



CINE

## “Facha de sicario” y otros mitos sobre desapariciones forzadas

A

FERNANDA  
SOLÓRZANO

Agrupar documentales por tema atrae riesgos y tentaciones. Por ejemplo, inflar el mérito estético o narrativo de las películas; forzar el diálogo entre ellas o imputar su valor al tema (en vez de a su exposición). Pero hay casos en que la agrupación temática se impone sola: sucede con los documentales que, en conjunto, revelan la aparición de un personaje o perspectiva nuevos. Es el caso de *La libertad del diablo*, de

Everardo González; *Ayotzinapa, el paso de la tortuga*, de Enrique García Meza, y *Hasta los dientes*, de Alberto Arnaut Estrada. Su tema en común es un tipo de violencia cada vez más frecuente en México: las desapariciones forzadas de civiles cometidas por autoridades. El ángulo que revelan es la forma en que estos delitos se benefician de relatos sociales: cuentos que nos contamos para dar orden al caos y crear la ilusión de que nosotros, los narradores, estamos a salvo. Por ejemplo, los relatos que aseguran que la víctima de una desaparición “andaba metida en algo”. También, aquellos

que dan por hecho que el autor material de un crimen —un sicario, un soldado raso— actúa por iniciativa propia.

*La libertad del diablo* reúne entrevistas con personas involucradas en actos de violencia. No solo víctimas, sino agresores, lo que permite a González confrontar al espectador con prejuicios acerca de perpetradores de crímenes. Todos los entrevistados llevan una máscara; nada los identifica. Su relato revelará si se trata del familiar de un desaparecido, de un sicario, de una víctima de tortura o de un soldado que ha cobrado por matar. Hasta que eso sucede, el espectador especula si el enmascarado en turno es “bueno” o “malo”. Pronto comprueba la ligereza de esos adjetivos, sobre todo del segundo. No sirven para juzgar a los sicarios adolescentes ni al militar que describe sus experiencias en el ejército. A partir de un punto, las historias se parecen: deben matar a inocentes, quieren salir corriendo y no pueden escapar. Sus actos son repulsivos, pero ellos también los condenan. Esto no los exime, pero deja ver su impotencia ante órdenes de superiores que jamás son sancionados. Nunca antes en un documental había aparecido un soldado describiendo ejecuciones extrajudiciales, admitiendo vínculos entre ejército y cárteles ni denunciando la imposibilidad de dejar las fuerzas armadas. Siempre se le negó la baja. Optó por desertar y vive amenazado de muerte.

*La libertad del diablo* también cuestiona el estereotipo del sicario. Tras su máscara, un adolescente cuenta que el día de su primer “trabajo” (balear a alguien en la colonia Roma) llevaba puesto el uniforme de la secundaria. El contraste entre oficio y vestimenta produce desconcierto. Nos hace ver que hemos asignado cierta apariencia a un sicario. Son asociaciones que operan de forma inconsciente, y que pueden desembocar en incriminaciones falsas.

Esto puede percibirse en *Ayotzinapa*, de Enrique García Meza, ganador de los premios del público y la prensa en el pasado Festival

Internacional de Cine de Guadalajara. Comprehensivo y panorámico, reúne materiales sobre el caso de 43 estudiantes desaparecidos en Iguala la noche del 26 de septiembre de 2014: cronología de los hechos, marchas de protesta en México y otros países, la legendaria rueda de prensa de Jesús Murillo Karam, la objeción de parte del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI) a la “verdad histórica” expuesta ahí. Esto funciona como abecé del caso, pero diluye la aportación exclusiva de García Meza: el trazo del perfil de un maestro normalista rural y, en concreto, de quienes estudian en la escuela Isidro Burgos. Compañeros de los desaparecidos le hablan al documentalista de la conciencia social propia de su vocación y del deseo de transmitirla a futuras generaciones —a pesar de que el gobierno les “recomienda” enfocarse “solo a lo didáctico”—. Esto facilita entender por qué la opinión pública —no solo las autoridades— culpabilizó a las víctimas de Ayotzinapa. Un clip en el documental muestra a los periodistas Pablo Hiriart, Jorge Fernández Menéndez y Ezra Shabot analizando el asunto en un programa de TV Azteca. Cuando Fernández Menéndez plantea que se trató de una confrontación entre cárteles, Hiriart lo increpa a considerar el rol de “la otra parte”: la de los estudiantes. Shabot coincide: “[La Isidro Burgos] no es una escuela común y corriente. La vinculación de Ayotzinapa con [...] guerrilla y narcotráfico está ahí desde hace mucho.” La sugerencia es problemática: parte de una generalización para, de forma tácita, culpar a individuos concretos. Es una falacia tan esparcida que se usó para fabricar la mencionada “verdad histórica” (según la cual, sicarios habrían fracturado los huesos de los estudiantes incinerados y puesto sus cenizas en bolsas de plástico). Según el testimonio grabado de uno de los supuestos sicarios, incluido en el documental, los estudiantes confesaron que “irían por la esposa de Abarca”, en referencia a María

de los Ángeles Pineda, ex primera dama de Iguala. En *Ayotzinapa, el paso de la tortuga* la abogada Ángela Buitrago, miembro del GIEI, repite las conclusiones de los peritajes independientes: que no hubo incineración de cuerpos, que la evidencia fue plantada y que los supuestos sicarios fueron chivos expiatorios. Bajo tortura, se les ordenó repetir un guion: que los alumnos tenían motivaciones políticas. Nótese de paso qué fácil resulta “construir” a un sicario como los presentados por la PGR: basta elegir a un moreno de extracción socioeconómica baja. Cualquier predisposición racista a creer en su culpabilidad viene como anillo al dedo a los autores intelectuales de delitos de desaparición.

Así lo demuestra *Hasta los dientes*, de Alberto Arnaut, el mejor documental mexicano de la edición 2018 del festival Ambulante. Retoma el caso de los estudiantes Jorge Mercado y Javier Arredondo, baleados por soldados en el campus del Tecnológico de Monterrey, el 19 de marzo de 2010. El ejército confundió a los alumnos con narcos tras sufrir una emboscada en una de las principales avenidas de la ciudad. A través de imágenes espeluznantes, Arnaut muestra el agravio último a los estudiantes: la manipulación de sus cuerpos por parte de los soldados, quienes les colocaron armas en las manos. La declaración oficial, repetida en los medios, fue que los asesinados eran “sicarios que andaban armados *basta los dientes*”. La frase que da nombre al documental apunta a la red de mentiras que tejieron el ejército y los directivos del TEC. Cuando los padres de los estudiantes fueron a buscar a sus hijos, los funcionarios de la universidad les dijeron que no se preocuparan. Los muertos —aseguraron— “tenían facha de sicarios”.

El rigor de Arnaut evita que *Hasta los dientes* incurra en la misma falta que denuncia: culpar a los soldados de acciones que decidieron otros para su beneficio. El responsable del encubrimiento fue el general Cuauhtémoc

Antúnez, quien buscaba un ascenso y no podía permitir un escándalo. (En 2015, el gobernador Jaime Rodríguez el Bronco lo nombró secretario de Seguridad Pública de Nuevo León.) Para subrayar el punto, Arnaut incluye la voz de un militar: “El mandado se aprovecha de que, si te tumbaron a un compañero, ya tienes rencor [...] Te dicen que los mates a todos, que los muertos no declaran.” Y agrega algo que recuerda a su contraparte en *La libertad del diablo*: “Pero cuando algo sale mal, que se chingue la tropa. Ellos se lavan las manos.” A pesar de la evidencia que después salió a la luz, la Secretaría de la Defensa nunca admitió su error. (El pasado 19 de marzo *Hasta los dientes* se estrenó en Nuevo León. Seis días después, la Marina acribilló por error a una familia en una carretera de Tamaulipas. Negó el hecho hasta que un peritaje de la PGR confirmó su responsabilidad.)

