

**VEKA DUNCAN**  
2022: AÑO CONVULSO

**CARLOS VELÁZQUEZ**  
KISSLANDIA

**RAÚL SILVA**  
ENTREVISTA A REYNA GRANDE

NÚM. 381 SÁBADO 10.12.22

# El Cultural

[ Suplemento de **La Razón** ]

## ANNIE ERNAUX: FUERA DE LUGAR

DAVID MIKLOS



YOKO ONO,  
POESÍA Y ARTE CONCEPTUAL  
ABRAHAM TRUXILLO

JAIME REYES: INSOMNE RAÍZ  
ROBERTO DIEGO ORTEGA

Arte digital ▶ A partir de un retrato en facebook.com ▶ Staff ▶ La Razón

El suyo es un Premio Nobel de Literatura sin sorpresa ni escándalo. Annie Ernaux llevaba tiempo en la lista de candidatos a recibir el galardón. Este 2022, el jurado reconoció los méritos de la obra "intransigente" que recrea su vida, "marcada por grandes disparidades de género, idioma y clase". En sus libros aparecen, es cierto, los prejuicios de clase, el feminismo, el aborto —cuando era clandestino en Francia—, así como la memoria, una pasión desbordada y, sobre todo, la vulnerabilidad de una mujer. Como expone David Miklos, la autora se vale de un estilo sencillo pero no simple para narrar la vida y el oficio en estado puro.



# ANNIE ERNAUX, FUERA DE LUGAR

DAVID MIKLOS

@dmiklos

A diez años de la aparición de su primera novela, *Los armarios vacíos* (*Les armoires vides*, 1973), la escritora nacida en Lillebonne, Francia, en 1940, publica *El lugar* (*La place*, 1983), obra que abre con un epígrafe de Jean Genet en el que se lee: "Escribir es el último recurso cuando se ha traicionado". En este texto, breve pero sólo en extensión, Annie Ernaux relata cómo, después de dos meses de haber presentado y aprobado un examen para convertirse en profesora titular de secundaria en un instituto de la zona de la Croix-Rousse, en Lyon, viaja a su lugar de origen para ser testigo de la muerte de su padre a los 67 años, un obrero vuelto pequeño comerciante de barrio.

Hecho el relato del evento, la muerte del padre, el funeral y su entierro, la voz de la autora, protagonista última de su escritura, recapitula y duda. ¿Aquella escena en Lyon, cuando espera el autobús después del examen que aprueba y la convierte en profesora titular de secundaria, ocurre antes o después del suceso paterno? Una cosa le

queda clara a la mujer de 43 años que escribe a la mujer de 27: nunca más volverá a ver el rostro de su padre, ni vivo ni descompuesto, transformado por la muerte.

## NADA DE ALEGRE REGOCIJO

Poco después del inicio de *El lugar*, con su padre de nuevo bajo tierra en el cementerio, cuenta el momento en el que piensa y sabe que deberá escribir, hablar sobre "todo esto", es decir, sobre su padre y sobre su vida, además de acerca de "la distancia que surgió entre él y yo durante mi adolescencia. Una distancia de clase, pero especial, que no tenía nombre. Como el amor dividido". Y empieza a escribir una novela con su padre como protagonista.

Sin embargo, la creación de ese libro sobre su padre le produce una sensación de asco y descubre que es una tarea imposible, que no puede tomar "partido por el arte" ni hacer algo conmovedor o apasionante, sino tan sólo

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: 52606001. Publicidad: 52500078. Suscripciones: 52500109. Para llamadas del interior: 018008366868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 12



Annie Ernaux  
(1940).

reunir “todas las señales objetivas de una existencia que yo también compartí”. En otras palabras: “Nada de poesía del recuerdo, nada de alegre regocijo. Escribir de una forma llana es lo que me resulta natural, es como les escribía en otro tiempo a mis padres para contarles las noticias más importantes”.

Finalmente, Ernaux se remonta a unos meses antes del siglo XX y a un pueblo a veinticinco kilómetros del mar en la región normanda del País de Caux, sitio en donde su abuelo, que no sabe leer ni escribir pero sí contar, trabaja en una granja como carretero. Hecho un breve recuento histórico, que no un recuerdo, cuenta cómo sólo vio a su abuelo una vez, de la mano de su padre, en un asilo en el que moriría tres meses después de ese único encuentro.

Según suele ocurrir en buena parte de las obras de la autora, *El lugar* es un libro con varios comienzos y, más que en una cebolla, que es la metáfora con la que suele hablarse de la forma en que está hecha una vida humana, podemos pensar en una clementina, esa fruta pariente de la mandarina que tiene una cáscara suave pero a la vez fuerte, capaz de contener unidos los gajos, no siempre dulces, que le dan su forma esférica.

Si en el caso de Marcel Proust y su obra magna, *En busca del tiempo perdido*, el detonador de la memoria, de la voz que se dice, evoca y recuerda en palabras es una magdalena, la degustación de un pan dulce y mantecoso, reconfortante, en el caso de Ernaux lo que anima la narración es acaso aquello que se desprende de la cáscara del fruto cuando se le descubre. Quien haya pelado una mandarina sabrá bien que debe cuidarse los ojos, tanto de las propias yemas que han desvelado los gajos, como de las gotas de aceite amargo, punzante, que se exprimen y se liberan de manera natural en el aire al realizar esta acción.

Proust, ciertamente, es un interlocutor de la también catedrática, y en *El lugar* aparece pronto, un poco antes de que concluya la primera cuarta parte del libro: “Cuando ahora leo a Proust o a Mauriac, no creo que evocuen los tiempos en que mi padre era

“LEJOS DE CONTAR HISTORIAS, DE URDIR  
RELATOS, DE CREAR PERSONAJES CON LA HISTORIA  
HUMANA COMO TELÓN DE FONDO,  
ERNAUX BUSCA DESGAJAR LA MATERIA  
DE SU PROPIA CONDICIÓN HUMANA,  
SUYA Y DE NADIE MÁS: EL EVENTO DE SER ELLA”.

niño. El panorama de mi padre era el de la Edad Media”.

Las líneas anteriores son fundamentales para entender no sólo la naturaleza o la cuestión de *El lugar*, sino la obra entera de Ernaux que, en toda su aparente modernidad y estilo llano, depurado y falsamente áspero, busca ser una escritura primigenia. *Primigenia* pero no *primitiva*, es decir, una deliberadamente originaria, compacta, que busca sobreponerse al relleno, la paja, los adornos y recursos de la novela moderna francesa domesticada por el propio Proust, así como por Flaubert, Stendhal, Balzac, Hugo y demás novelistas realmente totales, responsables de crear el molde de mucho de lo que, hoy, aún se escribe.

DESPLAZAMIENTOS,  
SALIDAS, ESCAPES

Lejos de contar historias, de urdir relatos, de crear personajes con la historia humana como telón de fondo, esa Historia que suele escribirse con mayúscula, Ernaux busca desgajar la materia de su propia condición humana, suya y de nadie más: el evento de ser ella, la hija de un obrero vuelto pequeño comerciante de barrio, convertida en lectora, profesora y escritora, ajena a su lugar de origen y a su sitio en el mundo.

Ella es todo aquello que su madre —y en particular su padre— nunca fueron ni nunca aspiraron a ser: un par de burgueses ilustrados, movidos por la novedad del mundo. Sin embargo, ése es el camino que, aunque no lo comprendían, tanto el padre como la madre de la autora trazaron para que luego ella misma lo pavimentara: la

ruta de salida de un origen arcaico, acaso estático, fijo para siempre en un tiempo que no es más, ni siquiera en su muy evidente inmovilidad.

Más que una historia de su padre, como Ernaux nos advierte no sólo al inicio del libro sino en varias ocasiones a lo largo de sus páginas, *El lugar* es el relato o la exposición de una serie de desplazamientos, de salidas o escapes de lugares determinados, fijos de nuevo, condenados a una marca definitiva en la historia y no a la posibilidad de salirse, por decir algo, del molde original, de la forma adoptada, monolítica en apariencia.

En suma, el volumen cuenta cómo se construyó esa voz que se dice, esa escritura contenida en las páginas de un libro y sus forros, el tránsito no sólo de una posición social a otra, sino de un destino cerrado a uno abierto, sin límites aparentes.

Casi en las últimas páginas, Ernaux apunta: “No pensaba en el final del libro. Ahora sé que se acerca. El calor ha llegado a principios de junio. Por cómo huelen las mañanas se sabe que va a hacer buen tiempo. Pronto ya no tendré nada que escribir”. Y, un poco más adelante: “Por mi parte, yo he acabado de sacar a la luz el legado que tuve que deponer en el umbral al entrar en el mundo burgués y cultivado”.

También, cerca del final, Ernaux recuerda el título de un libro, *La experiencia de los límites*, y expresa su decepción al descubrir que “no trataba más que de metafísica y de literatura”. Porque si algo demuestra *El lugar* es que la obra de Ernaux deviene un concentrado del mundo físico, de la corporalidad tanto del acto de escribir como de la propia escritura, una reducción de su propia condición

**DAVID MIKLOS**  
(San Antonio, Texas, 1970), escritor y editor mexicano, es autor de una docena de libros de narrativa, entre ellos *El abrazo de Cthulhu* (2013), *La vida en Trieste* (2016), *Residuos y Paseos del río* (ambos de 2020).

humana, fruto por un lado de su origen como, por el otro, del destino o derrotero elegido voluntariamente.

