año de 1914. Debe ser uno o dos años más viejo. Aparte del interesante hecho de haber producido *Casa de muñecas* al precio de ocho centavos, oro, en los raudos y pontificadores días de la Revolución, el Teatro Ideal es buen espécimen del escenario impasible. Es un local pequeño, para setecientos espectadores en las más horribles y lúgubres butacas. Sin embargo ha alcanzado una gran reputación, y muy

gruesas facturas, como la Casa de la Risa. Originalmente presumía de ser una *bonbonnière* y el *rendezvous* de la élite en sus llamadas representaciones vermuth a las seis en punto de la tarde. Pero en realidad adquirió sus florecientes características como productor del astracán español y como la sede artística oficial de nuestra colonia española. Sus carteles solían anunciar las obras en un marco de risa: una boca gigante que emitía carcajadas, las cuales suenan más fuerte en español, debido a la letra *j* que llevan. Los reyes de la farsa de España han producido aquí sus obras desde hace mucho tiempo. La *pieza de astracán* es una especie de broma bufonesca en la que mucho destacó Pedro Muñoz Seca, asesinado el año pasado en España al parecer por los de izquierdas (aunque no, como se esperaba, por sus obras dramáticas). En las *piezas de astracán* toda la acción desemboca en un chiste, y su técnica es similar a la de las creaciones de los hermanos Marx —sin los marxistas. *El verdugo de Sevilla*, *La frescura de Lafuente* y *La venganza de Don Mendo* destacan entre las piezas clásicas de Muñoz Seca.

EL FENÓMENO del Teatro Ideal es en cierta manera diferente a la eternidad en el Hidalgo, aunque lo sigue muy de cerca. Como el astracán es un fraude industrializado, las mismas situaciones, tipos, chistes se veían sujetos a una renovación permanente. Como los actores ya no lo eran, sino tipos petrificados, siempre se veían igual, aun cuando en la vida diaria fueran diferentes personas. Las habitaciones de papel, decoradas por lo general con libros falsos, sillas y otros accesorios, se sumaban a esta ilusión y el público era por lo general el mismo. De suerte que aquí había otro mundo, invariable y perpetuo. Los rozagantes españoles del ramo de los abarrotes, tras cerrar bien tarde la noche anterior, se dan un

“AYUDA A APRECIAR QUE ESTOS ACTORES TAN ESPECIALIZADOS SON ABSOLUTAMENTE INCAPACES DE IMITAR A LOS MEXICANOS, AUN CUANDO LA MAYORÍA NACIERA EN LAS CALLES ALEDAÑAS AL TEATRO”.

buen descanso, un baño dominical y una afeitada dominical, comen fuerte, van a los toros y regresan a tiempo para la función intermedia de la Casa de la Risa: la función de moda de las seis y media o siete, y se mueren de risa en su elogio hebdomadario al arte dramático de los suyos. Son orgullosos favorecedores de la que consideran una tradición castellana. Aquí, también, se encuentran con sus amistades comerciales, y les ofrecen a sus esposas la oportunidad semanal de lucir un sombrero nuevo, un vestido o un anillo nuevos con un diamante del tamaño de una nuez. El rito se altera únicamente cuando en lugar de carcajearse, este descendiente del Cid se echa a llorar en una obra sentimental sobre niños, casas de pueblo o conventos abandonados; o cuando bebe el habla de su pueblo de boca de un actor sobreactuado que, desde luego, no es español. Hay otra excepción a este sistema y se da cuando se monta una pieza mexicana. Ayuda a apreciar que estos actores tan especializados son absolutamente incapaces de imitar a los mexicanos, aun cuando la mayoría naciera en las calles aledañas al teatro. Por fortuna, las obras mexicanas duran muy poco en cartelera, y un nuevo o viejo astracán español o una comedia sentimental la reemplaza para extraer las reservas de lágrimas y risas acumuladas en el público.

La guerra en España y la muerte de Muñoz Seca provocaron una escasez

importante en este mercado. Han regresado al escenario obras dramáticas que se rechazaron en tiempos más prósperos; las reposiciones, publicitadas a petición de un público amplio, aparecen por algunos días, y desaparecen. Luego las malhadadas compañías, literal y físicamente, recurren a las producciones dramáticas de Argentina, las cuales sólo difieren de las españolas en aspectos regionales que se pueden imaginar con facilidad. Esta crisis le da a nuestros actores la oportunidad de emplear fluidamente el cantado acento argentino y el teatro pasa de la jota al tango. Pero hay un hecho relevante sobre el teatro. Sin importar la compañía que llegue a actuar en él, es seguro que caiga en el mismo sueño, o pesadilla, del astracán. El astracán está en el aire, la risa está debajo de las butacas. Y por otra parte, las estrellas del astracán que dejan el Ideal por otro escenario se llevan consigo el embrujo del lugar, de modo que el Teatro Ideal se ha vuelto universal y ubicuo en esta vieja ciudad. Además, todas las compañías realistas del Ideal están bien familiarizadas con el olor y el color del dinero en grandes cantidades y bendicen a sus respectivas estrellas de la suerte. Aquí, como en todas partes, durante los intermedios de media hora, una pequeña orquesta de tres elementos —piano, violín y contrabajo— interpreta piezas memorables como *La danza de las horas*, los valeses de Waldteufel o, con más frecuencia, la *Danza macabra*. Pertenecen al Sindicato de Músicos. No hay productor que se salve de ellos.

EL TEATRO RENACIMIENTO, abierto en 1900, luego cambió su nombre por el de Teatro Mexicano y por último al de Teatro Virginia Fábregas. Es propiedad de esta actriz, quien es al mismo tiempo nuestra Cornell¹ de los noventa y nuestra Marie Dressler² de la era moderna. Con todos los estigmas del estilo *fin de siècle* encima (me refiero al teatro), sujeto tan sólo a espasmódicas manos de pintura, este coliseo, como gustan de llamarlo los cronistas, tuvo sus días de gloria junto al teatro de los virreyes, conocido como Principal. La misma señora Fábregas, apenas hace unos meses, ahí produjo *La hora de los niños* en traducción del francés. Con la artificial dicción española, y eliminados los misterios de su contenido (pues todo se explicaba de manera deplorable) la pieza no sonaba bien. En este escenario encantado las cosas son lo que eran en 1900, hablando técnica y artísticamente. Pero a fin de cuentas, “*Time present and time past / Are both perhaps present in time future*”.³ Filosóficamente, igual estuvo bien que el Principal se incendiara en 1931. De otra manera habría permanecido como en 1753. Por más de treinta años estuvo dedicado a las piezas líricas españolas llamadas zarzuelas.

La obra dramática mexicana más tradicional y venerada es española: *Don Juan Tenorio*, la versión romántica de Don Juan, por José Zorrilla. El uno y dos de noviembre la ciudad bulle de calaveras de azúcar, juguetes funerarios de todos los tipos, pan de muerto, poemas funerarios dedicados



Miguel Covarrubias, *Rumba*, acuarela, gouache y lápiz sobre papel, ca. 1930.

a personas vivas bien conocidas —acaso bajo el reprimido deseo de verlas muertas— y Don Juan Tenorio haciendo su apuesta, en duelo con todos sus rivales, conquistando a todas las mujeres, fugándose con cuanta monja, y en todos los teatros: dramáticos, cómicos, líricos y de burlesque. Tenemos incluso un actor que no representa a nadie más que al Tenorio año tras año y que en su propia casa y en su habitación atesora las escenografías, el vestuario y las estatuas funerarias de la obra. La competencia es ardua. Los productores lucen su ingenio; consiguen esqueletos bailarines, música, ballet al estilo francés, lápidas que se mueven, pajes y dueñas simpáticos, muros, estatuas que se mueven y hablan, y todos exclaman ante la apoteosis del Cielo. La publicidad que despliegan los Tenorios es en realidad lo normal en la gran publicidad del negocio del teatro. Adjetivos: gran, colosal, estu-penda, despampanante, magnífica, genial y divina.