*Ayotzinapa, el paso de la tortuga* y *Hasta los dientes* son complementarios. Los desaparecidos de la Isidro Burgos y los estudiantes asesinados del TEC no comparten perfil social o ideológico, pero esto no los salvó de una muerte semejante. También, ambas películas prueban la tesis de *La libertad del diablo*: siempre habrá alguien sacrificable a quien culpar.

La culpabilización de víctimas no es una estrategia nueva —a los estudiantes del 68 se les llamaba “revoltosos” y “provocadores”—. Tampoco es nueva la fabricación de culpables. Estas películas, sin embargo, muestran una perversión: aquello que solía ser una estrategia estatal ahora es un recurso psicológico de la mayoría. Basta leer los comentarios a una nota que describa un levantamiento. Su saña y simplismo ponen los pelos de punta. Mezcla de miedo, racismo y otras formas de estigmatización, son juicios que pavimentan el camino de la impunidad. —

**FERNANDA SOLÓRZANO** es ensayista. Mantiene en *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte*. Es autora de *Misterios de la sala oscura* (Taurus, 2017).

IN MEMORIAM

# Sergio Pitol (1933-2018)

S

PEDRO ÁNGEL  
PALOU

e nos ha ido Sergio Pitol. Así, con el pronombre reflexivo. Se nos ha ido, nos lo ha quitado la implacable muerte, aunque hacía tiempo una indigna enfermedad lo había borrado de la vida pública. El inconmensurable Pitol ha dejado de existir, no su enorme contribución a la literatura en lengua española. Infinita, tan solo si nos quedáramos –pacatos– con sus tantas traducciones que lo mismo nos permitieron leer a Conrad que a las literaturas eslavas o a Henry James. Cuando, en 1982, reunió sus cuentos por primera vez en *Cementerio de tordos*, a los escritores de mi generación se les reveló uno de los más finos prosistas de nuestra lengua. Lo leímos subrayándolo, canibalísticamente. Él así lo pensaba también: “He sido un amante de la palabra, he sido su siervo, un explorador sobre su cuerpo, un topo que cava en su subsuelo; soy también su inquisidor, su abogado, su verdugo. Soy el ángel de la guarda y la aviesa serpiente, la manzana, el árbol y el demonio.” Si ya con *El desfile del amor* (1984) había logrado una novela a la altura de *Farabeuf*, *Pedro Páramo* o *La región más transparente*, con *El arte de la fuga* (1996) se convertiría en nuestra guía moral, en nuestro *miglior fabbro*. Pitol: el hermano mayor, el erudito humilde. Lo conocí en 1991 en un elevador – el hotel *Majestic*, un día antes de salir rumbo a Michoacán con otros escritores– y luego nos tratamos mucho. Alguna vez lo escuché conversar cinco horas con Álvaro Mutis sobre James y Dickens. Se referían a los personajes de las novelas como si se tratara de



compañeros de primaria. Era conmovedor sentir que para ellos la literatura era siempre vida, no libros. Aunque hayan sido los libros los que le salvaron la vida durante su infancia en la hacienda de Potrero, huérfano, enfermo y con la hermana muerta. Aunque hayan sido los libros y la palabra a lo que haya dedicado una vida entera. Aunque haya sido la palabra la que irónicamente lo hubiese abandonado en los últimos días de una vida señera.

Pitol –que había hecho del desplazamiento su estética– fue un escritor no de paisajes, sino del desmonte y la deconstrucción del paisaje que influye en sus personajes. *Action is subordinated to character* era una línea

que podría haber suscrito, invirtiendo la idea de su amado Stevenson. Pitol nunca pontificaba; le repelía esa debilidad de carácter, pero opinaba con su enorme cultura, con su cosmopolitismo a prueba de fuego. Había vivido fuera del país veintiocho años y algo sabía del mundo. Con la ironía que lo caracterizaba, podría haber dicho también, al lado de Unamuno: “El mundo es como Bilbao, pero más grande.” No usaba su ciudadanía universal para dar lecciones, sino para compartir experiencias. Únicamente de la vida nace la vida, no de las ideas y para él toda idea estaba supeditada a la narración. “Como Tolstoi –cuenta en *El arte de la fuga*– puedo solo escribir sobre lo que he vivido. Mis narraciones han sido un cuaderno de bitácora que registra mis movimientos. Un espectro de mis preocupaciones y momentos felices y desafortunados, lecturas, perplejidades y trabajos.”

Pitol no rehuyó de la autobiografía e incluso la aparentemente banal descripción de su modo de vida en Xalapa, cerca de sus libros, su música y su perro Sacho, fue materia literaria. “Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios.” *El arte de la fuga* no revela a un hombre que se ha cansado del viaje, sino a alguien que se ha detenido para escucharse, aunque sepa que detrás de él solo existe el misterio. La literatura, afirma una y otra vez, es una conquista del espíritu, del *citoyen* moral –el hombre tolerante– al que tanto apeló. De ese modo, la relación del escritor con el poder es siempre un malentendido insoluble, una traición del pacto entre el hombre y la palabra a la que alude. Y la traición a la literatura puede ser terrible: “Cuando se le hace trampas, cuando siente que se la utiliza para usos espurios, su venganza suele ser feroz.”

Pitol describe al novelista como “alguien que oye voces a través de las voces. Se mete en la cama y de pron-



to esas voces lo obligan a levantarse, a buscar una hoja de papel y escribir tres o cuatro líneas, o tan solo un par de adjetivos, o el nombre de una planta. Esas características y unas cuantas más hacen que su vida mantenga una notable semejanza con la de los dementes”. Esa imagen es inseparable del oscuro hermano gemelo que leyó en Faulkner, el esquizofrénico que se presta como médium, pero también del que escuchaba. Pienso que ahora, mientras escribo este obituario, me parezco a Pereira, el personaje de la novela de su querido Antonio Tabucchi, y admito que no tengo palabras suficientes para reconocer mis deudas con el maestro. O la generosidad del amigo que leía los manuscritos de un joven escritor y por teléfono le hacía toda suerte de comentarios. “Si el personaje está en Bolonia, solo puede ser cónsul, porque es un puerto”, me recriminaba con precisión de diplomático. Lo imaginaba del otro lado de la línea con su mirada pícarra, los ojos brillantes, húmedos de ironía. Incluso por teléfono era patente su cortesía infinita, la misma que, en los viajes en los que coincidimos, le hacía cambiarse hasta tres veces de ropa. Se lo hice ver una vez en Xalapa, cuando —ya con neblina y cambio de temperatura— bajó a cenar vestido de *tweed* y gorra. “Soy un personaje de Chéjov, Pedro”, se disculpó. Lo recuerdo interrumpirse y reír a carcajadas. Es esa risa descomunal, inteligente, la que me impide ahora llorar su pérdida y prefiero abrir por enésima vez su *Nocturno de Bujara*: “Le decíamos, por ejemplo, que al anochecer el aleteo de los cuervos lograba enloquecer a los viajeros. Decir que esos pájaros llegaban a la ciudad por millares equivalía a no haber dicho nada. Era necesario ver las ramas de los altos eucaliptos, de los frondosos castaños a punto de desgajarse donde se coagulaba aquel torvo espesor de plumas, picos y patas escamosas para descubrir lo absurdo de reducir ciertos fenómenos a cifras.” —

**PEDRO ÁNGEL PALOU** es escritor. En 2017, Planeta reeditó *En la alcoba de un mundo*, su novela sobre Xavier Villaurrutia.

# MAYO



## ARTES ESCÉNICAS EXHIBICIONES COLABORATIVAS

La idea de generar un vínculo colaborativo creó un nuevo modelo en los circuitos de arte. Veintidós recintos en la Ciudad de México albergan a 49 galerías internacionales de arte contemporáneo. Condo podrá visitarse hasta el 13 de mayo. Conoce las sedes en: [condocomplex.org/mexicocity](http://condocomplex.org/mexicocity)

## ARTES ESCÉNICAS UN MARX COTIDIANO

A través de una proyección digital desde el National Theatre Live, *El joven Marx* —la comedia escrita por Richard Bean y Clive Coleman sobre sus años en Londres— podrá verse en el Lunario del Auditorio Nacional el 20 y 21 de mayo.



