



La Jornada
SEMAMANAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 14 DE ENERO DE 2024
NÚMERO 1506

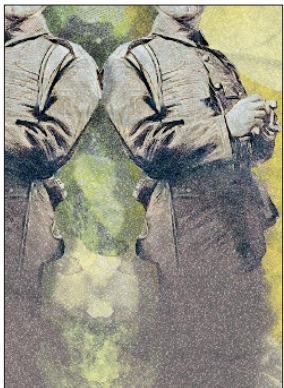
ERNST JÜNGER

CONTRA EL TOTALITARISMO

Andreas Kurz

*Joseph Roth: La tela de araña
y los peligros de la alienación*
Alejandro Rosas Anaya

*La melodía de una idea:
Monica Zgustova en la literatura checa*
Alejandro García Abreu



Portada: Ilustración de Rosario Mateo Calderón.

ERNST JÜNGER CONTRA EL TOTALITARISMO

Nacido en Heidelberg en el último lustro del siglo XIX, el escritor, historiador, periodista, filósofo y alguna vez soldado alemán Ernst Jünger es autor de *Tempestades de acero* (1920), *Sobre los acantilados* (1939), *La emboscadura* (1951), *Visita a Godenholm* (1952), *Eumeswil* (1977) y, ya rebasadas las nueve décadas de vida, *La tijera* (1989), entre muchos otros títulos, hasta sumar poco menos de cinco decenas a lo largo de ocho décadas. Empero, su bien merecida fama no se debe al hecho de haber sido tan prolífico sino a que, obra tras obra, con o sin ser consciente de lo que estaba haciendo, Jünger realizó con minuciosidad impresionante una de las radiografías del siglo XX, así como del alma humana, más reveladoras de toda la literatura, no sólo en lengua germana. En este sentido, y si bien su trayectoria y su vasta obra no gozan en español de la debida difusión, es bien conocida su transición del nacionalismo conservador al antitotalitarismo; acerca de esta última postura versa el ensayo de Andreas Kurz que ofrecemos hoy a nuestros lectores.

DIRECTORA GENERAL: Carmen Lira Saade

DIRECTOR: Luis Tovar

EDICIÓN: Francisco Torres Córdova

COORDINADOR DE ARTE Y DISEÑO:

Francisco García Noriega

FORMACIÓN Y MATERIALES DE VERSIÓN DIGITAL:

Rosario Mateo Calderón

LABORATORIO DE FOTO: Adrián García Báez, Israel Benítez

Delgadillo, Jesús Díaz y Ricardo Flores

PUBLICIDAD: Eva Vargas

5688 7591, 5688 7913 y 5688 8195.

CORREO ELECTRÓNICO: jsemanal@jornada.com.mx

PÁGINA WEB: <http://semanal.jornada.com.mx/>

TELÉFONO: 5591830300.

La Jornada Semanal, suplemento semanal del periódico La Jornada, editado por Demos, Desarrollo de Medios, S.A. de CV; Av. Cuauhtémoc núm. 1236, colonia Santa Cruz Atoyac, CP 03310, Delegación Benito Juárez, México, DF, Tel. 9183 0300. Impreso por Imprenta de Medios, SA de CV, Av. Cuicatláhuac núm. 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, México, DF, tel. 5355 6702, 5355 7794. Reserva al uso exclusivo del título La Jornada Semanal núm. 04-2003-081318015900-107, del 13 de agosto de 2003, otorgado por la Dirección General de Reserva de Derechos de Autor, INDAUTOR/SEP. Prohibida la reproducción parcial o total del contenido de esta publicación, por cualquier medio, sin permiso expreso de los editores. La redacción no responde por originales no solicitados ni sostiene correspondencia al respecto. Toda colaboración es responsabilidad de su autor. Títulos y subtítulos de la redacción.



▲ Foto: cortesía de la muestra *Héctor García qué me ves*, del Museo del Estanquillo.

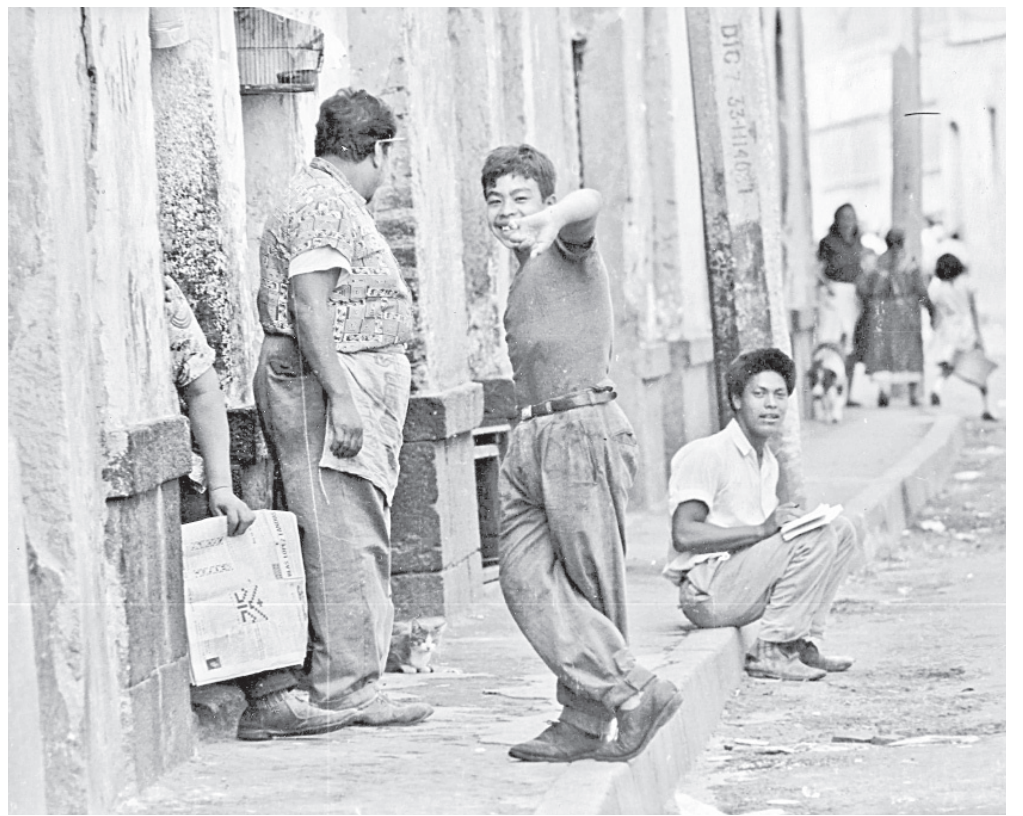
CHIMUELO: LOS AUTORRETRATOS DE HÉCTOR GARCÍA

La conmemoración del centenario de Héctor García (1923-2021) “fotógrafo de la ciudad”, como lo llamó Carlos Monsiváis, detona esta reflexión, más allá de los múltiples temas que ocuparon su lente de fotorreportero, sobre el concepto del autorretrato en la fotografía y en la pintura.

El proyecto conmemorativo por el centenario de Héctor García ha permitido al aficionado a la fotografía, en las más de diez exposiciones en distintos recintos de Ciudad de México, apreciar un espectro muy amplio de su abanico temático y una diversidad de miradas. El extraordinario fotógrafo de prensa, que marcó el medio siglo XX final, tiene una enorme abundancia –se habla de más de cien mil negativos– de registros. Si bien se ha dado ya como concepto globalizador el de fotógrafo de la urbe, hay mil y un registros más: el político, el social, el de la noche, el del día, el de la calle, el de los niños, el del espectáculo, el de los aparadores y, del que me quiero ocupar en esta cita y más tangencial, el arquetipo que se ha impuesto. Hoy, que la tecnología ha impuesto el género de la *selfie*, deriva del autorretrato, al que agrega la circunstancia y la intención efímera del “yo estuve/estoy aquí”, el autorretrato fotográfico es una enigmática paradoja.

Héctor García se autorretrató en muchas ocasiones y aunque no la trasluce podemos sospechar una cierta egolatría tamizada por el ejercicio lúdico, pero hoy deberíamos volvernos a preguntar qué significa el sufijo “auto” en esa expresión. Si en la pintura tradicional el espejo (y después de su invención, la propia fotografía) facilita y explica y hace posible el autorretrato, en la foto ¿quién está detrás de la cámara si el autor está delante? Esta pregunta puede parecer retórica, más al hablar de un fotógrafo para el cual el concepto de “obra” le viene de fuera, pero es pertinente hacerla, pues precisamente cuestiona el concepto de arte desde el oficio de fotorreportero. El autorretrato permite a la vez reconocerse como el mismo y como otro, pero en la fotografía el

José María Espinasa



▲ Hector García. Foto Rogelio Cuéllar.



▲ Fotos: cortesía de la muestra *Hector García qué me ves*, del Museo del Estanquillo.

sujeto fotografiado está a la vez delante y detrás de la cámara. Hay varias maneras de responder a esto. Una de ellas es plantearse ese concepto de puesta en escena en la fotografía, por ejemplo, en la de estudio, (casi) ausente en el fotoperiodismo. Hay que plantearse la idea de composición de manera distinta.

Se trata de ese diálogo entre el azar y la necesidad en la foto de prensa. El mundo está ocurriendo delante del ojo y de la lente en camino a asimilarse uno con el otro. Hay en la mayoría de los autorretratos de Héctor un contenido lúdico, juguetón, que le viene de esa mencionada pinta: yo estoy aquí, o más bien estuve y ya no estoy, pero queda el aquí de mi presencia. La foto es un haber estado que permanece como estar, un estar siendo heideggeriano. Así, la cámara, que es una extensión o una prótesis del ojo, pide prestada una mirada y se la apropia, para no devolverla, a quien obtura la cámara incluso si soy yo mismo (de allí la fascinación de la *selfie*). Conocerse y reconocerse como hechos distintos y diferenciados. Para un fotógrafo de prensa el autorretrato es una ironía: él da noticia, no puede “ser la noticia” Y quiere verse fotografiar fotografiando. Basta de trabalenguas.

Para Héctor García la cámara forma parte de su rostro, más que ojo es nariz, con la que huele la imagen. Y sí, se ve a sí mismo como ve a la ciudad. Y lo hace con humor para evitar la solemnidad, tentación frecuente del autorretrato. Por eso la partícula “auto” en la expresión “autorretrato” se relativiza: ya no tiene tanto que ver con el yo autor como con el “él” autor. Se vuelve una transposición de la propuesta de Rimbaud: “yo es otro”. Se trata de una doble desposesión. Una exomirada, diría un biólogo contemporáneo. Diríamos que el rostro de Héctor García sin cámara es un rostro

“

El rostro de Héctor García sin cámara es un rostro doblemente chimuelo.