### ¿TRAICIÓN A OTRO O A SÍ MISMA?

Entre muchos otros rasgos, resulta notable en la escritura y obra de la francesa su capacidad de ofrecernos textos vivos, fríos en apariencia, puntuales, alérgicos a los detalles inútiles, a la materia que, muchas veces, sostiene las novelas cuya obsesión es contar historias, no situaciones.

Su escritura no recurre a la acción ni a la aventura, menos aún al desarrollo de personajes: todo eso le es inútil a la voz que se dice, que busca asir o atrapar su desplazamiento en este mundo, su estar fuera de lugar, más aún, fuera del lugar que, de manera natural, es decir, social, le había sido asignado: la inexistencia. Sin embargo, esa voz descubierta y alcanzada por sí misma existe gracias a la posibilidad de desplazamiento construida, que se edifica desde su propio origen, por una madre y, sobre todo, un padre que sabía que él mismo no podía desplazarse más hacia arriba y vivía temeroso de desplazarse hacia abajo, tema fundamental de *El lugar*.

¿Qué ha traicionado Ernaux y por qué accede a ese último recurso, la escritura, para responder a esta pregunta? ¿Es éste un relato sobre la traición de una hija hacia su padre? ¿O una traición a sí misma por no haber permanecido estática en el lugar asignado por la vida? Supongo que

es labor de cada persona que la lea responder a estas preguntas: todos los asomos hacia ellas están allí, no aparecen entre líneas sino se revelan expuestos de manera evidente, en el justo sitio donde ella los colocó.

Narradora de los eventos propios del ser y de la escritura, Annie Ernaux abre un umbral con y en *El lugar*, obra que traslada el pasado al presente mismo del texto que se desarrolla, no una remembranza sino una constatación: esto soy, de aquí vengo, esto no soy más pero determina todo lo que soy y todo lo que escribo, el lugar alcanzado de mi escritura propia, única, mía.

Lejos de repetir una fórmula en sus obras posteriores, la depura a la vez que su voz crece en corporalidad, como puede leerse en *Pura pasión* (*Passion simple*, 1991) y en *La vergüenza* (*La honte*, 1997) pero, sobre todo y particularmente, en *El acontecimiento* (*L'événement*, 2000), acaso el libro más explícito sobre la naturaleza última de la escritura de una autora realmente mayor y sin parangón en las letras mundiales.

“SI ALGO VIENE A DEMOSTRAR  
ES QUE SIEMPRE HAY ALGO MÁS ALLÁ  
DE LO QUE MUCHAS OTRAS  
AUTORAS Y AUTORES REPLICAN  
DESDE UNA ORIGINALIDAD LIMITADA”.

¿Por qué elegir *El lugar* para ensayar sobre la escritura, la voz, la literatura de la también feminista? Quizá porque es, en cierto modo, la piedra angular de su obra entera, antes y después de la muerte de su padre. Tal vez porque allí ocurre la iluminación tanto de la escritura como de la lectura, la transferencia o la alquimia de la experiencia de vivir lo que otra persona ha escrito no sólo sobre sí misma, sino sobre su sitio en el mundo.

No, Annie Ernaux no es una simple escritora de autoficción, abandonada al detalle de los segundos, los minutos, las horas, los días, las semanas, los años, las décadas, el casi siglo entero vivido: se trata de una creadora que se asoma a la condición humana de la escritura, una autora quintaesencial, grado cero y mito en sí misma, como quisiera su paisano, el semiólogo estructuralista Roland Barthes.

Si algo viene a demostrar dentro del panorama de las letras contemporáneas es que siempre hay algo más allá de lo clásico, de lo moderno, de lo que se da por sentado, de lo que muchas otras autoras y autores replican desde una originalidad limitada por la mera intención de hacerlo, de escribir no sólo por la necesidad intrínseca de narrar sino de figurar y, acaso, de trascender. No.

Ernaux, me atrevo a decirlo aunque parezca un lugar común que pudiera aplicarse a cualquier autora o autor fuera del molde, es una escritora en estado puro, la suya es la narrativa de

La entrevista de la que provienen las siguientes respuestas se publicó en 2021.

A continuación presentamos algunos pasajes que revelan la singular mirada que Annie Ernaux ha desplegado en su obra, así como los motivos fundamentales de su exigencia personal y literaria.

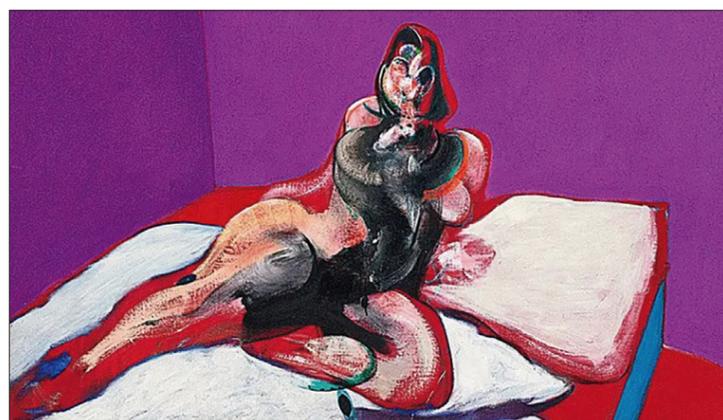
## EL CUERPO INEVITABLE

Usted se preocupa por ser útil a sus lectores?

Cuando escribí *Los armarios vacíos* y, dos años más tarde, *El lugar*, no pensé en ser útil ni me lo propuse, sino que quise desplegar un tema. Uso a menudo este término porque no encuentro otros: poner a la luz asuntos del orden de lo vivido, que atañen a lo social y lo político. Tuve conciencia de esto desde *Los armarios vacíos*, porque vivíamos en una época muy política y muy feminista. Bastante más política que hoy en día. Hemos vueltos a ser feministas, pero no regresamos a la política.

Es cierto que he dejado de vivir en el mundo del trabajo, pero es una impresión que tengo. Hay cosas de las que en efecto yo quería hablar en *Los armarios vacíos*, no sólo el aborto sino también las normas, el placer femenino, la masturbación.

El cuerpo femenino era en verdad importante para mí. Se publicaban libros en aquella época, como *Palabra de mujer*, de Annie Leclerc, que no me



Francis Bacon, *Retrato de Henrietta Morales*, óleo sobre tela, detalle, 1964.

decían nada. Para mí, lo ineludible era el cuerpo de la gente, del pueblo, y desde luego las diferencias culturales; este abismo persiste.

*El cuerpo de las personas de grupos vulnerables se halla presente en toda su obra.*

Para mí, el cuerpo verdadero es el de las clases populares. Hace mucho tiempo que el mío dejó de serlo, pero no lo puedo evitar. El cuerpo con el

que llegamos al mundo es el más fuerte, aun si cambiamos. No es sólo la lengua materna, son también los gestos y las sensaciones. Es la idea del “primer hombre” en Camus, que también encontramos en Bourdieu. El cuerpo de los estratos bajos se opone al cuerpo burgués. Resulta difícil explicarlo. En mi infancia, por ejemplo, las mujeres nunca usaban sostén, a diferencia de las burguesas; tampoco usaban fajas, mi madre sólo lo hacía para salir. No cuidaban su silueta. El cuerpo de las personas menos favorecidas está marcado por el trabajo. Mi padre tiene las uñas negras, las de mi madre están ajadas. No se las arreglan, las cortan de prisa con tijeras –y en efecto, yo nunca logré cuidar mis uñas...

*En Una mujer usted habla del reencuentro con su tía M. y afirma que nunca podrá escribir como si no se hubiera topado de nuevo con ella.*

Sí, es eso: ella representa la dominación. Vivió dominada. Jamás pudo



alguien que se sabe un cuerpo con razón y memoria incluidas, así como de, ay, una historia personal, particular, irreplicable pero tediosamente parecida a las demás.

Su singularidad radica justamente en su demostración o exposición de que, a pesar de los detalles exclusivos de su propia historia, en realidad no resulta distinta de nadie, pero sí ocupa un lugar propio y único e irreplicable: creado por su propia voz, gracias a los desplazamientos (de sitio, de condición, sociales, económicos, culturales) vividos por su persona, hija de otras personas.

En suma, lo último que en realidad le interesa es el *yo* desde el que narra, el *yo* con el que narra, el *yo* al que narra, la voz que dice *yo* para ser escrita: lo único que le interesa es escribir y demostrar la posibilidad de una escritura propia, conquistada, no necesariamente empática o familiar con una amorfa masa lectora, que carece de lugar definido.

## UN SUTIL ROMPECABEZAS

Abandone la esperanza quien busque un mensaje o una lección en este conjunto de libros, porque no hay lección ni mensaje allí más que la escritura en sí, carente de adornos y libre de paja. Libre incluso de sí misma, gracias y pese a sí misma. Pero nunca jamás libre de los lugares, de los desplazamientos que la hicieron, la hacen y la harán posible.