## MÚSICA DE ESTRENO A LOS OCHENTA

Philip Glass celebrará sus ochenta años, interpretando por primera vez en nuestro país su *Sinfonía tolteca*, escrita en Real de Catorce. La cita es el 12 de mayo a las 20 horas en el Palacio de Bellas Artes.



## ARTES MIXTAS VENTANA A LA CREACIÓN DIGITAL

El Festival Internacional de Artes Electrónicas y Video Transición\_MX realiza un concurso que busca reconocer la creación y producción de medios electrónicos y cultura digital. Las piezas ganadoras estarán expuestas hasta el 13 de mayo en la galería Manuel Felguérez en el Cenart.





## ARTES VISUALES

# El esperpento del discurso oficial

A

**SERGIO  
RODRÍGUEZ  
BLANCO**

Ita y clara, una frase de Enrique Peña Nieto reverbera en la sala de exhibición como una especie de mantra en medio de otras voces casi ininteligibles obtenidas de declaraciones oficiales: “Quienes les digan que vivimos en un país que está en crisis, crisis es seguramente lo que pueden tener en sus mentes, porque no es lo que está pasando. Y las cifras hablan por sí mismas.” Es el fragmento del discurso que el presidente de México pronunció ante las fuerzas armadas el 28 de marzo de 2017 convertido en la irrisoria envoltura acústica del archivo portátil que propone Pablo

Martínez Zárate en la exposición *Estas imágenes son verdad. Microarchivo de la ignominia.*

Lo que el espectador encuentra sobre una mesa, o en las paredes, es un gabinete de acercamientos, borraduras, tachaduras, desenfoces, virajes en rojo sangre, solarizaciones, imágenes en negativo o casi desvanecidas de los rostros de poderosos como Enrique Peña Nieto, Angélica Rivera, Donald Trump o Jesús Murillo Karam. Todos los encuadres y audios son el resultado de la apropiación, manipulación e intervención de varios videos de discursos reales que fueron difundidos por el gobierno federal en sus canales oficiales a lo largo del sexenio. Un archivo de la memoria reciente que regresa siniestro, diría Freud, pero en su forma más esperpéntica.

Por supuesto, los registros de realidad que fungen como matriz de la exposición no son arbitrarios: Martínez Zárate seleccionó ciertos momentos mediáticos en los que desde el poder se pretendió enfatizar la ilusión de democracia, o bien, se buscó negar o desmentir una acusación. Ahí están las distintas versiones del rostro de Angélica Rivera, provenientes del video del 18 de noviembre de 2014 donde, indignadísima, trataba de explicar, en vano, que ella había comprado con sus propios recursos la lujosa “casa blanca” de las Lomas, a pesar de que un extenso reporte de periodismo de investigación acababa de destapar que era, en realidad, una dádiva de siete millones de dólares para el presidente a cambio del “favor” de otorgar una concesión multimillonaria. Precisamente otro de los videos matriz de esta muestra corresponde al acto público del 18 de julio de 2016 en el que Peña Nieto pidió perdón “con toda humildad” por el caso de “la casa blanca”: admitía su “error”, ridiculizaba a su esposa —y a sí mismo— y aprovechaba para lanzar el Sistema Nacional Anticorrupción, un mecanismo de vigilancia a los funcionarios que ha resultado inútil y, por lo tanto, contraproducente.

La exposición transforma en un hecho físico, tangible, el material fragmentario y difuso conformado por los discursos fallidos del Estado mexicano, es decir, a partir del macroarchivo inabarcable y caótico de las imágenes y voces enunciadas y difundidas por el poder disponibles en línea para cualquier usuario, Martínez Zárate selecciona, construye y monta su personal *microarchivo de la ignominia*. El artista explota formal y conceptualmente el tránsito que va del soporte digital de la información a la materialidad misma del archivo. Primero descarga el video original de internet y selecciona pocos segundos donde hay una declaración clave, como el fragmento de la conferencia del 7 de noviembre de 2014 en la que Jesús Murillo Karam, entonces procurador general de la república, enunciaba la llamada “verdad histó-

ca” sobre la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa, según la cual los cuerpos de los estudiantes habrían sido calcinados en una hoguera que nadie vio. Martínez Zárata importa los segundos a un programa de edición en donde los ralentiza de tres a cinco veces como si pudiera “congelar” el gesto de una mentira expresada públicamente por la voz oficial y que generó la indignación social. Posteriormente exporta y proyecta las imágenes en cámara lenta sobre una pantalla de papel albanene que le permite la captura analógica en formatos de ocho, dieciséis, 35 y ciento veinte milímetros.

Para Derrida, el archivo representa el “ahora” de cualquier tipo de poder ejercido en cualquier lugar o época. El archivo no es solo un conjunto de documentos reunidos en un lugar, sino también un sistema de signos. En las apropiaciones que realiza Martínez Zárata quedan evidentes los “afueras” del sistema; por ejemplo, el discurso que el general Cienfuegos pronunció en Culiacán el 1 de octubre de 2016 para felicitar a los soldados caídos en el cumplimiento de su deber en el norte del país, en contraste con casos evidenciados por periodistas y defensores de derechos humanos (como Atenco o Tlatlaya) que consignan la complicidad de ciertos segmentos del ejército mexicano en la ejecución y desaparición forzada de personas. Desfilan también en la exposición imágenes del video oficial del 1 de septiembre de 2015 que registró cómo Enrique Peña Nieto, durante su tercer informe de gobierno, tropezó con la banda presidencial y dio un simbólico manotazo justo en el escudo de la república, así como fotogramas del discurso de Donald Trump cuando en calidad de candidato visitó México a invitación expresa de Peña Nieto.

La apropiación, la disociación, el vaciamiento de sentido y, finalmente, la separación entre significante y significado establecen una relación dialéctica irónica entre la imagen matriz y la huella que hallamos en la pieza. De hecho, todas las imágenes están intervenidas digitalmente y, además, las de ocho

milímetros fueron sometidas a tres procesos fotoquímicos manuales que remiten alegóricamente a diversos tiempos de la memoria. Unas integran lo que podría ser el presente ignominioso, que fue revelado en positivo regular, es decir, en los colores que vemos de manera cotidiana con nuestros ojos. La memoria esquiva aparece en otras impresiones solarizadas (con los tonos invertidos) o sobreexpuestas (casi quemadas), de manera que la imagen trata de escapar a la mirada, pero deja rastros, como si se refiriera a esa parte de la realidad que



**ESTAS IMÁGENES SON VERDAD** es un archivo itinerante. Los lugares de exhibición pueden consultarse en [pabloomz.info/eisv](http://pabloomz.info/eisv)

escapa a la representación y a la que no podemos acceder (lo que Lacan llamaría lo real). Por último, un rollo revelado en negativo fue rayado cuadro por cuadro y rociado con capas de tinta de grana cochinilla, un pigmento obtenido al aplastar un insecto y que remite al color de la sangre, que se va desvaneciendo cada vez que se proyecta; tal vez sea un guiño al concepto mismo de discurso, como lo define Laclau: “una estructura en la que el significado es constantemente negociado y construido”.