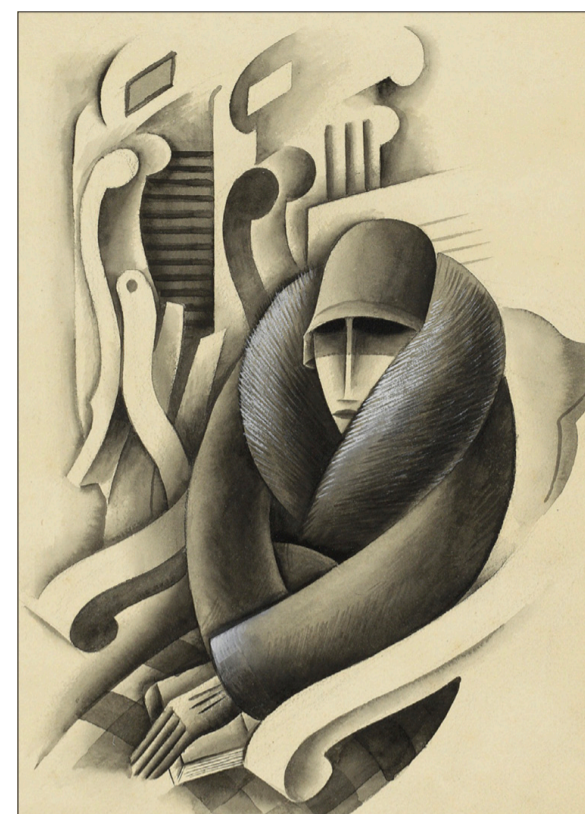
NO DEJARÉ de analizar la calidad surrealista de esta preservación en nuestros escenarios. Nuestros actores parecen eternos bajo este incomprensible encantamiento. Sus rostros aparecen por todas partes, múltiples e idénticos como pinos en un pinar. Son los maridos o los amantes de sus hijas, los hermanos de sus hijos, los maridos de sus madres, hablando figuradamente, claro está, y Edipo nada tiene que ver con esto. Pero también son capaces de continuar con sus propias vidas sin cambio alguno.

Un hecho importante en sus vidas personales es su hábito de publicitar, a cada tanto, su retiro de los escenarios.

Se organiza una presentación *monstruo* de despedida. Parte del espectáculo son los ramos de flores, *corbeilles*, *confetti* de colores, vuelo de palomas y a veces el Himno Nacional. A las cuentas, que son en verdad extraordinarias en tales ocasiones, es necesario añadir los innumerables regalos de los admiradores: se acepta todo, desde una gallina hasta un brazaletes, si hubiera un galán de otra época capaz de darlo. Los mismos rasgos caracterizan a los beneficios o espectáculos especiales cuyo producto va completo al actor principal cuando su temporada en un teatro está por terminar.

De lo anterior es fácil inferir que el verdadero teatro en México ocurre fuera del teatro. Esto comporta controversias dramáticas entre literatos, amargas charlas de café —tristes como una obra de Lenormand—, tumultos por la promoción de una obra local, cartas a los diarios, cenas y almuerzos para los críticos de la prensa y demás. Pero la mejor actuación se da en las salas de espera de los políticos y de los funcionarios de gobierno influyentes. Los actores usan su talento y su verba para obtener subsidios o para conseguir para una temporada en el Palacio de Bellas Artes, para producir *piezas de astracán* provenientes de Madrid o de Buenos Aires. Y son lo suficientemente dramáticos para lograrlo.

Al respecto, con frecuencia he pensado en esos bosques petrificados en los que los sonidos también están petrificados y se pueden volver a escuchar. El turista estadounidense puede tomar este milagro como parte de su vacación mexicana. Me libera de toda nostalgia o lamento por mi infancia. Puedo volver a ser un niño tan sólo



Miguel Covarrubias, *¿Madame X?*, tinta y gouache sobre papel, *Vanity Fair*, abril, 1928.

con sentarme en el Hidalgo una tarde de domingo, ser un poeta jovencísimo viendo a las hermanas Blanch, las más grandes estrellas del astracán, o hasta convertirme en un recién nacido en algunas otras ocasiones. Es algo tan bueno como buscar la Fuente de la Juventud, y mucho más seguro, toda vez que se tiene la seguridad de encontrarla. De hecho, uno se siente muy viejo en los teatros experimentales de las generaciones más jóvenes. ■

ESPERANZA Y CURIOSIDAD

El teatro experimental como fuente

XAVIER VILLAUARRUTIA

Cuando en 1933 y 1934 el público con boleto pagado aplaudió una nueva corriente en el teatro mexicano en las obras dramáticas de Alfonso Reyes, Carlos Díaz Dufoo Jr., Celestino Gorostiza y yo mismo, concluyó casi por completo el tiempo del teatro experimental del gobierno. Tales obras, más su puesta en escena y su actuación, fueron el resultado del movimiento experimental iniciado en 1928 por el Teatro de Ulises. Reyes y Díaz Dufoo no fueron hijos en línea directa de este experimento, pero ningún teatro comercial habría intentado producir sus piezas por importantes que fueran. Gorostiza y yo, por otra parte, muy probablemente no habríamos escrito obras de teatro sin la experiencia del Ulises. Fue el primer experimento coordinado que se realizaba en México, una afirmación audaz que me siento en la libertad de hacer considerando que fue obra de la singular unión de intelectuales y artistas interesados igualmente en el teatro. Unidos por el espíritu dinámico de

Antonieta Rivas Mercado, escritores, pintores y actores lograron una labor desinteresada. Las primeras producciones mexicanas de Eugene O'Neill (*Welded*), Lord Dunsany (*The Glittering Gate*), Jean Cocteau (*Orphée*), Claude Roger-Marx (*Simili*), Charles Vildrac (*Le Pèlerin*), H. R. Lenormand (*Time Is A Dream*) colmaron una temporada privada en una casa de vecindad y una comercial en el Teatro Fábregas. Salvador Novo, Enrique Jiménez Domínguez, Gilberto Owen, Antonieta Rivas y Celestino Gorostiza se encargaron de las traducciones, y a veces

“CELESTINO GOROSTIZA Y YO MUY PROBABLEMENTE NO HABRÍAMOS ESCRITO OBRAS DE TEATRO SIN LA EXPERIENCIA DEL ULISES. FUE EL PRIMER EXPERIMENTO COORDINADO QUE SE REALIZABA EN MÉXICO”.

también actuaron, como yo. Las escenografías de Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Julio Castellanos y Roberto Montenegro fueron sin duda las primeras escenografías modernas que se vieron en este país. Isabella Corona y Clementina Otero, entre otras actrices, merecen crédito especial por experimentar en su campo, el cual llevaron a su trabajo en los escenarios profesionales. La dirección fue obra de colaboración, pero Celestino Gorostiza se especializó en la dirección y continuó su trabajo en el Teatro de Orientación (1932-1934). El de Orientación fue el primer experimento oficial, iniciado en condiciones precarias por la Secretaría de Educación. Éste, bajo la dirección de Celestino Gorostiza, prolongó la tradición y el repertorio que estableciera el Ulises. Se añadieron Shakespeare, Chéjov, Molière, Cervantes, Synge y Jules Romains, y los autores mexicanos mencionados transitaban exitosamente. El trabajo de Julio Bracho, si bien más ambicioso y personal, va por estas mismas

líneas y se basa, en cierto sentido, en la corta vida experimental del Ulises.