Esta palabra, un mexicanismo, suena muy propia para calificar a nuestro fotógrafo pata de perro. Entre la ciudad y el rostro hay un nexo profundo: toda urbe es chimuela.

doblemente chimuelo. Esta palabra, un mexicanismo, suena muy propia para calificar a nuestro fotógrafo pata de perro. Entre la ciudad y el rostro hay un nexo profundo: toda urbe es chimuela. Esa condición de fotógrafo de la ciudad tan subrayada por los críticos. Héctor García es un fotógrafo *flâneur* en el sentido baudeleriano. Una de las características de las curadurías de la mayoría de la muestras presentadas en el homenaje, subrayadamente la de las Rejas de Chapultepec, es su condición narrativa, secuencial, casi cinematográfica. La foto también cuenta historias –como sabía ese género hoy en desuso de la fotonovela– y tiene los rasgos de un rostro colectivo, y entre ellos el de Héctor García. Por eso la conciencia de la cámara que lo mira, que es y no es la mirada de mirarse a sí mismo.

El aficionado a la lente tiene la oportunidad de visitar la exposición de Héctor García en Los Pinos, el Museo de Ciudad de México, el Centro de la Imagen, El Estanquillo, las Rejas de Chapultepec, el Museo Nacional de Arte, la Fundación Héctor García y varias galerías privadas. Un verdadero banquete en un homenaje más que merecido ●

LA MELODÍA DE UNA IDEA: MONIKA ZGUSTOVA EN LA LITERATURA CHECA



Celebramos la trayectoria de Monika Zgustova (Praga, 1957), gran difusora de la literatura checa en el mundo hispanoparlante, autora de libros esenciales como *Los frutos amargos del jardín de las delicias*, *Vida y obra de Bohumil Hrabal*, *La mujer silenciosa*, *Jardín de invierno*, *La noche de Valia*, *Las rosas de Stalin*, *Vestidas para un baile en la nieve*, *La intrusa*, *Retrato íntimo de Gala Dalí*, *Un revólver para salir de noche*, *La bella extranjera*, *Praga y el desarraigo* y *Nos veíamos mejor en la oscuridad*.

Zgustova recibió el Premio Gratiar Agit del Ministerio de Asuntos Exteriores de la República Checa por el conjunto de su obra. Traductora del checo y del ruso, ha trasladado al castellano y al catalán, entre otros autores y autoras, a Bohumil Hrabal, Anna Ajmátova, Marina Tsvetáieva, Jaroslav Hašek, Václav Havel y Milan Kundera.

Literatura e identidad

Monika Zgustova nació en Praga y reside en Barcelona. Pasó sus años formativos en Estados Unidos. Escritora magistral, extraordinaria difusora de la literatura checa en el mundo de habla hispana, periodista –colabora en medios nacionales e internacionales– y traductora del checo y del ruso, ha trasladado al castellano y al catalán, entre otros autores y autoras, a Bohumil Hrabal, Anna Ajmátova, Marina Tsvetáieva, Jaroslav Hašek, Václav Havel y Milan Kundera. Por sus traducciones recibió los premios Ángel Crespo y el Ciudad de Barcelona. Entre sus libros destacan *Los frutos amargos del jardín de las delicias*, *Vida y obra de Bohumil Hrabal* (1997, 2014), *La mujer silenciosa* (2005), *Jardín de invierno* (2009), *La noche de Valia* (2013) –con el que obtuvo el premio Amat-Piniella 2014 a la mejor novela del año–, *Las rosas de Stalin* (2016), *Vestidas para un baile en la nieve* (2017) –volumen galardonado con el premio Cálamo–, *La intrusa*, *Retrato íntimo de Gala Dalí* (2018), *Un revólver para salir de noche* (2019), *La bella extranjera*, *Praga y el desarraigo* (2021) y *Nos veíamos mejor en la oscuridad* (2022).

Su obra se ha traducido a una docena de idiomas. También estrenó dos obras de teatro: *Un día de éstos* y *Las aventuras del buen soldado Švejk*, adaptación de la novela de Jaroslav Hašek. Actual-

Alejandro García Abreu

mente Galaxia Gutenberg es la editorial que publica a la escritora. Zgustova recibió el Premio Gratias Agit del Ministerio de Asuntos Exteriores de la República Checa por su trayectoria literaria.

La obra de Zgustova es fascinante. *Los frutos amargos del jardín de las delicias. Vida y obra de Bohumil Hrabal* revela su admiración por el creador checo. Hrabal (Brno, 1914-Praga, 1997) –uno de los más importantes escritores europeos de la segunda mitad del siglo XX– narró su vida a la autora praguense en entrevistas. El libro es producto, primordialmente, de las conversaciones que mantuvo con el genio de las letras. A lo largo de los cuatro años que duró la preparación de su texto, se reunía con él en su casa inmersa en los bosques de Kersko o, más seguido, compartía sus perennes visitas a las cervecerías del barrio antiguo de Praga. La mayoría de las citas y de los datos los recogió de la voz del propio Hrabal. Otras citas fueron extraídas de las *Obras completas de Bohumil Hrabal*. También tradujo múltiples libros del autor de *La pequeña ciudad donde se detuvo el tiempo*, *Personajes en un paisaje de infancia*, *Mi gato Auticko* y *Una soledad demasiado ruidosa*. El editor –Joan Tarrida– y la autora confirman que para el autor nacido en Brno “la falta de sentido trascendente [...] se manifiesta en su recurso al alcohol, en su falta de creencias en la práctica, que se plasma en su muerte –se deja entrever que se suicidó–, en algunas de sus obras literarias y en detalles irreverentes.” Zgustova escribe:

La tormenta se fraguaba sobre Europa. Sobre la vida de Bohumil, la tormenta se había instalado ya antes de su nacimiento. Un día, precisamente un domingo a mediodía, su madre, una chica joven que entonces vivía su primer amor, tras una larga lucha interior, anunció a sus padres que estaba embarazada. Su padre, con mucha rabia, la arrastró de la mano al patio y la apuntó con el fusil rugiendo: “¡Arrodíllate, te voy a matar de un tiro!” Por suerte, en ese momento salió al patio su mujer, que conocía perfectamente los estallidos de cólera de su marido, y dijo: “¡Venga, ya es hora de comer y la sopa se enfría!” Ese episodio, en el que Hrabal insistía, y por lo tanto intentaremos creerle, acompañará a Bohumil toda la vida; tanto cuando era niño como cuando era mayor, nunca dejó de ser asustadizo. “Mi mundo se reduce a la vida en un vientre extramatrimonial y a una sensación de miedo permanente, que sólo he intentado superar escribiendo”, confesó ya en su madurez.

Hrabal anhelaba reclamar algo bello y significativo del pasado, asevera la autora de la biografía. Recuerda: “Del mismo modo que en Baudelaire y en T.S. Eliot, en Hrabal los gatos acompañan toda su obra. El escritor confesó que nunca ha dedicado tanta atención y tanta ternura a una mujer, nunca ha sentido tanta devoción por una amante. Ni siquiera por su madre sintió tanto cariño como por los gatos.”

La traductora deslumbrante escribió *La mujer silenciosa*, libro en el que cuenta la historia de Sylva, una mujer en la Praga sometida a la invasión nazi y a la ferocidad soviética. *Jardín de invierno* trata las circunstancias históricas de la Europa Central, el estalinismo, la Primavera de Praga y la transición hacia la democracia. La protagonista de *La noche de Valia* fue acusada injustamente de espionaje y pasó años en el gulag. *Las rosas de Stalin* aborda la vida de Svetlana Allilúyeva, la única hija del dictador soviético. *Vestidas para un baile en la nieve* recupera el testimonio de nueve mujeres sobrevivientes del gulag. *La intrusa. Retrato íntimo de Gala Dalí* es



A lo largo de los cuatro años que duró la preparación de su texto, se reunía con él en su casa inmersa en los bosques de Kersko o, más seguido, compartía sus perennes visitas a las cervecerías del barrio antiguo de Praga. La mayoría de las citas y de los datos los recogió de la voz del propio Hrabal.

una aproximación a la musa surrealista. *Un revólver para salir de noche* reconstruye el vínculo entre Véra y Vladimir Nabokov. *La bella extranjera. Praga y el desarraigo* versa sobre su ciudad natal y *Nos veíamos mejor en la oscuridad* narra el devenir de una familia –de una hija y de una madre en particular– que huyó del totalitarismo. En la mayoría de sus libros trata la condición de la mujer en el siglo XX y reflexiona sobre el exilio y la identidad en los regímenes tiránicos.

La existencia compartida: Véra y Vladimir Nabokov

EN UN REVÓLVER para salir de noche Zgustova examina a Véra Nabokov, “un ejemplo diáfano de la mujer que, consciente de que comparte su existencia con un hombre extraordinario, decide convertir en su razón de ser el éxito de su marido”, Nabokov conoció a Véra Slónimen –su apellido de soltera–

en Berlín, el 8 de mayo de 1923. Se casaron. Ella acompañó al autor de *Lolita* durante toda su vida. Procuró controlar las amistades femeninas de Vladimir: “a él no habían dejado de interesarle ni las chicas ni las mujeres.” Zgustova escribió que un día, hacia el final de su vida, “Vladimir volvió a sentarse, no sin cierta dificultad, ante el escritorio y fingió escribir, aunque no podía concentrarse. Pensaba en Véra y en él, cuando tenían poco más de veinte años...” La clave del libro está en una pregunta: “¿Hubiera sido Nabokov uno de los más grandes escritores del siglo XX sin Véra?” En una misiva a Véra se lee: “Sí, te necesito, mi cuento de hadas... Porque eres la única persona con la que puedo hablar sobre la sombra de una nube, sobre la melodía de una idea y sobre cómo hoy, mientras iba a trabajar, he mirado un girasol a la cara y él me ha sonreído con todas sus semillas.”

Véra –escribió Zgustova– “tenía una cualidad: mientras transcribía *Lolita* y otras novelas nunca se sorprendió de la carga erótica de numerosos pasajes, como mucho observaba que estaban escritos como poesía en prosa. El principio de *Lolita* fluyó de la pluma de Vladimir por sí solo; aquellas palabras marcaban un ritmo y una melodía, una atmósfera nostálgica a toda la novela”. La autora dijo que eran palabras intraducibles que sólo podrían degustar los que dominaran bien el inglés.