Existe, sin embargo, un lugar no dicho, para siempre mantenido como una falsa incógnita y siempre presentado con su inicial, seguida de tres puntos, para no decir puntos suspensivos: "Y...".

Quien así lo desee puede recurrir a cualquier buscador en Internet y desvelar o despejar esa incógnita, presente incluso en la Wikipedia: no seré yo quien lo haga aquí, por respeto a la decisión de Ernaux de no hacerlo,

y que nos explica tarde o temprano en algún sitio de su obra, un sutil rompecabezas de existencia.

Porque "Y..." es, a final de cuentas, lo único absolutamente real y/o tangible en la voz de Ernaux, el lugar de lugares, existente más allá de sí misma, de su persona que no está más allí, así como tampoco lo están su madre ni su padre.

Decir o nombrar a "Y..." sería, finalmente, la traición última.

Católica de origen pero finalmente libre de culpa, la autora sólo parece tener un mandamiento en su haber: además de no nombrar a los vivos, nunca nombrar el terruño, el suelo donde se comenzó a caminar en este mundo, ese lugar último, en apariencia infinito (por fijo, por no-humano aunque totalmente físico) donde la escritura, pese a todo, gracias a todo, encontró el cuerpo, finito, que también es la voz humana que la dice.

Sólo así, al parecer, es posible escribir: fuera de lugar. ■

estudiar y trabajó toda su vida como obrera. Ella y su esposo no tenían nada de dinero; ella se dedicó a beber. No había nadie para salvarla, aun si mi madre, por ejemplo, siempre estuvo al tanto. Mi tía encarnaba la gran miseria para mí, la peor miseria a la que el proletariado se puede condenar. Recuerdo —eso no está en el libro— que ella soportaba además la ley masculina de un marido celoso que le prohibía, por ejemplo, que se integrara al sindicato de su fábrica. Recuerdo muy bien la tarde en que la vi, era la víspera del Pentecostés. Hacía mucho calor, yo regresaba del internado, estaba en segundo año y estudiar era muy importante para mí. Creo que esa imagen siempre me acompañará. No digo que pensaba en ella todo el tiempo, sino que no es posible escribir sin pensar en ella.

*¿Es el orden del estremecimiento?*

Es el orden de lo que *no es justo*. Hay tal grado de injusticia que dan ganas de morir. Decimos que es demasiado inmundada, que la vida es demasiado inmundada. ¿Qué podemos hacer? Entonces pienso que no puedo hacer nada, que mi destino es estudiar. Lo más terrible es que se trata de mi familia, es la hermana que fue más importante para mi madre, según creo. Cuando mi madre enfermó de Alzheimer me hablaba de esta hermana suya, no de las otras.

*¿La escritura se puede considerar una forma de hacer justicia?*

Seguro. Por lo demás, tenemos la frase de Rimbaud que circuló enseguida de que yo la cité: "Escribiré para vengar a mi raza". Sí, ¡yo la escribí! Lo hice aun cuando el primer libro que escribí, muy *nouveau roman*, no se propuso nada por vengar a mi raza. Pero es quizá el asunto que me motiva en lo más profundo —y desde hace más tiempo...

*En El lugar usted dice que no experimenta ningún placer al escribir...*

Es cierto, ese libro implicó un sufrimiento, como si en verdad ocupara el lugar de mi padre, lo que evidentemente no fue el caso. Me movían al mismo tiempo una culpabilidad inmensa y una emoción enorme. De modo que no se trataba de un placer sino de una necesidad. No estaba satisfecha con lo que escribía y por momentos me dije: sí, es así, ésta es la manera correcta de decirlo.

*¿A qué le llama mantenerse "por debajo de la literatura"?*

Tuve la desgracia de escribir esa frase y desde entonces me la han restregado

**"MI TÍA ENCARNABA LA PEOR MISERIA  
A LA QUE EL PROLETARIADO  
SE PUEDE CONDENAR...  
SOPORTABA ADEMÁS LA LEY  
MASCULINA DE UN MARIDO CELOSO".**

numerosas veces: "No es literatura, ¡la prueba es que ella misma así lo dice!". Utilicé esa fórmula en *Una mujer*. Mi madre acababa de morir, yo estaba verdaderamente en la pérdida y no en la emoción de la memoria, mientras que, en *El lugar*, la emoción viene de la memoria. No soportaba que mi madre hubiera muerto, quería resucitarla. Sin duda estaba haciendo literatura, pero quería mantenerme por debajo de la literatura que se enseña, como diría Barthes, y de la que hablan en la época de *Apostrophes*.

*En El lugar afirma que rechaza lo apasionante, lo conmovedor.*

Por completo. En ese caso tampoco debí hablar de una "escritura plana" pero cuando escribo, francamente nunca pienso en la manera como algunos pueden desviar las cosas, sino tan sólo en la precisión de lo que escribo con respecto a lo que pienso. ¿Por qué "escritura plana"? Si tenemos en mente *Los armarios vacíos* vemos una escritura en colores, con altibajos, montañas rusas. Para *El lugar* preferí una "escritura plana", y agregé, porque es importante: "como las cartas que escribía a mis padres para darles noticias esenciales". Pero no me sublevo, es la condena de escribir, no la pena de querer rectificar quién soy. Lo que importa es que la gente lea libros y que ese hecho tenga una consecuencia. ■

Traducción ▶ Max Colunga  
Fuente ▶ en-attendant-nadeau.fr

Frecuentemente denostada como responsable del rompimiento de John Lennon con Paul McCartney, —que derivó en la disolución de los Beatles—, Yoko Ono (Tokio, 1933) es una artista de vanguardia de la escena neoyorquina. Mantuvo vínculos con las artes performativas y fundó el grupo Fluxus, que se distinguió por su postura satírica ante el mercado del arte moderno. Como desgrana Abraham Truxillo, la obra conceptual de esta creadora tiene peso y relevancia propia.

Yoko Ono  
POESÍA

# Y ARTE CONCEPTUAL

ABRAHAM TRUXILLO

@ AbrahamTruxillo

Una fría tarde en Manhattan de 1965 —de las que vuelven la isla un desafío para todo el que la camine—, Yoko Ono se sentó en el suelo del escenario de una de las salas del Carnegie Hall, ese edificio de piedra de estilo renacentista incrustado en el Midtown.

## CUT PIECE EN NUEVA YORK

Entre ella y el público mediaban unas tijeras de sastre: en el filme en blanco y negro en el que se registró el *performance* se ve a los asistentes convertirse en participantes al subir a escena y tomarlas para hacerle guiñapos la ropa y llevárselos a sus asientos mientras ella permanece inmóvil. El rechinar de la tarima a cada paso y algunos murmullos son lo único que se escucha antes de que los extraños en cuclillas corten a ras del cuerpo; la despojan de sus prendas con tranquilidad perturbadora mientras la agresión contrasta con la delicadeza de los participantes al cortar los jirones.

Por fin, un joven sube con confianza al escenario y exclama al público: "Very delicate, it might take some time" ("Muy delicado, puede llevar tiempo"), para luego esmerarse en rasgarle toda la blusa y el corpiño mientras ella intenta contener el resquemor. Antes de que las prendas caigan y descubran por completo sus senos, Yoko las sostiene contra su cuerpo, moviéndose por primera vez. La imagen final recuerda a una Cenicienta ultrajada por las hermanastras o quizá a una víctima de violación; los *voyeurs*, que no participaron, han cumplido una función acaso más inquietante. Incluso a través del filme es posible asistir vivamente al *performance*, en el que arte y vida se entrecruzan produciendo experiencias estéticas y valores distintos a los de las artes tradicionales.

SON MUCHAS LAS INTERPRETACIONES que *Cut Piece* —nombre de la pieza— ha suscitado desde el día en que Yoko Ono la presentó por primera vez (Kioto, 1964). Algunos han visto en el *performance* una reivindicación



Yoko Ono en performance de *Cut Piece* en Kioto, Japón, 1964.

Fuente > e-flux.com

feminista: la denuncia de la cosificación y el sojuzgamiento de la mujer en sociedad, mientras que otros la han entendido como una metáfora de la entrega del artista a su público a través una comunión canibalesca (sentido declarado por la propia Yoko).

A la distancia, *Cut Piece* resulta ser también una metáfora de los ataques personales y los denuestos misóginos de varias generaciones de fanáticos que la culpaban por la separación de la banda de su esposo, John Lennon, así como de las descalificaciones populares bastante desorientadas de quienes sólo la recuerdan dando exasperantes gritos en algún concierto de rock (su "Pieza de voz para soprano", que trasciende el punk). Encima, Yoko también ha soportado embestidas recurrentes de críticos contra su arte, siempre bajo sospecha de fraude,

Poema para tocar.



Fuente > wikiart.org

quienes se han afanado en blandir esas mismas tijeras y desnudarla a ella misma —y a cualquiera que se atreva a hacer arte conceptual—, pretendiendo demostrar que la artista va desnuda, aunque paradójicamente, ellos han tenido que arrebatársela antes la ropa.