PARECE PARADÓJICO, por decir lo menos, que tras superar las mayores dificultades y cuando los teatros experimentales se acercaban a un contacto íntimo con el público, el gobierno perdiera todo interés en ellos. Pero la política tiene razones que la razón no entiende. Desde 1934 no han surgido nuevos grupos. Algunos de los jóvenes actores y actrices nacidos en el Ulises y Orientación se han abierto camino en los teatros comerciales y en las películas locales. Otros se han reunido ocasionalmente en producciones experimentales espasmódicas que no han tenido el alcance o la curiosidad de los grupos pioneros. Sin embargo, no obstante este aparente descenso, la curiosidad por el teatro se esparce rápidamente en la generación más joven, si bien la pone en peligro el nacimiento de una industria cinematográfica. Diversos sindicatos y uniones de trabajadores parecen ansiosos por

“PARECE PARADÓJICO QUE TRAS SUPERAR LAS MAYORES DIFICULTADES Y CUANDO LOS TEATROS EXPERIMENTALES SE ACERCABAN A UN CONTACTO ÍNTIMO CON EL PÚBLICO, EL GOBIERNO PERDIERA INTERÉS EN ELLOS”.

llevar a cabo nuevos experimentos y la Universidad Nacional, en los últimos dos años, mostró cierto interés en el teatro.

No hay atrevimiento en predecir que el surgimiento de un teatro nativo es sólo cosa de unos años. Pero parece prudente animar el patrocinio privado para nuevos teatros experimentales, más que el patrocinio gubernamental. El año pasado, de visita en Estados Unidos, noté la similitud de intenciones y repertorio entre nuestros experimentos y los de los teatros Provincetown y Washington

Square, coincidencia no deliberada, a pesar de la diferencia en el tiempo. Desde los días de los Washington Square Players y los Provincetown Players, el teatro en Estados Unidos se ha convertido en un experimento nacional que no ha dejado de avanzar. Esto es lo que yo espero para el futuro inmediato en México, contra la visión pesimista de quienes proclaman la decadencia universal del teatro. Pero me siento seguro de que nada se logrará sin experimentos constantes y repetidos basados en lo que ya hicimos y que aún no se supera.

Las fuentes de la experimentación son inagotables y muchas de ellas aún no las conoce la gente aquí. Una vez que descubran las posibilidades, el resto será fácil. Si nuestros pesimistas nacionales fueran mejores observadores, serían incapaces de contener su asombro de que un monstruo tan viejo como el teatro pueda ejercer tal fascinación en el joven, el inteligente y el sensible. Y a fin de cuentas éste es un continente joven. ■

COMO PROFESIÓN

RODOLFO USIGLI

ESTADOS UNIDOS pudo superar la connotación despectiva que se aplica a la persona y a la obra del aficionado. El caso en México es otro. Tenemos públicos que han demostrado simpatía y entendimiento hacia los aficionados, pero los propios aficionados parecen creer que su *status* no profesional debiera eximirlos de ciertos deberes y obligaciones. Éste es el problema más serio que tenemos que enfrentar al establecer una escuela de teatro como la que intentó abrir la Universidad Nacional en México en 1937.

Una y otra vez el mundo del teatro ha sido rescatado de la crisis de un fracaso profesional por la obra de aficionados y experimentadores, por lo que por todas partes, en la actualidad, la experimentación dejó de ser amateurismo y se ha vuelto profesión. [...]

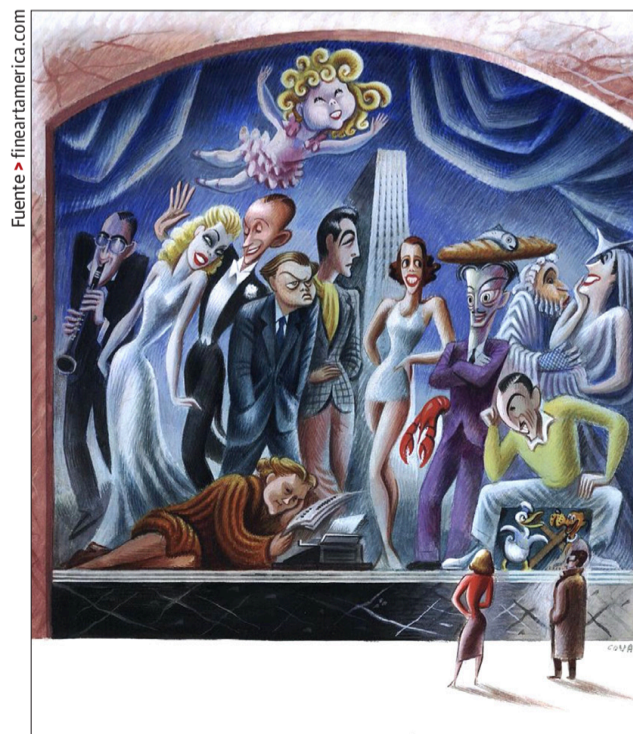
EL AÑO DE 1937 señaló la apertura de nuestra primera escuela de teatro en la Universidad Nacional. Pocos, incluso entre los estudiantes, se dieron cuenta de lo que intentábamos hacer. De una matrícula inicial de más de ciento cincuenta, sólo quedaron cuarenta al final de la primera semana. Todos estaban dispuestos a tomar el curso de teatro como una diversión, mas no como un trabajo regular, si bien no se cobraba colegiatura. La mayor parte de los estudiantes que se quedaron fueron renuentes a seguir el *abc* de nuestras primeras lecciones, y su concepción romántica de lo que debe ser un artista no les permitía tomar en serio cosas como la asistencia regular y puntual a los ensayos, la repetición de ejercicios o el cansado trabajo realista en el laboratorio. Las clases y conferencias se sucedían sin que ellos tomaran notas o trataran de alguna

manera de conectar los elementos teóricos y prácticos del trabajo. Algunos, temperamentales y procrastinadores, se quedaban en el café discutiendo la esencia del teatro y olvidaban llegar a los ensayos. Acostumbrados al servicio de un apuntador, como lo están todos nuestros aficionados, se perdían constantemente en el lío de sus líneas y no lograban conectar las líneas con el movimiento. Se negaban a ir a su luz, o a leer una y otra vez las obras antes de los ensayos, y les molestaba en particular que los corrigiera el director. Sin embargo, todos querían

partes largas e importantes, llenas de estallidos de pasión. Algunos deseaban incluso obra en verso para soltar, sin dicción alguna, sus reservas de emoción e inspiración.

El balance de 1937: discusiones sin fin, revuelta, resistencia a estudiar técnicas teatrales y un deseo incendiario por revolucionar nuestros métodos. Cuando este año se me notificó que, por motivos económicos, la Universidad no podía pagar una Escuela de Teatro, pensé que todos nuestros alumnos se sentirían muy aliviados. En cambio, se sintieron privados de algo que empezaba a vivir en ellos. Nombraron comisiones para que se reunieran con los funcionarios universitarios, les mostraron a estos funcionarios evidencias de su necesidad de una escuela de teatro, se ofrecieron a pagar a los maestros, y obtuvieron que continuara la escuela. Han adquirido una idea de la seriedad del experimento, quieren volverse aficionados incondicionales, gente de teatro fiel y sacrificada. Al fin están considerando el experimento como una profesión sin límites, y lo que sea que seamos capaces de lograr a partir de ahora se derivará de esta actitud. ■

Fuente > *Theatre Arts Monthly*, agosto, 1938



Miguel Covarrubias, celebridades de Estados Unidos: Benny Goodman, Ginger Rogers, Fred Astaire, Orson Welles, Robert Taylor, Salvador Dalí y (en el aire) Shirley Temple, entre otros, *Vogue*, 15 de mayo, 1938.

