

*Un siglo de Katy Jurado*  
Rafael Aviña

*Jorge Aguilar Mora:*  
*la playa de la memoria*  
Ernesto Reséndiz Oikión

La Jornada  
**SEMAMANAL**

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA  
DOMINGO 21 DE ENERO DE 2024  
NÚMERO 1507

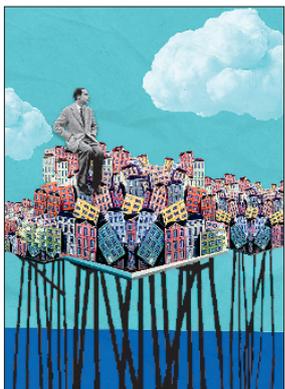


*Entrevista inédita en español*

# ITALO CALVINO

## Y LAS CIUDADES INVISIBLES DE LA ESCRITURA

*William Weaver y Damien Pettigrew*



Portada: Collage de Rosario Mateo Calderón

## ITALO CALVINO Y LAS CIUDADES INVISIBLES DE LA ESCRITURA

Concluida la segunda guerra mundial, un jovencísimo Italo Calvino –radicado desde entonces en Turín– se afilió al Partido Comunista Italiano, conoció al poeta Cesare Pavese y éste lo ayudó a ingresar a la editorial Einaudi, donde Calvino haría una carrera memorable, paralela a la que por esos tiempos iniciaba como narrador: a los veinticuatro años publicó su primera novela, *Il sentiero dei nidi di ragno* –en la que aprovecha sus experiencias como desertor del ejército y partisano de las Brigadas Garibaldi– y a los veintiséis *Ultimo viene il corvo*, su primer libro de cuentos. Después vendrían las obras que le dieron el bien ganado prestigio del que gozó en vida: *Las cosmicómicas*, *El barón rampante*, *El caballero inexistente*, *Las ciudades invisibles*, *Si una noche de invierno un viajero*, *Los amores difíciles*, *Bajo el sol jaguar*, entre otras, así como ese prodigio ensayístico titulado *Seis propuestas para el próximo milenio*. En esta conversación, hasta ahora inédita en español, Calvino expone con levedad y con rigor al mismo tiempo –poniendo en práctica sus propias propuestas– una auténtica y muy personal postura frente al hecho mismo de escribir.

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](mailto: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.



▲ Jorge Aguilar Mora, 2018. Foto: La Jornada/ José Antonio López

(1946-2024)

# JORGE AGUILAR MORA: LA PLAYA DE LA MEMORIA

Este artículo recuerda algunos aspectos la vida del recientemente desaparecido Jorge Aguilar Mora (1946 -2024), profesor universitario, ensayista, poeta y narrador, originario de Chihuahua, discípulo de Sergio Fernández (1926-2020) en México, y de Roland Barthes (1915-1980) en Francia, donde salió al exilio después de los acontecimientos de 1968. En 2015 ganó el Premio Xavier Villaurrutia.

En el último viaje que Jorge Aguilar Mora hizo a México en septiembre de 2023 platicamos largo y tendido, sobre todo de su amistad con el autor cubano Severo Sarduy. Me contó que escribió al alimón con Sarduy un guión de una película que jamás se filmó y cuyo crédito nunca le dieron cuando una parte del guión se publicó, según él recordaba, en la *Revista de la Universidad de México*. Busqué en el sitio web de la revista pero no pude dar con la publicación; también busqué en la bibliografía de la *Obra completa* de Sarduy, y tampoco vi alguna referencia al guión, y así se lo comenté a Jorge.

Contó que Manuel Ávila Camacho López lo buscó a él y a Severo Sarduy para hacer un guión de *La playa*, que inicialmente fue una pieza de radio de Sarduy producida en 1969 y que luego el cubano convirtió en una obra de teatro. Jorge viajó a París para trabajar con Sarduy en el guión filmico y Manuel Ávila Camacho López pagó los gastos del proyecto, pero el acuerdo verbal jamás fue que Jorge sería un escritor fantasma, ni que Manuel Ávila Camacho López tendría derechos de autor de una creación que no hizo. La sorpresa y enojo de Jorge fue tal al ver una parte del guión publicada sin su crédito, que en cambio se apropiaba Manuel Ávila Camacho López, que lo llevó a reclamar su coautoría a Carlos Montemayor, quien entonces era jefe de redacción de la *Revista de la Universidad de México*. Montemayor hizo oídos sordos a la queja de Jorge y así permitió que la atribución indebida quedase sin aclaración o enmienda alguna. Manuel, hijo de Maximino Ávila Camacho, resultó tan ladrón como su padre y como su tío, el expresidente de México.

El académico Ricardo Vázquez-Díaz, profesor de la Universidad de Salisbury, en Maryland, en un

**Ernesto Reséndiz Oikión**

ensayo titulado “Multifonía, silencio y erotismo en ‘les plages’ de *La playa* (1966-1970)” publicado en su sitio web “Listening to Severo Sarduy. Soundscapes and Sonic Imaginaries”, el 3 de enero de 2022, ofrece información valiosa sobre la pieza radiofónica *La playa*, pues señala que “tuvo una acogida positiva en la crítica francesa que se inició con un artículo de M. Michel en *Le Monde* (28 de enero de 1970) que reconoce la dificultad y belleza de la obra, así como sus conexiones con el barroco. Los elogios repetidos a la versión radial y los premios obtenidos contrastan con las críticas negativas que recibirá, tanto en Alemania como en Francia, su versión teatral. Había sido creada para el medio sonoro, lo cual explicaría también por qué nunca se emitió la versión televisiva del mexicano Manuel Ávila Camacho López”.

En un libro con el anodino título *10 entrevistas*, publicado por el Fondo de Cultura Económica (FCE) en 1975, Manuel Ávila Camacho López incluyó una entrevista que le concedió Severo Sarduy. El cubano también le dio una entrevista por escrito a Jorge Aguilar Mora, publicada bajo el sugerente título: “Cobra, barroco y otras palabras”, en el número 385 (25/VI/69) del suplemento *La Cultura en México*. En aquel diálogo por escrito, Sarduy afirmaba que “en esa página en blanco es donde creo que el escritor coloca su transgresión. Mejor dicho, no creo que la transgresión sea aquella de ‘la denuncia social’ porque en última instancia esta protesta es codificada inmediatamente por la sociedad. Lo que ésta no puede codificar, asimilar, es el rompimiento de su concepción del lenguaje, lo que no puede soportar es el cambio de las leyes del discurso”.

Jorge Aguilar Mora, al igual que Sarduy, escapó de la concepción de la función social de la literatura como denuncia social, su único compromiso era con su libertad creadora. Ello no implica que su obra tenga un profundo sentido político como se descubre en la novela *Si muero lejos de ti*, publicada por Joaquín Mortiz en abril de 1979.

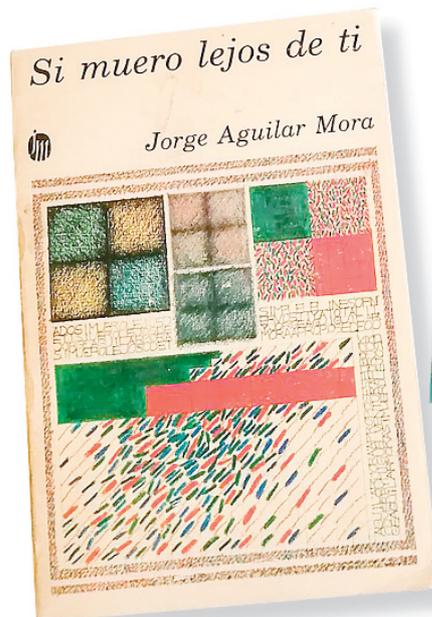
En una nota inicial de la obra apunta: “Durante los años de su escritura, la primera ambición de esta novela fue siempre el ser escrita por todos. Todos prometieron escribirla; pero el transcurso azaroso de las estaciones hizo imposible llevar a cabo esa ilusión. De todos quedaron dos: Rosario Ferré y Severo Sarduy. Una parte de su cuerpo, una parte de su escritura, entregaron ellos a esta novela: cada uno contribuyó con un capítulo. Qué capítulos son, no es necesario indicarlo; ellos lo saben, lo sabe el texto, y lo sabrán todos, mientras este cuerpo siga creciendo.”

## Con el '68 en la memoria

EN EL CUERPO de la novela el '68 palpita en la memoria de los personajes: “Más allá de París están muriendo los angoleños y los kurdos y los palestinos, carajo, y nosotros seguimos aquí, asumiendo todo lo que nos deja la herencia de la sabiduría, del buen gusto, de eso me mantengo yo. Carajo. Los tanques están por Insurgentes y los que van allá abajo ¿cómo terminarán?”

El artista Miguel Ventura es autor del dibujo para la portada de *Si muero lejos de ti*. Un dibujo abstracto que combina recuadros de colores y un texto que repite obsesivamente los nombres del autor y el título. Algunos de los libros de la biblioteca de Jorge los conserva Miguel Ventura. Jorge Aguilar Mora fue el hermano mayor que él nunca tuvo y que sí tuvo gracias a la fuerza de la amistad.

En sus viajes a Ciudad de México, Jorge Aguilar Mora siempre se hospedaba en el Hotel El



**Jorge Aguilar Mora, al igual que Sarduy, escapó de la concepción de la función social de la literatura como denuncia social, su único compromiso era con su libertad creadora. Ello no implica que su obra tenga un profundo sentido político como se descubre en la novela *Si muero lejos de ti*, publicada por Joaquín Mortiz en abril de 1979.**

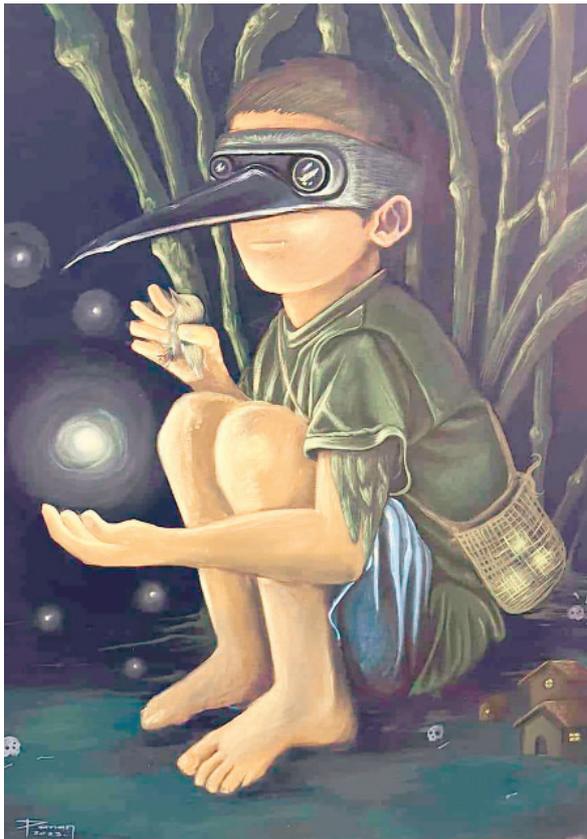
Diplomático. Algunas veces acompañé a Miguel Ventura a recoger o a llevar a Jorge al hotel de la avenida Insurgentes. Disfruté enormemente sus pláticas en estos años, a la vez divertidas y eruditas. Aguilar Mora nos contó que su maestro Sergio Fernández, en una acción retorcida, le hacía llegar cartas anónimas donde hablaba de su otro maestro, Antonio Alatorre. Sergio Fernández usó esos papeles como material creativo para la escritura de su novela *Los peces*, donde aparece el sacerdote Antonio. Cuando leyó la novela, Alatorre se reconoció en el personaje y así se lo comunicó a Jorge. Por fin se había descubierto quién escribía aquellas cartas anónimas. El personaje del sacerdote Antonio hizo eco en el recuerdo del seminarista Antonio Alatorre.