Una de las conclusiones de Zgustova es que Véra “se propuso realizar la obra de su vida a través de la creación de alguien al que ayudaría hasta fundirse con él y convertirse en parte de su creación.” Véra, a sus ochenta y ocho años, “llevaba una vida estoica dedicada a la obra de su marido, que ella consideraba la obra de ambos...”

Una madre y una hija en el exilio

NOS VEÍAMOS MEJOR en la oscuridad –novela sobre aquello que fracturó el exilio, finalista del Premio de los Lectores en Praga en 2022– inicia con la sensación de extrañamiento de Milena, la narradora: “Me parecía que los hechos que habían tenido lugar eran la vida real, los veía luminosos, dignos de atención y hermosos, mientras que el presente era una mera sombra. / La sensación de que la vida transcurría fuera de mí no era nueva. Me sentía anclada en algún lugar mirándola como si se tratara de una película. Tenía la sensación de que la vida estaba en otra parte.”

La novela de Zgustova también contiene una excursión a la niñez de la protagonista. Con el paso de los años, madre e hija rehicieron sus vidas en lugares distintos. Milena, la narradora, asevera que “Jana [su madre] expresaba su desesperación; ella, que por amor a su marido había planeado y preparado paso a paso y concienzudamente el exilio, no sabía qué más hacer. Ella, que cuando yo era pequeña había pasado días y semanas en consultas médicas y en clínicas psiquiátricas y nuestro exilio era la obra de su vida, necesitaba comprensión.”

La escritora plantea que Jana “tenía unas experiencias traumáticas y devastadoras de su infancia. Por supuesto, el rechazo de su madre, pero también tienes que pensar en todo lo que pasaba a su alrededor: la guerra, el nazismo, el comunismo, el exilio”.

Monika Zgustova afirma: “Un emigrante está en casa en cualquier lugar del mundo. O al contrario, no lo está en ninguna parte.” Pienso que los escritores y las escritoras –en el exilio, en la bruma de las circunstancias– consideran que la lengua constituye una especie de hogar ●



JOSEPH ROTH: LA TELA DE ARAÑA Y LOS PELIGROS DE LA ALIENACIÓN

Este artículo recuerda e invita a la lectura de la obra de Joseph Roth (1894-1939), sobre todo de la gran novela *La tela de araña*, que pone en evidencia el espíritu generado tras la primera guerra mundial, con la maestría narrativa del “santo bebedor”.

Joseph Roth nace en 1894, en el seno de una familia judía, en Brody, región de Galizia, parte este del desaparecido Imperio Austro-húngaro; allí pasa su infancia, a unas cuantas millas de la frontera con la Rusia zarista. Después, con casi veinte años y con intenciones académicas que bien a bien no se concretan, ya que es 1914, año en que inicia la gran guerra, viaja rumbo a Viena, en un periplo sin retorno a su lugar de origen. Dicha metrópoli, para entonces, presencia sosegadamente el ocaso de una época, de un período que simboliza el refinamiento cultural alcanzado por los Habsburgo y que, años más tarde, fundamentará los cimientos de obras literarias como la de Roth. Así, la entonces ciudad de los placeres superfluos se convierte en una de las primeras postas en el camino tortuoso de Joseph Roth. Pero hay que decirlo: de ello, y de otras tantas cosas que han fraguado el mito del “santo bebedor”, se ha escrito mucho: de la ausencia del padre en la niñez del pequeño Moses, del enrolamiento del joven Roth en el ejército austríaco, del alcohólico errabundo en múltiples ciudades europeas, donde se va familiarizando con los cuartos de hotel, porque ellos reemplazan el calor de los hogares fijos, propios; y las amistades suplen el apego y la ternura de los hijos y de la mujer que aguardaría en casa. Así pues, de Viena a Berlín, de allí a toda Europa, el escritor austríaco peregrina fungiendo como periodista. Aunque también va urdiendo historias, narraciones concebidas con agudeza, con un natural instinto poético y una maestría fuera de lo común. Dicha obra narrativa, sin menosprecio alguno de sus textos periodísticos, que también cumple con los requerimientos de la genialidad, es la que lo encumbra.

El taimado Kapturak

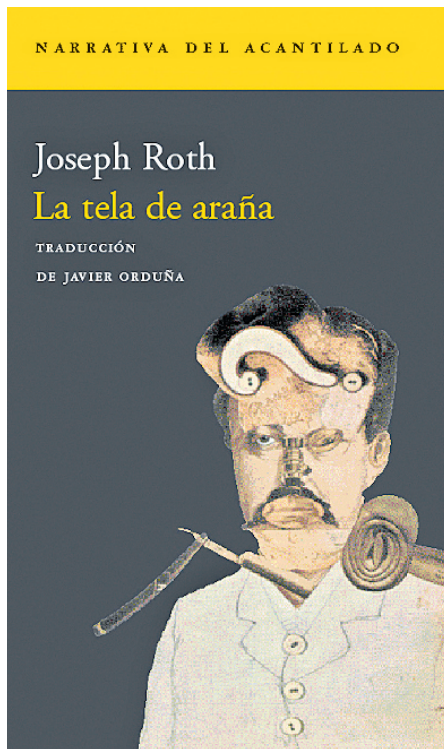
LA NARRATIVA DE Joseph Roth es un conjunto orgánico, como la de otros escritores que evocan el terruño y que, debido a ello, recurren a cartografías, aunque emanadas de la realidad, imaginarias. La figura del usurero y traficante de personas, Kapturak, da cuenta de ello. Saltarín y oportunista, este personaje va de una narración a otra, de *Job* a *El profeta mudo*, de allí a *La marcha de Radetzky...* y donde asoma “su rostro amarillento”, el escritor austríaco le delinea rasgos de ventajoso mercader. Por la fugacidad de sus apariciones, Kapturak bien podría jugar el rol de personaje incidental; sin embargo, la presencia de este hombre es determinante en la vida de muchos protagonistas y, por ello, su relevancia sobrepasa tal concepto; más bien lo vuelve pieza inherente a la obra de Roth.

Kapturak es taimado, disloca los destinos de quien se cruza en su vereda, o, dicho de otro modo, es éste quien les sale al paso para obtener un beneficio personal. Físicamente es un personaje exiguo, pero tras dicha pequeñez esconde su sagacidad. Es también esa insignificancia la que le enviste de un carácter sobrenatural, tal vez siniestro. En una desconcertante escena de *La marcha de Radetzky* (1932), Roth describe a Kapturak sin sólo abocarse al físico: la indumentaria cobra cierta relevancia aludiendo, acaso de forma consciente, a un personaje célebre del romanticismo alemán: “Un hombre de cierta edad, flaco, alto, pálido y callado, vestido de gris, quien saca del bolsillo todo aquello que se necesita.” Dicha figura, igualmente desconcertante y ventajosa, aparece con la intención de comprar la sombra de Peter Schlemihl en el clásico de Adalbert von Chamisso, *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, también conocida como *El hombre que perdió su sombra*. Este sujeto de traje gris igual tuerce el destino de quien se le pone enfrente, pues es el diablo.

Pero Kapturak no es ningún demonio, es un judío “vestido de gris. Llevaba calzado de lona gris. Los bordes de la suela mostraban el lodo gris [...] En su cráneo se arremolinaban precarios mechones grisáceos”. Es por ello que la precitada “escena desconcertante” de *La marcha de Radetzky* cobra relevancia, cuando el exceso de aguardiente consumido por el teniente Karl Joseph –uno de los protagonistas de la novela en cuestión– y la luz de su habitación proyectada sobre “el hombrecillo

Alejandro Anaya Rosas





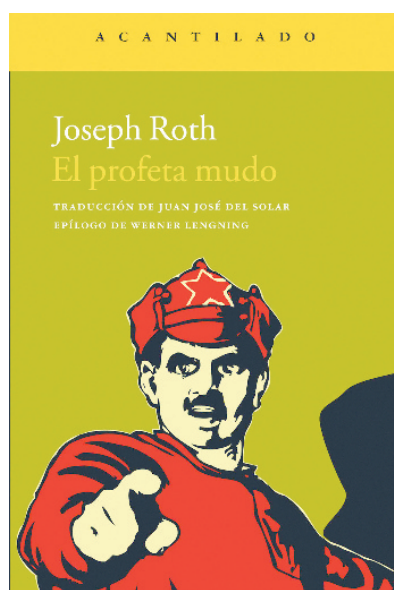
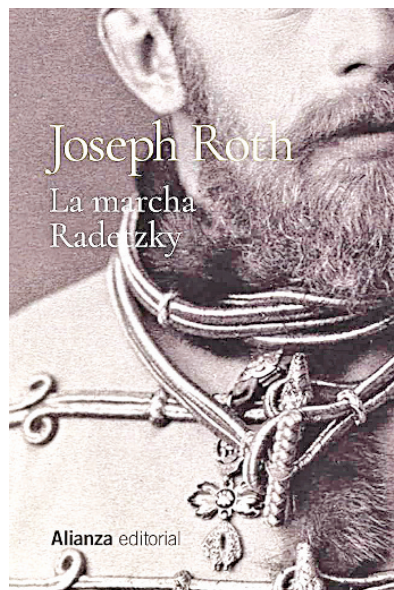
gris”, arrojan una sombra fantasmal contra el pasillo encalado que, sin embargo, describe la forma de una cruz, símbolo cristiano que hace estragos en la embotada cabeza del teniente Trotta. En el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier encontramos que “según F. Portal. Los artistas de la Edad Media [...], dan a Cristo un manto gris, cuando preside el juicio final”, analogía que vuelve inminente el fin de la carrera militar del teniente Trotta y de su existencia, signada por vivir bajo la sombra de una estirpe heroica; es decir, una existencia envuelta en la bruma anodina de fracasos constantes o insulsas victorias, incomparables a las de sus antepasados. Entonces el teniente es un pequeño soldado que jamás igualará al padre, menos al abuelo –el Héroe de Solferino, quien en dicha batalla salva la vida del emperador Franz Joseph– y que, por ende, carga a cuestas una vida gris... A pesar de ello y de todo, el personaje es tan inmenso y la novela tan perfecta, que otorga a Roth, así lo dice Claudio Magris, el calificativo de “poeta épico”: no pocos le damos la razón.