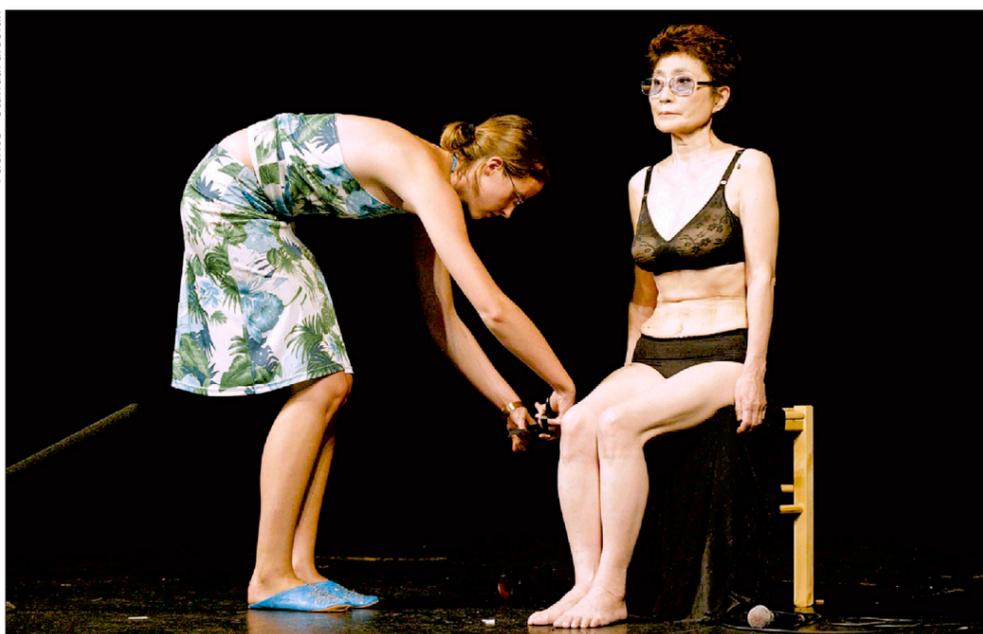
A esa misma distancia, no obstante, también es posible ponderar su obra y sacarla de la órbita del esposo —quien más bien había empezado a gravitar en torno a ella y su concepción estética— para apreciar el trabajo de una creadora coherente y transgresora que practicó desde siempre una nueva idea de arte, a la que llegó antes que muchos, dándole el rostro que conocemos hoy. Es una obra enraizada en las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX, entre las que resalta como fundadora desde los inicios del movimiento Fluxus. De esta vasta obra, su escritura se destaca con una originalidad y un brillo particulares.

## GRAPEFRUIT: LIBRO DE INSTRUCCIONES

Yoko Ono publicó *Grapefruit* en 1966, en una edición artesanal que imprimió pocos ejemplares. Más tarde, en 1970, se lanzó una edición aumentada, con mayor tiraje, que fue publicada en español ese mismo año bajo el título de *Pomelo*, por Ediciones de la Flor, en Argentina.<sup>1</sup> Esta versión ha sido reeditada recientemente, con mucha fortuna, en edición facsimilar por la notable colección Alias.

Sin numeración de páginas ni índice, el libro consta de unas doscientas instrucciones que siguen de cerca la tradición de las "partituras evento" (*event scores*) de George Brecht —mismas que en América Latina permearon el trabajo de escritores como Julio Cortázar y Juan José Arreola—, cuyo antecedente más lejano está en las famosas instrucciones que dictó Tristan Tzara para escribir un poema dadaísta. La obra trasciende el texto literario tradicional: como libro de artista es un objeto estético en sí mismo antes que un "portatexto". Yoko incluyó además dibujos, postales (*arte correo*), poemas experimentales, programas de

Fuente > standard.co.uk



Yoko Ono en performance de *Cut Piece*, París, 2003.

presentaciones, catálogos, cuestionarios y entrevistas. Así pues, se trata al mismo tiempo de una obra de arte y de su documentación.

A medio camino entre arte conceptual y literatura, las instrucciones son instantáneas poéticas —e incluso minificiones—, mucho más líricas que los ejercicios del resto de los miembros de Fluxus; conjugan concepto, imagen y metáfora, casi siempre con un remate sorpresivo. El instructivo invita a *grabar, registrar, observar, escuchar* y, en definitiva, *percibir* nuestra realidad y a nosotros mismos como por primera vez.

Si la tradición del haikú japonés se basa especialmente en la contemplación de la naturaleza, el libro de Yoko extiende esa mirada hacia todos los rincones de la vida. Los textos nos llevan a apreciar la belleza cotidiana y sencilla de nuestro entorno (como dictados por un Matsuo Bashō vanguardista) a fin de descubrir que, con una sensibilidad apropiada, el mundo entero puede ser una obra de arte o un *ready-made*, sin necesidad de colocarlo en un pedestal de museo. La autora nos invita a “Lustrar una naranja” (“Pieza de bruma II”), “Mirar el sol hasta que se ponga cuadrado” (“Pieza solar”) o, simplemente, “Regar” (“Pieza de agua”). El libro es una guía para ejercer la ensoñación mediante piezas lúdicas, marcadas por la sinestesia, como es el caso de “Pieza acuática”:

Robar la luna del agua con un balde.  
Seguir robando hasta que no se vea  
[la luna  
en el agua.

Algunos textos son indicaciones para realizar pinturas, filmes, *performances* e instalaciones, muchas de las cuales Yoko realizó efectivamente en algún momento de su temprana carrera (entre las que *Cut Piece* se vuelve una instrucción más). La obra cumple con el programa de Fluxus, caracterizado por la experimentación, la intermedialidad, la diversión, la sencillez y la fugacidad, mezclando —al igual que el Romanticismo literario— arte y vida. En sus páginas, el lector descubre que las ventanas encendidas por

la noche son también estrellas; el sol, un pecesito dorado que nada por el cielo de Este a Oeste; las teclas de un piano, pétalos; la vida, una cerilla que se apaga; morir, cambiar de domicilio y cambiar de domicilio, morir; la lluvia de un aljibe, nubes al alcance de la mano; el ser humano, un animal de costumbres afectadas.

**EL CARÁCTER** de los textos permite hacer partícipe al lector para que se vuelva él mismo un creador. La obra sucede en la imaginación (como toda literatura), burlando el fetichismo mercantil al que son proclives las artes plásticas. Yoko renuncia a la ironía propia de ciertos artistas que se burlan con un gesto nihilista del público —lo cual es más bien simple y llana indolencia—, a cambio de una ternura y un idealismo a veces ingenuo que no teme servirse del surrealismo y el absurdo. Sin embargo, su afán resulta una osadía, sobre todo en un mundo que adora la distopía y el pesimismo. Varias instrucciones resultan también un hechizo para la autosanación emocional y la comunión, como “Pieza de piedra”:

Buscar una piedra que tenga  
[el tamaño o el peso de uno.  
Romperla hasta convertirla  
[en polvo fino.  
Tirlarla al río. (a)  
Enviar pequeñas cantidades  
[a los amigos. (b)

En el terreno exclusivamente literario, la obra cuestiona el sistema de representación escrita y su soporte, el libro, en textos que se emparentan con los del mexicano Ulises Carrión; como, por ejemplo, en “Pieza numeral”, la voz poética dicta: “Contar todas las

“YOKO RENUNCIA A LA IRONÍA PROPIA DE CIERTOS ARTISTAS QUE SE BURLAN CON UN GESTO NIHILISTA DEL PÚBLICO, A CAMBIO DE UNA TERNURA Y UN IDEALISMO A VECES INGENUO”.

palabras del libro / en vez de leerlas”, y “Pieza numeral II”:

Reemplazar los sustantivos del libro  
[por números  
y leer.  
Reemplazar los adjetivos del libro por  
números y leer.  
Reemplazar todas las palabras del  
[libro por  
números y leer.

Este mismo propósito se sugiere con mucha belleza en el poema “En línea”:

— ésta es una línea derecha  
— ésta no es tan derecha  
— esta línea tiene mil millas de largo  
— esta línea mide una pulgada  
— esta línea tiene historia  
— esta línea es olorosa  
— esta línea está sufriendo  
— esta línea fue alguna vez un círculo  
— esta línea fue un fénix  
— se dice que esta línea era una vez  
[un poco gris  
esta línea sólo aparece cada mil  
[millones de años

#### LA REEDICIÓN

La edición facsimilar de *Pomelo* a la que nos hemos referido fue publicada en 2020 (Alias), bastante bella y asequible. El papel rústico le hace justicia a la impresión argentina de 1970, que fue la primera versión de *Grapefruit* al español.

Un comentario aparte merece la traducción de Susana Lugones, quien eligió el infinitivo para las instrucciones (algo propio del español rioplatense) en lugar del imperativo gramatical, sutilmente impositivo. Su traducción corresponde mejor al tono dulce de los textos, que evita la orden directa. El facsímil rinde un pequeño homenaje a Susana, quien fue raptada y desaparecida por la dictadura militar argentina el 20 de diciembre de 1977. La propia Yoko Ono facilitó los derechos de la obra para reeditarla, luego de conocer el terrible destino de su traductora.