En la novela homoerótica *La migraña*, Alatorre narra su educación en el Seminario de Tlalpan. Cuando releí la novela de Alatorre me emocionó toparme a Jorge Aguilar Mora en la narración, sólo mencionado como Jorge Aguilar.

Jorge contó que cuando fue detenido en 1968 por ser representante de la asamblea estudiantil de El Colegio de México, Sergio Fernández, que había sido su profesor en la Facultad de Filosofía y Letras, batalló mucho para intentar sacarlo de la cárcel. Sus intentos fueron infructuosos, pero el empeño valiente de Sergio honra su memoria. Gracias a otros esfuerzos, como los de Alba Rojo, Jorge Aguilar Mora quedó libre, pero tuvo que salir del país.

En el Jardín Pushkin, que en aquel 1968 era el Parque Colima, Jorge me señaló el punto exacto donde se metió a la cajuela del carro de la agregada cultural de la embajada francesa, quien lo llevó directamente al aeropuerto. “Fue lo último que vi de México”, me dijo. Gracias a una beca de Francia, Jorge salvó la vida.

En octubre de 1968, Jorge Aguilar Mora llegó a París, gracias a la beca que había ganado y que fue su boleto de salvación. En la capital francesa se entrevistó con Roland Barthes, quien sería su maestro. En su libro *La otra Francia*, Aguilar Mora recuerda ese encuentro: “Por teléfono, la cortesía de Barthes fue corazonadora. Y la entrevista en su estudio de la calle Servandoni fue muy breve, quizá porque había interrumpido su ejecución de una sonata de Scarlatti”. Barthes lo invitó a un coctel donde Jorge conoció a Louis Aragon y a Severo Sarduy. Otra vida empezaba para Jorge. El viernes 5 de enero de 2024 murió Jorge Aguilar Mora en Bethesda, Maryland, según compartió su hijo Diego a los amigos de Jorge. Estaba por cumplir setenta y ocho años, pues nació el 9 de enero de 1946 en la ciudad de Chihuahua, Chihuahua. La obra que construyó Jorge Aguilar Mora a lo largo de décadas es profunda, generosa y erudita, fuera de serie en la literatura mexicana. Ojalá próximamente su novela *Puentes*, dedicada a su esposa Lauretta Clough, pueda verse publicada como fue su deseo ●



▲ Izquierda: *Ni raapa*, José Alberto Pavian. Derecha: *Gunaze yuse ca*, Beiby Morales.

Este ensayo recupera parte de los procesos de experimentación visual, así como algunas de las conversaciones que una comunidad ha sostenido en un singular espacio: la Escuela de Artes Plásticas del Istmo de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. *Ca ni runinu*, “lo que hacemos”, es el nombre de la exposición inaugurada en la Galería Shinzaburo Takeda de la Facultad de Bellas Artes, UABJO, en Oaxaca, el 8 de diciembre de 2023.

## I

AL MISMO TIEMPO que los alumnos-artistas dibujaban o modelaban sus piezas, exploraban en mundos tan distantes como las grutas de la Sierra de San Javier, las ciudades de Tres zapotes y Monte Albán. Durante este proceso han experimentado con los símbolos del calendario zapoteco, contemplaron las “Venus” de Ixtaltepec, Oaxaca, pintaron un mural colectivo o abrieron un portal hacia el pasado alzando un “biguie” (instalación de origen claramente precolombino). Los títulos de sus obras (en zapoteco o en español) son señales de un mapa que indican de qué van sus gustos, intereses o enigmas: *Bexe*, *Yu ne guibá*; *Xuncu mistú ya’ sé*, *Ti be’ñe nadipá*, *Gunaze yuse Ca*, *Nguiu cucaa gui yuze daa*, *Los hombres que se convierten en animales*, *La máscara del diablo*, etcétera.

**Antonio Valle**

# CA NI RUNINU: LO QUE HACEMOS

## II

HACE YA MUCHOS años, estando en Oaxaca, mientras Francisco Toledo hacía un ejercicio tomando como modelo a una escultura griega, Rufino Tamayo se acercó a decirle: “Voltee a ver a su alrededor; ¿usted cree que esta gente se parece al personaje de su modelo?”

Es evidente, antes que nada, que Tamayo y Toledo (entre otros artistas) consideraron la realidad anatómica, fisonómica, histórica, mítica, cultural y geográfica de Oaxaca, región constituida por un universo inagotable de elementos iconográficos –evidentes, enmascarados y ocultos– de Mesoamérica; y aunque es cierto que la obra de Toledo abreva en esa cosmovisión –particularmente en expresiones plásticas y de la traición oral del Istmo–, también es cierto que apreció, profundizó y dialogó –muchas veces con ironía– con el arte occidental, antiguo o moderno, y también con el arte del lejano y el cercano Oriente.

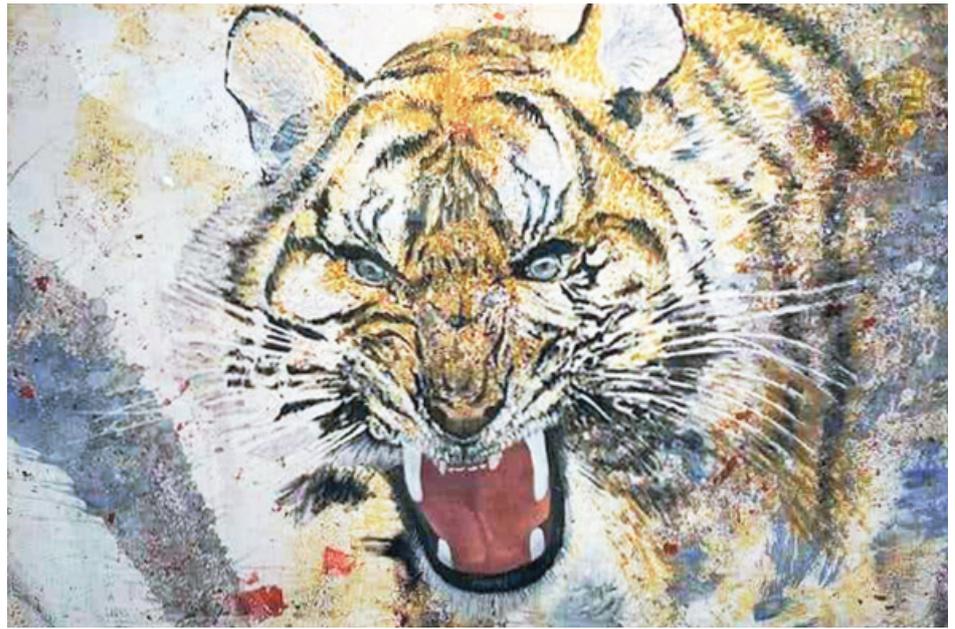
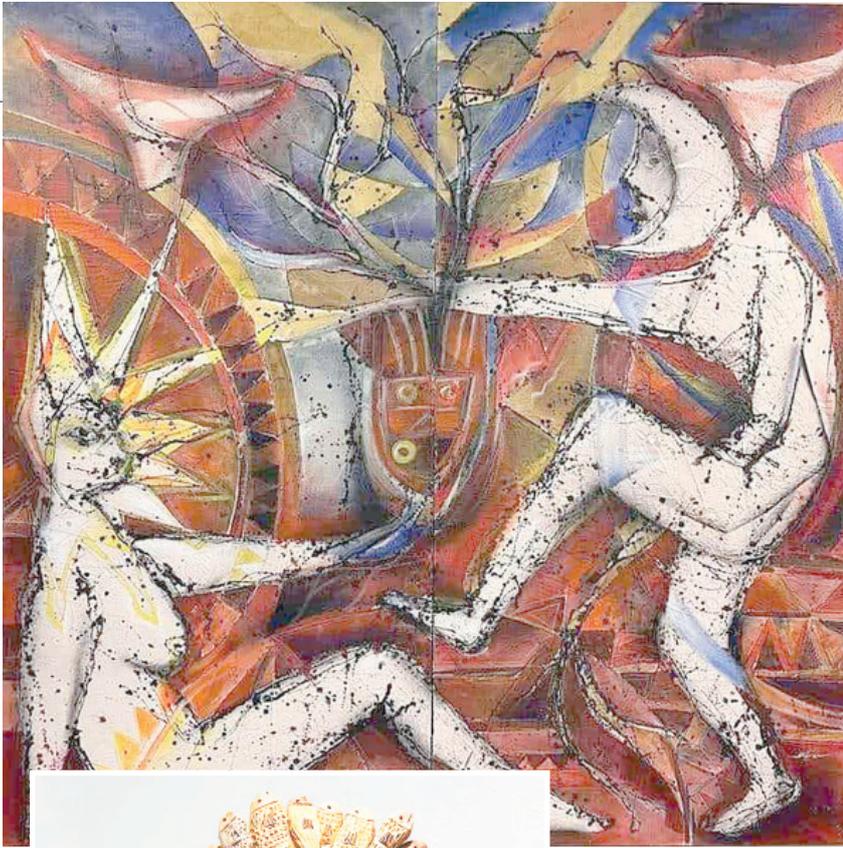
## III

MÁS ALLÁ DE LA legendaria historia de Francisco Toledo, está por cumplirse medio siglo desde que una generación de artistas plásticos juchitecos comenzó a presentar sus obras en galerías y museos

de México y el extranjero. El trabajo de organización y promoción realizado por el maestro Toledo había dado frutos, desde que se fundó la Casa de la Cultura de Juchitán, recinto que, además de contar con talleres y cursos de artes visuales, poseía una biblioteca en la que los artistas consultaban libros y catálogos de arte. Sin embargo, después del terremoto de 2017, que dejó a la población en ruinas y sin infraestructura cultural, a Juchitán le vino como anillo al dedo la creación de la Escuela de Artes Plásticas de la UABJO. Por si fuera poco, en el contexto de la inminente puesta en operación del corredor multimodal que va de Salina Cruz a Coatzacoalcos, con los beneficios pero también con el impacto cultural que esto supone, ha sido trascendental la creación de una institución que recupere, profundice y recree las imágenes tangibles e intangibles, es decir, filosóficas y poéticas, de la cultura binnizá, siempre en diálogo con otras tradiciones estéticas, pueblos originarios y culturas del mundo.

## IV

ADEMÁS DE QUE los artistas expresan su “mundo interior”, también recuperan imágenes y escenas, objetivas o míticas, de la “realidad exterior”, ya sea empleando técnicas ancestrales, como la cerámica



▲ Arriba izquierda: *Yu ne guibá*, Jesús Vicente Lagunas; derecha: *Bedxe*, Michel Pineda. Izquierda: *Gunaan* 'benda', Keren García. Derecha: *Corpóreo*, Israel Regalado.

el Ostuta. Durante el “proceso formativo” de los estudiantes-artistas, otra fuente cultural de primera importancia es el estudio de la civilización olmeca, gran matriz que irradió saberes fundamentales en distintas regiones de México, proceso formativo que dio paso al surgimiento de civilizaciones como la misma binnizá o zapoteca, pero también la maya, nahua o teotihuacana.