Gris que torna a negro

YA EN *La tela de araña* (1923), Joseph Roth utiliza el color gris como una estrategia discursiva que, de igual modo, aparece como presagio de una catástrofe, hasta cierto punto inevitable y anunciada a lo largo de la novela: la contención, por medio de la violencia, de manifestantes civiles en contra de un Estado desigual, un 2 de noviembre en la ciudad de Berlín después de la gran guerra: “El día amaneció gris. Llovía [...] los obreros empezaron a desfilar bajo una lluvia gris. Eran grises como ella. Eran incesantes como ella. Afluían de barrios grises, como ella de grises nubarrones.” Cabe resaltar que en esta inclemente jornada se desarrolla el clímax del relato, y que en las hostilidades entre obreros y hombres del Estado, gente de derecha, soldados, también participan jóvenes estudiantes dispuestos al combate contra toda oposición a la gloria de la patria, del ideal de “nación” que inocularon en arribistas e ingenuos. Esa es una parte de la Alemania del protagonista, Theodor Lohse. De igual modo, el gris podría simbolizar el hastío, la confusión, la indolencia de dicho personaje, pues Lohse no posee una conciencia muy clara de lo que representa su vida en un mundo que brota de los escombros de la gran guerra; habita en la bruma, bajo un cielo en constante amenaza de tormenta.



Del mito del “santo bebedor” se ha escrito mucho: de la ausencia del padre en la niñez del pequeño Moses, del enrolamiento del joven Roth en el ejército austriaco, del alcohólico errabundo en múltiples ciudades europeas, donde se va familiarizando con los cuartos de hotel, porque ellos reemplazan el calor de los hogares fijos, propios; y las amistades suplen el apego y la ternura de los hijos y de la mujer que aguardaría en casa.



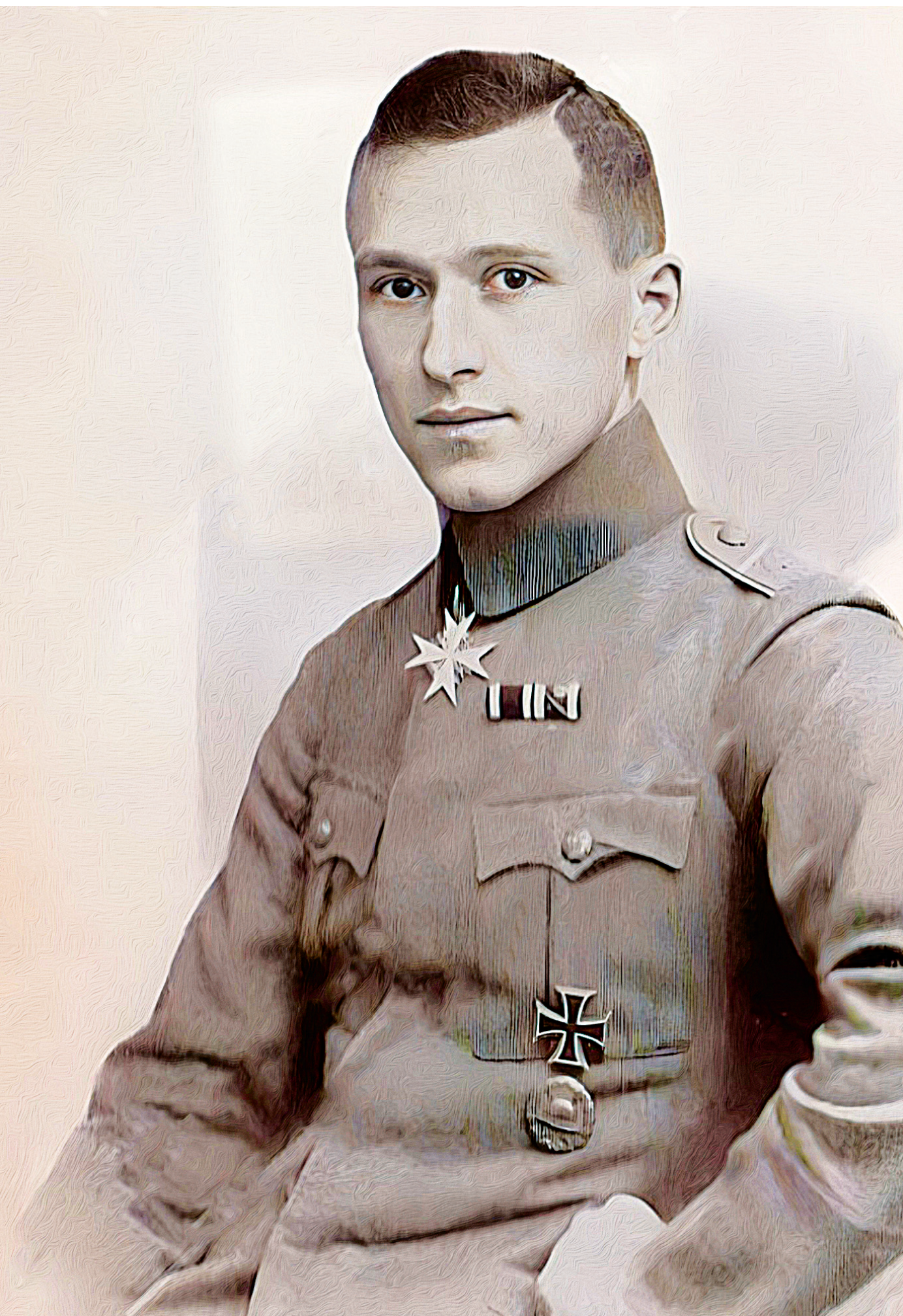
Para nuestro personaje, el ideal del *Völkisch*, de una raza dominante con derechos “sobre los otros” por designio divino, o la “misión histórica” de su pueblo, no son estimulantes espirituales: su práctico conformismo y su pedestre gloria son características, no sólo de Lohse, sino de muchos hombres que no encontraron brújula en la desolación de la postguerra, y de quienes los verdaderos criminales se aprovecharon.

La vicisitud es la constante en la vida de Theodor. Los altibajos son peldaños que le sirven para escalar hasta la cumbre, la cima es el poder, aunque un poder vacuo. El deseo de que su nombre sea pronunciado como el de un héroe nacional domina la abulia, lo pone a trabajar, le hace tolerar las ignominias. El anhelo de venganza también, es un hombre de acción: “¡Ya lo verían todos! Pronto saldría de su oscuro rincón, triunfante.” La pregunta es quién le hizo daño, o ajustar cuentas de qué. Parece ser heredero de una creencia perversa, alienado por un designio imaginario, algo irracional que le amarga la vida; algo que encuentra su germen en el pasado: en quienes observaron con envidia cómo otras naciones conquistaban colonias fuera del continente europeo. Desde ese tiempo, entonces, todo se salió de control, se malinterpretaron algunas cosas, se forjaron estereotipos de quienes no deseaban un Estado nacional superior al de vecinos. Lo anterior les sirvió a los oportunistas, a los rapaces y los megalómanos, con ello alimentaron rencores, prometieron prosperidad y gloria, y, por supuesto, ganaron aliados en su camino a la cima de un Estado totalitario, que alcanzó su propósito en 1933.

Más que el resultado de la gran guerra, Theodor Lohse es producto de un desarrollo histórico que, sin duda, encontró caldo de cultivo al final de la misma: la idea de una nación poderosa que resurgiría para alcanzar la inmortalidad. Muchos Lohse ocuparon puestos importantes en la estructura política de su país debido a méritos personales, como total subordinación o crueldad –si es que actuar así conlleva algún merecimiento– y, como nuestro personaje, sólo fueron pequeños burócratas, megalómanos, empleados invisibles, más parecidos a plutócratas vulgares que a funcionarios al servicio de la gloria de una nación. En *La tela de araña*, Joseph Roth advierte sobre los peligros de la alienación; pinta, de manera magistral, la ruta oprobiosa para alcanzar el poder de manera simple, y prevé sobre cómo los poderosos se benefician de los tiempos difíciles y de las sociedades en transición para establecer culpas, casi siempre inexistentes, en los otros, para delimitar bandos y separar grupos a fin de aislar a la minoría... y todo ello lo retrata a través de la vida de un solo individuo: Theodor Lohse. En tiempos de incertidumbre, una novela como ésta, que versa sobre días difíciles, podría servirnos de asidero y ayudarnos a reflexionar sobre la perversa demagogia de los falsos redentores.

En 1939 Joseph Roth se encuentra en París cuando, a menos de un año de la anexión de Austria al Imperio Alemán consumada por Hitler, sufre un desvarío psíquico, antesala del infarto fulminante que, paradójicamente, le salva de ser testigo del inicio de la segunda guerra mundial. El escritor austriaco Joseph Roth moría, como lo narra su amigo Soma Morgenstern –quien plasma de manera estrujante el *delirium tremens* de Roth–, de forma sórdida, cansado de trashumar, acostumbrado a las deudas y asolado por el alcohol, cerrando así un capítulo brillante de la literatura en lengua alemana ●

ERNST JÜNGER CONT



Este espléndido ensayo explora las ideas contenidas en *Tempestades de acero* y *La emboscadura*, del controvertido escritor alemán Ernst Jünger (1895-1998), guiado por el concepto de *Kameradschaft*, “compañerismo” o “camaradería” que, más allá de ideologías y patrias, parece unir el espíritu de los soldados en el frente de la primera guerra mundial, y afirma: “el antitotalitarismo de Jünger es totalitario, actúa como un camarada que decreta la camaradería para que se pueda gozar en el propio sufrimiento y sentirse el salvador de los demás”.

Ernst Jünger falleció en 1998, un mes antes de cumplir 103 años. No quiero acordarme de una de las figuras más prominentes y controvertidos de la literatura y el pensamiento alemanes del siglo XX, sino contestar una pregunta ingenua: ¿por qué Jünger escribió *In Stahlgewittern* (*Tempestades de acero*)? La respuesta será más ingenua que la pregunta.

John Keegan cerró su canónico *The First World War* (1998) con una pregunta similar: ¿por qué los soldados y oficiales seguían luchando cuando ya no podía haber dudas sobre el carácter antiheroico de la guerra? Las trincheras en el oeste, las batallas masivas en el este y eventos aislados como Galípoli en febrero de 1915, habían dejado claro que se trataba de una carnicería sin par, una carnicería a secas sin la pretensión de constituir una metáfora. Los soldados eran material, bestias preparadas para ser sacrificadas en rastros gigantescos. Sus muertes eran *casualties*, un término que hoy puede traducirse como “víctimas”,

Andreas Kurz

RA EL TOTALITARISMO

pero que en realidad implica una “casualidad” o un “accidente”, inesperados y trágicos, pero no muerte o mutilación en el campo de batalla; en todo caso un eufemismo atroz. Un soldado no va a la guerra para sufrir un accidente letal, afirma Keegan, ¿por qué no se rebela y deja de ser soldado? El historiador británico, convencido de los valores conservadores del ejército, insinúa una respuesta en la que poco cree: la *Kameradschaft* mantiene la guerra y conduce a cientos de miles de reses cegadas al matadero. *Kameradschaft* es “compañerismo” o “camaradería”, es más que amistad y más que familia; la que, en el caso de Jünger, de todos modos poco importaba. El espíritu de camaradería impulsó la redacción de *Tempestades de acero* y subyace incluso en las ideas antitotalitarias que el alemán empezó a formular frente al crecimiento del nacionalsocialismo, el fascismo y el estalinismo.