NOTAS

¹ Katherine Cornell (1893-1974), fue una actriz y productora teatral estadounidense, conocida por el nombre de *Primera Dama del Teatro*.

² Marie Dressler (1868-1934) realizó su carrera como actriz, directora y productora de teatro en Estados Unidos. También incursionó en el cine.

³ “El tiempo presente y el tiempo pasado / Acaso estén presentes en el tiempo futuro”, T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, aproximación, edición y notas de José Emilio Pacheco, Era, México, 2017. (N. del E.)

Aquella niña tenía once años cuando escuchó a Rafael Alberti recitar su "Canción 8", que comienza así:
"Hoy las nubes me trajeron, / volando, el mapa de España. / ¡Qué pequeño sobre el río, /
qué grande sobre el pasto / la sombra que proyectaba!". Así, de golpe, Mariana Bernárdez cobró conciencia
de lo que unos versos pueden provocar dentro de una persona y empezó a gestarse la poeta
que devendría años después. En esta ocasión nos comparte las dos primeras estancias de un poema inédito.

IN MEMORIAM

MARIANA BERNÁRDEZ

Para Edna Aponte

EN EL HUERTO

el primer aceite la primera sangre
lenguaje de las aves y los olivos
ahí donde alguna vez
se fue uno con el viento
y otro
con la luz calcinada del *cacimbo*
pero la mente poco sabe
cuando el hecho fija su ocurrir
y ya sin refugio da tumbos
buscando aquello que la libere
porque no atina a resolver
si lo vivido es una moneda
que se le ha caído por descuido
para perderse entre los días
o si las piedras son olivos o aves que imagina
mientras en otra ciudad
la lluvia doblega los ventanales
Aterida mira la noche acompañar su trastabille
porque quizá hubiera sido mejor
escuchar el chisporroteo de la vela acariciar
las sombras de las aves y los olivos
Quizá entonces hubiera sido posible comprender
esa habla que sube por las raíces
y saber dónde es que duerme el agua
desatando la corola de la rama

Quizá el hubiera
(esa rojedad oculta entre sus hojas)
detuviese su mancha en el tajo que se abre
y pudiera el miedo ser un ramo marchito
o el desasosiego un olvido.

LA PALABRA SIMPLE escapa tu boca
que quisiera atraparla para decir
flor tálamo enjambre
aquella que es una notación de nubes
la que se diluye en la minucia
por ejemplo
la servilleta con la que secas las manos
después de lavar la culpa
con la claridad de la razón

A veces dudas
y crees que hubiera sido sencillo pronunciar
el monosílabo de la negación
pero su sonido no encontró cauce en tu voz
y hoy te preguntas quién selló tus labios
como si en la conjugación verbal del haber
todavía fuera posible escapar la fatalidad. ▣

MARIANA BERNÁRDEZ (Ciudad de México, 1964), poeta y ensayista con estudios de posgrado en Letras Modernas
y en Filosofía, imparte seminarios sobre poesía y conocimiento. Su libro *Angostura: En defensa del leer* fue publicado en 2021.

Es un hecho que vivimos inmersos en convenciones culturales de las que no tenemos conciencia y, por lo mismo, las defendemos como verdades inamovibles. Descolocar la mirada para enfrentarnos al otro implica exponernos a una revelación pero también sufrir incomodidad o dolor: el narrador neoyorquino Paul Bowles nos ofrece esa posibilidad a través de sus cuentos. Héctor Iván González revisa algunos de ellos en los que, por ejemplo, la visión nazarena del mundo choca de frente con la islámica.

Paul Bowles

SALIR DE LA CAMPANA

DE CRISTAL

HECTOR IVÁN GONZÁLEZ

@HectorIvanGP

Entre la constelación de autores angloparlantes de la primera mitad del siglo XX, Paul Bowles (Nueva York, 1910-Tánger, Marruecos, 1999) goza de una celebridad evanescente, pero atractiva. Forma parte de un puñado de escritores que, de algún modo, quedaron eclipsados por la *generación perdida* y por quienes influyeron en la revolución sexual y en el tema político. Paul Bowles se relacionaría espiritualmente más con autores como D. H. Lawrence, E. M. Forster, André Malraux o Malcolm Lowry en su curiosidad por lo ignoto y, en pocas palabras, por lo ajeno.

Como buen *newyorker*, era cercano a compositores como Aaron Copland, George Gershwin o Virgil Thomson, ya que experimentaba con la literatura tanto como con la música instrumental contemporánea. Se sabe que dejó la composición musical “para no enloquecer”. Como apuntó Juan Jesús Armas Marcelo:

Había nacido en el *epicentro* de la literatura viva de este siglo, se había movido aparentemente sin dificultad, obsesiva y casi

“EXPERIMENTABA CON LA LITERATURA TANTO COMO CON LA MÚSICA INSTRUMENTAL CONTEMPORÁNEA. SE SABE QUE DEJÓ LA COMPOSICIÓN MUSICAL ‘PARA NO ENLOQUECER’”.

invisiblemente, entre Manhattan y París y poseía todas las características sacrales que señalan la personalidad universal de los que más tarde, desde el seno de su propio bosque o expandidos los ecos de su discurso por todo el mundo, terminan por transformarse en *chamanes* de ciertos movimientos literarios y culturales.¹

Ese ánimo por salir de la campana de cristal y enfrentarse con lo que precisamente no es familiar a la cultura propia. Utilizo el término “campana de cristal” a la manera en que la usa Mark Cousins en su *Historia del cine*,² como esta forma predeterminada, regionalizada y carente de miras amplias, donde se simplifican las cosas; que parte de la perspectiva eurocentrista o estadounidense, incapaz de aquilatar e interesarse por otras manifestaciones culturales o recibir otras formas de concebir el mundo. Lo cual determina que el que comprende todo igual, sólo entiende una misma cosa del universo.

Por el contrario, salirse de la “campana de cristal” puede brindar la capacidad de asimilar el silencio de una pareja en Tánger, escudriñar una mirada en La Habana, compartir la sonrisa de un bracero mexicano, ver la desolación en un niño en Biafra. En ese sentido, Bowles fue un pionero en salirse de la “campana de cristal” del siglo XX y esto lo acusa su narrativa.

Entre sus aficiones artísticas podemos mencionar la creación de piezas teatrales, novelas, diarios, relatos,

traducciones y arreglos musicales. Sin embargo, me interesa su narrativa breve. Un relato, prácticamente al final de sus *Cuentos escogidos* —que debería estar al frente, a manera de un frontispicio—, es “Bautismo de soledad”, un cuento-ensayo donde el narrador va explicando la experiencia de estar en el Sáhara. Como lo haría un atento guía de turistas, se exhiba en sus impresiones sensoriales de ese lugar. Da una introducción excepcional de lo que representa estar frente a ese sitio, donde parecería que el tiempo se detiene:

Tanto si es la primera vez que vas al Sáhara como si es la décima, lo primero que percibes de inmediato es el silencio. Si estás fuera de una población, un silencio increíble, absoluto y si no, incluso en lugares bulliciosos como un mercado, algo callado en el aire.³

Por su parte, la tesitura de estos cuentos también abarca la psicología, la anécdota de un momento de peligro o el relato fantástico, como en “Visita oportuna”, en el que el ánimo de Santa Rosenda regresa a la Tierra después de siglos de alejarse de los mortales. Se trata de una evocación sincrética entre las cosmología judeocristiana y la fenomenología de las deidades paganas. En cierto modo, también nos anticipa el punto de partida de *Los versos satánicos* (1988), de Salman Rushdie. Este relato observa, desde una perspectiva quintaesenciada, la forma ilógica o atávica que tenemos de reaccionar los seres humanos. Reiterando la idea de las *Cartas persas*, de Montesquieu, Bowles intenta mostrar a un personaje que es introducido por primera vez en nuestras convenciones culturales. Para conocer nuestra cultura, la perspectiva de un extranjero siempre es útil. La mirada nueva en un medio que ya tenemos asimilado nos mostrará los vicios y falencias más arraigados. Bowles crea un ambiente idóneo para su literatura y —como dice J. J. Marcelo Armas— concreta



Paul Bowles (1910-1999) en 1952.