## VI

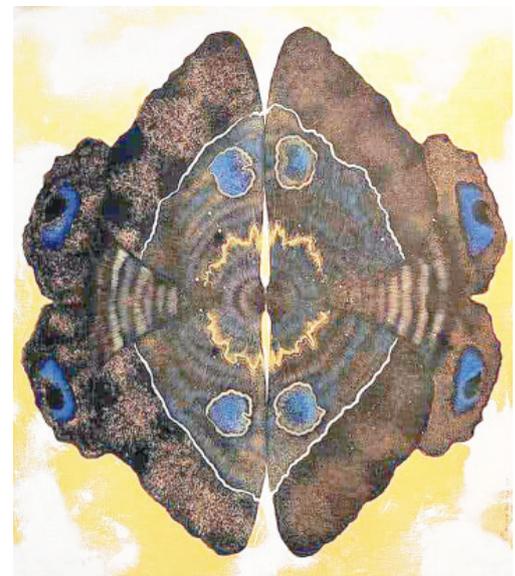
*CA NI RUNINU* se integra por veintitrés piezas elaboradas mediante distintas técnicas y formatos; son obras que van de los setenta centímetros –como la delicada cerámica *Jardín vivo en caparazón de tortuga*–, o pinturas de dimensiones considerables como *Yu ne guibá*, (Tierra y cielo, técnica mixta sobre estructura desmontable cuyas medidas son de 2.44 x 2.44 cm). Este cuadro, que expresa la danza diaria y su vaivén de emociones, incorpora elementos cubistas, corriente plástica que también fue explorada por otros artistas. De esta exposición pueden hacerse distintas lecturas ya que, aunque los temas son múltiples, son reconocibles diversos objetos y símbolos de origen común, por ejemplo, seres imaginarios o expresiones de una especie de bestiario binnizá; nahuales que al mismo tiempo son jarrones de barro, piezas duales que abordan el tema de lo sagrado: máscaras demoníacas, aves-lagarto, guardianes y mensajeros. Símbolos del calendario sagrado zapoteca: agua, tierra, viento o fuego como instrumentos estructurales, pero que también se integran como elementos figurativos o abstractos. Se trata de una muestra de resignificaciones culturales, de escenas de muerte y resurrección religiosa o espiritual, expresiones de arte efímero capturados en fotografías, mujeres-peces-flores, sirenas-jaiba, hongos y ciudades en miniatura, jardines sembrados de estrellas, palimpsestos postmodernos, símbolos que provienen de la cultura maya, arte producto de contemplaciones profundas o estética *kitsch*, psicodelia y expresiones oníricas, escenas de fiesta o del mítico mercado de Juchitán. Libertad vanguardista o *fashion* transcultural, arte de cambio paradigmático, de resistencia y crítica cultural.

Se trata de un grupo de artistas que, aunque sus integrantes poseen distintas capacidades técnicas, estéticas o conceptuales, practican, como en los antiguos talleres de artes y oficios, el trabajo en equipo, poniendo en acción el concepto *guendalísá* (hermanarse).

## VII

ES LEGENDARIO EL atractivo visual que el Istmo oaxaqueño ha provocado en escritores, viajeros, cineastas y artistas; sin embargo, eso que “salta a la vista” es la piel de una realidad profunda que se ha sostenido durante siglos en una economía basada en la subsistencia y la reciprocidad; se trata de una cultura que valora el *diidxazá* (zapoteco), materia prima, concreta o abstracta, con la que los artistas exploran palabras clave, tanto en los procesos de creación conceptual como en la definición de sus obras. Esto es, en buena medida, la muestra *Ca ni runinu* de una escuela de arte inédita en México.

Los artistas participantes en esta muestra son Yojhana Regalado, Keren García, Delia Ruiz, Carlos Cruz, Monserrat Regalado, José Alberto Pavian, José de Jesús Gutiérrez, Jesús Vicente Lagunas, Adi Sadai Ortiz, José Ramos Alegría, Karina López, Karla Hazel Carbajal, David López, Xhunaxhi Montaña, Osmar Regalado, Óscar Vicente Márquez, Beiby Morales Ojeda, Sergio Raúl Herrera, Romaleninca Reyna Lucero, Rigoberto López Enriquez, Vicente Pastrana, Josefa Morales y Michel Pineda ●



y el dibujo, o con cámaras digitales de fotografía y video. Por otro lado, han efectuado acciones plásticas colectivas como la visita a espacios arqueológicos de la zona o la creación de un mural para apoyar una campaña contra el cáncer. La exposición: *Ca ni runinu* es una muestra del compromiso personal, comunitario e interdisciplinario de este grupo de creadores istmeños que se entrelaza con la vocación formativa de maestros de dibujo, artes tridimensionales y bidimensionales, estética e historia del arte.

## V

AL MAESTRO TOLEDO le hubiera gustado saber que –de la misma forma en la que él dialogó con el arte de otras culturas, a partir de imágenes precolombinas y del arte popular mexicano– los artistas del Istmo han explorado en el arte rupestre o comparan cosmovisiones y procesos de creación artística de Mesoamérica con las culturas del Mediterráneo. En ese sentido, han cuestionado conceptos cardinales como “estética”, “canon”, “belleza”, “expresión” o “sentimiento”, considerando también la importancia que tienen la naturaleza y la orografía para las artes; por ejemplo, la importancia etnográfica que tienen el Río de los Perros, el Atoyac, el Tehuantepec o

# UN SIGLO CON KATY JURADO

**Rafael Aviña**

A cien años de su nacimiento, aquí se sigue la trayectoria y rasgoz de la personalidad de una de las grandes actrices mexicanas del siglo pasado, María Cristina Estela Jurado García, mejor conocida como Katy Jurado (1924-2002), una mujer de gran presencia y capacidad histriónica que representó, en la moral de la época, “más que un reprochable mito erótico, una suerte de ángel vengador de las buenas costumbres”.

En enero de 1999, la extinta revista *Somos* dedicó su edición a la extraordinaria actriz Katy Jurado, quien el 16 de ese mes cumplía setenta y cinco años. La querida Macarena Quiroz, notable periodista de espectáculos y directora de la publicación, me pidió que presentara a la actriz y presidiera el homenaje para celebrar el número consagrado a su carrera filmica a realizarse en la Cineteca Nacional. Aquello no era nuevo para mí; solían pedirme que introdujera a diversas estrellas de nuestro cine con las respectivas publicaciones en su honor. No obstante, por vez primera aquella petición me dio cierto temor. La presencia y la recia personalidad de Katy me imponían demasiado y estuve a punto de negarme; sin embargo, la curiosidad y el hecho de tener la posibilidad de estar cerca de una celebridad de esa naturaleza fueron decisivos. Inicé mi participación muy nervioso, miraba de reojo a Katy, a quien habían traído de Cuernavaca con varios de sus familiares más cercanos. Ella mostraba un gesto adusto y eso me imponía más, pero por fortuna dejé que fluyera y de a poco veía que Katy sonreía y se reía con mis comentarios. Cuando terminé me dio un beso en la mejilla y me dijo:

“Ora sí me hiciste reír, condenado”... Atesoro ese momento fugaz que hoy, como hace veinticinco años, es un cúmulo de emociones que siempre estarán conmigo.

“La que se levanta tarde”

LA PRIMERA VEZ que descubrí a Katy Jurado fue allá por 1967 en el televisor Admiral de nuestro domicilio. Yo tenía casi ocho años y era imposible no darse cuenta de la estampa de Katy. Interpretaba a “La que se levanta tarde” en esa joya de Ismael Rodríguez que es *Nosotros los pobres*, de 1947, cuando aún no cumplía los veintitrés años. La manera en que miraba recargada en una pared, su cuerpo, sus labios, sus ojos y su cabello despertaron en mí sensaciones extrañas. En ese entonces, Katy tenía todo para adueñarse del estereotipo de villana y de vampiresa de cuerpo deslumbrante y sensualidad a flor de piel, como lo muestra aquella escena en la que intenta ponerle una cadenita al mismísimo *Torito* Pedro Infante en el filme de Ismael. De hecho, pudo quedarse a ese simple nivel, como sucedió con muchas actrices de aquellos años; sin embargo, aquello no era suficiente para Katy y “La que se levanta tarde” a la vez mostraba ternura y altos grados de solidaridad con *la Chorreada* (Blanca Estela Pavón), creando así un personaje humano y realista por encima del estereotipo.

Para ese momento, Katy Jurado era ya una actriz diferente y original. Había debutado en *Internado para señoritas*, de Gilberto Martínez Solares, al lado de Emilio Tuero, y tomó el papel de colegiala medio perversa en *No matarás*, –ambas de 1943–, mientras en *Rosa del Caribe* (1944) atraía la atención del público y de los productores justo por esa belleza misteriosa y sensual. En breve, su capacidad como actriz fue puesta a prueba en obras mayores como *Hay lugar para... dos* (1948) de Alejandro Galindo, junto a David Silva. Encarnaba aquí a la imagen viva del deseo: la mujer sexualizada, sí, pero que se sabe hermosa y deseada: “Estése sosiego, don Gregorio”, le dice a David Silva, a quien se le queman las habas por llevársela a lo *oscurito*. No obstante, al final, explota furiosa y desfigurada en la que es quizá la escena más impactante del filme de Galindo.

Por supuesto, su gran trabajo histriónico se hizo evidente en *El bruto* (1952), bajo las órdenes de Luis Buñuel, acompañada de esas dos personalidades opuestas como lo fueron Andrés Soler y



▲ Fotograma de *Cárcel de mujeres*, de Miguel M. Delgado, 1951.

Pedro Armendáriz. Katy era para entonces una estrella fulgurante que había despertado el interés de Hollywood y se fue allá para demostrar que había nacido para la pantalla grande. Sin duda, Katy una de las actrices mexicanas que más triunfos obtuvo en Hollywood: no sólo fue merecedora del Globo de Oro por la cinta *A la hora señalada*, de Fred Zinnemann, y obtuvo una nominación al Oscar por *Lo que la carne hereda/La lanza rota*, de Edward Dmytryk, sino que compartió créditos con figuras de la talla de Gary Cooper, Kirk Douglas, Charlton Heston, Spencer Tracy, Burt Lancaster, Tony Curtis, Marlon Brando, Elvis Presley, Antony Quinn, Ernest Borgnine, Alan Ladd, Richard Widmark, Robert Wagner, Grace Kelly, Gina Lollobrigida, Jean Peters, y aún regresó a México para mostrar su gran madurez como actriz, levantando proyectos como *El hacedor de miedo*, *Faltas a la moral* –ambas de 1969– y baluartes del cine *echeverrista* como ese par de obras maestras que son *Caridad* y *Los albañiles*, de Jorge Fons, o *El elegido*, de Servando González.

## Ojos grandes e incitantes de ángel vengador

NUESTRO CINE supo llevar a derroteros increíblemente hormonales a sus villanas y mujeres de escándalo, como María Félix en papeles a su medida en *La devoradora*, *Doña Diabla* o *La mujer sin alma*, o a María Antonieta Pons en *La insaciable*, *La bien pagada* y *La sin ventura*. A su vez, estaba la rubia debilidad de una Emilia Guiú que trastornaba a los hombres en *Puerto de perdición* o *Quinto patio*, o Claudia Islas en *Bajo el ardiente sol/La insaciable* o *Para servir a usted*, sin faltar Leticia Palma en *Hipócrita* o *En la palma de tu mano*, o esa mezcla de ingenuidad y perversión de una Ninón Sevilla en *Sensualidad* y *Aventurera*.

No obstante, en medio de aquellas mujeres intocables trastocadas en reinas despiadadas que esclavizaban con sus encantos y sus formidables y sinuosos cuerpos a los personajes masculinos para poner en duda de la virilidad del macho, destaca de manera particular María Cristina Estela Jurado García, mejor conocida como Katy Jurado (Guadalajara, 16 enero 1924–Cuernavaca, 5 de julio 2002), nacida hace cien años. Actriz y mujer exuberante de mirada lánguida y ojos grandes e incitantes que impresionó a tal grado a Emilio Fernández, quien le propuso una pequeña parte en *La isla de la pasión*, con la

que Emilio debutaba como director en el año de 1941. Por aquel entonces Katy tenía quince años, no obtuvo el permiso de sus padres y declinó la oferta hasta 1943 cuando, estando ya casada con el actor Víctor Velázquez, debutaba como adolescente fatal en *Internado para señoritas*.