En suma, este libro de Yoko resulta una puerta giratoria para traspasar de la poesía más depurada (sus imágenes) al espacio del arte conceptual, únicamente por el poder de la palabra. Quien la atraviese llegará listo para descubrir ese arte que permanece vigente tras casi un siglo de ser inaugurado por Duchamp, por más que les pese a ciertos críticos inquisidores de la sensibilidad, “enemigos del arte contemporáneo”, como los llama César Aira. A casi sesenta años de su publicación, los parangones de esta obra en nuestra tradición artístico-literaria siguen siendo escasos. Sin duda, no será así por mucho tiempo. ▣

#### NOTA

<sup>1</sup> Todas las citas provienen de esta edición.

Entre las tribus urbanas, diversas modas y estilos juveniles cobraron auge después de la Segunda Guerra Mundial, particularmente en Inglaterra. El impulso de estas culturas periféricas arraigó con los mods, que dibujaron el perfil de grupos musicales con gran impacto, como The Who. Según el texto que publicamos enseguida, ya entonces se encontraba latente la sensibilidad que más tarde daría lugar a la rebelión y la estética del punk.

The Neat Change

## LOS PRIMEROS

# SKINHEADS PSICODÉLICOS

JAVIER IBARRA

@cepheacephea

Los primeros *skinheads* del Reino Unido no se vieron en 1969 al este de Londres. Jóvenes de gustos similares a aquellos ya andaban por las calles del oeste de la ciudad a mediados de los años sesenta, pasando el rato o siendo detenidos por la policía. Y aquellos *protoskins* que continuaban el estilo de los *mods* de principios de esa década —el corte de cabello, los suéteres, los pantalones de vestir y los sombreros— serían representados por esta banda de pop psicodélico.

**1. THE NEAT CHANGE** fue el puente entre ambas subculturas y ayudó a consolidar la identidad de los *hard mods*. El año clave fue 1967, cuando una parte de los *mods* se inclinó por el movimiento *Flower Power* de los hippies estadounidenses, luego de que en 1965, en protesta contra la Guerra de Vietnam, el poeta beat Allen Ginsberg escribiera su ensayo "How to Make a March/Spectacle". Además de repartir flores a los policías y exorcizar con cruces a motociclistas de los Hell's Angels que protegían a su nación, también la música al estilo de The Byrds, la doctrina Hare Krishna y el LSD fueron determinantes para dicho cambio.

Sin embargo, el estilo *hard mod* que duró de 1967 a 1969 siguió dos caminos: el de los que fueron etiquetados como *gang mods* y venían de entornos rotos —por lo que se dedicaban a sobrevivir en las calles vendiendo droga o robando— y el de los modernistas más *snoobs*, que empezaron a inclinarse por la psicodelia, como fue el caso de The Neat Change.

**2. LOS ORÍGENES** de este grupo se remontan a principios de los años sesenta, con una banda de *cóvers* llamada The Cult. En esta agrupación tocaba la guitarra y cantaba en bodas y fiestas Jimmy Edwards, líder de los primeros *skinheads* psicodélicos.

El mismo Jimmy Edwards, quien nació en Chiswick en 1949 —se cree que su abuelo era el escritor alemán Alfred Klabund Henschke—, ha dicho que decidió convertirse en *mod* desde que vio a su papá tocar la mandolina imitando al actor y cantante Bing Crosby, y meterse en el rock & roll al inicio de los sesenta luego de descubrir a The Everly Brothers, más el amor a The Rolling Stones en su adolescencia.

Para esas fechas pasaba los fines de semana en clubs como el Hounslow Bowl, en la zona periférica de Londres. Ahí, en los años previos a la época dorada de los *swinging sixties*, cuando



los jóvenes comenzaron a buscar su propia identidad cultural después de la Segunda Guerra Mundial, y con la emisora de radio pirata Swinging Radio England transmitiendo desde el Mar del Norte canciones de The Hollies, The Supremes y demás música de aquella época, conoció a quienes iban a ser los otros integrantes de The Neat Change. Se propusieron formar un proyecto muy superior a Small Faces y The Who; eran fanáticos y solían ir a sus conciertos.

**3. EL QUINTETO COMENZÓ** a ensayar para consolidarse entre la juventud del Reino Unido. Cuando al fin se sintieron preparados hicieron una audición en el legendario Marquee Club del barrio del Soho londinense —donde se presentaron, entre muchos otros, The Yardbirds, The Animals y The Rolling Stones. Su propuesta llamó la atención de los dueños y algunos fines de semana comenzaron a interpretar *cóvers* de músicos estadounidenses como Don Covay & The Goodtimers. También ejecutaban canciones propias.

Su constancia rindió frutos y los sábados por la noche tocaban para cientos de *mods* que se reunían a bailar entre sus luces y pirotecnia. La carrera iba en ascenso y tuvieron reuniones con gente de Motown Records. Sin embargo, al tratar de ser más originales y

“SU CONSTANCIA RINDIÓ FRUTOS Y LOS SÁBADOS TOCABAN PARA CIENTOS DE MODS QUE SE REUNÍAN A BAILAR ENTRE SUS LUCES”.

diferentes de lo que había en la industria musical, se inclinaron por canciones más psicodélicas. Parecían, en efecto, representantes de cierta decadencia modernista.

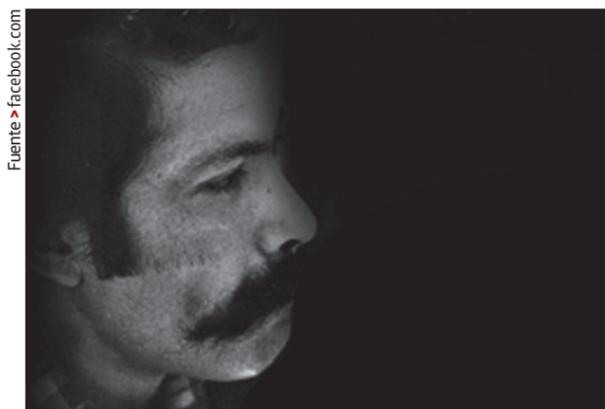
**4. QUIENES LLAMARON LA ATENCIÓN** por su estética *protoskinhead* fueron el guitarrista Brian Sprackling y el bajista Steve Smith. Los otros integrantes de The Neat Change mantuvieron su vestimenta *hard mod*. Dicha combinación, nunca antes vista, los convirtió en la primera banda *mod-skinhead* del Reino Unido entre 1966 y 1968, periodo en el que sacaron un vinil de siete pulgadas con Decca Records, que incluía "I Lied to Auntie May" y "Sandman".

Desde que comenzaron a tocar en The Marquee Club, donde quedó la mayor parte de la historia de The Neat Change, se les veía vestidos con pantalones Levi's de mezclilla, botas, camisas ajustadas Ben Sherman, tirantes y pelo corto. Pero conforme empezaron a popularizarse con "I Lied To Auntie May", además de la entrada y salida de integrantes y el hecho de que se hacían adultos, dejaron atrás la estética *skinhead* para adoptar atuendos similares a los de los hippies, trajes o pantalones acampanados como hacían The Seeds, Cream o David Bowie.

**5. PESE AL CAMBIO TAN DRÁSTICO** —así como se dice que The Action o The Creation fueron más *mods* que The Who—, desde aquel día a mitad de los años sesenta, cuando los integrantes de The Neat Change trataron de imitar a los soldados estadounidenses que veían en los clubs de jazz con botas y el cabello casi a rape, se convirtieron en un parteaguas de la historia sociomusical del Reino Unido. Para aquel entonces —entre todos los jóvenes que decían ser *mods*— un porcentaje pequeño de *skinheads* se consolidó precisamente en 1969, año de la explosión de esta subcultura.

Sin embargo, se afirma que su *mánager*, Chas Chandler —el bajista de The Animals que descubrió a Jimi Hendrix en el Cafe Wha? de Nueva York, en 1966—, les proporcionó la estética *skinhead* por *marketing* o bien porque estuvo con The Neat Change viendo a los soldados estadounidenses. Es así que, de una manera efímera, The Neat Change y su pop psicodélico desaparecieron, sin superar a sus influencias, pero quedando para la historia por ser los *skinheads* más hippies de los que exista memoria. ■

En días recientes se recordó al poeta mexicano Jaime Reyes (1947-1999), con motivo de su 75 aniversario natal. Su obra —merecedora de diversos reconocimientos— dejó huella con *Isla de raíz amarga*, *insomne raíz*. En esta página recuperamos un breve ensayo de 1977 —publicado en el suplemento *La Cultura* en México, dirigido entonces por Carlos Monsiváis— que relaciona un poema del autor con dos referentes definitivos en la lírica mexicana.



Jaime Reyes (1947-1999).

En 1944, Efraín Huerta incorpora la ciudad al espacio poético en *Los hombres del alba*, que amplía y matiza las preocupaciones políticas vertidas en su libro anterior, *Poemas de guerra y esperanza*. Seis años más tarde, en *Horas*, su primer libro, Jaime Sabines propone un mundo donde las nimiedades y tragedias cotidianas, aunadas a la vivencia amorosa, adquieren un lugar central. Jaime Reyes asimila ambas proposiciones y las lleva a sus últimas consecuencias en *Isla de raíz amarga*, *insomne raíz*, publicado en 1977.

Hipótesis: “Los hombres del alba”, “Los amorosos” de Sabines y “Los derrotados” de Reyes —que se incluyen en los libros citados— desarrollan una condición marginal, un proceso y, finalmente, una solución. Son tres poemas marcados por el tono coloquial de un mundo vivo y desnudo que consuma una épica de la soledad o la derrota donde los términos concluyen por invertir su sentido.