... la codificación exacta de la geografía en la que organiza los materiales y viven los personajes de sus ficciones o realidades, hasta tal punto que no hay salida ni descanso para quienes se aventuran en la fatalidad huyendo de sí mismos, para finalmente encontrar un destino tras el que desaparecen para siempre en un territorio impenetrable, que nunca podrán conocer ni entender.⁴

En gran medida éste es uno de los leitmotifs de la obra de Paul Bowles: discurrir sobre las costumbres y evidenciar que las convenciones no son universales, sino dispares u opuestas. Asimismo, algo de fatalidad se cierne sobre los protagonistas suscitando lo inesperado o doloroso. Uno de sus cuentos, "El tiempo de la amistad", refleja la pérdida de una parte de la experiencia al traducirla, no en términos lingüísticos sino culturales. Una maestra de origen suizo, Fräulein Windling, está de regreso en Timimoun, Argelia, un año después de la independencia del país. Al parecer, algunos de los jóvenes que había conocido Windling se encuentran, en ese momento, tras las rejas o muertos por unirse a la insurgencia. De entrada, la situación es difícil, los nacionalistas han liberado su país del yugo de la colonia, pero lo han hecho virando a un nacionalismo extremo. El tema tiene gran complejidad, la contrainsurgencia utilizó formas como la tortura y la persecución sistemática—a propósito de este episodio podemos recordar los filmes *El soldadito*, de Jean-Luc Godard, o *La batalla de Argel*, de Gillo Pontecorvo—, y el nuevo gobierno parece tender a la intransigencia. Windling funge como una practicante del turismo paternalista, sin embargo, si se observa mejor, tiene una vocación docente innata. Es maestra en Berna, Suiza, y en ese momento goza de sus vacaciones laborales. Las dos puntas del cordel, el país más rico y el que vive en pie de lucha, se encuentran en este relato.

Después de que Windling se instala, recibe la visita de Slimane, un chico de la región, quien es demasiado joven para haberse implicado en la lucha y se ha mantenido a salvo. Sin embargo, en unos días alcanzará la edad para poder enrolarse, lo cual Windling querrá evitar a toda costa. De manera peculiar, el narrador nos relata el origen de esa amistad, sus avatares y el presente en el que se vuelven a encontrar. Es diciembre, se acerca Nochebuena, Windling le quiere hacer un regalo y convidar a Slimane a pasar el festejo con ella. Sin embargo, ella parece olvidar que él es musulmán, sus nociones no son las mismas. Para él, ella es una "nazarena" (una cristiana), y él comulga con el credo de Allah; sendas perspectivas del mundo son dispares.⁵

El 25 de diciembre no representa nada en el universo de Slimane. Pero Fräulein Windling lo ignora: aunque esté en la hermosa Timimoun de esplendente tierra roja, no ha salido de su "campana de cristal", así que le prepara un hermoso Nacimiento para representar al Niño Dios en el pesebre. A fin de mejorar el decorado, a manera

de ofrenda, Windling coloca unos dulces con detallado esmero. Al terminar su trabajo, ella tiene que ir a arreglarse y, unos minutos después, el chico llega famélico ante el Nacimiento, sin haber recibido una introducción o explicación previa. Esto provoca que Slimane camine sobre las figuritas, destruya sin dolo todo lo preparado para poder comer un poco de esos dulces. Al encontrar el desastre, Windling se siente profundamente herida, consternada, y se pregunta por los motivos de tal desprecio a su esfuerzo. Sin embargo, la historia es interpretada de otra forma por Slimane: para él todo ha sido muy divertido, ha comido unos dulces deliciosos, tuvo que pasar por encima de un montaje que no le significaba nada en especial, pero está feliz. En esa ignorancia radica la gran diferencia entre un *nazareno* y una persona de la región donde se practica el Islam. Nuestras costumbres, educación y cultura pertenecen a un tiempo y un contexto perfectamente delimitados. A diferencia de J. J. Armas Marcelo, quien considera a Bowles el mayor traductor de ese mundo, yo argüiría, por el contrario, que él era consciente de la imposibilidad de la traducción cultural—más que lingüística—, pues tenía la certeza de que partimos de imaginarios diametralmente distintos. Al enfrentar la visión de los *nazarenos* y los islamistas pone las cosas en perspectiva, clausurando la posibilidad de ser autocomplaciente o paternalista.

En algún momento de 1952, Bowles declaró: "No creo probable que lleguemos a conocer muy bien a los musulmanes, y sospecho que si lo hiciéramos los encontraríamos menos simpáticos que en la actualidad. Y creo que lo mismo puede decirse de que ellos lleguen a conocernos a nosotros".⁶ No es un pesimismo de pose, sino la certeza de que llegar a comprender realmente una cultura o una identidad distinta a la nuestra no es un asunto inmediato ni una cuestión superficial. Como sucede en gran parte de las cosas que vale la pena conocer, hay que dedicarle tiempo a largo plazo. La observación durante años, la frecuencia y la experimentación, son lo único que podrá llevarnos más allá de una idea desleída de la profundidad de lo ajeno.

Me quedaré pensando en ese festejo, recorreré la imagen del árbol navideño—a la manera de un *travelling* cinematográfico— y focalizaré "Los campos helados", un cuento que también sucede durante la Navidad, cuyo personaje Donald, un chico de unos doce años, está inmerso en las problemáticas, los ánimos y veleidades de los adultos. Haciendo un viaje a la primera juventud, Bowles nos muestra la



“PAUL BOWLES ERA CONSCIENTE DE LA IMPOSIBILIDAD DE LA TRADUCCIÓN CULTURAL—MÁS QUE LINGÜÍSTICA—, PUES TENÍA LA CERTEZA DE QUE PARTIMOS DE IMAGINARIOS DIAMETRALMENTE DISTINTOS”.



William S. Burroughs, Paul Bowles, Michael Portmen e Ian Sommerville, en Tánger, Marruecos, mayo, 1961.

objetividad de una mirada en un entorno violento. A la manera de un personaje de Pierre Michon o Faulkner, Donald observa las querellas familiares, las rencillas e indirectas que se arrojan quienes tendrían que propiciar—se supone— el bienestar común, pero hacen todo lo contrario. Por su parte, como en una historia juvenil, el protagonista encuentra que la única forma de evadirse de ese ambiente tan mezquino es huir mediante la imaginación. Y la lleva a puntos asaz interesantes, sin perder un toque de la verosimilitud. Igual que en "El tiempo de la amistad", la trillada fecha decembrina suscita la reflexión donde Bowles nos da un punto de vista incorruptible. Los dos cuentos nos presentan la posibilidad de interpretar la Navidad como si en un costado del árbol hubiera un festejo incomprendido en Argelia—donde el mensaje se pierde en la traducción— y en el otro costado, la vida norteamericana de clase media-alta tuviera todo establecido y prefigurado al punto de llegar a ser aborrecible.