Katy Jurado se convirtió casi de inmediato en la antítesis de las tiernas heroínas femeninas del cine mexicano: la mujer come-hombres, la vampiresa sin escrúpulos que dio vida en cintas como *No matarás*, *Nosotros los pobres*, *Hay lugar para... dos*, *Cárcel de mujeres*, *El bruto*, *La mujer del carnicero* y más. La hembra que no se detiene ante nada, la pecadora insensible y sensual por naturaleza: más que un reprochable mito erótico, una suerte de ángel vengador de las buenas costumbres.

Katy supo hacerse de un estilo propio, de una cadencia especial para recitar sus diálogos y de ofrecer al espectador una serie de intervenciones impactantes y sensuales. Así, luego de cintas como *La vida inútil de Pito Pérez*, *La sombra de Chucho El Roto*, *El museo del crimen* o *Guadalajara pues*, en la que Katy le señala a la rubia estadounidense Joan Page: “a los mexicanos les gustamos las morenas, no las güeras desabridas como usted...”; conseguía unos de sus mejores roles en *Nosotros los pobres* y en *Hay lugar para... dos*, donde le dice a David Silva después del accidente con un tren: “Me desgraciaste la cara... todita la cara... ahora de que voy a vivir...”, al tiempo que le rasguña el rostro a ese hombre derrotado que se debate entre la prisión y el perdón de las autoridades y de su mujer. A esta cinta siguió *El seminarista*, con Pedro Infante, y por supuesto *El bruto*, como la sensual amante del torvo y libidinoso casero Andrés Soler, al tiempo que intenta seducir a un carnicero golpeador que encarnaba Pedro Armendáriz.

En 1953 y bajo la dirección de Miguel Contreras Torres, Katy estelariza un filme realizado en español e inglés: *Tehuantepec*, como joven ciega del Itsmo según este drama histórico, y otra coproducción con Estados Unidos: *El corazón y la espada*, de Edward Dein y Carlos Véjar, con un reparto que incluía a César Romero, Tito Junco y Rebeca Iturbide; se trata de una curiosa cinta de aventuras de capa y espada ambientada en Granada, en la que Katy interpretaba a una espadachina. Después de ésta, arranca propiamente su exitosa carrera hollywoodense. Así, se luce en el *western* *A la hora señalada* llevándose el Globo de Oro; después vendrían títulos como *Hogueras de odio*, con Charlton Heston; *Lo que la tierra hereda*, con Spencer Tracy, donde fuera nominada al Oscar por actriz de reparto; *Trapezio*, con Burt Lancaster y Tony Curtis; *Barrabás*, con Anthony Quinn, y otro par de *westerns*: *Los malvados de Yuma*, con Alan Ladd y Ernest Borgnine, uno de sus maridos, y *El rostro impenetrable*, dirigida y protagonizada por Marlon Brando y Pina Pellicer.

Después de alternar con María Félix en *La Bandida*, en 1962, aparece magistral en *La mujer del carnicero* (1968), de Ismael Rodríguez, un relato de horror, pasión, miedo y culpa ambientado en época revolucionaria, en el papel de una madura ex prostituta. Con Elvis Presley filmó *Stay Away Joe* y alcanzaba la madurez histriónica en el episodio *Caridad*, del filme *Fe, esperanza y caridad* (1972) en el papel de Eulogia, esposa de un alcohólico cargador de la Merced que inicia un devastador recorrido por varias oficinas de gobierno para recuperar el cuerpo de su marido.

En las décadas de los setenta y ochenta Katy destacó en *Patt Garret y Billy The Kid*, *El recurso del método*, *Los albañiles* –como la infiel esposa de un velador asesinado–, *Los hijos de Sánchez*, *La viuda de Montiel*, *Pantaleón y las visitadoras* y *Bajo el volcán*. Todavía sorprendió en los noventa como la mujer del profeta que encarna Paco Rabal en la explosiva *El evangelio de las maravillas*, una galería grotesca de inadaptados sociales donde se vive el fin del mundo según ésta alegoría bíblica a lo Ripstein, para cerrar su filmografía con *El secreto de Esperanza* (2001), de Leopoldo Laborde ●

▼ Fotogramas de: *Hay lugar para dos*, de Alejandro Galindo, 1949; *No matarás*, de Chano Urueta, 1943 y *El bruto*, de Luis Buñuel, 1953.



# ITALO CALVINO Y LAS CIUDADES INVISIBLES

No cabe duda de que el narrador italiano Italo Calvino (Santiago de las Vegas, provincia de la Habana, 1923-Santa María della Scala, Siena, 1985) es uno de los novelistas más destacados y originales de la literatura universal de la segunda mitad del siglo XX, autor de títulos clásicos como *Las ciudades invisibles*, *El barón rampante*, *El caballero inexistente* y *El castillo de los destinos cruzados*. La presente entrevista, hasta hoy inédita en español, ocurrió en agosto de 1982, en el complejo residencial de Roccamare, en la costa toscana, al norte de Grosseto, Italia.

–¿Qué lugar ocupa –si es que lo hay– el delirio en su trabajo literario?

–¿Delirio?... Supongamos que respondo que siempre soy racional. Que todo lo que digo o escribo está sujeto a la razón, a la claridad y a la lógica. ¿Qué pensarías de mí? Pensarías que estoy completamente ciego cuando se trata de mí mismo, una especie de paranoico. Si, por el contrario, respondiera: “Oh, sí, deliro de verdad; siempre escribo como si estuviera en trance, no sé cómo escribo estas locuras”, pensarías que soy un farsante, que interpreto a un personaje poco creíble. Quizá la pregunta de la que deberíamos partir sería: ¿qué pongo de mí mismo en lo que escribo? Mi respuesta: pongo mi razón, mi voluntad, mi gusto, la cultura a la que pertenezco, pero, al mismo tiempo, no puedo controlar, digamos, mi neurosis o lo que podríamos llamar delirio.

–¿Cuál es la naturaleza de sus sueños? ¿Le interesa más Jung que Freud?

–Una vez, después de leer *La interpretación de los sueños*, de Freud, me fui a la cama. Soñé. A la mañana siguiente podía recordar perfecta-

mente mi sueño, así que pude aplicar el método de Freud a mi sueño y explicarlo hasta el último detalle. En ese momento pensé que una nueva era estaba a punto de comenzar para mí: a partir de ese momento mis sueños ya no me guardarían ningún secreto. No ocurrió así. Aquella fue la única vez que Freud iluminó las tinieblas de mi subconsciente. Desde entonces he seguido soñando como antes. Pero los olvido o, si soy capaz de recordarlos, no entiendo ni las primeras cosas de ellos. Explicar la naturaleza de mis sueños no satisfaría más a un analista freudiano que a un junguiano. Leo a Freud porque me parece un excelente escritor... un escritor de *thrillers* policiales que se pueden seguir con gran pasión. También leo a Jung, que se inclinó por cosas de gran interés para un escritor, como los símbolos y los mitos. Jung no era tan buen escritor como Freud. Pero, en cualquier caso, ambos me interesan.

–Las imágenes de la fortuna y el azar se repiten con bastante frecuencia en sus creaciones, desde barajar las cartas del tarot hasta la distribución aleatoria de manuscritos. ¿Influye la noción de azar en la composición de sus obras?

–Mi libro de tarot, *El castillo de los destinos cruzados*, es el más planificado de todos los que escribí. Nada se dejó al azar. No creo que el azar pueda desempeñar un papel en mi literatura.

–¿Cómo escribe? ¿Cómo realiza el acto físico de escribir?

–Escribo a mano y realizo muchísimas correcciones. Diría que suprimo más de lo que escribo. Tengo que buscar las palabras cuando hablo, y tengo la misma dificultad cuando escribo. Luego hago una serie de añadidos, interpolaciones, que escribo con una letra muy pequeña. Llega un momento en que yo mismo no puedo leer mi letra, así que utilizo una lupa para averiguar lo que escribí. Tengo dos caligrafías totalmente distintas. Una es grande, con letras bastante grandes: las os y las as tienen un gran agujero en el centro. Esta es la letra que utilizo cuando estoy copiando o cuando estoy bastante seguro de lo que escribo. La otra letra corresponde a un estado mental menos seguro y es muy pequeña: las os son como puntos. Esto es muy difícil de descifrar, incluso para mí. Mis páginas están siempre cubiertas de líneas de supresión y revisiones. Hubo una época en la que hacía varios borradores a mano. Ahora, después del primer borrador –escrito a mano y completamente garabateado–, empiezo a mecanografiarlo, descifrando sobre la marcha. Cuando por fin releo lo mecanografiado, descubro un texto totalmente distinto, que después reviso más a fondo. Luego



▲ Italo Calvino. Ilustración: Rosario Mateo Calderón.

**William Weaver  
y Damien Pettigrew**

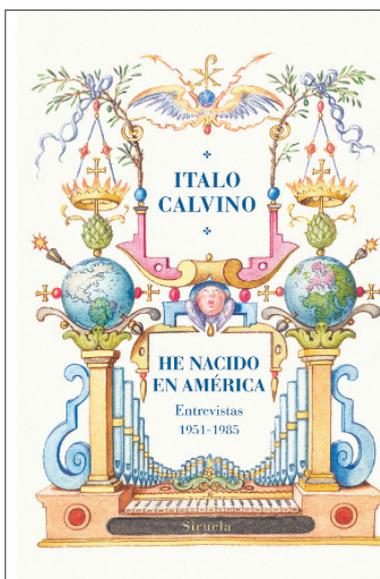
# DADES INVISIBLES DE LA ESCRITURA

Entrevista inédita en español



“

**Escribo a mano y realizo muchísimas correcciones. Diría que suprimo más de lo que escribo. Tengo que buscar las palabras cuando hablo, y tengo la misma dificultad cuando escribo. Luego hago una serie de añadidos, interpolaciones, que escribo con una letra muy pequeña. Llega un momento en que yo mismo no puedo leer mi letra, así que utilizo una lupa para averiguar lo que escribí.**



hago más correcciones. En cada página intento primero hacer mis correcciones con la máquina de escribir; luego corrijo otro poco más a mano. A menudo la página resulta tan ilegible que la vuelvo a mecanografiar por segunda vez. Envidio a los escritores que pueden seguir adelante sin corregir.

**– ¿Trabaja todos los días o sólo algunos y a determinadas horas?**

– En teoría me gusta trabajar todos los días. Aunque por la mañana me invento todas las excusas posibles para no trabajar: tengo que salir, hacer algunas compras e ir por el periódico. Por regla general desaprovecho la mañana, así que acabo sentándome a escribir por la tarde. Soy un escritor diurno pero, como desperdicio la mañana, me he convertido en un escritor vespertino. Podría escribir por la noche, pero cuando lo hago no duermo. Así que intento evitarlo.