Huerta advierte en sí mismo una “cólera reprimida” que vibra en cada línea de “Los hombres del alba”; contenida y latente, no desborda el texto sino que lo sitúa en el espacio urbano que entonces se embarcaba en el desarrollo y la utopía del “milagro mexicano”. Ese lugar donde “Los hombres del alba”, escribe Huerta: “Son los que tienen en vez de corazón / un perro enloquecido / o una simple manzana luminosa / o un frasco con saliva y alcohol / o el murmullo de la una de la mañana / o un corazón como cualquiera otro”.

“Los amorosos” de Sabines, a su vez, viven errantes, poseídos. Buscan, abandonan, olvidan: la pasión los disloca y transforma su relación con el mundo. Procede con intensidad y profundidad en un ascetismo infranqueable y gozoso, donde priva sin condiciones el mundo de los sentidos, el sentimiento. Así los describe: “Los amorosos andan como locos / porque están solos, solos, solos, / entregándose, dándose a cada rato, / llorando porque no salvan al amor”.

A la exaltación apasionada, Efraín Huerta responde con una amargura incisiva. Si “Los amorosos” se instalan en su otredad romántica, “Los hombres del alba” transfiguran el embeleso y “construyen con sus huesos / un sereno monumento a la angustia”; bandidos, asesinos cautelosos, profesionales del desprecio, bebedores de aguardiente, son por contraste y ante todo “los hombres más abandonados, / más locos, más valientes, / los más puros”.

El texto de Sabines implica una complicidad entre el autor y la experiencia descrita. Pero antes que sentimientos correspondidos, constata un desbordamiento íntimo cuyos iluminados optan por un romanticismo incondicional y ascético, que se funda en la experiencia vivida y al mismo tiempo inalcanzable: “El amor es la prórroga perpetua, / siempre el paso siguiente, el otro, el otro. / Los amorosos son los insaciables, / los que siempre —¡qué bueno!— han de estar solos”.

La diferencia con el enfoque de Huerta es relevante. Sus “hombres del alba”, como advierte, hablan del día “que no les pertenece, en que no se pertenecen, / en que son más esclavos; del día, / en que no hay más camino / que un prolongado silencio / o una definitiva rebelión”. Esta disyuntiva no es ni de lejos insinuada por Sabines:

él da por hecho que la rebelión es precisamente el estado de gracia que celebra. Para Huerta es distinto: lejos de asimilarla como plenitud, entiende que la rebelión es producto de la violencia. “Los hombres del alba” son “más esclavos” durante el día: en vez del mundo regido y circunscrito por la pasión, Huerta apunta hacia la práctica económica y social.

A su vez, el poema de Sabines cancela todo valor ajeno: en su intimidad al margen, los amorosos “Se ríen de las gentes que lo saben todo, / de los que aman a perpetuidad, verídicamente, / de los que creen en el amor como en una lámpara de inagotable aceite”. Su enfoque no niega la opresión señalada por Huerta. Más bien la evade: opta por su experiencia profunda, vertiginosa —con las mistificaciones que eso implica. La desesperanza de Sabines es una paradoja feliz que termina por encontrar la vida “hermosa”.

Los resultados de uno y otro poema son diversos, aun cuando parten de temas concurrentes. Huerta es más enumerativo y distante; opera por extensión para trascender la experiencia personal en que se funda. Más íntimo y emotivo, Sabines opera mediante la concentración y reafirma la circunstancia individual.

CON LENGUAJE MÁS CRUDO Y VIOLENTO, en “Los derrotados” Jaime Reyes comprende la herencia apasionada de Sabines y la denuncia categórica de Huerta. También pone en juego una serie de paradojas dudosas —que pueden resultar inverosímiles—, donde la inversión de los términos propone que los “derrotados” son, en realidad, los genuinos “victoriosos”.

Reyes no plantea una identificación con su tema —a la manera de Sabines— ni establece una distancia para vincularlo con la marginalidad —como Huerta—, sino que despliega ambas opciones simultáneamente. El vacío que experimentan “Los derrotados” es producto de una opresión sin referencia “a lugar o tiempo alguno”, una realidad opresiva y en cierto modo intangible:

Van hacia atrás, atropellándose,  
y nada sino la mueca del dolor en que se hallan  
[les importa.  
Semejantes a los amorosos no oyen, no ven, están llenos  
[de polvo, de viejo miasma y de calor.  
Bajo los muelles se reúnen a darse besos de lata y aserrín,  
y se cogen las manos y bailan a la luz del alcohol  
y cantan y creen en la vida, pero en nada creen,  
[están solos, solos como ellos mismos.

“Los derrotados” se alejan y al hacerlo se encuentran. Las nociones convencionales de la identidad se diluyen o cambian su signo: “No supieron ellos ni los que los conocieron, quiénes eran, / por eso nunca llegaron a nada / porque nunca quisieron”.

Este “no llegar a nada” contiene el reconocimiento, la aceptación de sí mismo y la renuncia al mundo del que se marginan. Si “Los amorosos” se desbordan en el arrebato sentimental y se abisman en su soledad, en Huerta la complicidad que une a “Los hombres del alba” tiene un desfogue en su actividad nocturna, interrumpida por los días “en que no se pertenecen”. En cambio, para “Los derrotados” la condición marginal resulta definitiva: el *drop out* de Reyes se distingue del de Sabines en que su pasión no se alimenta de sí misma, sino de una instancia destructora y opresiva. “Los derrotados” contiene más implicaciones sociales que “Los amorosos”, con resonancias más feroces y totalitarias que las descritas por Huerta en “Los hombres del alba”: para ellos no hay distinción entre el día y la noche. En todo caso, la diferencia es “reparar por las calles” o caminar de pie.

“Los derrotados” cumple un ciclo que Huerta inicia y Sabines traslada al plano amoroso; el proyecto encuentra solución, toca sus últimas consecuencias y su ensordecimiento. En el rumbo descrito por los poemas de Efraín Huerta, Jaime Sabines y Jaime Reyes, los auténticos victoriosos se debaten siempre contra el mundo. ■

## LA ETERNIDAD COMIENZA UN SÁBADO

Por  
**ROBERTO DIEGO  
ORTEGA**

@sanquintin\_plus

## HUERTA, SABINES, REYES: LA INVERSIÓN DE LOS TÉRMINOS

“EN ‘LOS DERROTADOS’  
JAIME REYES  
COMPRENDE LA  
HERENCIA APASIONADA  
DE JAIME SABINES  
Y LA DENUNCIA  
CATEGÓRICA DE  
EFRAÍN HUERTA”.

## AL MARGEN

Por  
**VEKA  
DUNCAN**  
@VekaDuncan

## 2022: AÑO CONVULSO PARA LOS MUSEOS

“LA CORTE FALLÓ  
CONTRA LAS  
ACTIVISTAS QUE  
ECHARON SOPA  
A UN VAN GOGH...  
CONSERVAR LAS  
OBRAS DEBE  
IMPORTARNOS”.

Activistas irrumpieron el pasado 30 de noviembre en una función de la Filarmónica de Elba en Hamburgo, Alemania, para pegarse al atril del director y dar un discurso sobre los riesgos de la emergencia climática. Se trata de la más reciente protesta dirigida a una institución cultural. Ésta, sin embargo, culminó con risas de la audiencia; no sólo condenó el acto sino que miró cómo la manifestación fue llevada al ridículo cuando los manifestantes fueron escoltados lejos del escenario —la estructura a la que se adhirieron no estaba fija. Y así, sujetos a ella, fueron llevados tras bambalinas mientras el público aplaudía a los guardias de seguridad. Por si la burla frente a cientos de espectadores no fuera suficiente, los protagonistas han sido ridiculizados en redes sociales.

**LAS PROTESTAS CLIMÁTICAS** en entornos culturales y contra expresiones artísticas, notoriamente museos y obras de arte, marcaron la agenda cultural en este 2022. Me atrevería a decir que, en el ánimo decembrino de hacer recuentos del año que concluye, fueron el tema principal para el mundo del arte; han suscitado debate y preocupación entre los profesionales de museos. Más allá de los actos concretos y de nuestras opiniones al respecto, lo más interesante es cómo pusieron de relieve problemáticas y realidades que debían haber estado en el ojo público desde hace tiempo. También han ofrecido una interesante radiografía de la relación que nuestras sociedades guardan con estos recintos, que vale la pena interpretar con mayor profundidad.

Retomemos las burlas a las que fueron sometidos los activistas de Hamburgo. Su protesta quizá no ha sido la más efectiva, pero no por ello fue menos reveladora. Lo que demuestra es lo mismo que hemos visto con las múltiples protestas llevadas a cabo en salas de museos a lo largo del año: un rechazo contundente de la mayoría de los sectores de la población... a nivel global. Esta postura dice mucho sobre nuestra relación con el patrimonio cultural. Para empezar exhibe algo muy alentador: que nuestras sociedades en general otorgan una gran importancia al patrimonio, así como a las instituciones que lo resguardan. Para la causa climática resulta lo contrario: lo único que logran es el rechazo de un público que podría ser empático con ella.