Con énfasis en lo visual, poniendo lo auditivo como un telón de fondo, al intervenir, el artista no desmiente el documento, sino que subraya su valor de mentira: queda clara la crítica, pero la comprensión de la obra, por supuesto, no es automática ni está garantizada: depende de nosotros perdernos en el camino y seguir siendo dóciles ante la mutabilidad de los discursos oficiales, o bien ejercer nuestra agencia como ciudadanos ante la ficción del poder. La muestra no tiene la respuesta, porque funciona como un gran archivo itinerante que exige la intervención de todos nosotros, acaso para romper, aunque sea de forma utópica, ese ciclo de complicidad con las dinámicas de poder. —

**SERGIO RODRÍGUEZ BLANCO** es investigador y crítico de arte.

cine documental itinerante  
marzo 8 - mayo 17

2018

A M

Descubrir

B U L

Oaxaca, 8 - 15 de marzo  
Veracruz, 15 - 22 de marzo

13<sup>É</sup>

Compartir

Michoacán, 22 - 29 de marzo  
Puebla, 29 de marzo - 5 de abril

A N

Jalisco, 5 - 12 de abril  
Querétaro, 12 - 19 de abril

Transformar

Chihuahua, 19 - 26 de abril  
Ciudad de México, 3 - 17 de mayo

[www.ambulante.org](http://www.ambulante.org)

T: @Ambulante F: GiradeDocumentalesAmbulante  
#Ambulante2018



## CIUDAD

# Hidropolítica



CYNTHIA RAMÍREZ

Todos oímos hablar de la paradoja del valor (el agua es más útil que los diamantes, pero estos tienen un precio más alto) en la escuela, pero tienes que llegar al tercer día consecutivo de corte de agua en tu colonia para comprender que la utilidad marginal que hace años creías siempre estaría de lado de los diamantes, ya no lo está más: porque ese día para bañarte (y me refiero a un austero y veloz *baño vaquero*), cepillarte los dientes, jalarle al escusado y prepararte una taza de café solo tienes cinco litros de agua: tu ración matutina.

La escena que describo empieza a volverse un drama cotidiano en un alarmante número de estados del país. Todas las autoridades parecen coincidir en el diagnóstico, “vivimos una acelerada crisis hídrica” (*Agenda ambiental 2018*, UNAM), pero las soluciones no llegarán si solo se firman entusiastas declaraciones internacionales (México ha ratificado diferentes tratados internacionales en los que se establece el derecho humano al acceso al agua: el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer, la Convención sobre los Derechos del Niño) y se consigna nuestro derecho al agua como uno más que no podemos hacer valer.

Desde febrero de 2012, la Constitución Política mexicana vela por el derecho que “toda persona tiene al acceso, disposición y saneamiento de agua para consumo personal y doméstico en forma suficiente,

salubre, aceptable y asequible” y la Constitución de la Ciudad de México —esa que Juan Villoro ayudó a redactar creyendo que “una Constitución debe ser un espejo en el que todos y todas nos podamos ver”, imagino que independientemente del número de litros de agua potable que tengas a tu disposición— vio la luz en febrero de 2017 y dio carácter de obligatorio al “acceso, disposición y saneamiento de agua potable suficiente, salubre, segura, asequible, accesible y de calidad para el uso personal y doméstico de una forma adecuada a la dignidad”. Un par de meses después, ya sin reflectores, el gobierno de la ciudad enlistó las 286 colonias, ubicadas en diez delegaciones, que solo ejercerían su nuevo derecho al agua algunos días y en ciertas horas, pues la recibirían por tandeo.

## CUANDO LA VOLUNTAD POLÍTICA NO QUIERE PAGAR LOS COSTOS

La carencia de agua en nuestro país no ha podido resolverse en buena medida porque los problemas técnicos y estructurales son tan grandes que muy pronto la discusión se desborda y no sabemos por dónde empezar cuando los recursos económicos son limitados. Pero lo que obviamos es que en realidad los problemas del agua no son técnicos, sino políticos y lo seguirán siendo en tanto que nadie acepte hablar del precio del agua y asuma el costo político de revisar los subsidios (que en la Ciudad de México oscilan entre el 16 y el 90% sobre el monto real). Yo sé que si usted, querido lector, es un funcionario público que aspira a tener o mantener una carrera política medianamente sólida, el solo posar los ojos sobre la propuesta de ya no digamos “subirle” sino “revisar el precio al agua” le

pone la piel de gallina, pero en verdad ¿proporcionando agua barata a los ciudadanos es como nos protegerán los gobiernos de su escasez? ¿Absorbiendo subsidios innecesarios y excesivos es como se capitalizará el Estado para hacer las muchas reformas hídricas que necesita el país?

Cobrar un precio que es apenas una pequeña fracción de lo que cuesta proporcionar este recurso, sin tomar en cuenta el mantenimiento y la ampliación de la infraestructura relacionada con el agua, puede ser ventajoso para la carrera política de un puñado de funcionarios, pero es una política pública de miras cortas y sumamente irresponsable.

## LAS PLATAFORMAS ELECTORALES HACEN AGUAS

Canalizar más presupuesto y gastar con transparencia y eficiencia es, por supuesto, imprescindible, pero no será suficiente para hacer sostenible el suministro de agua de manera continua, suficiente, salubre y aceptable para todos. Al momento de escribir este texto las campañas llevan apenas dos semanas y ha habido pocas oportunidades para que los candidatos a la Jefatura de la Ciudad de México expongan con seriedad sus propuestas para enfrentar esta crisis. Pero una lectura a sus plataformas electorales permite ver que las propuestas generales para enfrentar el problema se fundan en evitar el verdadero problema!: cómo se va a financiar la reestructuración del Sistema de Aguas de la Ciudad de México.

## COALICIÓN POR LA CIUDAD DE MÉXICO AL FRENTE:

La coalición más que propuestas ofrece consignas: “garantizaremos que el derecho humano al agua no sea regulado por las leyes del mercado y se garantice como servicio público estratégico del gobierno”. No creo que el precio del agua deba someterse por completo a las leyes del mercado, pero esta propuesta anula cualquier posibilidad de revisar los subsidios. Sin esto, todas las de-

más buenas intenciones enlistadas en la plataforma son irrealizables.

**PRI Y PVEM:** No van en coalición por la Jefatura pero, casualmente, comparten la misma *sensibilidad política* en el tema del agua, a saber: la escasez demuestra una “falta de compromiso de todos los habitantes por mantener su ambiente sano” y se resuelve con “educación ambiental” porque “entre más educada esté una persona, será más consciente del respeto y cuidado de quienes lo rodean”.

**PARTIDO DEL TRABAJO:**

Desglosa un mayor número de acciones: optimización de siete manantiales, construcción de catorce nuevas plantas potabilizadoras y cuatro nuevas fuentes de abastecimiento y la rehabilitación de 3,850 kilómetros de tuberías dañadas, entre otras. Hace varias menciones a la necesidad de programar “presupuestos multianuales” y asume como responsabilidad del gobierno asegurar el abasto del agua a un “costo asequible”.

**MORENA:** En esta propuesta hay muchos verbos para ejecutar su Plan Maestro de Agua Potable, Drenaje y Saneamiento: fortalecer, modernizar, instaurar, mantener e invertir son los que más se repiten. Pero no veo cómo todos ellos se llevarán a cabo si en principio van a “revisar el aumento de cuotas de predial y agua realizados en últimos años para revertir injusticias”. Hay mucha innovación, y sin duda esperanza, pero no se ve de dónde saldrán los recursos para solventarla.

Me gustaría concluir este texto con una metáfora ingeniosa o un poderoso llamado a la acción, pero en casa estamos de nuevo sin agua, tengo sed y solo quiero beberme los últimos doscientos cincuenta mililitros de mi ración nocturna. ¡A su salud! —

**CYNTHIA RAMÍREZ** es politóloga, periodista y editora. Es miembro del Consejo Editorial de *Letras Libres*.



ARTES VISUALES

# La experiencia Caravaggio casi ni se siente



**TANIA MARÍA CARRILLO GRANGE**

No deben solo mirar mis cuadros, no deben solo contemplarlos, deben sentirlos” es la frase impresa en la etiqueta que hace de boleto de entrada para la exposición

*Caravaggio. Una obra, un legado* del Museo Nacional de Arte (Munal). La cita del pintor (1571-1610) augura una experiencia más allá de lo visual y apela a olvidar momentáneamente el raciocinio. Y es que Michelangelo Merisi, mejor conocido como Caravaggio, transformó los modos de pintar y representar el mundo con sus imágenes realistas y naturalistas pero, sobre todo, develó en ellas sentimientos, emociones y teatralidades a través de su característico claroscuro.