Hay mucho del espíritu de Bowles en algunos de sus herederos, en Jean Genet, en Juan Goytisolo, en Salman Rushdie, en Rafael Chirbes o en el propio Abdulrazak Gurnah en esta travesía africana. "Frente a Poe, que exige la tensión activa por parte del lector, Bowles se encoge de hombros, sitúa ante los ojos y la imaginación de ese mismo u otro lector el episodio transformado en literatura y se deshace de él con un gesto displicente que certifica la incapacidad del ser humano para traspasar con su voluntad el destino fatal al que está sometido", como define con toda precisión J. J. Armas Marcelo, otro de sus émulos espirituales.⁷

NOTA

¹ J. J. Armas Marcelo, "El viajero sin retorno, prólogo", en Paul Bowles, *Cuentos escogidos*, traducción de Guillermo Lorenzo, Héctor Silva y Rodrigo Rey Rosa, Alfaguara, México, 1995, p. 11.

² Mark Cousins, *Historia del cine*, nueva edición actualizada, traducción de Jorge González Batlle, edición actualizada, Blume, España, 2015. Lo interesante de esta *Historia del cine* parte de que, además de ser una lectura personal de los iniciadores de la industria, se interesa por películas marginales, como las del cine africano, de oriente medio y de los países en subdesarrollo.

³ Paul Bowles, *op. cit.*, p. 272.

⁴ J. J. Armas Marcelo, *op. cit.*, p. 10.

⁵ Paul Bowles, *op. cit.*, p. 227.

⁶ J. J. Armas Marcelo, *op. cit.*, pp. 15-16.

⁷ J. J. Armas Marcelo, *op. cit.*, p. 11.

Fuente > ginzyblog.tumblr.com

AL MARGEN

Por
**VEKA
DUNCAN**

@VekaDuncan

LAS COLECCIONES
PRIVADAS,
¿ESTÁN MEJOR?

“ASUMIR QUE
ESTAR EN UN
MUSEO DEL
ESTADO IMPLICA
UNA CONDENA
PARA UN
ACERVO ME
PARECE INJUSTO”.

Mientras el destino de Banamex y su patrimonio cultural continúa envuelto en la incertidumbre, siguen a la orden del día las opiniones y especulaciones sobre su futuro. En ellas, un debate ha tomado protagonismo: si lo deseable es que pase a manos del Estado o se quede como un acervo privado. Leo y escucho a muchos afirmar categóricamente que estaría mejor si el escenario fuera el segundo. Yo no estoy tan segura.

Primero, ¿qué es *mejor*? ¿Que las obras estén bien conservadas? Desde luego eso es prioridad, pero entonces, ¿es mejor que estén bien conservadas, pero sólo a la vista de unos cuantos, decorando una sala? ¿O en una bodega? Eso sucede con muchas colecciones particulares y también es una realidad de los acervos públicos; hay muchas piezas que no llegan a las salas, pero de vez en cuando hacen su debut en una exposición temporal. Es una realidad global, no hay museo con suficiente espacio para exhibir toda su colección al mismo tiempo.

Pero cuando hablamos de acervos públicos existe una diferencia sustancial: existen mecanismos que nos permiten no únicamente tener acceso a ellos, sino plantear ciertas exigencias. Podemos, por ejemplo, reclamar que haya transparencia sobre el estado y la ubicación de una pieza, o solicitar el acceso con fines de investigación. También obliga a las instituciones a decirnos exactamente qué tienen. Y, más importante aún, a socializarlas a través de esfuerzos de investigación, difusión y divulgación sin ningún interés más que ése: que las conozcamos.

AQUÍ PONGO SOBRE LA MESA otro punto importante: para la mayoría de los empresarios, el coleccionismo es una forma más de inversión. Las obras de arte son, para ellos, activos con un beneficio económico. Desde luego, hay honrosísimas excepciones de empresarios comprometidos con el arte y la cultura, que hacen un gran esfuerzo por poner las piezas a disposición del público; está el Museo Soumaya y, más recientemente, el Museo Kaluz, o colecciones emblemáticas como la de Dolores Olmedo, así como los museos Amparo o Arocena. Pero, seamos sinceros, en el mundo del coleccionismo son eso: excepciones. Tampoco niego que el arte tiene un lado comercial que sin duda es importante y —ya lo he expuesto antes—, la cultura es un sector de la economía y hay que entenderlo como tal. Sin embargo, la lógica del arte no puede ser sólo la de su mercantilización.

Es innegable que el presupuesto de cultura en este sexenio es paupérrimo —también, que venimos arrastrando y denunciando los recortes desde hace décadas—, sin embargo, hoy podemos entrar al Museo Nacional de Arte o al Museo Nacional de San Carlos y disfrutar de obras en muy buenas condiciones y exposiciones de enorme calidad. Asumir, por lo tanto, que estar en un museo o institución del Estado implica necesariamente una condena para la conservación de un acervo me parece injusto.

Otro tema que debería ser central en el debate es: ¿qué nos da la certeza de que, efectivamente, el buen estado de una colección está garantizado en manos privadas? La realidad es que nada obliga a un coleccionista a rendirle cuentas a nadie, salvo cuando se trata de piezas que tienen más protecciones legales, como las antigüedades prehispánicas o las obras de *artistas monumento* (que son una lista muy limitada). Consideremos, entonces, otra cosa: nada les obliga siquiera a hacer público qué tienen.

Pensemos en lo que sucede en las exposiciones. Al recorrerlas, muy a menudo nos encontramos con

cédulas que indican “Colección privada” y como público difícilmente se nos informará cuál es. Por supuesto que los particulares tienen derecho a su privacidad y se entiende que no todos quieren publicitar qué poseen, pero lo pongo sobre la mesa como botón de una realidad. Si no podemos exigirles eso, que sean transparentes sobre sus adquisiciones, difícilmente se les puede reclamar que nos informen sobre el estado en el que se encuentran o a dónde van a parar. Y sólo vemos esas obras en préstamos temporales, de manera que pueden pasar décadas antes de encontrarse con el público.

Un caso muy reciente confirma la desconfianza: hoy en la exposición de Pedro Coronel en el Museo del Palacio de Bellas Artes podemos ver *Prometeo*, una obra cuyo paradero fue un misterio durante décadas y ahora se aprecia con daños significativos.

ESA POCA TRANSPARENCIA con respecto a las colecciones privadas nos ha llevado, en más de una ocasión, por los caminos del escándalo. Recordemos un caso emblemático: la colección Gelman. Formada por Jacques Gelman,



Johan Zoffany, *La tribuna de los Uffizi*, 1772-1777.

productor de Cantinflas, y su esposa Natasha, durante años fue una de las más importantes a nivel mundial. Tras la muerte de Jacques, se convirtió en el centro de una disputa legal en la que las obras de arte no fueron más que un botín en espera del mercenario que lo ganara. Entre los protagonistas de la telenovela se encuentran el curador Robert Littman (quien también jugó un rol en el dudoso destino de la colección del extinto Centro Cultural de Arte Contemporáneo), el *abogángster* Enrique Fuentes León y su hijo, Enrique Fuentes Olvera, Mario Moreno Ivanova e, incluso, el Museo Metropolitano de Nueva York, que le compró a Natasha su colección de arte europeo, que contaba con lienzos de Modigliani, Matisse, Kandinsky, entre otros, a un dólar la pieza. A la fecha no sabemos dónde se encuentran las obras que le adquirieron a David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Frida Kahlo, Rufino Tamayo y un largo etcétera de las firmas más destacadas de la Escuela Mexicana de Pintura.