La condena ha llegado ya al terreno de lo legal. En el Reino Unido, la corte falló en contra de las activistas que echaron sopa a un cuadro de Van Gogh, resaltando lo ya mencionado, es decir, que la conservación de las obras de arte debe importarnos. Neeta Minhas, jueza que las declaró culpables, aseguró que aunque se ha dicho que la pieza no sufrió daños graves, ningún daño a una obra de arte es trivial; además señaló la antigüedad del marco al que pegaron sus manos y que no podrá ser restaurado.

Por otro lado, las autoridades en la materia han sido menos contundentes en su rechazo. El Consejo Internacional de Museos (ICOM) lanzó un posicionamiento que a muchos profesionales de museos les ha resultado de una tibieza inquietante, pero que señala verdades fundamentales. Una de ellas es que las protestas subrayan el valor que otorgamos al arte y a los museos, en resumen, comprueban su importancia social. Esto es cierto, sobre todo si entendemos que más que vandalismo han sido más bien actos de iconoclasia, lo cual habla del poder de las imágenes. En otro sentido, y no menos importante, en el mismo comunicado el ICOM hizo un llamado a ver los museos como aliados para su causa. Y es cierto, así lo señalan los Objetivos de Desarrollo Sostenible.

**EN ESTAS ACCIONES SUBYACE** sobre todo un tema que debemos atender quizá con la misma urgencia que el cambio climático: la seguridad en los museos.

Las protestas han evidenciado la vulnerabilidad de estos recintos ante un ataque de cualquier tipo y también la de sus trabajadores, en particular de quienes están en la primera línea de fuego, por así decirlo —ante el público. Guardias, personal de taquilla y custodios de salas son los puestos más vulnerables, no sólo por ser los primeros en responder ante este tipo de activismo, sino que también han sido blanco de ataques directos. Por ejemplo, en marzo un hombre acuchilló al personal de taquilla del MoMA, en Nueva York.

En México el saldo no ha sido del todo blanco. En abril, el artista Pepx Romero realizó un *performance* en el Museo Nacional de Antropología: lamió algunas piezas arqueológicas, acción que fue grabada y proyectada en el Festival Ceremonia. En redes sociales surgieron cuestionamientos a las autoridades del INAH



Fuente > Julián Mora / unsplash.com

por permitir que esto sucediera. En algunos museos de nuestro país la falta de seguridad se atribuye a los embates de la austeridad. Si bien esto podría abonar a la problemática, lo que las protestas climáticas han demostrado es que en realidad se trata de una crisis global.

Ante la inminente amenaza de protestas hubo quienes sí redoblaron esfuerzos. Fue el caso del Museo Leopold, en Viena. En entrevista con el *New York Times*, su director, Hans-Peter Wipplinger, aseguró que desde que comenzaron a ver lo que sucedía en Inglaterra contrataron más personal de seguridad y prohibieron la entrada con abrigo y bolsas. Pero no pudieron detener lo inevitable: en noviembre, activistas arrojaron líquido negro a una obra de Gustav Klimt. Wipplinger resume muy bien el debate que esto ha suscitado: “Si empezamos con esos procedimientos, toda la idea de lo que es un museo se muere... Un museo es un lugar que siempre debería estar abierto al público”.<sup>1</sup>

Wipplinger tiene razón en que aumentar los protocolos de seguridad es contraproducente para lo que un museo aspira a ser y, más aún, que puede ahuyentar al público. La disyuntiva entre la integridad de obras y personal en recintos museales vs. criminalizar al visitante sin duda seguirá muy presente en 2023. ▣

## NOTA

<sup>1</sup> Alex Marshall, “¿Vándalo o visitante? Los museos de arte buscan establecer la diferencia” en *The New York Times*, 30 de noviembre, 2022, consultado en: <https://www.nytimes.com/es/2022/11/30/espanol/protesta-clima-museo-arte.html>

**LA FASCINACIÓN QUE PRODUCE** la kissmanía no la tiene ni Obama. Así lo demostraron los ochenta mil fanáticos (según la banda) que se reunieron el pasado domingo en el Foro Pegaso para despedir al cuarteto. Kiss prometió por la virgen que se retira. Quizá sea taco de lengua y en menos de cuatro años los tengamos de regreso saqueándonos la cuenta bancaria. Por si las moscas, más vale hacer check in en el Hell & Heaven, en lugar de decir: chin, me perdí el último concierto de la kisstoria.

Al ver a los miembros del kissarmy peregrinar bajo el frío toluqueño era imposible no pensar en cuántas tarjetas de crédito, pensiones alimenticias y rentas se dejaron de pagar. Y es que sólo existe una manera de vivir la kissmanía: por todo lo alto. Quizá el sacrificio para asistir al *End of the Road World Tour* sea proporcional a todas las pastillas que deben de tomar el Demonio, la Estrella, el Gato y el Galáctico para combatir sus cientos de achaques. Cientos, como los fans que se presentaron con el rostro maquillado. Gente que de seguro no se disfraza en Halloween, que no decora su casa en navidad, pero que estuvo esperando varios años para pintarse la jeta esa noche.

Los chingos de pomos, whisky, tequila y mezcal circularon de contrabando, de mano en mano, como la prueba irrefutable del contenido de miles de cochinitos que se despilfarrarían en honor a Kiss. Y también una manera eficaz de combatir el frío. Que invitaba a no beber chela. Que por otro lado costaba ciento ochenta varos, más sesenta del vaso conmemorativo. Ya sale más caro beber en un festival que en el Limantour de la Álvaro Obregón. Pero bueno, ni modo de atacarse con el merchandising y salir con las manos vacías. Hay que salir hasta con una playera para la bendición.

A propósito, no es lo mismo ver a un cabrón cuarentón, calvo y panzón maquillado (no sabes si es Krusty o Platanito) que a un morrito. A diferencia de otros festivales, en que la edad promedio de asistentes oscila entre los 18 y los 29 años, en el Hell & Heaven la audiencia se repartía entre la vieja guardia y los pequeños disfrazados. Era imposible no emocionarte por tantas capitas, atuendos completos y minichamarras de cuero. ¿No que el rock está muerto? Pinches habladores.

**KISS SUBIÓ AL ESCENARIO** a las 11:10 pm. Y si antes habían sonado heavy, guitarras pesadas y furia metalera, en ese



soynomada.news

“PINCHE GENE, QUÉ ENVIDIA ME PRODUCE. **ES COMO UN AGUACATE MADURO QUE NUNCA SE PUDRE**”.

momento el Foro Pegaso se convirtió en una enorme discoteca. Sin cadeneros, pero sí con cadenas. Con bolas espejadas. Y plataformas. Y muchos efectos especiales. Grandes bolas de fuego que escupía el escenario. Fuegos artificiales donde no pudo faltar un Paul Stanley que voló por los aires. Ojalá que no se caiga, Diosito, recé. A su edad ya no le suelda la cadera.

Pinche Gene, qué envidia me produce. Es como un aguacate maduro que nunca se pudre. Está más colgada Laura Bozzo. Gene surfea sobre las plataformas con la soltura de una teibolera. Yo, a mis cuarenta y cuatro, ya no puedo andar en patas de gallo más de media hora porque me duele la rodilla.

**POR SUPUESTO QUE HIZO EL SHOW** de la sangre. El truco de morder varias cápsulas de moronga, así como los luchadores de la triple a, y soltarlas por la jeta. Es un acto que hemos visto hasta el cansancio en YouTube, pero que en vivo es hipnótico. Sabes que es falso, pero no puedes quitarle los ojos de encima. Como en la lucha libre misma, donde sabes que los rudos no son los malditos que dicen ser, pero igual les mientas la madre de verdad.

Kiss tocó éxitos. No iba a salir con la mamada que hace The Cure de tocar pinches rolas que nadie conoce. “Detroit Rock City”, “Shout It Loud”, “Lick It Up”. Pero las que le prendieron fuego cabrón a la pista fueron el himno obvio de todos los metaleros corazón de pollo, “I Was Made For Lovin’ You” y “Rock And Roll All Night”.

Esta última nos legó una postal impagable. Mientras sonaba, un padre elevó a su hijo de cuatro años, disfrazado y pintado del galáctico. El morro cantó toda la canción y adoptó una postura como de miniefigie. Era (es) la estatua inmortal del rock & roll.

La imagen de esa escultura humana me va a perseguir hasta el final de los tiempos. Como también el grito de: “La taza, la taza, lleve la taza”. ☑

## EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por  
**CARLOS VELÁZQUEZ**

@Charfornication

UNA KISSLANDIA EN LA MENTE

**EN TIEMPOS DE STREAMING**, el Día del Músico parece un chiste mal parido. El 22 de noviembre empezaron a circular los memes y los mames al respecto, que despertaron mi curiosidad de indagar sobre el origen de la fecha. Imaginaba que era una invención más o menos reciente, como el Día Mundial del Rock. Resulta que se lo sacó de la sotana el papa Gregorio XIII, en 1594, al nombrar a Santa Cecilia patrona de los músicos.