**La escritura más que la estructura**

**– ¿Siempre tiene una tarea fija, algo específico en lo que decide trabajar? ¿O tiene varias cosas en marcha al mismo tiempo?**

– Siempre tengo varios proyectos. Tengo una lista con una veintena de libros que me gustaría escribir, pero más tarde llega el momento en el cual debo decidir qué libro voy a trabajar. Sólo soy novelista por momentos. Muchos de mis libros están conformados por la reunión de breves textos, por relatos cortos, o bien son libros que tienen una estructura general, pero que están compuestos por varios textos. Construir un libro en torno a una idea es muy importante para mí. Paso mucho tiempo construyendo un libro, haciendo esquemas que, al final, no me sirven para nada. Los tiro a la basura. Lo que determina el libro es la escritura, el material que está realmente en la página. Soy muy lento a la hora de empezar. Si tengo una idea para una novela, encuentro todos los pretextos imaginables para no trabajar en ella. Si estoy haciendo un libro de relatos, cada uno tiene su propio tiempo de inicio. Incluso con los artículos soy muy lento, todo el tiempo tengo los mismos problemas para avanzar. Una vez que comienzo, puedo ser bastante rápido. En otras palabras, escribo rápido pero tengo enormes períodos en blanco. Es un poco como la historia del gran artista chino: el emperador le pidió que dibujara un cangrejo y el artista respondió: “Necesito diez años, una gran casa y veinte sirvientes.” Pasaron los diez años y el emperador le pidió el dibujo del cangrejo. Necesito otros dos años, dijo. Luego le pidió una semana más. Y, finalmente, cogió la pluma y dibujó el cangrejo en un instante, con un único y rápido trazo.

/ PASA A LA PÁGINA 10

VIENE DE LA PÁGINA 9 / ITALO CALVINO Y...

–¿Comienza con un pequeño grupo de ideas inconexas o con una concepción más amplia que va completando gradualmente?

–Empiezo con una sola y pequeña imagen y luego la amplío.

–Turguénev dijo: “Prefiero tener muy poca y no una arquitectura excedida, porque eso podría interferir con la verdad de lo que digo.” ¿Podría comentar esto con referencia a sus escritos?

–Es verdad que, en los últimos diez años, la estructura ocupa un lugar destacado en mis libros, quizá demasiado importante. Pero es sólo cuando siento que logré una organización rigurosa cuando me parece que conseguí algo que se sostiene por sí mismo, una obra integral. Por ejemplo, cuando comencé a redactar *Las ciudades invisibles* sólo tenía una vaga idea de cuál sería la estructura, la arquitectura del libro. Pero después, poco a poco, el diseño cobró tanta importancia que fue el hilo conductor de todo el libro; se convirtió en el argumento que no tenía el libro. Con *El castillo de los destinos cruzados* podemos decir lo mismo: la arquitectura es el propio libro. Para entonces había alcanzado un nivel de obsesión tal con la estructura que casi me vuelvo loco por ella. Si una noche de invierno un viajero no podría haber existido sin una estructura muy precisa, muy planificada. Creo haberla conseguido, lo que me produce una gran satisfacción. Por supuesto, todo este tipo de esfuerzo no debe preocupar en absoluto al lector. Lo importante es disfrutar la lectura de mi libro, independientemente del trabajo que haya invertido en él.

–Usted vive en distintas ciudades, se muda con bastante frecuencia entre Roma, París y Turín, y también a esta casa cerca del mar. ¿Influye en su trabajo el lugar donde se encuentra?

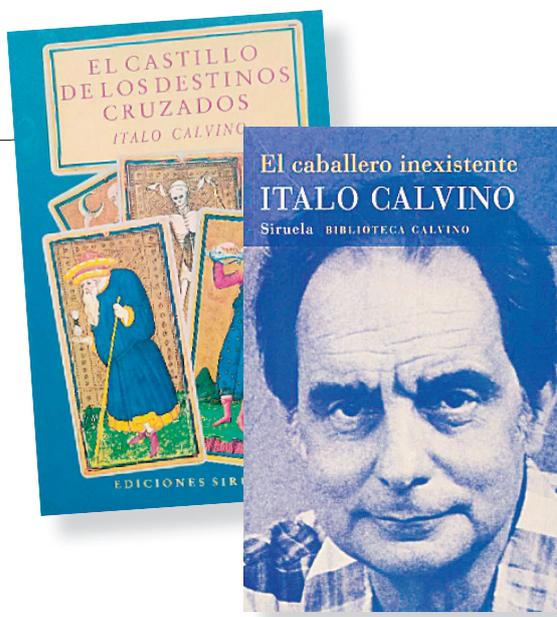
–No lo creo. La experiencia de la vida cotidiana en un lugar determinado puede influir en lo que escribes, pero no el hecho de que escribas aquí o allá. En estos momentos estoy redactando un libro que, en cierta medida, está relacionado con esta casa de la Toscana en la que veraneo desde hace varios años. Pero podría seguir escribiéndolo en otro lugar.

–¿Podría escribir en un cuarto de hotel?

–Solía decir que un cuarto de hotel era el espacio ideal: vacío, anónimo. No hay una pila de cartas que contestar (ni el remordimiento de no contestarlas); tampoco tengo muchas tareas. En ese sentido, una habitación de hotel es realmente idónea. Pero creo que necesito un espacio propio, una guarida, aunque supongo que si tengo algo muy claro, podría escribirlo incluso en un cuarto de hotel.

–Sus padres eran científicos. ¿No buscaron hacer de usted también un científico?

–Mi padre era agrónomo; mi madre, botánica. Les interesaba profundamente el mundo vegetal, la naturaleza, las ciencias naturales. Pero se dieron cuenta muy pronto de que yo no tenía ninguna inclinación en esa dirección, resistencia que es habitual en los hijos hacia sus padres. Ahora lamento no haber asimilado todo el conocimiento que hubiera logrado obtener gracias a ellos. Es posible que mi reacción también se debiera en parte al hecho de que mis padres eran mayores. Nací cuando mi madre tenía cuarenta años y mi padre casi cincuenta, así que había una enorme distancia entre nosotros.



**Soy muy lento a la hora de empezar. Si tengo una idea para una novela, encuentro todos los pretextos imaginables para no trabajar en ella. Si estoy haciendo un libro de relatos, cada uno tiene su propio tiempo de inicio. Incluso con los artículos soy muy lento, todo el tiempo tengo los mismos problemas para avanzar. Una vez que comienzo, puedo ser bastante rápido.**

Entre la poesía y la novela

–¿Cuándo comenzó a escribir?

–De adolescente no tenía ni idea de lo que quería ser. Comencé a escribir muy temprano. Pero antes de escribir mi pasión era dibujar: hacía caricaturas de mis compañeros de clase, de mis profesores. Dibujos fantasiosos, pero sin ninguna destreza. Cuando era pequeño, mi madre me inscribió en un curso de dibujo por correspondencia; lo primero que publiqué –ahora mismo no tengo copia y no he podido encontrarla– fue un dibujo. Tenía once años. Apareció en una revista que pertenecía a esta misma escuela por correspondencia; yo era su alumno más joven. También escribí poemas desde muy muchacho. Cuando tenía unos dieciséis años, intenté escribir piezas para el teatro; fue mi primera pasión, quizá porque durante ese período uno de mis vínculos con el mundo exterior era la radio, y solía escuchar muchas obras por la radio. Así que empecé escribiendo –o intentando escribir– obras de teatro. En realidad, para mis obras de teatro, así como para algunos de los cuentos, era ilustrador además de autor. Pero cuando me puse a escribir en serio, sentí que mi forma de dibujar carecía de estilo; no lo había desarrollado. Así que dejé de dibujar. Durante las reuniones, algunas personas garabatean y hacen pequeños dibujos en una hoja de papel. Yo me he entrenado para no hacerlo.

–¿Por qué abandonó el teatro?

–Después de la guerra, el teatro en Italia no ofrecía modelos. La novela italiana, en cambio, estaba en auge, así que inicié por escribir narrativa. Conocí a varios escritores. Luego comencé a escribir novelas. Fue una cuestión de inercia mental. Si uno se acos-

tombra a traducir en narrativa sus experiencias, sus ideas, lo que tiene que decir se convierte en novela; no le queda materia prima para otra forma de expresión literaria. Mi forma de escribir prosa se parece más a la forma en que un poeta compone un poema. No soy un novelista que escribe novelas largas. Concentro una idea o una experiencia en un texto breve y artificial que se combina con otros textos para conformar una serie. Presto especial atención a las expresiones y las palabras, tanto en lo que respecta a sus ritmos y sonidos como a las imágenes que evocan. Creo, por ejemplo, que *Las ciudades invisibles* es un libro cuyo lugar está entre la poesía y la novela. Si lo escribiera completamente en verso, sería un tipo de poesía prosaica... o quizá lírica, porque la poesía lírica es la que más me gusta y la que leo de los grandes poetas.

–¿Cómo incursionó en el mundo literario de Turín, en el grupo que giraba en torno a la editorial de Giulio Einaudi y sus autores, como Cesare Pavese y Natalia Ginzburg? Usted era muy joven entonces.

–Fui a Turín casi por casualidad. Toda mi vida empezó realmente después de la guerra. Antes vivía en San Remo, muy lejos de los círculos literarios y culturales. Cuando decidí mudarme, dudé entre Turín y Milán; los dos escritores que leyeron mis cosas –ambos una década mayores que yo– fueron Pavese, que vivía en Turín, y Elio Vittorini, que vivía en Milán. Durante mucho tiempo no pude elegir entre ambas ciudades. Quizá si hubiera elegido Milán –que es una ciudad más activa, más animada–, las cosas habrían sido distintas. Turín es un lugar más serio, más austero. La elección de Turín fue, hasta cierto punto, ética: me identificaba con su tradición cultural y política. Turín había sido la ciudad de los intelectuales antifascistas, y eso atraía a esa parte de mí fascinada por una especie de severidad protestante. Es la ciudad más protestante de Italia, un Boston italiano. Quizá por mi apellido [en alusión al calvinismo, doctrina teológica dentro del protestantismo], y porque procedo de una familia muy austera, estaba predestinado a tomar decisiones moralistas. Cuando tenía seis años, en San Remo, mi primera escuela primaria fue una institución privada protestante. Los profesores me bombardeaban con las Escrituras. Así que tengo un cierto conflicto interno: siento una especie de oposición hacia la Italia más despreocupada y descuidada, que me ha hecho identificarme con esos pensadores italianos que creen que las desgracias del país vienen de haberse perdido la Reforma protestante. Por otra parte, mi talante no es en absoluto el de un puritano. Mi apellido es Calvino, pero mi nombre de pila, al fin y al cabo, es Italo.

–¿Le parece que la juventud de hoy tiene características diferentes a la que usted vivió? A medida que envejece, ¿le parece que le disgusta más lo que hacen los jóvenes?

–De vez en cuando me enfado con los jóvenes; pienso en largos sermones que después nunca pronuncio; primero porque no me gusta predicar, y segundo porque nadie me escucharía. Así que no me queda más remedio que seguir reflexionando sobre lo difícil que resulta comunicarse con los jóvenes. Algo ha ocurrido entre mi generación y la suya. Se ha interrumpido una continuidad de experiencia; quizá nos falten puntos de referencia comunes. Pero si pienso en mi juventud, lo cierto es que tampoco presté atención a las críticas, a los reproches y a las sugerencias. De modo que hoy no tengo autoridad para hablar ●

# EL FANATISMO ARTÍSTICO DE VARGAS LLOSA

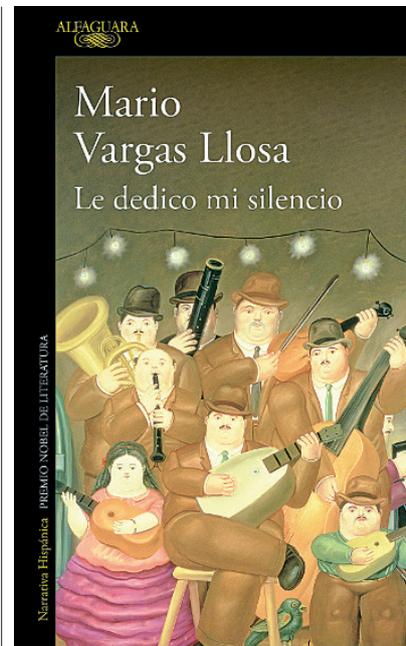
**Le dedico mi silencio,**  
Mario Vargas Llosa,  
Alfaguara,  
España, 2023.