En el fondo, el debate no consiste en el Estado *vs.* los particulares, sino que la situación de las colecciones de arte depende de voluntades. Hay instituciones públicas con voluntad de sobra para hacer las cosas bien, y particulares que no tienen ni la más mínima para ejercer buenas prácticas. También hay museos privados sin un peso. Si me preguntan, como historiadora del arte, para mí qué es *mejor*, yo diría que una colección pueda ser investigada y disfrutada por el mayor número de personas, y eso sucede de igual forma en manos del Estado que de los particulares. ■

LA ROLA QUE MEJOR ME DESCRIBE en este momento de mi vida es "Modern Guilt", de Beck. "*Modern guilt / I'm stranded with nothing / Modern guilt / I'm under lock-and-key*".

Me estoy convirtiendo en una señora gorda. Mi hija volvió a clases presenciales. Dos veces a la semana hemos vuelto a la rutina que teníamos en la vieja normalidad. Desperté a las siete de la mañana, le hice su licuado de fresa y preparé su lonche, un sándwich de crema de cacahuete. Cuando buscaba una ziploc para embolsarlo junto con un plátano me percaté de que todos mis tópers habían desaparecido. Me invadió el terror y la desesperación. Me había costado tanto hacerme de esos putos tópers. Puedo gastar una fortuna en drogas, comprar viniles a destajo o hacer buchecitos con vinos tintos carísimos, pero la sala sigue sin retapizar, el vidrio de la puerta del estudio continúa subrayando su maldita ausencia, y en estos días en que el termómetro ha bajado a menos un grado el aire se cuele y el departamento alcanza la temperatura de un bubulubu congelado.

Dejé a mi hija en la escuela y al regresar comencé a marcarle a todo mundo para reclamar mis preciados tópers. Ni siquiera con los libros me comporto así (pero aprovecharé la ocasión para pedirle a la persona que le presté la biografía de The Clash que no se haga güey y me la devuelva). Resulta que ninguna de las personas a las que llamé tenía mis tópers. De repente me descubrí gritando por el teléfono, peleándome por esos jodidos cacharros. Me di asquito a mí mismo. Qué fue de aquel niño de la calle que saltaba de polizonte a los trenes de carga a los veintidós años. Qué fue del punk aquel que robaba porque creía que el mundo estaba en deuda con él. A este paso voy a volverme reaccionario a los cincuenta. Y voy a andar como el idiota de Eric Clapton inventando que los vacunados contra el Covid-19 están bajo una hipnosis masiva.

Cuando me resigné a que no recuperaría mis tópers la culpa moderna comenzó a morderme. "*Don't know what I've done but I feel ashamed*". Mi terapeuta dice que la culpa no sirve para nada. Y entiendo que es inútil. Pero así como McNulty se engolosina en la quinta temporada al inventar un asesino serial cuyas víctimas son puros homeless, yo tampoco puedo parar. Y me siento culpable por sentirme de esta forma. Y otros fantasmas oportunistas acuden



mercadoilibre.com.mx

“CUANDO BUSCABA
UNA ZIPLOC ME PERCATÉ
DE QUE TODOS MIS TÓPERS
HABÍAN DESAPARECIDO”.

a taclearme: por qué mi vida entera no cabe en una maleta. Para tomarla y largarme el día que quiera a la chingada. Por qué tengo que estar atado a sartenes, cortinas para baño, arreglos navideños, pimienta negra, roja, verde, blanca. Pelapapas, escurridor, microondas y demás.

La siguiente ocasión que tuve que llevar a mi hija a la escuela, esa misma semana, lo confirmé. No me estoy convirtiendo: soy una señora gorda en su máximo esplendor. El termómetro marcaba cuatro grados. Eran las siete y media de la mañana. Mi hija quería salir a la calle con una mísera sudadera. Me opuse. Su chamarra estaba desaparecida. Le advertí que me valía madre que faltara a clases, no le permitiría salir así. Porque si se enferma, viene la bronca de llevarla a consulta, las medicinas, un show. Puso una carita de gatito hambreado y me sentí un culero.

Me fui a mi cuarto y comencé a recriminarme. Carlos, what the fuck? Qué te está pasando. Qué estás haciendo. En qué te estás convirtiendo. No encontró su chamarra y al final salió con dos sudaderas empalmadas, pobre. Después de dejarla en la escuela tuve otro acceso de culpa moderna. Yo no vine al mundo a esto, me reproché. Yo no vine al mundo a estar detrás de una adolescente diciéndole lo que tiene que hacer. Yo debería estar en este momento saliendo de algún bar de Tijuana. Tengo una reputación de bad guy que mantener. Mis lectores esperan de mí emociones fuertes, no que esté regañando a una niña de catorce años por no abrigarse lo suficiente. O porque no se quiera meter a bañar. ¿Saben lo odioso que es pasar todo el día repitiéndole a un adolescente que se meta a bañar y sean las nueve de la noche y te siga ignorando?

Y volví a encabronarme por mis tópers. Pinche Sísifo me la pela. Duele un chingo perderlos. Que se los lleven sin avisarte. Pero duele más que no te los regresen. Puta culpa moderna me abraza más que cualquiera de mis ex. "*Modern guilt is all in our hands / Modern guilt won't get me to bed*".

EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por
CARLOS VELÁZQUEZ
@Charfornication

CULPA MODERNA

RECUERDO LAS PORTADAS DE LOS DISCOS que me engancharon en la adolescencia: el demonio de Uriah Heep en *Abominog*, la escena de Nazareth en *Malice In Wonderland* y el motociclista infernal en *Bat Out of Hell* de Meat Loaf, el rey del power pop sinfónico. Cantante potente de caja torácica bovina y actor freak, grande y redondo por donde se le viera, regresó al infierno el 20 de enero, a los 74 años, enfermo del corazón, asma, Parkinson... y Covid-19.

Su rock espectacular de película juvenil empezó a tramarse en 1972 cuando conectó con Jim Steinman, el compositor y productor con quien hizo la dupla de su vida pese al pleito que mantuvieron. *Bat Out of Hell* se lanzó en 1977, en plena explosión del punk que proponía todo lo contrario. Lo rechazaron las disqueras, los periodistas y el mundo artístico por pretencioso, oneroso y gordo. Pero resultó ser el cuarto disco más vendido de la historia, una producción épica que narra con humor y calentura el drama de ser adolescente. Todo lo compuso Steinman, con la producción de Todd Rundgren y Jimmy Iovine, quienes tocaron guitarras, piano y teclados. Agréguese los 110 kilos de intensidad eléctrica de Meat Loaf y un grupo que incluyó a la cantante y actriz Ellen Foley con sus célebres duetos de novia tóxica, parte de la E Street Band, parte de Utopia y parte de la Orquesta Sinfónica de Nueva York. Con razón fue el disco que puso en llamas los reventones de mi generación en la preparatoria. Nuestras emociones ahogadas en alcohol flameaban con "Paradise



elcorreio.com

“BAT OUT OF HELL SE LANZÓ
EN 1977, EN PLENA EXPLOSIÓN
DEL PUNK QUE PROPONÍA
TODO LO CONTRARIO”.

by the Dashboard Light". Con los años aparecieron *Bat Out of Hell II: Back into Hell* en 1990 y "I Do Anything for Love (But I Won't Do That)", uno de sus duetos monumentales con Lorraine Crosby que permaneció siete semanas en el número uno en Inglaterra y le dio su Grammy por mejor voz roquera. Y *Bat Out of Hell III: The Monster is Loose* en 2006, el disco más pesado de Meat Loaf. La portada y las secuelas son del estupendo ilustrador de *Heavy Metal*, Richard Corben. Una trilogía que ha vendido más de 65 millones de discos, aparte de sus nueve álbumes de estudio. He de anotar que su voz más salvaje está en *Free-for-All*, de Ted Nugent.