Al inicio de la primera guerra mundial Jünger tenía diecinueve años. Sin embargo, ya era un soldado experto: un año antes, en 1913, había huido de su hogar para buscar la aventura militar en la Legión Extranjera francesa. Cuando las hostilidades entre Alemania y Francia estallan, Jünger se enlista inmediatamente en el ejército del Káiser. Sabe, sin duda, que tendrá que luchar contra sus compañeros de armas de 1913. No creo que el joven soldado dejara de percibir a sus ahora enemigos como camaradas. El compañerismo es una forma de unión supranacional, las trincheras del oeste no están ocupadas por enemigos (tampoco por amigos), sino por camaradas que las arbitrariedades de la historia y de los gobernantes pudieron separar. Cuando llega la orden “de arriba”, de ataque o defensa, de avance o retirada, estos camaradas se convierten en ingleses, alemanes, franceses, rusos que tienen la obligación de odiarse y matarse mutuamente. No reciben órdenes estratégicas o de combate, reciben órdenes de odio.

Los soldados no saben de las muchas conceptualizaciones teóricas de nacionalismo o patriotismo; en 1914, el siglo XIX que había impuesto la defensa de la patria como valor supremo al que hay que sacrificar la vida y la familia, ya no está en la memoria de los dieciochoañeros. La mayoría de ellos aún tiene el salón de clases en la mente. Digerir el viaje repentino de una preparatoria provinciana con sus fiestas y primeros amoríos, con el odio compartido ante la inmensa figura dictatorial que el profesor representaba, a La Somme, a Tannenberg o a Isonzo, no es tarea fácil.



Cuando llega la orden “de arriba”, de ataque o defensa, de avance o retirada, estos camaradas se convierten en ingleses, alemanes, franceses, rusos que tienen la obligación de odiarse y matarse mutuamente. No reciben órdenes estratégicas o de combate, reciben órdenes de odio.



Camaradería vs. nacionalismo

LA CAMARADERÍA AYUDA, el salón de clases migra a las trincheras del oeste o a los campamentos del este, marcha con los soldados, integra a los muchos otros que de la escuela no saben nada, abarca a los mayores y, una vez más, une a todos en el desprecio ante esa inmensa figura dictatorial que el teniente, el coronel y el general representan lejos del frente –los oficiales que sí están ahí son camaradas también. El nacionalismo de la primera guerra mundial sólo existe sobre el papel, es otra orden remitida desde los centros de mando en Berlín, Londres, Viena y París.

La historiografía suele confundirnos: culpa al imperialismo tardío, el más agresivo y expansivo de todos, como responsable principal de la contienda. Este imperialismo y el nacionalismo van de la mano. Se trata, como sabe Hannah Arendt, de imponer la propia idiosincrasia en todo el planeta, de eliminar lo ajeno. Puede haber motivaciones diferentes: la ideología, la economía, la gloria militar. En el fondo se halla la idea fija de la propia superioridad, de que ser germano nos conviene a todos. Y el que se niegue... Esta idea se acentúa radicalmente en el imperio de Guillermo II. Sin embargo, “ser germano” puede ser sustituido por “ser ruso” o “ser inglés”. La consecuencia lógica es un cataclismo global, el “ser nada”. La camaradería funge en esta situación como el último asidero que protege al soldado de la autodestrucción. Decía Thomas Bernhard, vulgar y políticamente incorrecto, que la verdadera amistad entre dos hombres inicia cuando pueden soltar pedos juntos. Los combatientes en todas las guerras están obligados a renunciar a la pena y la intimidad; no sólo orinan y defecan lado a lado, tienen que desnudarse frente a todos, son seres reducidos a un tenue núcleo de humanidad que ni siquiera las órdenes arbitrarias ni la violencia extrema ni la ideología más brutal son capaces de eliminar. Esta extrema vulnerabilidad paradójicamente genera también el coraje del soldado, le permite sentirse camarada de todos, unido con todos más allá de nacionalismo e imperialismo, le permite al mismo tiempo matar o masacrar al otro cuyas desnudez y exposición provocan su sacrificio. El otro, en este sentido final, puede ser yo; la víctima y el victimario forman una simbiosis gracias a la camaradería. Erich Maria Remarque así se acuerda de ella en su muchas veces maltratada novela *Sin novedad en el frente* (1929). La camaradería de Jünger es otra.



Decía Thomas Bernhard, vulgar y políticamente incorrecto, que la verdadera amistad entre dos hombres inicia cuando pueden soltar pedos juntos. Los combatientes en todas las guerras están obligados a renunciar a la pena y la intimidad; no sólo orinan y defecan lado a lado, tienen que desnudarse frente a todos, son seres reducidos a un tenue núcleo de humanidad.

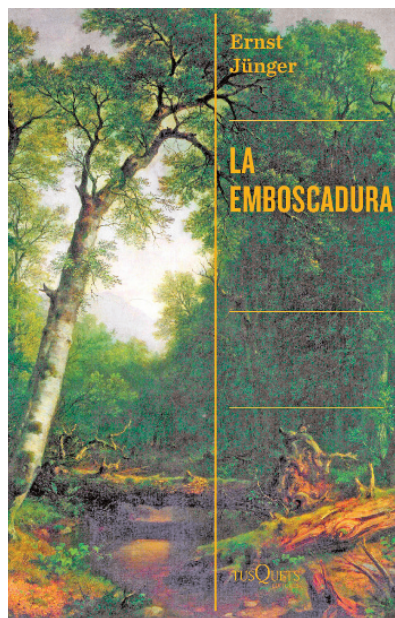
VIENE DE LA PÁGINA 9 / ERNST JÜNGER CONTRA...

Jano en el campo de batalla

EL EJÉRCITO DE la decadente monarquía austriaca ilustra la paradoja: no hubiera podido luchar con base en las ideas nacionalista e imperialista. No había una nación única que se hubiera podido extender: croatas y eslovacos, germanos e italianos, húngaros y checos, sólo gracias a la camaradería podían mantenerse un tiempo en la guerra: se mantuvieron a duras penas, pero no se deshicieron en este lapso de cuatro años, no más que franceses, ingleses y alemanes cuando la inutilidad y suciedad de la muerte habían quedado patentes. Gracias a la camaradería permanecieron en pie, se reveló su carácter de Jano: los mantiene vivos y a la vez los mata porque impide la rebelión abierta contra la masacre. La camaradería de Jünger se aprovecha de la paradoja.

Desde el prólogo de *Tempestades de acero*, Jünger se presenta como un fanático de la camaradería. La describe como un ideal que revela “las palabras sobre los héroes y el heroísmo” como disparates vacíos, que se opone a una “época del lloriqueo femenino”, que valora menos la vida y más la idea. El joven Jünger, en otras palabras, se manifiesta como un tardío epígono de idealismo y romanticismo alemanes. La camaradería es su utopía, la idolatra, mas no la vive, no es camarada de nadie, sino de sí mismo. “¿Qué cosa puede ser más sublime que a la cabeza de cien hombres marchar a la muerte?”, se pregunta antes de su primer ataque. El “pálido y absurdo miedo” que siente, sólo un líder nato puede superarlo. A conciencia Jünger glorifica a los *Führer* que son capaces de acumular la energía del grupo para convertirla en valentía y fuerza de ataque, para activar, en otras palabras, el potencial de la camaradería que transforma a los individuos en esta masa de reses que van al matadero. Tendrá que borrar el término *Führer* en su obra tardía, mas no borrará su contenido.

El líder que Jünger quiere ser se percibe como la perenne excepción que confirma la regla: se queja de la debilidad cultural de los intelectuales y artistas de su época, que huyen de la guerra en las trincheras, cuando lee el *Tristram Shandy* entre masacre y masacre; con una frase delirante exige el sacrificio y el sufrimiento, pero relativiza la importancia de la muerte: “Significa mucho caminar hacia la muerte y morir en el momento del entusiasmo; padecer hambre y sufrir la miseria es más.” Jünger, en otras palabras, goza cuando contempla su propia imagen del que sufre y se sacrifica. La muerte puede esperar, ya que destruiría esta imagen cuasi erótica. Así gozaron los románticos el amor: ni el otro ni el sentimiento como tal importan, sólo su reflejo en un autorretrato del amante que sufre. La muerte acabaría con el goce de verse sufrir; por ende, es necesario aplazarla. Quizás por esta razón Jünger se revela como misógino cuando confiesa su odio



hacia las enfermeras de la guerra: ellas no saben del honor de la guerra, no son varoniles (*sic*) y se dedican a curar, es decir: procuran eliminar este sufrimiento que el líder requiere para poder gozarse a sí mismo. El erotismo chusco en las frases que acabo de escribir no es casual: las memorias y ficciones bélicas, en alto grado las que se ocupan de la primera guerra mundial, compaginan el erotismo y el sufrimiento, el amor corporal y la suciedad, la mutilación y el consecuente deseo de poseer algo que pertenece al otro. La camaradería entre los soldados da una forma tangible a estas alianzas inverosímiles.

De mitos y heroísmos

PERO JÜNGER NO es un camarada, sino el auto-nombrado líder, el *selfmade man* [hombre hecho a sí mismo] que guía a los demás hacia la debacle porque cree que el guía siempre va a sobrevivir. En *Der Waldgang (La emboscadura)*, su ensayo antitotalitario de 1951, Jünger sigue justificando la primera gran contienda, ya que en ella aún había heroísmo y de ella surgió un movimiento espiritual de renovación; de la segunda, resalta el alemán, sólo queda el callar ante el vacío que se había abierto. Sin embargo, la “nada” bélica tendrá “otros frutos” que Jünger pretende definir. En 1950, Alemania es el terreno ideal para una renovación espiritual, la “víctima” aislada de todos y por todo que se vuelve a hallar como patria capaz de crear algo nuevo. El lector moderno no puede evitar las preguntas: ¿otra vez?, ¿no hemos entendido nada? Jünger parece no aprender, a pesar de que se oponía al régimen de los nazis, a pesar de que odiaba a los lectores más fanáticos que *Tempestades de acero* había encontrado en la élite del poder nazi. En *La emboscadura* se siente tan guía como en sus memorias de la primera guerra mundial. Una vez más se ensalza a un individuo capaz de regresar a un fondo mítico que todos comparten; es decir, se propaga el retroceso a una sociedad ancestral que podrá salvarnos de las agresiones bélicas, de dictadores, tiranos y gobiernos totalitarios.