Sea o no la última novela de Mario Vargas Llosa, se trata de una obra que “clausura” el boom de la novela latinoamericana. Así lo dijo en el marco de la Feria Internacional de Guadalajara (2016): “El boom pues ya no existe, y yo soy en cierta forma el último sobreviviente de lo que se llamó boom. Y me toca el triste privilegio de tener que apagar la luz y cerrar la puerta.” Se muestra como un auténtico esfuerzo por ajustar cuentas con varias cosas: con el Perú como país prototípico, con la música criolla de ese país y con el arte mismo de la novela. En treinta y siete capítulos la novela se deja leer como un esfuerzo de búsqueda o de reconstrucción a trasmano de la figura de Toño Azpilcueta, *alter ego* del autor. La intensa reconstrucción de la historia de la música criolla hace del libro un retorcido vademécum de nombres, géneros y derivaciones de la expresión más popular y tradicional, al grado de que el narrador apuesta todo a fin de demostrar que esa música no sólo expresa el verdadero ser nacional, capaz incluso de reconciliar a la población en los años de Sendero Luminoso.

Desfilan así los nombres de figuras tutelares de la historia musical peruana: Felipe Pinglo Alva, César Santa Cruz Gamarra, Lucha Reyes y muchos otros. Sobre la negra Reyes, la descripción es milimétrica: “Ese vals, que era bajito, afeminadito, educadito, ella lo había convertido en un estruendo y en algo a la vez muy refinado.” A ellos se agregan los de Chabuca Granda y Cecilia Barraza, aún vigente en el escenario peruano. La única actuación de Lalo Molino presenciada por Azpilcueta da pie a todo el movimiento que recrea la novela, con el mismo frenesí que ameritaba haber encontrado al mayor guitarrista peruano. La descripción del suceso en el tercer capítulo, sin ser tan extensa, es una lección en el arte de percibir la atmósfera producida por el músico en cuestión: “No, no era simplemente la destreza con que los dedos del chiclayano sacaban notas que parecían nuevas. Era algo más. Era sabiduría, concentración, maestría extrema, milagro.”

Homenaje totalizante: acaso esa sea la fórmula más adecuada para resumir el libro y verlo como una fecunda combinación entre relato y ensayo, al abordar teóricamente los aspectos minuciosos del análisis cultural sobre el vals criollo, que en casos como “Ódiame” dejaron las fronteras de Perú para invadir otras latitudes. El autor fue el poeta Federico Barreto (1862-1929), aunque el texto lo alteró Rafael Otero, quien lo musicalizó. Junto con “El plebeyo”, de Pinglo Alva (“Piense usted [...] en los corazones desgarrados por la injusticia social”), son ejemplos sublimes de la *huachafería*, modismo referido a la cursilería, el *kitsch*, aunque con grandes diferencias de fondo, sobre todo porque, como lo define el narrador, “esa gran distorsión de los sentimientos y de las palabras que, estoy convencido de ello, acabó convirtiéndose en el aporte más importante del Perú al mundo de la cultura”. Incluso César Vallejo, José María Eguren y, sobre todo, José Santos Chocano, fueron tocados por ella.

En el capítulo XXVI desemboca toda la parte “teórica” que se ocupa de la huachafería, trazando puen-



tes desde la etimología profunda hasta la definición un tanto rigurosa: “La huachafería no pervierte ningún modelo, porque es un modelo en sí misma; no desnaturaliza los patrones estéticos sino, más bien, los implanta, y es no la réplica ridícula de la elegancia y el refinamiento, sino una forma propia y distinta, peruana, de ser refinado y elegante. [...] a tal extremo que se puede establecer una ley sin excepciones: para ser bueno, un vals criollo debe ser huachafo.” En su delirio reconstructivo, Azpilcueta no deja de incorporar a los escritores más renombrados para subrayar esa característica nacional y tan nacionalista: Bryce Echenique, Salazar Bondy, Scorza, el más huachafo de los huachafos. Ribeyro sería la gran excepción.

Cuando por fin Azpilcueta consigue terminar el libro con su nuevo título, la narración se enfila hacia su consumación por la obsesión de demostrar su tesis que amplía indefinidamente hasta deformarla: el vals unirá a todos los peruanos sin distinción de origen o clase social y que extrapola hasta la náusea con sus excesos explicativos, históricos y filosóficos.

Si la obra de Vargas Llosa concluye con esta novela, los lectores se pueden dar por bien servidos gracias a la extrema fidelidad literaria que ha mostrado desde sus inicios ●

 JornadaSemanal

 @LaSemanal

 @la\_jornada\_semanal



Visita nuestro  
PDF interactivo en:

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

## Qué leer /



**El estilo de los elementos,** Rodrigo Fresán, Random House, España, 2024.

EN LA MÁS reciente novela de Rodrigo Fresán un “fantasma viral” transita por el mundo y

lo contamina “con el olvido a la vez que lo inmuniza contra toda creencia en el ayer.” Land viaja a su historia personal y a la de quienes “jaquean” su infancia, adolescencia y madurez. Todo ocurre en el REC, el REW y el PLAY de libros que serán robados, abandonados o destruidos. Hay funerales, padres insomnes e “hijos de... que sólo sueñan con poder dormir un poco”. Aparecen Big Vaina y Nome; se refiere a amores “que no matan ni mueren sino que se immortalizan”, a escritores fantasmas, a lectores y a “verdades y mentiras escritas”.



**MANIAC,** Benjamín Labatut, Anagrama, España, 2023.

MANIAC, DEL chileno de origen holandés Benjamin Labatut, explora episodios en la historia del siglo XX “en los que los avances científicos aumentaron

nuestra comprensión de la realidad al tiempo que abrieron nuevos e insondables abismos de ignorancia”, asevera el crítico literario Daniel Arjona. Labatut escribe: “En la madrugada del 25 de septiembre de 1933, el físico austríaco Paul Ehrenfest entró en el Instituto Pedagógico del profesor Jan Waterink para niños discapacitados en Ámsterdam, le disparó a Vassily, su hijo de catorce años, y luego se pegó un tiro en la cabeza. Paul falleció al instante, mientras que Vassily agonizó durante horas antes de ser declarado muerto por los mismos médicos que lo habían cuidado desde su llegada al instituto, en enero de ese año.”



**Taüll. Liturgia y visión en los ábsides románicos catalanes,** Victoria Cirlot, Mudito, España, 2023.

EL VOLUMEN aborda una de las pinturas más importantes del arte románico catalán, la de la Església de Sant Climent de Taüll (inaugurada en diciembre de 1123), albergada en el Museo Nacional de Arte de Catalunya. La escritora estudió el siglo XII para poner en contexto la pintura mencionada. Parte de “la liturgia y la visión ordenando su comentario en un díptico: la relación de la pintura con el ritual litúrgico y la apertura del ojo interior, es decir la facultad visionaria impulsada por la visualidad pictórica”.

## Dónde ir /

**Duda. Una parábola.** Dramaturgia de John Patrick Shanley. Dirección de José Sampedro.

Con Emma Dib, Antón Araiza, Ana Guzmán Quintero y Conchi León. Foro Shakespeare (Zamora 7, Ciudad de México). Del 29 de enero al 10 de junio. Lunes a las 20:30 horas.

LA HERMANA Alloysus se entera de un suspiroz encuentro privado que el padre Flynn tuvo con uno de sus monaguillos en el colegio de



San Nicholas. Alloysus guarda sospechas de una oscura e indecorosa relación entre ambos. “Esta idea empieza a tomar más y más fuerza llevándola a ella y a todos los involucrados a fuertes consecuencias en donde cada uno empieza a dudar de todos los conceptos que sostenían su mundo”, asevera José Sampedro.

**Alice Rahon. Impresiones.** Curaduría de Daniel Garza Usabiaga.

Museo Kaluz (Hidalgo 85, Ciudad de México). Hasta el 8 de abril. Miércoles a lunes de las 10:00 a las 18:00 horas.



LA POETA Y pintora de origen francés Alice Rahon se estableció en México en 1939 y aquí desarrolló su producción artística. Ennoblecó una pintura alejada de la figuración que dominaba en la plástica de este país. Su trabajo se determinó por “su atención al color y a la materialidad.” Ante “la caracterización de sus pinturas como ‘abstracciones’, Rahon prefería el término de ‘impresiones’,” afirma el curador de la exhibición en el Museo Kaluz. Continúa: la muestra incluye “setenta y ocho piezas [...], se busca aportar a la investigación de su trabajo, así como brindarle una nueva lectura sobre el desarrollo de la pintura no figurativa en el país, destacando diálogos y posibles influencias con otros artistas de la época. *Impresiones* es una exposición que, dentro de la amplia y diversa producción de Alice Rahon, pone especial atención en sus representaciones del mundo natural, particularmente en sus paisajes”. La fotografía incluida es de Manuel Álvarez Bravo ●

En nuestro próximo número

1944-2024 /

**JOSE AGUSTIN**

IN MEMORIAM

La Jornada  
**SEMANTAL**

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA

## La flor de la palabra/ Irma Pineda Santiago

Wendy Call: una traductora del norte en el sur

¿CÓMO EXPLICO A quien no habla didxazá que en esta lengua puedo decir *siado' guie'* para nombrar los primeros minutos del día como ese instante en el que la luz prístina se asoma y brilla el azul del cielo, indicando que el día se abre con la belleza de una flor? En español requiero de muchas palabras, por eso simplemente decimos “en la mañana”, con tal simpleza, que se borra la importancia que tiene para la cultura esa primera luz del día. Comparto esto para mostrar que, si bien la traducción es un puente que nos permite pasar a otros mundos y asomarnos a otras formas de ver la vida, no siempre logra mostrar la profundidad de los idiomas, los pensamientos y las cosmovisiones.

Es por ello que quien traduce de una lengua a otra, además de conocer el significado de las palabras, debe conocer el contexto, sobre todo cuando de poesía se trata, pues implica trasladar imágenes, emociones, sentimientos, ideas y todo un entramado cultural que requiere conocimiento, experiencia y cercanía de quien traduce con el origen del autor. Wendy Call es de esta rama de traductores, escritora estadounidense, vecina de varios mexicanos en Seattle, Washington, de quienes escuchó por primera vez, hace casi veinte años, poemas en lenguas indígenas, lo que despertó su interés por conocer más acerca de las culturas mexicanas.

En su búsqueda, Wendy se encontró con varias mujeres poetas que escriben en maya, didxazá, tsotsil, ch'ol y zoque, por mencionar algunas lenguas, sobre las cuales no se conformó con leer, sino que se encaminó al origen, estableció comunicación con las creadoras, más tarde tejió con ellas amistad y cariño, así como una red con la que posteriormente organizó un par de encuentros literarios que incluyeron talleres de creación, de traducción, charlas acerca de las condiciones en las que escribimos las mujeres en las que compartimos experiencias y recomendaciones para desarrollar nuestros propios talleres poéticos con las infancias y juventudes, además de sugerencias y anécdotas sobre la crianza de nuestras criaturas, las humanas y las literarias. A estos talleres fueron invitadas por Wendy Call las traductoras Liliana Valenzuela y Clare Sullivan, así como la escritora Sandra Cisneros quien, a través de la fundación Macondo, auspició parte de estos encuentros realizados en Oaxaca y en San Cristóbal de las Casas, entre 2010 y 2013.