Álvaro Enríque escribió en *Muerte súbita* (2013) que “Caravaggio fue a la pintura lo que Galilei a la fisi-

ca: alguien que abrió los ojos y dijo lo que estaba viendo; alguien que descubrió que las formas en el espacio no son alegorías de nada más que sí mismas y eso es suficiente; alguien que entendió que el verdadero misterio de las fuerzas que controlan nuestra manera de habitar el mundo no estriba en que sean elevadas sino elementales”. Habrá que recordar que, en medio de una Europa dividida por el protestantismo a finales del siglo XVI e inicios del XVII, nuevas formas de concebir ese mundo lleno de dualidades y antagonismos ocuparon un lugar en las imágenes. Un estilo diferente se gestaba en el arte y, con él, una herramienta eclesíástica de coerción y persuasión para acercar a los fieles a situaciones menos idealizadas y más próximas a lo anecdótico o cotidiano. Esto se relacionó a su vez con la necesidad de vincular de manera realista la materialidad de la naturaleza y su caducidad, de apelar a lo sensible y emotivo y de realzar la belleza de lo





todavía no consolidaba las innovaciones estéticas que se le atribuyen, es decir, las que supuestamente influyeron en los artistas de las dos primeras secciones. Es verdad que la imagen presenta un momento dinámico (con una mirada seductora y mientras le ofrece leerle su suerte, una muchacha gitana logra engañar a un joven noble), también lo es que la pintura –pese a no ser una escena histórica, mitológica o religiosa y moralizante– explota las debilidades y contradicciones humanas por medio del detalle realista de los cuerpos –como la suciedad en las uñas de la gitana– o de sus acciones –como en la representación del hurto de un anillo (tan imperceptible que yo sigo sin poder identificar).

Los textos de sala y la información enmicada nos dicen que la intención del artista es evidenciar las complejidades morales –pues él mismo era un transgresor–, y que lo emotivo y lo sensorial son lo más importante a la hora de enfrentarnos a un Caravaggio, pero esta experiencia de *La buona ventura* es todo menos una de “soledad y diálogo de tú a tú”. Desafortunadamente, el Munal sigue apostando a la información excesiva y extenuante que termina por hacer a un lado la invitación a *sentir*, y que suponía que los espectadores no deben ser eruditos para conmoverse, emocionarse, afectarse. Pero no ocurrió así. El Arte otra vez se escribe con mayúscula.

La propuesta final del recorrido, *Caravaggio experience*, es una instalación multisensorial: 57 obras del artista se proyectan en lo alto y ancho de los muros, suena música de Stefano Saletti y se expiden aromas que tampoco logré identificar por la cantidad de gente reunida en el espacio. Se agradece la intención de acercar al público mexicano a la pintura de Caravaggio, pero me pregunto si necesitamos del *show* para disfrutar el legado de la historia del arte. —

**TANIA MARÍA CARRILLO GRANGE** es historiadora del arte y socióloga. Ha colaborado en el departamento de educación del Museo Tamayo.

percedero. En estas representaciones, Caravaggio fue todo un maestro.

La exposición comienza desde los pasillos del museo que procuran disminuir la ansiedad de los espectadores formados en una larga fila para ver *La buona ventura* (1595) –única pieza de Merisi en la exhibición y una de sus primeras pinturas–. Una línea dorada y los rostros de los personajes de *La buona ventura* anticipan lo que podrá apreciarse en la sala. Durante la misma espera, un video narra el episodio representado en el cuadro, las dificultades para sacar la obra de Caravaggio de Italia –hace 42 años que no se veía una de sus pinturas en México– y su importancia en la historia del arte. La directora del museo, Sara Baz, promete que “el espectador [podrá] disfrutar de la pieza de Caravaggio prácticamente en soledad, en un diálogo de tú a tú”.

Una vez dentro de la sala, la curaduría de Alivé Piliado y Abraham Villavicencio divide la exposición en tres secciones. Las dos primeras, “De Italia a México: el legado de Caravaggio” y “Las innovaciones estéticas: naturalismo, tenebrismo, teatralidad”, pretenden mostrar la influencia del *caravaggismo* en el ar-



**CARAVAGGIO UNA OBRA, UN LEGADO** podrá visitarse en el Museo Nacional de Arte hasta el 20 de mayo.

te europeo y novohispano por medio de dieciséis piezas de la colección pictórica del Munal. Obras de Rutilio Manetti, Sebastián López de Arteaga, Luca Giordano, José de Ribera (el Españolito), Francisco de Zurbarán, Cristóbal de Villalpando, Baltasar de Echave Rioja, Juan Cordero, entre otros autores menos conocidos, intentan confirmar el influjo de Merisi en la técnica y la pintura al óleo, en el uso de luces y sombras, en las temáticas cotidianas y las interpretaciones accesibles de la Biblia, y en el predominio de la naturaleza y sus dualidades –lo sagrado y lo mundano, la belleza y el deterioro, la longevidad y la finitud–. Sin embargo, los largos textos de sala, los formatos expositivos tradicionales y el apremio de los custodios por hacer que los espectadores avanzáramos hicieron casi imposible comprender de manera orgánica el diálogo de estas piezas con la de Merisi.

La tercera sección está dedicada de manera exclusiva a *La buona ventura*. Por entonces, el joven Caravaggio

## ARTES VISUALES

# Antonin Artaud en México



ALDO SÁNCHEZ

En 1936 Antonin Artaud logra embarcarse a México tras meses de planearlo con amigos y editores y de gestionarlo con el agregado cultural en Francia,

Jaime Torres Bodet. El 7 de febrero llega a Veracruz luego de una escala de cinco días en La Habana, donde recibe de manos de un brujo una pequeña espada de Toledo que se convertirá en uno de sus más preciados talismanes, y comienza a fantasear sobre el idílico continente tan diferente a Europa. La estancia de Artaud en México, las repercusiones en su vida (espiritual), en su obra y en la escena artística nacional se muestran en la exposición del Museo Tamayo *Artaud 1936*, curada por Manuel Cirauqui.

La fascinación de Artaud por las civilizaciones precortesianas de México ya se había hecho patente antes de su visita en *La conquista de México*, espectáculo que inaugura el género denominado por él mismo “teatro de la crueldad” en su manifiesto de 1932. Él, sin embargo, llega a nuestro país durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, en un momento de efervescencia nacionalista posrevolucionaria. El muralismo cumplía quince años y apuntaba a instalarse como tradición, los artistas locales encontraban en los motivos revolucionarios mexicanos y soviéticos pilares de un discurso combativo, la Guerra Civil española pronto modificaría la cultura en México al recibir a más de veinte mil disidentes que tuvieron un enorme impacto en la industria editorial, la academia y las artes visuales.

La visita de Artaud no les cayó tan en gracia a muchos artistas. No estaba interesado en los discursos revolucionarios, pues estaba seguro que eran una caricatura y concebía un surrealismo diferente al de André Breton (quien entonces sí tenía amistad con los Kahlo-Rivera): “el surrealismo ha sido para mí una reivindicación de la vida contra todas sus caricaturas y la revolución inventada por Marx es una caricatura de la vida”, escribió en *México y Viaje al país de los tarahumaras*. En la serie de conferencias que dictó en el Colegio de San Ildefonso durante los nueve meses que permaneció en el país, Artaud quiso despertar en los jóvenes otra visión del marxismo, hacerles saber que ceñirse a ideales europeos no era necesariamente benéfico para este país.

Este viajero/visitante, cuyo modo de operar nada tiene que ver con la tradición de sus semejantes europeos como Humboldt, madame Calderón de la Barca o Serguéi Eisenstein, y que está más interesado en narrar su experiencia mística que en describir al otro —tal vez en un afán de convertirse en él—, da principio a una nueva manera de narrar la otredad. Desinteresado de exotizaciones, de clasificaciones por tipos, es decir, sin un afán colonialista, Artaud cuenta sus experiencias espirituales con el pueblo tarahumara con el que se sentía hermanado (al respecto, él mismo detectó la descomunal contradicción de un país cuyo discurso nacional está construido en lo indígena mientras que su desprecio hacia esas culturas y personas es cotidianamente patente, como en el caso de los tarahumaras).