Empero, el antitotalitarismo de Jünger es totalitario, actúa como un camarada que decreta la camaradería para que se pueda gozar en el propio sufrimiento y sentirse el salvador de los demás a los que les enseña el camino al morir heroico. Hay que reconocerlo: el guía espiritual se opuso a un *Führer* que decreta la muerte colectiva. Sin embargo, después de 1918 y de 1945 seguía creyendo que el espíritu y la sensibilidad artística son salvavidas que apuntan hacia un futuro luminoso que traza el *Waldgänger*, el caminante solitario en medio del bosque. No supo decir, como sí lo hace Leonard Cohen, que no ha visto la luz, que sólo nos ofrece un “Hallelujah” roto.

Ernst Jünger, entonces, escribió *Tempestades de acero* no para que la escritura de sus memorias supere un trauma y evite la repetición del desastre; fija sus recuerdos bélicos para que, una vez más y para siempre, pueda mirar hacia un espejo y descubrir la imagen del mártir inmortal que sufre por toda la humanidad.

Escuché en un *podcast* una frase triste: “La única lección que podemos aprender de la historia es la de que no hemos jamás aprendido nada de la historia”: siempre los pocos guían a los muchos hacia la destrucción mientras contemplan la hermosa imagen de un héroe que es víctima, aunque nadie les haya pedido ni su heroicidad ni su sacrificio.

Escribo oraciones inútiles que sólo sirven para tranquilizar mi propia conciencia histórica ●

BRUTALISMO ARQUITECTÓNICO EN MÉXICO



Al exterior, los materiales son aparentes, las estructuras de concreto y sus expresivos descimbrados son característicos; de volúmenes geométricos puros, su inserción en el tejido urbano, muchas veces es contrastante, en tanto los fluidos o intrincados interiores responden a su destino, terrenos y recursos. Así es la masiva y monumental arquitectura brutalista, pero estos son sólo los elementos que se distinguen a partir del calificativo que la denomina. Ejemplos de edificios públicos o privados en nuestras ciudades son la plaza fuente de los prismas (1974) en Guadalajara, de Fernando González Gortázar; el INFONAVIT (1974-1975), de Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, y la casa Moebius (1978), de Ernesto Gómez Gallardo.

Sin embargo, en la magnífica exposición del Museo de Arte Moderno, Axel Arañó, su curador invitado, amplía que el brutalismo en la arquitectura se define por la expresión *breton brut*, “dada a los concretos de acabados toscos” y aparentes “que usó Le Corbusier a partir de la postguerra”. Ese elemento ordenó cierta producción posterior distinguiendo “una actitud” que venía de antes y compartió “características formales y constructivas”. Un movimiento formalizado, continúa Arañó, con la aparición del famoso artículo, “The new Brutalism” de Raynar Banham, pero que no fue un “ismo” más, no nació de un manifiesto producto de un cenáculo que compartiera aspiraciones y acotara sus particularidades, por la cual, tampoco fue un estilo. La explicación de su éxito mundial se debe a la economía que, al eliminar “acabados”, diversos artifices usaron con soluciones brutalistas logrando así reconstruir Europa.

En los países latinoamericanos esas premisas se aclimataron, pues la pobreza ha condicionado siempre nuestras edificaciones. Dicha sensibilidad ante un contexto elemental fue una de las actitudes que compartieron esas soluciones.

De entre los ejemplos que pueden admirarse en la exposición, desde 1920 hasta hoy, con énfasis en las décadas de 1960 a 1980 (el gran Multifamiliar Miguel Alemán (1946-48), de Mario Pani; o el excelente Centro Cultural Teopanzolco (2017) de Isaac Broid y PRODUCTORA), las que más interesan y vale la pena recordar e incluso visitar, no por ser buenas o malas, sino por representar una época y un régimen, son aquellas que coinciden con la cumbre e inicio del derrumbe de todo un sistema autoritario que no por casualidad se reflejó en ellas: el extraño Colegio Militar (1976), de Agustín Hernández y Manuel González Rul, con su obvio edificio para la dirección, tras un enorme mascarón, o la capilla que es la cruz de la séptima caída; el raro Palacio Municipal de Nezahualcóyotl (1975), Estado de México, de Francisco Alcalá; o el excedido centro Cultural Otomí (1980), en Temoaya, Estado de México, de Iker Larrauri y Carlos Obregón. Edificios desmedidos, anecdóticos y ramplones.

El documental *Mexico: from Boom to Burst, 1940-1982*, WGBM, 1988, incluido en un par de cortes que pueden verse en la exposición, contiene



▲ Imagen tomada de: <https://inba.gob.mx/prensa/>

imágenes sin desperdicio, las cuales reflejan a esos gobiernos, su estética y, obvio, su arquitectura. Desde un helicóptero se contempla una geografía brumosa; poco a poco se distinguen cientos de tractores formando figuras. La edición se interrumpe y vemos desde tierra cómo la nave se aproxima. Es Teotihuacán. Es septiembre de 1981. Un presidente, quien creía ser la reencarnación de Quetzalcóatl, desciende del cielo y se posa en la ciudad sagrada. Viene de un lugar inescrutable. Es la representación de un poder teocrático. Se abre la escotilla y baja vigoroso, despeinado, traje sport, entre una polvareda y siluetas de pirámides definidas por volúmenes geométricos puros con perfiles de tezontle y basalto aparentes. Es una entrega de tractores a los sectores campesinos organizada por el gobierno movilizandando un contingente inmenso y agradecido, que recibe dádivas del cielo; él goza su consagración. En esta exposición puede entenderse algo más que la arquitectura monolítica de una época ●

Xavier Guzmán Urbiola

f JornadaSemanal

t @LaSemanal

i @la_jornada_semanal



Visita nuestro
PDF interactivo en:

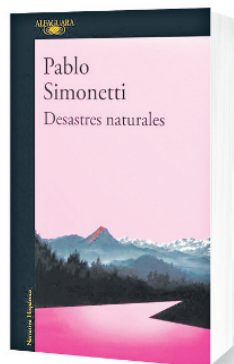
<http://www.jornada.unam.mx/>

Qué leer/



El derecho a no mentir. Conferencias y discursos (1936–1958), Albert Camus, traducción de Juan Vivanco Gefaell, Debate, España, 2024.

EN ESTE LIBRO SE incluyen treinta y cuatro textos de las intervenciones públicas de Albert Camus que terminan con la alocución en la cena de *L'Algérienne* el 13 de noviembre de 1958 en París. Debido a la notoriedad del escritor (“sus opiniones sobre el estado del mundo”), las conferencias fueron muy solicitadas y despertaron gran interés, tanto en Francia como en el extranjero. Camus, sin embargo, no tenía vocación de conferenciante. “Esta actividad le exponía al riesgo de tener que pronunciarse sobre asuntos para los que no se sentía competente”, se lee en el prólogo. “Cincuenta años después de su muerte, sus conferencias siguen siendo, a diferencia de tantos otros, modelos de claridad y perspicacia. Su bello estilo encierra su nervio humanista. “Camus es un hombre que, políticamente, no cometió errores”, escribió Philippe Lançon en *Libération*.



Desastres naturales, Pablo Simonetti, Alfaguara, España, 2023.

“LA ÚNICA secuela que me dejó el infarto cerebral fue la voluntad de descifrar la relación que tuve con mi padre”, escribió el autor chileno Pablo Simonetti. La remembranza de un viaje al sur de Chile se convierte para Marco en un “fragmento clave en la construcción de su pasado y su identidad: fue la única vez que se sintió cercano a su padre. En el presente, cumplidos los cincuenta, reflexiona acerca del papel que tuvieron en su vida ese hombre poderoso e inaccesible, su fami-

lia de raíces conservadoras y machistas, y el rigor de la época en que le tocó crecer.” Los desastres naturales –como la erupción del volcán Villarrica en 1971– son metáforas de las catástrofes personales que le acechan.



Una mañana perdida, Gabriela Adameşteanu, traducción de Susana Vásquez Alvear, Lumen, México, 2023.

OCURRE EN UNA mañana de invierno en los años setenta del siglo XX. Vica deja a su perjudicado esposo en casa y pasea por las calles de Bucarest. “Tiene ganas de visitar a su hermana y después se acercará hasta la mansión de su antigua patrona para charlar un rato, intercambiar comida y recordar los viejos tiempos. Cargada de bolsas, envuelta en un viejo mantón y un sinfín de bufandas, esta mujer inolvidable recorre las calles de la capital y nos cuenta su vida y la de Rumanía entera, porque cada una de las personas con las que se encuentra esa mañana aparentemente perdida son la encarnación de la historia de su país.”

Dónde ir/

Ensayo celular. Dramaturgia y dirección de Rodolfo Cantú. Con Marcela Álvarez, Yamile Palacios, Alberto Garmassi, Andrés Giardello, Claudia Pineda, Jorge Lemus, Alejandra Zapata, Michel Chauvet, Antonio Trejo y Elena Lazalde. Foro Shakespeare (Zamora 7, Ciudad de México). Hasta el 15 de febrero de 2024. Miércoles a las 20:30 horas, jueves 8 y 15 de febrero a las 20:30 horas.

SE TRATA DE una puesta en escena sobre la devastación del ser: “una dramaturga comienza a escribir una obra de teatro para enfrentar los traumas de un suceso que la mantuvo en shock: la infidelidad de su esposo con otro hombre.



Durante el proceso creativo se enfrenta a los personajes que construyen junto con ella la historia, pero Tom, el amante, insiste en que escriba la verdad de aquel día, cuando él se suicida por su culpa”, afirma Rodolfo Cantú.

Modernidad. Ars y techné. Museo Soumaya-Plaza Carso (Miguel de Cervantes Saavedra s/n, Ciudad de México). Lunes a domingo de las 10:30 a las 18:30 horas. Temporada 2024.

LA EXPOSICIÓN PARTE de un planteamiento de Charles Baudelaire: “La Modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.” La exhibición incluye cuadros, fotografías, fonógrafos, gramófonos, radiolas, cajas de música, organillos y rollos de papel. Los discos de metal muestran los antecedentes de las tarjetas perforadas que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, serían esenciales para ingresar información en la computadora.