La referencia sobre lo enriquecedora que ha sido la presencia de la escritora y traductora Wendy Call para varias de las poetas de Oaxaca y Chiapas, es porque en estos días está en México para presentar su más reciente traducción al inglés, el libro de la poeta en lengua zoque Mikeas Sánchez, *How to Be a Good Savage and Other Poems* (Cómo ser un buen salvaje y otros poemas), en cotraducción con David Shook y editado por Milkweed Editions, donde la autora hace un homenaje a sus ancestros como sembradores de la sagrada palabra, en confrontación con un mundo que les arrebató a sus dioses, su lengua y pensamiento.

Para lograr la precisión en las traducciones, Wendy y David trabajaron de la mano de Mikeas Sánchez, quien los acercó al sentido metafórico y cosmogónico de cada poema, así resultaron versiones que permiten a los angloparlantes asomarse, aunque sea por un resquicio, a la riqueza de la cultura zoque y, quizá con ello, se conquistaron algunos corazones capaces de apreciar la diversidad lingüística de nuestro país. Si alguien se pregunta qué sentido tiene traducir poemas escritos en lenguas indígenas al inglés, la respuesta es que estas traducciones contribuyen a crear puentes entre una cultura y otra, favorecen la difusión en otros países de la existencia de las lenguas mexicanas y esperamos que esto logre que los mismos mexicanos las valoren cuando las vean reconocidas en otros ojos y también, porque como poetas aspiramos a que nuestras obras sean leídas y escuchadas en distintos idiomas, en todos los rincones del mundo ●



## La otra escena/ Miguel Ángel Quemain quemain@gmail.com

Rodríguez Ceja, la investigación como performance (II y ÚLTIMA)

EN ESTA ENTREGA hago un recorrido puramente descriptivo de las principales líneas de este trabajo para puntuar los distintos niveles de compromiso que se expresan sobre la realidad estudiada y sus aportaciones a la comprensión de lo teatral como una herramienta de modelaje psíquico, social, ético y estético, además de constituirse como una herramienta y un punto de la investigación capaz de modificar, o por lo menos modelar, a un investigador que decide entregarse a esa posibilidad epistemológica.

Parece tan remoto encontrar textos de crítica teatral que tal vez ya no se tengan que buscar en los espacios de difusión que abre el periodismo llamado cultural, sino en ámbitos más especializados en el terreno académico (El Colegio de Teatro de la FFyL, Teatro UNAM con la vocación crítica e intelectual de Juan Meliá, los hallazgos que ha tenido la Cátedra Bergman al vincular cine y artes escénicas, por ejemplo; Alejandro Bullé Goyri, desde la UAM Azcapotzalco, construyendo puentes entre la narrativa y lo escénico, incluso el moroso e improductivo CITRU, que gracias a unos cuantos investigadores se mantiene en pie.)

También las elaboraciones de testimonios y discusiones como las que suelen abrir compañías teatrales, como El Milagro, La Capilla, Murmurante, La Rendija, 17 Estudios Críticos, Marionetas de la Esquina, Paso de Gato y Mulato Teatro; El Foro Shakespeare, Delirio Teatro, de la pedagogía autoral de Estela Leñero y los espacios de gestión y producción de Marisa de León y Silvia Peláez.

Por eso, la aparición de un trabajo como el de Rodríguez Ceja ofrece la oportunidad de mostrar los hallazgos de investigadores capaces de crear modelos y lenguajes desde una académica imaginativa y arriesgada.

De pronto, contribuciones como las de Rodrigo Parrini desde México, o Beatriz Kalinski en Buenos Aires pueden, desde sus disciplinas, completar el trabajo breve y estimulante por su carácter propositivo e innovador en nuestros

contextos de dos investigadores que aliados construyen todo un mirador para contemplar ámbitos éticos, sociales y estéticos desde el teatro, como es el caso de Antonio Prieto Stambaugh, quien es profesor investigador en la facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y Martha Toriz Proenza, investigadora del CITRU y el INBAL.

En el caso de estos últimos investigadores, su trabajo *Performance: entre el teatro y la antropología* (*Diario de Campo. Estudios del performance: quiebres e itinerarios*, 2(6-7), 22-31) es la piedra de toque argumental de Rodríguez Ceja para elaborar desde la concepción amplia del *performance*, su labor interpretativa y de investigación (desde la que emprende entre 2012 y 2022, hasta la que realizó a partir de 2018 en Zamora, Michoacán en el Centro de Estudios Rurales de el Colegio de Michoacán). De Stambaugh y Toriz ha tomado visiones muy significativas, porque en el “campo de estudios del performance existe un espacio ínter, trans y posdisciplinario que se mueve entre el ejercicio teórico y la práctica artística para abordar problemáticas de índole antropológico, estético, político y cultural”.

La perspectiva de género forma parte de ese ámbito complejo, peligroso, explosivo y sumamente masculinizador para el propio personal administrativo de la prisión. El papel de una investigadora situada entre los valores patriarcales del personal de custodia, el administrativo y el privado de la libertad, le permite una lectura muy rica y compleja del drama ahí encerrado y el papel definitivamente activo del investigador que utiliza la enseñanza del teatro como una herramienta de vida e incluso sobrevivida.

El planteamiento que hace Rodríguez Ceja no sólo es interesante; también es conmovedor, porque su relato es el testimonio y el análisis del teatro como una entidad transformadora de la institución, del investigador y de los que forman parte de esa libertad clausurada por el encierro ●

## Galería/ José Rivera Guadarrama

### La crianza selectiva

NUESTRA CONDICIÓN gregaria no se limita a la formación de grupos sociales integrados sólo por miembros de nuestra misma especie. En nuestros grupos y cercanías persiste una constante necesidad de estar acompañados por otro tipo de animales no humanos. Nuestra especie es sociable de manera natural; en ese ejercicio busca comunicar algo a otro semejante a él, que también conoce y mediante el cual se reconoce. En este sentido, se pone en conocimiento del “otro” lo que se considera importante para la vida.

Esta interacción entre nuestra misma especie, decía Aristóteles, se logra mediante el uso de la *palabra*; su uso permite comunicar lo bueno y diferenciarlo de lo malo. Todavía más: permite saber qué es doloroso, qué es el sufrimiento, hasta qué punto podemos soportarlo y hasta qué grados ya no.

El dolor y el placer también lo tienen otros tipos de animales, pero en su condición prevalece una desventaja, ya que no tienen nuestra *palabra* para manifestarse. No pueden establecer límites claros respecto a determinados abusos o condiciones interpretables como sometimiento.

Hay animales que viven juntos, que tienden a la formación de manadas, pero son incapaces de superar estas formas de mera agregación. El problema surge cuando formamos sociedades con la incorporación de animales de compañía mediante la crianza selectiva. Esta práctica permite analizar cómo se producen algunos procesos de exclusión y diferenciación de las relaciones entre humanos y otras especies de seres vivos. Uno de los aspectos más controversiales de la crianza selectiva, también conocida como selección artificial, es que se trata de un proceso utilizado por los humanos para desarrollar nuevos organismos con características deseables, perfectibles, de ciertas especies mejoradas.

El ejemplo más abundante respecto a la crianza selectiva es el perro doméstico (*Canis familiaris*), que nuestra especie lleva criando poco más de 14 mil años. En este caso, científicos sostienen que el perro doméstico evolucionó a partir del lobo gris salvaje (*Canis lupus*) y, mediante la selección artificial, los humanos pudieron crear diferentes tipos razas.

Los perros son los animales más sometidos a estos procesos, lo que ha dado origen a variaciones morfológicas, genéticas y de comportamiento. La primera evidencia de distintas razas de perros data desde hace tres o cuatro mil años antes de nuestra era, y desde entonces ha habido un aumento en la variación y especialización, como revelan los científicos Elaine Ostrander y Robert Wayne en *Origin, genetic diversity, and the genome structure of the domestic dog*, (1999).

Estas razas de perros se han utilizado para labores como la caza, el pastoreo, como asistentes médicos, rescatistas de personas, entre otras. Sin embargo, la constante crianza selectiva ha propiciado también la aparición de condiciones genéticas que derivan en padecimientos o sufrimientos.

Ejemplos de esta crianza selectiva son los perros pastor alemán, que suelen tener una articulación de cadera deformada, rígida y que les causa dolor; los chihuahua, con la cabeza más grande que el cuerpo, deben nacer por cesárea; los boxer, con el hocico muy corto, les genera problemas en las vías respiratorias; los dachshund, que tienen la espalda muy larga, les genera desgarramiento en la columna vertebral; algunos tipos de Boston terrier tienen la mandíbula pequeña, y les ocasiona problemas al masticar por el crecimiento anormal del hueso maxilar inferior.

Estas enfermedades, dolencias y condiciones son las más comunes en los animales domésticos, aunado a que los actuales procesos comerciales también influyen y determinan en buena parte las prácticas de significación cultural del siglo XXI. Es importante replantearnos la cuestión de la crianza selectiva, ya que les genera otros padecimientos que, por carecer de *palabra*, son incapaces de transmitir su nivel de dolor para ser aceptados como parte de nuestra condición gregaria ●

## Silencio ganado

María Karagianni

Las palabras extienden tiernos ademanes

en el aire herido

Silencio ganado

Espejos cubiertos

en un día de entierro repentino

Y los ojos

que llaman como aldabas de puertas selladas

en patios internos con los pozos profundos

y los bebés ahogados.

María Karagianni nació en Emacia, unidad periférica al norte de Grecia, en 1936. Estudió Derecho en la Universidad Aristóteles de Tesalónica y un postgrado en Derecho Penal. Más tarde obtuvo la licenciatura en Pintura en la Academia de Bellas Artes de Roma. Ha ilustrado libros para niños y ha colaborado con el Teatro Nacional del Norte de Grecia como escenógrafa. Es autora de tres libros de poemas y aparece en innumerables antologías de poesía griega moderna. Pertenece a la llamada Segunda Generación de la Postguerra.

Versión de Francisco Torres Córdova.

## Bemol sostenido/

**Alonso Arreola**

Redes: @Escribajista

### Carnaval de Cai

ES TIEMPO DE carnaval en Cádiz. Algo de su felicidad nos llega, aunque de este lado de la pantalla falten los papelitos y las serpentinas, el olor a mar y las calles repletas. Así es. Escribimos mirando la transmisión de la tercera preliminar en el Gran Teatro Falla, una introducción a las finales que explotarán en el febrero de esa hermosa ciudad gaditana.

Desde ya nos entusiasma la calidad que notamos en las voces, la creatividad de sus tipos (vestuarios), los conceptos que muestran las agrupaciones, sensibles al cambio del calendario y sus prioridades.

Así es, lectora, lector: es tiempo de Carnaval en Cai. Llegó la hora de que comparsas, chirigotas, coros y cuartetos canten, actúen y se vistan de locos sobre el tinglado del Falla para divertirse y divertir, pero sobre todo para alzar la voz de un pueblo atento a las cosas más íntimas de su cultura, así como a las más relevantes del mundo.

Con febrero llega el momento de señalar a los políticos corruptos de España y el orbe. De burlarse de los novelones en el Palacio de la Zarzuela. De solidarizarse con quienes sufren en las guerras que ocupan Palestina, Ucrania y tantos sitios más. De la pederastia en el seno de la Iglesia. De la Inteligencia Artificial. De los derechos LGBTTTT+. De la igualdad de género (incluido el escándalo Rubiales). Del pregonero de este año, Ángel Subiela.

Dicho ello, empero, el asunto que más parece repetirse este 2024 es el del mal turismo que somete a Cádiz (y a toda capital pintoresca del mundo) a los designios del capricho vacacional. Probablemente el mejor ejemplo sea el del coro del Gremio, que ha presentado un magnífico número con Restaurante Cádiz.