Actor en más de cincuenta películas y otros tantos programas de televisión, obras de teatro y musicales, se le recuerda como el General Grant en *Hair*, el trepanado Eddie en *The Rocky Horror Picture Show* y como Bob Paulson en *The Fight Club*. Que salga disparado otra vez del panteón en su Harley, cantando en llamas a más de tres mil calorías por canción: *Glowing like the metal on the edge of the knife...*

LA CANCIÓN #6

Por
ROGELIO GARZA
@rogeliogarzap

MEAT LOAF

ESGRIMA

Por
**ALEJANDRO
GARCÍA ABREU**

TRADUCCIÓN ◦
ÁLVARO GARCÍA

GEORGE MAKARI
SUICIDIO Y
PSICOPATOLOGÍAS

“ENTENDEMOS QUE
CIERTAS EXPERIENCIAS
ABRUMADORAS
LLEVAN A
LAS PERSONAS
AL SUICIDIO,
AUN CUANDO NO SON
TAN DISRUPTIVAS”.

El psiquiatra y escritor George Makari (Nueva Jersey, 1960) —director del Instituto de Psiquiatría DeWitt Wallace— conversa sobre la historia del suicidio en Occidente y las psicopatologías, temas explorados en su libro *Alma máquina. La invención de la mente moderna* (traducción de Eduardo Rabasa, Sexto Piso, Ciudad de México, 2021).

En Alma máquina aseveras que según Bernard de Mandeville (1670-1733), el suicidio no era un acto malvado ni producto de la locura, sino más bien una elección racional con la que las personas pretendían evitar dolores más penosos que la muerte. A su vez, David Hume (1711-1776) escandalizó con su defensa del suicidio. Y te refieres a los planteamientos de Budgell (1686-1737). Escribes: “En 1737, cuando Eustace Budgell acabó con su propia vida, dejó una nota desafiante que rezaba: ‘Lo que Catón hizo, y Addison aprobaba, no puede ser algo malo’”. ¿Cómo percibes los enfoques del autor inglés en términos de la aceptación de su muerte voluntaria?

Budgell está hablando a través del prisma de un rechazo a las opiniones religiosas sobre el suicidio. Ante el resultado de la condenación eterna, adopta esencialmente una visión secular. Se trata del tipo de hedonismo básico que a menudo subyace en algunas opiniones sobre cómo el placer y el dolor son la moneda de la vida humana. Y el dolor, aunque sea inmenso, ¿por qué no sería un resultado racional? En cierto modo, es el comienzo de una conversación situada en el extremo, porque una vez que el mentalismo (es decir, la teoría filosófica que, como anota en su libro, “no tiene en cuenta los aspectos objetivos de la experiencia, resolviendo los conceptos empíricos en meros estados mentales”) comienza a desarrollarse, hay personas que dicen: “en realidad la mente puede enfermarse y deprimirse y el suicidio puede ser el resultado no sólo de una elección racional, sino también de una enfermedad mental”. Así comienza la discusión a través de ese lente: “No me juzguen en términos religiosos, me voy a juzgar a mí mismo en términos seculares”. Pero luego, a medida que avanza la discusión secular, comienzan a surgir complicaciones en su argumento sobre el hecho de que, dado que no se trata del alma sino de la mente, ésta puede enfermarse como cualquier otra parte del cuerpo.

En 1774 Goethe publicó Los sufrimientos del joven Werther. “Esta historia de un amor no correspondido que conducía a su protagonista al suicidio, tuvo una repercusión tan grande que produjo una oleada de suicidios en toda Europa”. ¿Qué provocó ese incremento en la estadística?

Es una pregunta difícil sobre el contagio social. Un movimiento en Estados Unidos ha demostrado que, cuando alguien se suicida, si no lo publican en el título del artículo —en el caso de alguien famoso— y luego explican en el texto que fue autoinfligido, el número de posibles suicidios por imitación se reduce. Somos líderes y animales de manada, los humanos seguimos a otros humanos, nos modelamos a nosotros mismos a partir de los otros.

Leíste el texto de Jean Starobinski, “Suicide et mélancolie chez Mme. de Staël”. ¿Cómo vinculas los conceptos de suicidio y melancolía?

Esto se relaciona con el argumento más amplio de *Alma máquina*, que trata sobre la forma en que concebimos la esencia, la entidad humana, remitiéndonos a Occidente desde la antigüedad.

Había dos esencias: el cuerpo y el alma. Eso generó cierto tipo de problemas. Uno de ellos fue la guerra constante, porque si sabías algo porque dios te lo dijo, era absoluto. Y surgió la guerra entre un grupo



Foto ▶ Dominique Nabokov, cortesía de Sexto Piso

que pensaba que dios estaba de su lado, versus el otro grupo. Otro problema fue que le atribuyeron al cuerpo muchas cosas que no estaba claro si pertenecían al alma o al cuerpo. La idea de que el suicidio era parte de la melancolía es una noción muy antigua que se remonta a los helénicos. Entonces, los griegos entendían que había una alteración corporal en los humores que incineraba bilis negra, decían, que era lo que provocaba la melancolía y hacía que la gente quisiera suicidarse debido a una enfermedad del cuerpo.

Esto cambia cuando surge una tercera entidad entre el cuerpo y el alma: la mente, que incluye la experiencia interna, los pensamientos, los recuerdos, los deseos, la razón. Todo puede caer en la enfermedad. Pero una vez que tienes esa tercera entidad, puedes pensar en el suicidio no sólo como un cambio corporal en los humores, sino como un problema o una enfermedad mental. Yo diría que mientras no exista la *mente natural* no existe la salud o las enfermedades mentales. John Locke estableció el principio de una *mente natural*, apta para la reflexión racional, la acción ética y el libre albedrío; la base de la percepción, la conciencia, la creatividad, el deseo y la personalidad, pero a su vez limitada y falible, que generaba ilusiones, errores, prejuicios y diferentes formas de aquello que llamamos actualmente enfermedad mental.

Eso se convierte en una forma central de considerar el sufrimiento que las mentes pueden alcanzar. Por ejemplo, entendemos que ciertas experiencias traumáticas abrumadoras llevan a las personas al suicidio, aun cuando no son tan disruptivas. Es el concepto que los románticos conocían: que la vida te puede presionar. Esa vida podría crear perturbaciones en la mente, cosas insostenibles. Como respuesta, surgió un grupo de médicos que dijo: “Tenemos que ver si hay una forma de mitigar ese sufrimiento”.

De modo que la dinámica de la enfermedad y la salud mental sólo comienza cuando, según John Locke, hay una mente natural. El suicidio es quizás el síntoma o el gesto más extremo, en una vida supuestamente racional. Entonces, desde la perspectiva del médico que trata la mente, es el síntoma más grave, porque no altera sino que acaba con tu capacidad de ayudar a la persona que termina con su vida.

Me parece adecuado el término que aplica Jean Améry: “muerte voluntaria”. Asesinato y muerte no son lo mismo.

Exactamente. Creo que el asesinato es un término moral y judicial y no lo apruebo en absoluto. Pero así como hay muchos tipos de depresiones o traumas, hay muchos tipos de suicidios. No creo que haya uno que pueda abarcar todos. En *Of Fear and Strangers. A History of Xenophobia (Del miedo y los extraños. Una historia de la xenofobia)* escribí sobre Walter Benjamin. Fue capturado en la frontera española, arrestado en un hotel por la Gestapo y se suicidó. ¿Se habría suicidado si le hubiesen prescrito antidepresivos? Por supuesto que sí. ◻