La virgen, santa y mártir romana, fue perseguida, quemada y decapitada por convertirse al cristianismo en el año 230. Cuenta la leyenda que durante su martirio cantaba, por eso le tocó amadrinar la música, y tuvieron que asestarle tres hachazos para cortarle la cabeza. Desde aquel albazo papal, a Santa Cecilia se le ha dedicado una veintena de obras musicales, esculturas y pinturas en las que aparece con un violín, un laúd, un clavecín, un arpa o un órgano.

**MUY INTERESANTE LA HISTORIA**, pero los músicos parecen ser unos nuevos mártires porque hoy todos somos *streamers*. Y el *stream* paga, pero no paga. Spotify es la plataforma más solicitada y Bad Bunny el artista más escuchado en el mundo. Eso sí que es tortura. En la serie *Playlist*, del director Per Olav Sørensen, pese a ser una ficción basada en el libro de Sven Carlsson y Jonas Leijonhufvud, se muestra cómo crearon la plataforma entre los programadores y los ejecutivos de las grandes



lasexta.com

“LOS MÚSICOS PARECEN NUEVOS MÁRTIRES PORQUE EL STREAM PAGA, PERO NO PAGA”.

disqueras sin que ningún músico interviniera en el proceso. Ganan por reproducción, por publicidad y por cuentas Premium. Por eso, de los 12 mil millones de euros que Spotify se embolsó en 2021, 7 mil millones se pagaron a los músicos y otros gastos, mientras los 5 mil millones restantes se los repartieron entre los socios Daniel Ek, Sven Lorentzon y cuatro accionistas.

En respuesta a esa especie de piratería legal, algunos artistas como Taylor Swift, Adele, Thom Yorke, AC/DC y los Black Keys retiraron su música de la plataforma. Pero todos han regresado como hijos pródigos. Es mejor estar que no estar. La desbandada que encabezó Neil Young fue por su desacuerdo con el podcast de un antivacunas. Otra respuesta fue la creación de Tidal, la plataforma que mejor paga por *stream* (\$0.013) sobre Apple, Amazon y Spotify, en la que son socios Jay-Z, Beyoncé, Rihanna, Jack White, Madonna y varios más. Cualquier intento que aspire a cambiar el esquema actual tendrá que poner en el centro a los músicos y a la música, junto con los usuarios. ☑

## LA CANCIÓN # 6

Por  
**ROGELIO GARZA**

@rogeliogarzap

EL DÍA DEL MÚSICO

## ESGRIMA

Por  
RAÚL SILVAREYNA GRANDE,  
UNA AUTORA  
MIGRANTE

“ES IRÓNICO QUE ESTADOS UNIDOS CONDENE A RUSIA POR HABER INVADIDO A UCRANIA; ES LO QUE ESTE PAÍS HA HECHO SIEMPRE”.

**C**orrido de amor y gloria (HarperCollins, 2022) es el título de una novela de la escritora mexicoamericana Reyna Grande que tiene como escenario la guerra de 1846-1848, cuando Estados Unidos invadió a México y se apoderó de más de la mitad de su territorio. Ximena Salomé, una curandera mexicana, y John Riley, inmigrante irlandés que desertó del ejército yanqui para unirse al mexicano y formar el Batallón de San Patricio, a fin de luchar contra la invasión, son los protagonistas de una historia donde la injusticia es una inmensa sombra. La edición original en inglés se publicó a principios de año con el título *A Ballad of Love and Glory*, por el mismo sello. Reyna Grande nació en Iguala, Guerrero, y a la edad de nueve años migró con su familia a Estados Unidos, donde se hizo escritora.

**Reyna, como migrante que tiene una conexión y una relación tan intensa con México y Estados Unidos, ¿cómo has vivido esta experiencia de escribir Corrido de amor y gloria?**

Escribir este libro me abrió los ojos y me ayudó a verme a mí misma como mexicana que vive en Estados Unidos. De niña yo no estaba consciente de que California había sido parte de México, porque aquí no se habla de esa historia en las escuelas y no fue sino hasta que tenía 22 años cuando me enteré, en la Universidad de Santa Cruz, pero no me impactó tanto. Luego, cuando empecé a investigar para *Corrido de amor y gloria*, leí cerca de cien libros de historia y sentí mucho coraje al adentrarme en los detalles de esta injusticia.

Me enojó enterarme de que Estados Unidos había invadido México a base de mentiras e intrigas, porque el presidente Polk le mintió al Congreso para que Estados Unidos declarara la guerra. También me indigné con México al conocer cómo sus líderes se estaban peleando unos con otros, en vez de unirse para derrotar a Estados Unidos. Para mí, es importante recordar para no repetir los mismos errores, especialmente, aprender sobre esta historia para que la gente se una y sepa que un México dividido pierde. Creo que, como alguien que ha vivido y se ha formado en los dos países, pude ser crítica con respecto a esa historia. Cierto, pobre México, que fue víctima del imperialismo, pero también sus líderes y el pueblo mexicano tuvieron mucha culpa en esta derrota. Como migrante, esta historia me dio un empoderamiento que no había sentido antes, porque la sociedad dominante en Estados Unidos siempre me ha hecho sentir que como mexicana no tenía el derecho de vivir en este país.

**La historia es cíclica, tal parece.**

Sí, y es muy irónico que ahora Estados Unidos condene y critique a Rusia por haber invadido a Ucrania, cuando eso es lo que este país ha hecho siempre. Creo que vivimos un momento preciso para tratar de ver nuestra historia, tan sucia y llena de invasiones. En Estados Unidos esta guerra no se enseña en las escuelas, han borrado intencionalmente esta invasión, porque no quieren que en la memoria colectiva sobreviva ese acto imperialista, un episodio histórico muy vergonzoso que simboliza cómo Estados Unidos ha actuado contra otros países por causa de la avaricia y la ambición, para apoderarse de las riquezas y las tierras de otros pueblos.

**¿Cómo nació Corrido de amor y gloria?**

A mí me gusta leer novelas históricas, pero no me llamaba la atención escribir una, porque me parecía un gran reto y yo no estaba entrenada para ese tipo de investigación. Sin embargo, me fascinó descubrir al Batallón de San Patricio y comencé a interesarme. Leí mucho sobre John Riley, su condición de inmigrante me hizo establecer una conexión muy fuerte, de manera que un día comencé a mirar el mundo a través de sus ojos y pude entender el dolor, el coraje, la rabia, su añoranza y sus emociones. Originalmente, la novela iba a ser sobre Riley



Fuente: reynagrande.com

y los San Patricios, pero después descubrí un poema de John Greenleaf Whittier, “Los ángeles de Buena Vista”:

Habla y dinos, nuestra Ximena, mira hacia el norte,  
Hacia el campamento de los invasores, hacia las  
[filas mexicanas  
¿quién pierde? ¿quién gana? ¿Están lejos o se acercan?  
Mira más allá y dinos, hermana, de dónde viene  
[esa tormenta.

Ahí encontré a Ximena, la inventé a partir de ese poema y comprendí que la novela tenía que ser escrita desde los puntos de vista de John Riley y de Ximena. A través de ella pude expresar el punto de vista mexicano y decidí que sería una tejana, porque me enteré de lo que pasó en Texas en 1830, quince años antes de la invasión a México, algo esencial para poder entender la Guerra del 46.

**¿Cuáles fueron tus mayores retos?**

Enfrenté muchos al escribir esta novela. Tuve que aprender no sólo de la guerra de 1846, sino también de la historia de Texas, de cómo el gobierno de México permitió a los estadounidenses que emigraran y formaran colonias, de manera que muy pronto fueron más que los mexicanos y se hicieron del poder. Después leí sobre la vida militar, el ser soldado, las formaciones y los generales, porque tenía que captar bien la vida de John Riley. Investigué sobre el curanderismo, pues Ximena es una curandera que aprendió con su abuela. Mi abuela materna también lo era y recuerdo que me hacía limpias y siempre olía a epazote y aceite de almendras, pero sólo viví con ella hasta los nueve años porque mi padre me llevó a Estados Unidos. También tuve que investigar mucho sobre los gallos, porque Santa Ana era aficionado a las peleas de gallos. Pero algo que me llamó la atención fue enterarme de que no todos los estadounidenses estaban en contra de México, como por ejemplo Abraham Lincoln, el filósofo y poeta Henry David Thoreau y John Greenleaf Whittier. Todo eso me hizo sentir un poquito mejor.

Otra labor muy importante fue la lectura de muchos libros sobre la historia de Irlanda y los irlandeses. Así me enteré que ocurrió una migración en masa por la gran hambruna de 1845 y supe de la opresión que los irlandeses sufrieron a manos de los ingleses, de cómo les robaron sus tierras y los oprimieron. También leí cuentos y novelas escritos en esa época, especialmente los que se enfocaban en los campesinos irlandeses, y tuve que investigar cómo hablaban para captar la voz de mis personajes.

**La ficción y la realidad se entretienen en Corrido de amor y gloria...**

Todos los eventos históricos que describo fueron reales. La esencia de la novela es la historia, pero claro que la ficción entra en juego porque no existió un romance entre Ximena y John Riley, ella es un personaje surgido del poema de John Greenleaf Whittier, pero para mí su historia se hizo real cuando comencé a escribir. Durante mi investigación encontré un rumor de que John Riley se había enamorado de una viuda mexicana y me basé en ese dicho para inventar su historia. ■