En nuestro próximo número

La Jornada
SEMANTAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA

ITALO CALVINO

Y LAS CIUDADES
INVISIBLES DE
LA ESCRITURA

Artes visuales / Germaine Gómez Haro

germainegh@casalamm.com.mx

Obra reciente de Demián Flores



De izquierda a derecha: 8 Gruñón | Garra Conejo VIII, 2023, Vasija-Efigie VI, 2022, 8 Gruñón | Garra Conejo VII -P.A., 2023.

Demián Flores (Juchitán, Oaxaca, 1971) es un prolífico artista cuyo trabajo destaca en exhibiciones personales y colectivas en nuestro país y en el extranjero. Actualmente se presentan dos exposiciones simultáneas en la Casa Lamm que pueden considerarse dos proyectos independientes y complementarios que dialogan entre sí, como sucede con todas sus series, hilvanados por el mismo hilo conductor que caracteriza toda su creación. Su interés principal, según sus propias palabras, es “buscar siempre nuevos caminos. Este es un cambio radical a lo que venía haciendo y una forma de entender la práctica pictórica y el propio proceso creativo”. Bajo los títulos *A flor de piel* y *8 Gruñón/Garra Conejo*, las dos series temáticas fueron creadas durante y como resultado de la pandemia. Las quince pinturas que integran *A flor de piel* tienen como fuente de inspiración la estética de las vasijas-efigie zapotecas prehispánicas de uso ceremonial que fusionan en su composición formal elementos humanos y animales. “Las vasijas zapotecas me han interesado siempre, más allá de su forma estética, por la fuerza de su contenido simbólico”, expresa Demián y agrega: “Lo que hago es llevar su representación a la expresión mínima de una

línea y después comienzo a sobreponer otras de tal manera que esa yuxtaposición de capas construya visualmente imágenes distintas.” Se trata de una especie de palimpsesto construido con base a líneas sinuosas, que serpentean con una sorprendente libertad de trazo en la superposición de colores vivos y audaces y crean un efecto vibrante sobre la superficie de lino crudo. Su dominio de la línea es bien conocido, por tratarse de un artista que se ha desempeñado de manera magistral en las artes gráficas y estas pinturas dan cuenta de ello.

“A la par de las temáticas que siempre me han interesado, que giran sobre la identidad, el territorio y la memoria, he volteado la mirada hacia los elementos que definen la materialidad en la pintura, entre ellos el color, el soporte y la línea, como detonantes conceptuales con sus propias cargas de significado”, expresa Flores. Así vemos cómo materialidad y concepto son los componentes básicos de las diez obras cuyo protagonista es Gruñón, el entrañable enanito de Blanca Nieves creado por los hermanos Grimm y llevado al cine por Disney, el cual sirvió de inspiración al poeta y artista conceptual oaxaqueño Efraín Velasco para su libro *Sostiene Gruñón*, editado en formato e-Pub, e

ilustrado por el propio Flores. “Gruñón es un personaje muy de nuestros tiempos que tiene una carga histórica y simbólica. Lo que hice fue inventarle un nuevo papel, asociándolo a la idea de los códices mixtecos y convirtiéndolo en un guerrero con otro tipo de atribuciones.” En cuanto a la técnica, estas piezas tienen la particularidad de ir a caballo entre la pintura y la gráfica, fusionando ambos medios para crear obras a partir de una serigrafía que se repite en treinta copias intervenidas con trazos pictóricos de expresiva gestualidad. El uso de iconos de la cultura popular ha sido una constante en su lenguaje plástico, para desarrollar un diálogo entre los referentes de nuestra época entreverados con imágenes emblemáticas de nuestras culturas tradicionales de la Antigüedad. Gruñón es llevado a la tridimensionalidad en esculturas realizadas en estaño también alusivas a figuras icónicas como la Coyolxauhqui, que alude al enanito-guerrero descuartizado, quizás símbolo de estos tiempos de violencia y desmembramientos.

El trabajo de Demián Flores es una búsqueda permanente de raíces e identidades en una realidad donde todo parece disolverse en lo anodino, en esos lenguajes que se jactan de ser “globales”, cuando en el fondo no tienen ningún significado en términos de emoción y sustancia. La obra de Flores fusiona pasado y presente en hibridaciones que proponen una realidad *otra*: la complejidad y diversidad de nuestro ser mexicano y universal ●



Tomar la palabra/ Agustín Ramos

Entre pícaras te leas

POR MUCHO TIEMPO cayó bien, aunque no tanto como para considerarla escritora ni, mucho menos, buena escritora. Y eso no cambió. Guadalupe Loaeza sigue siendo la misma que escribe con los pies y describe la superficie nadando de a muertito... Corría el último cuarto del siglo pasado cuando brinco, del taller de narrativa de San Ángel, a la cumbre de la *literatura light* que llegó con el neoliberalismo y permanece costumbristamente boba, intrascendentemente fácil y divertidamente idónea para fomentar el analfabetismo funcional. En los noventa descubrió, ¡jay!, una infidelidad que no viene al caso y también, ¡oh!, que el *Subcomandante Marcos* estaba e-na-mo-ra-do. En 2006 llegó con retraso al primer mitin del Zócalo contra el fraude electoral y, dando explicaciones gangosas y codazos alhajientos, atravesó la multitud para trepar al templete que presidía López Obrador. Es pícaro. Y a los privilegiados les encantan los pícaros porque son graciosos, maromeros, astutos, acomodaticios, transformistas y adaptables.

–Bienaventurados quienes aspiren a ser como nosotros –dicen los privilegiados. Y no es precisamente por ser encantadores que los pícaros les caen bien a todos. Por una parte, la gente común los mira con recelo como a traidores y quizá con envidia como ejemplos. Por la otra, los dueños de todo toleran a los pícaros y hasta pueden sentir afecto genuino por ellos. Pero si los toleran, temporal o definitivamente, no es nada más porque les resulten simpáticos sino porque les resultan útiles. Los pícaros, personajes de umbral, objetos de medias tintas, mantienen la apariencia de que cualquiera puede superarse y formar parte de la crema y nata.

Cuando la masa oprimida pretende imitar a sus opresores, demuele la legítima aspiración a mejorar –a darle sentido a su vida, a transformarse– y adopta como propios los intereses más contrarios a ella, los valores que la esclavizan. En esta ceguera masificada, el individuo se niega a sí mismo y pasa a defender el orden de la jaula que ni siquiera es de oro. Y son los pícaros quienes mejor representan esta fusión que sostiene y consolida a las sociedades injustas y depredadoras. La del pícaro es la aspiración egocéntrica que socava el deseo, deseo transformador sólo viable con (y no contra) la colectividad, deseo de cambio desde dentro (y no por fuera) de tal colectividad. El deseo pícaro aparta de la comunidad al individuo, lo despega de los valores comunes, lo desclasa.

El pícaro se queda sin clase. Su ambición de ganancia lo induce a traicionar al vecino, al familiar, al amigo, al amor, porque está convencido de que gracias a esa traición empezará a diferenciarse y dejará de ser igual. Empero –si bien le va– el pícaro apenas llegará a ser un igualado. Los privilegiados disimulan pero no olvidan que el pícaro no es igual a ellos sino alguien que vino de lo más bajo. Porque sólo se puede ser pícaro después de tocar fondo, de sufrir la humillación de la limosna, la total impotencia frente al mal y la privación extrema, el hambre. Lo que distingue al pícaro es haber jugado el todo por el todo, infringiendo reglas, convicciones y principios. Por eso no vale nada, no es de fiar para nadie, ni como igual ni como igualado. Una vez en el escalón al que quería llegar, cumple su sueño, el sueño de la razón que produce monstruos, diría Goya. Sueño adictivo por el poder, la abundancia, la fama y el olvido de su más honda miseria...

–Lupe, Lupita, la más senil de mis niñas –dijo la Virgen que se apareció cuando más falta les hacía a los intelectuales, a esos pícaros de la banalidad que ahora se hacen como que la Virgen les habla... ●

Biblioteca fantasma/ Evelina Gil

Depredadores



¿CÓMO Y EN qué momento convergieron en la mente de Leticia Martin (Buenos Aires, 1975) una ficción especulativa y una revisión de la *Lolita* de Vladimir Nabokov? ¿Estaba consciente de que incursionaría en un tema tabú que críticos más jóvenes podrían encontrar repudiable? ¿El revestimiento distópico funciona como distractor o resistencia al asunto central de la historia? Ganadora del Premio Lumen 2023 con la novela *Vlad*, la narradora argentina ha confesado los dos motivos que la llevaron a escribir esta rara y atrapante historia, y ninguna tiene que ver con su admiración por Vladimir Nabokov: la primera, una necesidad de desacralizar a las mujeres en una época en la que, como nunca, se les representa como seres muy cercanos a la nueva perfección moral. La segunda, reconocida por ella misma en entrevista para *La Vanguardia*, porque al momento de escribirla iniciaba una relación amorosa con un hombre mucho más joven que ella, “aunque adulto, como yo”, se apresura a aclarar. Guinea, la controvertida heroína de *Vlad*, es una adulta relativamente joven (no aclara su edad, aunque tiene entre treinta y cinco y cuarenta años) que se siente irremediamente atraída por varones adolescentes, y uno de los aciertos de la novela es que, aunque consciente de que esto podría inducirla a cometer un delito, no se auto-flagela como cualquiera esperaría (y exigiría). Pudiera decirse que se trata de una mujer amoral e instintiva.

Todo comienza cuando Guinea regresa, derrotada, a su natal Buenos Aires, tras muchos años de vivir en Estados Unidos, donde junto a su familia se refugió del golpe militar, expulsada de la universidad donde se empeñaba exitosamente como catedrática luego de que saliera a la luz su relación con un estudiante menor de edad. Por si no bastaran su expulsión y la súbita separación de su joven amante, se encuentra con la nueva, al momento de aterrizar, de que se ha suscitado un apagón generalizado que ha dejado al mundo en penum-

bras e incomunicado. Pese a la peligrosidad que representa abandonar las instalaciones del aeropuerto, la mujer sale en busca de transporte y, para su fortuna, se cruza en su camino un tipo solitario, algo mayor que ella y hasta atractivo que le ofrece sacarla del embotellamiento, aunque no podrá siquiera acercarla al lugar donde ella ha reservado. Ante la contingencia, Guinea, no exenta de desconfianza, acepta que el desconocido la traslade a su casa donde espera por él su hijo de trece años llamado Vladimir (sí, como el autor de *Lolita*).