Por su parte, la curaduría de Cirauqui recoge obras que se aproximan directamente al pensamiento de Artaud y otras que navegan rodeándolo a la distancia, piezas que él nunca vio pero que se acercan a los temas que le interesaban y obras de sus amigos mexicanos, como Luis Ortiz Monasterio y María Izquierdo —a quien admiraba y en quien encontraba un espíritu indí-

gena en peligro de ser alterado por las ideas surrealistas—; películas y dibujos de la sierra Tarahumara que Rudolf Zabel hizo con una mirada más bien etnológica en la década de 1920; una *Columna de plumas, courtesy Azul Jacinto Marino* —cilindro totémico hecho de palma y cartón—; esculturas/bastones de huizache tallado, nombradas *Escalas psiconáuticas de un espacio de igualdad en flor* —ambas del dueto Rometti Costales—; *El taller de los viernes* —cinco macetas con peyotes, esculturas de Abraham Cruzvillegas—, y un José Clemente Orozco titulado *Culto a Huichilobos*, que nos introducen a una cueva de rituales artaudianos y se nos presentan como parte de la *imago* de Artaud.

De él hay tres piezas potentes. *Le*



**ARTAUD 1936** estará abierta al público hasta el 20 de mayo en el Museo Tamayo.

*retour d'Artaud le momo (El regreso de Artaud el loco)*, un libro con sus dibujos, y dos más de estos en grafito sobre papel: un *Autorretrato* de 1947 y un dibujo de la espada de Toledo que lo acompañó como amuleto desde su paso por La Habana, camino a México.

A su vez, el venezolano radicado en Nueva York Javier Téllez aporta cuatro piezas harto eruditas en cuanto al conocimiento del artista. Téllez ha basado buena parte de su trabajo en el estudio de la locura y la psiquiatría. *To have done with the judgement of God* es una película filmada en la sierra Tarahumara que retrata escenas cotidianas de hogares serenos mientras sus habitantes escuchan la radio local, que transmite el texto homónimo de Artaud en el que maldice a Estados Unidos, desdice ideas católicas y narra imágenes escatológicas. La obra fue traducida del francés al taráumuri por el abogado de la comunidad, quien recita el texto. Para Téllez, es una suerte de testamento del escritor francés. *Artaud le momo (Artaud el loco)*, en cambio, es un retrato escultórico que Téllez hizo de Artaud, compuesto por un maniquí francés (ca. 1920), vestido con una cami-

sa de fuerza fabricada en Estados Unidos en 1960 y una máscara ritual tarahumara contemporánea. No hemos dicho aún que Artaud pasó buena parte de su vida en hospitales psiquiátricos, donde escribió varias de sus obras. *Toute l'écriture est de la cochonnerie* (*Toda la escritura es porquería*) muestra en dos largas vitrinas la colección de libros sobre el peyote que Téllez considera que Artaud leyó (eran los únicos publicados en su momento). El título de la pieza es una frase del propio Artaud que describe muy bien el desprecio que sentía por la escritura, pues encontraba en el teatro una posibilidad más interesante y efectiva de comunicación. Finalmente, *A. A. Postcards* (Postales A. A.) reúne de manera detectivesca postales de los hospitales psiquiátricos en los que estuvo internado —en ellas, los pacientes escribían a sus familiares para enviarles saludos.

La exposición *Artaud 1936* se presenta en un interesante formato de dos fases: *La sierra de las cosas* (del 10 de febrero al 1 de abril) y *La tinta invisible* (del 7 de abril al 20 de mayo). La curaduría reordenará, retirará e incluirá piezas distintas, lo que provocará mutaciones y reconfiguraciones que Cirauqui califica de *artaudianas*. Los títulos mismos son fórmulas poéticas que el curador usa para definir la muestra como una geografía abrupta de objetos y como una escritura escondida, latente.

A 82 años de su visita a México y tras el desenlace de la Unión Soviética, seduce la postura de Artaud frente a los discursos revolucionarios. Su crítica se escribió cuando se hacía y se creía en la Historia, y no desde la comodidad de la perspectiva histórica. En este regreso elíptico al fascismo en el que se encuentran varias naciones, merece la pena revisar el agudo pensamiento de este artista; sin embargo, la hermética museografía de *Artaud 1936* no resuelve sino que abre cuestionamientos sobre la mítica estancia del artista francés en México, lo que se agradece si el espectador consigue, en su experiencia, aproximarse a Antonin Artaud. —

**ALDO SÁNCHEZ** es curador y crítico de arte.



IN MEMORIAM

## Joy Laville: Mar con ventana azul



**SANTIAGO ESPINOSA DE LOS MONTEROS**

Joy Laville, la entrañable pintora de paisajes suaves y evocadores, murió el pasado 13 de abril. La causa: derrame cerebral. Vivía en su casa de Cuernavaca, estaba activa. Trabajaba todos los días desde las diez de la mañana hasta que lle-

gaba la hora de un tequila, a eso de las dos. Después comía, recibía amigos, jugaba con Mila, una perra labrador que no era de raza pura y de quien Joy comentaba en voz baja y a manera de confidencia para que Mila no escuchara: “Tiene las patas muy flacas, es callejera...”

Su casa estaba poblada de sus obras, sin embargo, nada en el ambiente denotaba el ego de quienes suelen solo mirarse a sí mismos. “Me dan tranquilidad, los veo y es-



tá bien”, decía mientras hacía un ademán de sosiego poniendo las palmas de sus manos hacia abajo y moviendo suavemente los brazos como si quisiera calmar las tempestades.

Quienes miramos la obra de Joy somos los asistentes a esos escenarios abiertos que nos describen el mundo desde su amplitud, no importa que aquello que tengamos enfrente sea una habitación o un retrato. Ahí también está una mirada que ha tomado una distancia física para que nosotros podamos, incluso en la cercanía, saber que esa distancia marcará, de ahora en adelante, la peculiar manera de entrar a ese mundo. Un mundo cuya riqueza contradice la engañosa primera percepción.

Joy Laville nació el 8 de septiembre de 1923 en Ryde, Inglaterra. A de-

Guanajuato, lugar al que llegó en 1956. El poblado era diminuto y las calles no estaban asfaltadas, tenía una incipiente vida cultural y una sociedad claramente dividida.

En 1964, Jorge Ibarguengoitia visitó Guanajuato para dar un curso en la Universidad Americana y, a su paso por San Miguel de Allende, buscando unos libros en el lugar donde trabajaba Joy, se produjo el encuentro. “Vino al *Colibrí*, con una lista de libros para su curso —relató más tarde Joy—. Me gustó mucho. Regresó al DF y no lo vi por todo un verano. Luego regresó a San Miguel en 1965 y nos comenzamos a ver. Jorge decía que San Miguel, tan lleno de americanos, era un lugar polilingüista...”

Años después, cuando ya vivían juntos en París, Gabriel García

Mirar su obra es dejarnos habitar por una calma que pocas veces se alcanza en la vida cotidiana. Su manera de componer y estructurar los espacios sin duda es fundamental. A veces se trata de una línea en el horizonte, a veces de una cuadrícula casi perfecta o el lujo de convocar en su pintura muros inclinados que nunca caerán pero que siempre están, como casi toda su obra, reposando.

La temática de sus pinturas ha caminado en lo fundamental por los espacios de la intimidad. Es en ellos donde las motivaciones personales y privadas de Joy Laville encuentran campo fértil para su expresión. En este andar, también ha tocado, hasta con cierto sentido del humor, la muerte. *El ahogado* es una obra singular en este terreno toda vez que el tema de la finitud está casi ausente en su obra.

Si bien hay otras muertes implícitas como la del propio Ibarguengoitia, la explícita del ahogado, además de llevar consigo el humor que el diminutivo del título le confiere, da cuenta de cómo el cuerpo del difunto mira hacia abajo, desde el agua, hacia la tierra que pronto le recibirá. En palabras de Joy: “Un niño nos lo señalaba, con sus ojos grandes, y nos decía: ‘¡El ahogado! ¡El ahogado!’ Y lo vimos y ahí estaba, flotando boca abajo [...] y pinté *El ahogado*.”

Siempre he querido saber cuál es la temperatura interior de sus obras. A juzgar por las vestimentas siempre hay un clima templado, o fresco sin que sea molesto. No hay viento; la quietud es tal que nunca veremos ni palmeras dobladas por ventiscas ni cabellos o ropajes de los personajes indicándonos el sentido de la dirección del aire que los altera. La paz está incluso en esa extraña tregua que ha dado el aire a la pintora para dejarla acabar cada tela, cada papel cuando pinta sus mares y riscos sin la presencia inquieta de un ventarrón que va y viene por el mundo alterando, moviendo y esculcando todo lo que toca.

Indudablemente hay una lograda economía de medios expre-

---

Su manera de componer y estructurar los espacios es fundamental. A veces se trata de una línea en el horizonte, a veces de una cuadrícula casi perfecta o el lujo de convocar en su pintura muros inclinados que nunca caerán pero que están reposando.

---

cir de ella misma, durante sus primeros años vivió rodeada de una singular naturaleza en la que predominaba el mar. Sin duda esas impresiones la marcaron de modo definitivo. La Primera Guerra Mundial había terminado unos años antes, Europa se encontraba en plena reconstrucción y la paz, frágil e inestable, cedió paso a la Segunda Guerra. A los veintiún años, Laville se casó con Kenneth Rowe, un militar canadiense. Emigró con su pareja a Canadá y se estableció en British Columbia, lugar donde nació Trevor, su único hijo.

Su vida canadiense transcurrió de manera acaso demasiado apacible para un espíritu que necesitaba hallar nuevas maneras de expresión, otros espacios, modos diferentes de abordar la cotidianidad. Es entonces que decide trasladarse a México con el pequeño Trevor de apenas cinco años. Su destino era San Miguel de Allende,

Márquez invitó a Ibarguengoitia a Bogotá. A pesar de que él se lo había pedido, Joy no pudo acompañarlo. El 27 de noviembre de 1983, el Boeing 747 de Avianca en el que Ibarguengoitia se trasladaba de Madrid a Bogotá sufrió un accidente. En el mismo vuelo fallecieron Marta Traba, Ángel Rama y Manuel Scorza.

A la distancia, resulta turbador ver el pequeño cuadro *Anunciación II*, pintado en 1982, un año antes de la muerte de Jorge. En él, una mujer del lado derecho de la composición permanece de pie y de espaldas a un muro y quizás un sillón. Del lado izquierdo, hay un paisaje con un cielo azul tenue sobre el que vuela en dirección a la imagen un avión blanco, muy claro, casi fantasmal.

¿Qué es aquello que nos atrapa de manera tan intensa cuando nos enfrentamos a la pintura de Joy Laville?

sivos. Otorgando un significado íntimo y personal a cada elemento de su creación, su obra obliga a los espectadores a navegar por aguas siempre parecidas, pero en cuyas profundidades circulan corrientes que vienen, con gran intensidad, de muy diversas partes.

En un reducido espacio que nunca ha excedido en la producción de Joy Laville de los más de un metro veinte por tres metros, ella ha logrado lo que difícilmente puede encontrarse en la plástica contemporánea: contener la vastedad. El mundo, sus espacios, deta-

lles de lo enorme y lo lejano, pistas de lo inmenso, aparecen convocados en su obra —pieza a pieza, época a época— hasta darnos cuenta de esta cosmogonía de la inmensidad. Lo vasto no es solo lo amplio, sino también lo extenso, lo lleno de sí mismo.

El color es una de las marcas que la hacen inconfundible. Grandes planos cromáticos, espacios que parecería que apenas cambian de color mientras van de un lado a otro de la tela (o el papel, según el caso), dan cuenta de una fundamental manera de construir y dibujar con manchas que se convierten en un mundo

lleno de códigos. Joy Laville nos hace leer de una manera única el entorno.

La obra de Joy Laville no se revela en una primera mirada. Ese es su principal atractivo. Al no gritarnos su verdad al primer acercamiento, necesitamos de más tiempo para escuchar la obra, leerla, conocerla y descubrir en ella lo que sucede y lo oculto, lo que Joy Laville dice en palabras muy claras, aunque pronunciadas con gran suavidad. —

**SANTIAGO ESPINOSA DE LOS MONTEROS** es curador y crítico de arte. En 2004, curó la retrospectiva de Joy Laville para el Museo de Arte Moderno.

IN MEMORIAM

# Adiós a Joy



ENRIQUE KRAUZE

finalmente acá estamos, Joy, como estuvimos siempre, convocados por la luz de tu presencia, por la luz de tu alegría, por la luz de tu sabiduría y, ahora, por el dolor de tu ausencia. Acá estamos para despedirte.

En tu difícil tránsito de los últimos años o meses no consentiste en pronunciar un lamento, a pesar de tus limitaciones, soledades y sufrimientos. Si tu presencia irreplicable nos enseñó a vivir, tu sereno estoicismo nos enseñó a morir. Esa fue la postre lección que quisiste dejarnos. Una lección moral de dignidad, de fortaleza, de *courage* (habrías dicho tú), definido como “*grace under pressure*”. Y vaya gracia la que mostraste en estos años. Y vaya presiones a las que estuviste sometida en estos años. Y no solo en estos años, sino en todos tus años. Desde los bombardeos en

Portsmouth hasta tu exilio a México, con el pequeño Trevor a tu lado. Desde la muerte terrible de tu amado Jorge hasta tu retiro en Jiutepec, a los sesenta años de edad. Se necesitaba carácter para reiniciar la vida, pero lo tuviste, y el *courage* fructificó. Consolaban tu soledad tus amigos, tus cuidadoras y cuidadores (que Dios los bendiga), tus sucesivos perros, Mila (tu última perrita), tus buganvillas, tus laureles inmensos. La atenuaban las visitas de Trevor, Louise y tu adorada nieta Isabella, las llamadas a tu hermana en Inglaterra. Pero la mitigaba sobre todo la belleza que mañana tras mañana, recreando paisajes vistos y vividos, plasmabas en tus cuadros. Así construiste, Joy, un nuevo mundo. Tu pequeña, silenciosa, colorida, levemente melancólica, porción de paraíso.

Por eso, porque tu vida fue un espejo fiel de tu nombre (“un ramo de flores frescas”, lo ha llamado Andrea, que tanto te quiere), vamos a despedirte hoy sin despedirte, porque la obra que nos dejas (no solo a nosotros, a los mexicanos, a tu país adoptivo) nos acompañará siempre como la muestra palpable de que no todo es gris o negro en la vida, que existen el día y el sol, la pausa y el instante, los cielos límpidos y el mar, el coro de las palmeras y las arenas milenarias; y que en esa inmen-

sidad de la naturaleza que creaste los hombres deberíamos aspirar a ser como los de tus pinturas, seres pequeños que solo transitan, contemplan, caminan, navegan. Pero todo en una secreta paz. Todo en una armonía perfecta. “Los cuadros de Joy fueron las ventanas de mi infancia. Ella me vio crecer y yo crecí asomado a su mundo, cada mañana, cada tarde y cada noche”, escribió mi hijo Daniel. Tus cuadros son ventanas al amor y la esperanza.