La situación va adquiriendo tintes apocalípticos con el pasar de los días. El padre se ofrece a salir en busca de comida; a saquear (no hay de otra), lo que propicia el inicio de una amistad entre Guinea y Vlad, que no es que le recuerde al alumno por el que arriesgó su carrera y su prestigio: sencillamente es un adolescente más, algo más joven que el otro (trece años), por el que experimenta una atracción que el horror de la circunstancia compartida logra disipar, más aún: la exacerbada. Junto con la peligrosidad de las calles que los fuerzan a asegurar la casa con barrotes, se incrementa la atracción del hombre mayor hacia Guinea y la obsesión de ésta por Vlad. La ficción distópica adquiere tintes de película de horror y muy pronto habrá que tomar medidas extremas para sobrevivir. Lo más impresionante es que Guinea no tiene reparo en sacar provecho de esta situación límite para quedarse sola con el muchachito al que pretende seducir, en otra franca alusión a la desesperada maniobra de Humbert Humbert.

Vlad funciona asimismo como la metáfora de un mundo hipócrita y decadente que, una vez a salvo de la perenne vigilancia moral, ante la caída del internet, relaja la corrupción de los seres humanos que ya no encuentran sentido en continuar guardando las apariencias. También es un desafío a aquellos que condenan el clásico nabokoviano; qué tanto se altera su percepción ante el cambio de género de las partes involucradas ●

Bemol sostenido

Alonso Arreola

Redes: @Escribajista

Instrucciones para “llorar”

DICE JULIO CORTÁZAR en su “Manual de instrucciones” (*Historias de cronopios y de famas*): “Para llorar, dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de creer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes en los que no entra nadie, nunca.” Es apenas un fragmento de lo que el genial escritor argentino escribiera en el año 1962, mucho antes de que una inteligencia artificial pudiera... ¿imitarlo?

A ver. Esto hizo Chat GPT, la más famosa de las inteligencias artificiales, cuando le pedimos que escribiera a la manera de Cortázar, específicamente, otras instrucciones para llorar: “En la penumbra de tus días grises, abre las ventanas de tus ojos al viento de la tristeza. Sumérgete en el laberinto de recuerdos, deja que las palabras no dichas se conviertan en lágrimas.” También es un segmento (el mejorcito, aunque no lo crea, lectora, lector).

Parece claro que el verdadero Cortázar, en pocas palabras, alcanza una originalidad provocadora y evocadora mientras que lo hecho por GPT es, básicamente, una mierda. Y sí. Ya sabemos que se trata de inteligencia generativa, lo que implica un autoaprendizaje prometedor con vistas al futuro. Nosotros mismos hemos usado esta herramienta en un proceso creativo interesante y satisfactorio. Pero hay que decirlo: mientras se “perfecciona” y aprendemos a “dialogar” con ella, sus primeros pasos son los de un bebé monstruoso.

¿Por qué volvemos a este asunto el día de hoy, embarrando al pobre de Julio Cortázar? Porque finalmente sucedió: Microsoft ha lanzado Suno.AI, una inteligencia artificial que “compone” canciones con música “al gusto” y letras a propósito del tema que desee el usuario. El costo de su versión Beta es “ceros” (o sea: nuestra información al servicio del marketing digital). Sólo hay que registrarse para poder “crear” dos o tres “canciones” al día.

¿Se fija que poco a poco debemos llenarnos de comillas y entredichos? ¿Qué pasa cuando esta posibilidad llega a las manos de quienes llevan dos décadas bailando reguetón? ¿De quién aprende entonces la tecnología? ¿Bajo qué parámetros encumbra sus certezas un *software* para luego entregarlas como verdad incuestionable? ¿Le parecemos paranoicos? Nos fascinan los avances en tímbricas, instrumentos, efectos y lenguajes. Es parte de la naturaleza musical. No nos asustan las premoniciones sobre el dominio de “las máquinas”. Sólo reflexionamos sobre algo simple, peligroso en otro sentido.

Así como GPT entrega una porquería al pedirle que escriba como Cortázar, Suno.AI compone una basura cuando se le dan instrucciones erráticas a partir de la ignorancia. Ejemplos: en numerosas ocasiones se confunde entre rock, pop o trap (ya no digamos entre étnico y folclórico o entre jazz y blues); no varía las formas estructurales; fuerza las rimas y longitudes líricas; tropieza con los ritmos armónicos; elonga melodías innecesariamente; comete todas esas faltas y, claro, escribe letras insulsas.

Dicho lo anterior, sí, es asombroso lo que consigue siendo un programa. No se puede negar. El reto colectivo es que estos parámetros dejen de ser paupérrimos. ¿Cómo contribuir a ello? Para empezar cuidando nuestra forma de dar, precisamente, instrucciones. Tendremos que revalorar la imaginación y destreza de Cortázar o Bach. Recibiremos el valor de lo que entreguemos. Pura alquimia. Asimismo, habrá que presionar a quienes programan algoritmos y babean con el monetizado entretenimiento de una inteligencia artificiosa, lejos del arte.

Leído lo anterior, meta un pie en esta piscina: Futuretools.io, allí encontrará treinta y cuatro categorías de herramientas artificiales. Dentro de la etiquetada como “música” verá setenta y cinco inteligencias relacionadas con la producción musical. Elija Suno.AI. Escriba su petición sonora. Escuche llorar a su retoño. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●

Cinexcusas/ **Luis Tovar** @luistovars

La trascendencia guanabí



DE FAMILIA, NOVENO filme dirigido por Rodrigo García Barcha –para quien lo ignore, en efecto hijo del célebre autor de *El coronel no tiene quien le escriba* y Mercedes Barcha– pero el primero por él pensado, escrito, y luego producido en español, pueden decirse muchas cosas, pero no que el tema que ahí se aborda, o la manera, sean “intrascendentes”, como quiere uno de tantos pseudocríticos guanabí de éstos que disparan arrogancias de a sesenta por minuto.

Según esa postura vanidosa que se ve a sí misma hiperanalista o algo así, para que un filme tenga “trascendencia” debería cumplir al menos uno de los siguientes requisitos: hablar de cosas importantes –la hache va en homenaje a Cortázar, que se la ponía a las palabras rimbombantes precisamente para desrimbombalizarlas–, lo cual significa guerras, masacres, genocidios, virus asesinos, catástrofes de toda laya o, si no hay manera de regurgitar viejos temores, la recurrencia a biografías de celebridades para descubrirles, según esto por primera vez, cualidades o taras que no por archisabidas se deja de insistir en ellas en el filme, o peor de peores, fin del mundo, invasión extraterrestre...; segundo requisito, hacerlo himpressionante, es decir de manera tan pomposa, cinematográficamente hablando, que todo debería parecer filmado por Lucas, Cameron, Spielberg o sus imitadores, legión entera que confunde la espectacularidad con la impronta que la imagen –cuando realmente funciona para la trama que se cuenta y no para el ojo apantallable de un espectador muy mal acostumbrado– deja en la mente del espectador.

¿Es “trascendente” un fragmento de la historia familiar de una persona equis y su clan? Si los guanabís tienen razón, sería imposible: ninguna crisis de familia, ninguna cuita y ni una sola circunstancia adversa que ponga a esa familia al borde mismo de la extinción de lo que han sido vistos en conjunto, valdría como “trascendente” por la razón simple de que ese tipo de problemas no le afecta al mundo del modo en que quisiera el guanabí; ni se cae el mundo entero, ni caen bombas,

ni se cae de relevante el personaje. ¿Cómo así? Empero, en esa tesitura serían “intrascendentes” qué digo miles, sino decenas de miles de películas, por lo cual aquí lo único que se cae es el pseudoargumento guanabí.

La mismísima realidad

LO QUE LOGRA García Barcha en su *Familia* es algo tan peculiar como una radiografía del crepúsculo, a saber, el del clan mismo que va intuyendo su extinción o al menos su definitiva dispersión cuando, a fuerza de tiempo y realidad, el espacio donde la vida en común se desplegaba ha de perderse. Si fuese necesario darle al guanabí tantito de su vicio, habría que explicarle así sea con manzanas que esa sí es catástrofe, y de las reales: que tu núcleo familiar más próximo se trastoque o de plano desaparezca y, por lo tanto, vas a estar emocionalmente más a la intemperie no es cualquier cosa y –volviendo a Cortázar–, *ahí te quiero ver...* Que uno y otras en el clan discrepen de la solución planteada a un problema que ellas ni siquiera sabían que existía; que la disputa los remita a todos a ventilar viejas rencillas, actitudes reiteradas, viejos rencores, perdones no otorgados cuando hubiera sido bueno, tozudeces varias... y en todo eso se den cuenta de que se aman tanto como se repelen, ¿será menos que un “fin del mundo” pero no de los ficticios, sino los de *a devis*, cuando la realidad te da la espalda y no hay manera?

Desde otra perspectiva, en cuanto a las hechuras fílmicas, tampoco es menor lo que consigue García Barcha, comenzando por la reivindicación/recuperación de un Daniel Giménez Cacho histriónicamente agraviado por el burdo *Bardo*, en compañía del estupendo desempeño de Ilse Salas, Cassandra Ciangherotti y Natalia Solián –las hijas de Leo, paterfamilias agridulce–, y sobre todo la capacidad de desplegar un coro de voces, posturas, opiniones y hasta reflexiones, rico, matizado, a veces duro pero invariablemente anclado en la mismísima realidad.

Si nada de eso es trascendente, vaya cosa ●

Cuatro décimas

Ricardo Yáñez

1

El corazón me latía
más fuerte que de costumbre.
Su latido era de lumbre,
una lumbre que reía
sin aspaviento ninguno.
Su reír era oportuno
y provenía de alegría
y de cierta certidumbre.
Reía desde mansedumbre
que de sí todo sabía.

2

Arde en mi pecho una flor
que es también como un venero
y también como agorero
pájaro más que cantor.
De oro es también surtidor
y de plata resonante.
Algo tiene de diamante
y de ensueño que es visión
muchísimo. Y es canción
que camina el caminante.

3

Me dormí bajo un ciruelo
florecido y ocurrió
que allí un pájaro cantó
y descendió hasta mí el cielo.
Dormí, dormí, en un desvelo
que dentro de mí algo abrió,
un castillo o qué se yo,
acaso sólo un abismo,
mas desde entonces yo mismo
soy quien soy. Digan si no.

4

Si pudiera ser el viento
que sobre el fuego camina
o la tierra vespertina
o el arroyo que con tiento
por el paisaje se va,
baja, cae, cielo es quizá;
si pudiera, si pudiera...
Bueno fuera, mas no puedo
(¿o ya pude?). Aquí me quedo.
Lo que sé, pico de cera.