Elegiste morir como un personaje de tus cuadros. Una mujer sentada, casi inmóvil, frente al horizonte, recordando una escena, una melodía tal vez, o con la mente en blanco, en espera del fin que acaso no sea el fin sino el reencuentro, en algún lugar, con Jorge, con tu madre a la que invocabas, o que por las noches te visitaba. Creo que puedo escuchar las palabras que nos habrías pronunciado: *I love you all, I love you dearly.*

Gracias, Joy, por las risas y sonrisas, gracias por los tequilas, gracias por tus faldas claras y tus blusas de lino, gracias por tus consejos, gracias por todos los azules que nos diste, gracias por tus caricias y tus abrazos, gracias por tu amistad y por tu amor. *Bye bye, Joy. We love you. We love you dearly.* —

**ENRIQUE KRAUZE** es historiador, ensayista y editor. Dirige *Letras Libres* y *Clío*. Debate acerca de poner en circulación *El pueblo soy yo*.



CIENCIA

# Terminó la era de la información, ahora todo es reputación

**GLORIA  
ORIGGI**

ay una paradoja infravalorada del conocimiento que desempeña un papel fundamental en nuestras democracias avanzadas e hiperconectadas:

cuanto mayor es la cantidad de información que circula, más confiamos en lo que llamamos aparatos reputacionales para evaluar esa información. La paradoja reside en que la enorme disponibilidad y acceso a información y conocimiento que tenemos hoy no nos ha empoderado o hecho cognitivamente más autónomos. Más bien, nos ha hecho más dependientes de los juicios y evaluaciones que hacen otros de la información a la que nos enfrentamos.

Experimentamos un cambio paradigmático fundamental en nuestra relación con el conocimiento. Estamos pasando de la “era de la información” a la “era de la reputación”, donde la información tendrá valor solo si está ya filtrada, evaluada y comentada por otros. Hoy día, la reputación se ha convertido en el pilar fundamental de la inteligencia colectiva. Es la guardiana del conocimiento, y las llaves para abrir esa puerta las tienen otros. La manera en que la autoridad del conocimiento se construye en la actualidad nos hace dependientes de las opiniones inevitablemente subjetivas de otras personas, que generalmente no conocemos.

Daré algunos ejemplos de esta paradoja. Si alguien te pregunta por qué crees que están ocurriendo cambios en el clima que pueden dañar la vi-

da en la Tierra, la respuesta más razonable que puedes dar es decir que te fías de la reputación de las fuentes a las que normalmente acudes para informarte sobre la seguridad del planeta. En el mejor de los casos, confías en la reputación de las investigaciones científicas y crees que la revisión por pares es una manera razonable de filtrar o separar las “verdades” de las hipótesis falsas o las tonterías.

Pero lo más fácil es decir que confías en los periódicos, revistas o canales de televisión que tienen un sesgo ideológico que apoya la investigación científica para que te resuman sus descubrimientos. En este último caso, estás doblemente distanciado de las fuentes: te fías de la confianza de otra gente en la ciencia.

O tomemos una verdad mucho menos controvertida sobre la que he reflexionado a profundidad: una de las teorías de la conspiración más conocidas es la de que ningún hombre pisó la Luna en 1969, y que todo el Programa Apolo (incluyendo los seis aterrizajes en la Luna entre 1969 y 1972) fue un simple montaje. El creador de esta teoría de la conspiración fue Bill Kaysing, que había trabajado en Rocketdyne, la empresa que construyó los motores del cohete Saturno V del Apolo. En 1976, Kaysing publicó por sus propios medios *Nunca fuimos a la Luna. La estafa estadounidense de 30,000 millones de dólares*. Después de que el libro saliera al mercado nació un movimiento de escépticos que comenzó a buscar pruebas del supuesto engaño.

Según la Flat Earth Society, uno de los grupos que todavía niega los hechos, los aterrizajes en la Luna fueron una manipulación de Hollywood y Walt Disney, bajo la dirección artística de Stanley Kubrick. Muchas de sus “pruebas” se basan en un análisis supuestamente riguroso de las imágenes de varios aterrizajes. Los ángulos de las sombras son inconsistentes con las luces, la bandera de Estados Unidos ondea aunque no hay viento en la Luna, las huellas son demasiado precisas y están muy bien conservadas en un suelo en el que no hay humedad. Y también,



# sus crí base



12 números

\$700

pesos mexicanos

todo México

¿no es sospechoso que un programa que empleó a más de cuatrocientas mil personas durante seis años se cerrara tan abruptamente? Y un largo etcétera.

La gran mayoría de la gente a la que consideramos razonable y responsable (me incluyo) descartaría estas declaraciones y se mofaría de sus absurdas hipótesis (aunque ha habido respuestas serias y documentadas de la NASA contra estos alegatos). Y, sin embargo, si me pregunto a mí misma en qué me baso para saber que ha habido un aterrizaje lunar, debo admitir que mi base documental es bastante pobre y que nunca he invertido un segundo en desprestigiar las pruebas contundentes acumuladas por los teóricos de la conspiración. Lo que personalmente sé sobre los hechos combina recuerdos confusos de la infancia, imágenes televisivas en blanco y negro, y la deferencia hacia lo que mis padres me contaron sobre el aterrizaje en los siguientes años. Aun así, estos conocimientos de segunda mano y la calidad de esta evidencia personal sin corroborar no me hacen dudar de la verdad de mis creencias.

Mis razones para creer que el aterrizaje en la Luna tuvo lugar van más allá de las pruebas que puedo reunir y verificar sobre el hecho en sí mismo. En esos años, confiábamos en que una democracia como la estadounidense tenía cierta *reputación* por su sinceridad. Sin un juicio evaluativo sobre la fiabilidad de cierta fuente de información, esa información es, a todos los efectos, inútil.

El cambio de paradigma desde la era de la información a la era de la reputación se debe tener en cuenta cuando intentamos defendernos de las *fake news* y otros tipos de técnicas de desinformación que están proliferando en nuestras sociedades contemporáneas. Un ciudadano adulto de la era digital no debería ser competente en señalar y confirmar la veracidad de las noticias, sino que debería saber reconstruir el *camino reputacional* del fragmento de información en cuestión, evaluando las intenciones de quienes lo hicieron circular, e imaginándose los objetivos de las autoridades que le prestan credibilidad.

Cuando estamos a punto de aceptar o rechazar nueva información, deberíamos preguntarnos a nosotros mismos: ¿De dónde viene? ¿Tiene buena reputación la fuente? ¿Quiénes son las autoridades que le dan validez? ¿Qué razones tengo para no estar de acuerdo con estas autoridades? Este tipo de preguntas nos ayudarán a entender la realidad de mejor manera que buscar directamente la fiabilidad de la información en cuestión. En un sistema hiperespecializado de producción de conocimiento no tiene sentido intentar investigar por nuestra cuenta, por ejemplo, la posible correlación entre las vacunas y el autismo. Sería una pérdida de tiempo, y probablemente nuestras conclusiones no serían rigurosas. En la era de la reputación, nuestras valoraciones críticas deberían dirigirse, no hacia el contenido de la información, sino más bien hacia la red social de relaciones que ha dado forma al contenido y le ha dado un cierto “rango” merecido o inmerecido en nuestro sistema de conocimiento.

Estas nuevas competencias constituyen una especie de epistemología de segundo orden. Nos preparan para preguntar y evaluar la reputación de una fuente de información, algo en lo que los filósofos y profesores deberían estar trabajando y elaborando material para las futuras generaciones.

Como dice Friedrich Hayek en *Derecho, legislación y libertad* (1973), “la civilización descansa en el hecho de que todos nos beneficiamos de un conocimiento que no poseemos”. Un cibermundo civilizado será aquel en el que la gente sepa cómo evaluar con criterio la reputación de las fuentes de información, y en el que sepamos cómo reforzar nuestro conocimiento aprendiendo a medir de manera apropiada el “rango” social de cada fragmento de información que entra en nuestro campo cognitivo. —

*Traducción del inglés de Ricardo Dudda. Publicado originalmente en Aeon. Creative Commons.*

**GLORIA ORIGGI** es filósofa, investigadora en el CNRS de París y autora de *La reputazione. Chi dice che cosa di chi* (2017).