Otras agrupaciones que parecen notables al momento de escribir esta nota son: los de El golpe, comparsa debutante que vestida de ladrona consigue robar el corazón del Falla. También Los atrapaos, fichas en un juego de mesa sujeto al azar. Siempre esperadas, recibieron aplausos las chirigotas del Selu y del Sheriff, esta última con un acertado Grinch tan quejumbroso como hilarante. Los benditos, por su lado, resultaron correctos pero melosos en su amor a Cai (aunque se entiende la apuesta tradicional).

Los de la arritmia al 3 por 4 despuntaron por las mutaciones del tipo, así como por su coqueteo con el humor de los cuartetos. Las mujeres de la vida, con su homenaje al oficio de las parteras en una comparsa mayormente femenina, consiguieron una potencia hermosa. Asimismo, los sevillanos de El ciego de tronos, con su sátira a la familia real de España, reventaron el teatro en su popurrí final.

Preciosas voces (¡grandes bajos!) las del Qué orgullo de coro, llegado de Extremadura. Encomiable igualmente lo de La alegría de Cai, chirigota de finas plumas que celebran su tierra desde la visión apocalíptica y agorera.

Tremenda es la poética de Los fabricantes, comparsa puesta a crear vientos para barrer con la maldad y a la belleza dar aliento. Añoranza es lo que da brío a ¡Con lo bonito que era!, otra comparsa pero integrada por robots retro en los que vale la melancolía. Muy diferentes a los de Anonymous gaditano, entregados a la hipercrítica de sus pares.

Te he dicho 1,748,654 veces que no soy exagerao. Así se llama la chirigota de Los exageraos. Otra que no puede perderse si lo que quiere es reír anonadado. Y aparte dejamos al genio Antonio Martínez Ares, quien lo ha vuelto a hacer.

Luego de La ciudad invisible que ganara en 2023, ahora presenta su comparsa La oveja negra. La altura lírica, sumada a la dinámica asombrosa de las voces más las virtudes de sus guitarristas, hicieron de la introducción y popurrí algo para una sólida memoria. Bravo.

Finalmente, le recordamos que aún tiene tiempo para ponerse al día antes de las finales. Para corroborar que este carnaval es uno de los eventos musicales más relevantes de la hispanidad entera. Véalo por Onda Cádiz en Youtube. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●

## Cinexcusas/ **Luis Tovar** @luistovars

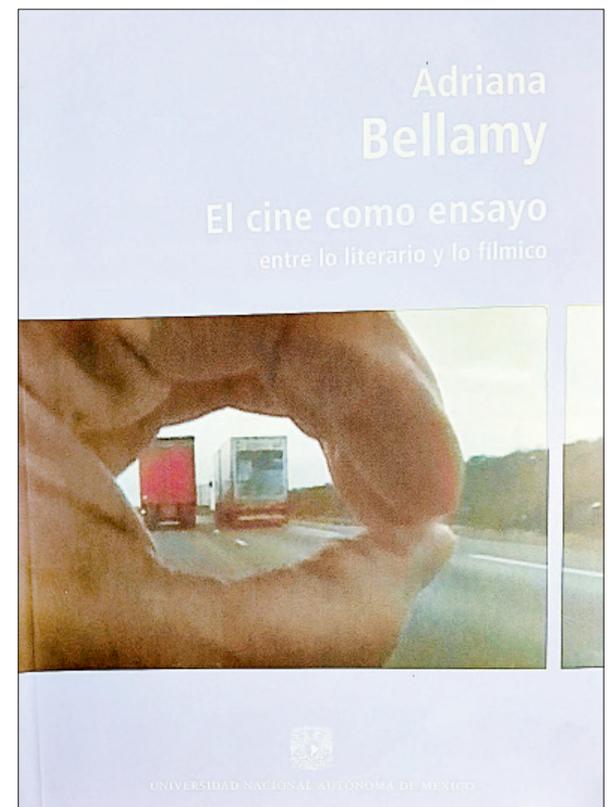
### Ensayar sobre el ensayo

HAY UNA PARADOJA: con ser muchas las aproximaciones, lo mismo escritas que audiovisuales, a esa suerte de interregno en donde el cine y el ensayo pueden cohabitar y, de hecho, en casos específicos lo hacen hasta confundir sus lindes; con ser abundantes los intentos, pero no en la pantalla sino en el papel o sucedáneos, es decir no con imágenes sino con la palabra, por definir cuándo lo experimental en la cinematografía vale como ensayo –o tal vez viceversa–; con todo y no ser pocos, en resumen, lo parecen cuando se miran desde la perspectiva de su verdadero alcance, la mayor parte de las veces magro quizá en función del propósito planteado, ora particular respecto de equis filme, ora meramente teórico y pensado para explicar lo obvio, por ejemplo, que la literatura y la cinematografía se entrelazan de manera indisoluble, que sus vasos comunicantes son de ida y vuelta; que, desde sus orígenes, la segunda ha tenido en la primera uno de sus alimentos primordiales...

No son éstos, por fortuna –y por mayor ventura ningún otro parecido–, los defectos del volumen titulado *El cine como ensayo, entre lo literario y lo fílmico* (ENAC/UNAM, 2023), el rico y denso ensayo escrito por Adriana Bellamy, recientemente publicado por la Escuela Nacional de Estudios Cinematográficos en la colección Letras fílmicas –de la que forma parte sustancial ese otro cuerpo ensayístico/cinematográfico insoslayable, el de Jorge Ayala Blanco. Asimismo catedrática en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma UNAM, lo mismo que en la ENAC, Bellamy sabe bien de lo que habla cuando ensaya acerca del ensayo cinematográfico o, de acuerdo con el título, *El cine como ensayo*. A mayor abundamiento, la autora tiene larga trayectoria editorial lo mismo en publicaciones periódicas de corte cultural que en otras especializadas en cine, lo mismo en solitario que en coautoría.

#### El meollo del ensayo

EL CAPÍTULO III del libro bien podría ser considerado como medular, en tanto ahí se incluyen los textos bellamyanos basados en *Sin sol*, de Chris Marker; *Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra*, de Harun Faroki, así como *Los cosechadores y yo*, de Agnès Varda, en otras palabras, tres ejemplos concretos en los que la autora pone el práctica la tesis de fondo que sustenta al libro entero: mencionadas sin un orden particular, la idea de que el filmensayo –si vale el neologismo– es casi tan antiguo como el cine mismo si se toman en cuenta elementos inherentes a la



expresión cinematográfica, y no necesariamente la documental como podría pensarse a la ligera, sino también a la que catalogada como “experimental” y, por supuesto, a los subgéneros e híbridos que –bien mirado, bien mirados– se resisten a la catalogación... exactamente como sucede con los tres filmes elegidos por Bellamy. Otra idea, aún más profunda, que las hechuras mismas de los filmensayos son al mismo tiempo la herramienta y la materialización de un modo de pensar; que el punto de vista, necesariamente subjetivo, determina en gran medida las relaciones dialógico/dialécticas entre imagen y palabra, y que en ese sentido el filmensayo no es menos –y tiene posibilidades reales de ser más– que los ensayos hechos exclusivamente con palabras.

Podría considerarse, se decía, el antedicho capítulo tercero como el medular, pero lo cierto es que tanto el cuerpo teórico que lo antecede –la definición de “ensayo”, sus orígenes y perspectivas, su genealogía, el foto-ensayo...–, como el capítulo IV, en el que Bellamy postula lo que pareciera ser el verdadero meollo de su libro –el ensayo fílmico visto en tanto pieza de arte lo mismo que de pensamiento reflexivo–, podrían ser considerados como el meollo del ensayo, valga la cacofonía. Para más completud, después de sus insoslayables conclusiones, que se dejan en suspenso para que el lector acuda a ellas en persona, la autora incluye índices filmográfico y onomástico necesarios para quien quiera abundar en la materia ●



▲ Imagen tomada de <https://www.bouillon-chartier.com/en/grands-boulevards/>

**Vilma Fuentes**

## ¿Vivir para comer o comer para vivir?

La historia de un platillo siempre va más allá de su receta; incluso se podría decir que inicia antes de llegar a la mesa. Aquí se cuenta la del *bouillon*, típicamente parisino, un caldo de res que llega ser estofado, también un lugar para comer, y que ha vuelto a la cocina francesa recuperando sabores y decorado.

Una institución decimonónica de la restauración parisense vuelve a la moda en nuestros días. Ya en años pasados, el *bouillon* había sido una de las facetas típicas de la capital francesa. Su presencia era característica de la fisonomía de la Ciudad Luz como pueden serlo la Torre Eiffel, los bouquinistas, Notre-Dame o la hermosa avenida de los Champs-Élysées.

La palabra *bouillon*, que puede traducirse al español como caldo, hervor, término utilizado para designar también un consomé o un estofado,

se transformó, gracias a la alquimia de la lengua, en un lugar para comer... una cocina tradicional, casi familiar, accesible a una población modesta.

Práctica típicamente parisense, sus orígenes se remontan a 1860. Pierre Louis Duval, un célebre carnicero, tuvo la idea de crear un lugar donde los trabajadores del antiguo mercado de Halles (centro de abastecimiento llamado el “vientre de París” por Émile Zola) pudiesen restaurarse con una comida caliente a precio muy módico. Con este concepto, Duval se aproxima así a la definición histórica del término “restaurant”: lugar donde se revitaliza, donde uno se restaura antes de volver al duro trabajo.

Pierre Louis Duval era un reputado carnicero de la capital, poseedor de una clientela privilegiada sin gusto alguno por los cortes de carne baratos, es decir, los trozos menos nobles del animal. Para limitar sus pérdidas y aumentar sus beneficios, decidió proponerlos a una clientela menos alta de gama: los trabajadores y los obreros.

En su menú figuraba *hochepot de boeuf dans son bouillon* (carne de res en su caldo), una especialidad del norte de Francia que dio su nombre a este nuevo tipo de establecimiento. El éxito fue inmediato y Duval pudo fundar varios *bouillons* en la capital. De manera concreta, se trata de la primera cadena de restaurantes creada en París y, en general, en Francia. Otro hecho importante: se trata también del primer grupo capaz de asegurar todas las etapas: del aprovisionamiento al consumidor.

A su muerte, Pierre Louis Duval legó un verdadero imperio a su hijo. Muy pronto, numerosos concurrentes hicieron su aparición, siendo los más conocidos Boulant y, sobre todo, Chartier... todavía abierto al público en la populosa calle del *faubourg* Montmartre.

La oferta se diversifica y los menús se vuelven más y más elaborados, a tal punto que la burguesía se invita a la fiesta gastronómica. No hay encallamiento alguno cuando el paladar se refina y aprende a apreciar los platillos más simples.

Todavía hoy es fácil reconocer un *bouillon* de origen: la decoración de la sala es siempre de estilo *art nouveau*. El establecimiento se compone de dos partes: una antesala con el bar y una

gran sala techada con hermosas vidrieras coloreadas. Vale la pena comer en un *bouillon* auténtico simplemente para vivir en un decorado que invita a viajar en el tiempo y a decir, convencidos, como los hombres y mujeres de las novelas de Balzac o Dumas, que no comen para vivir sino que viven para comer. Pero no se trata de glotonería sino de gastronomía: sin los fastos del decorado, los comensales del siglo XVIII o del XIX no podrían alcanzar el mismo grado de deleite. El paladar no se limita a la boca, sus papilas, la lengua. Se degusta con el olfato y con la mirada. Y en el viejo *bouillon* se unen estas condiciones indispensables al espíritu de *gourmet*. Cabe recordar que la tan famosa *Guide Michelin*, árbitro del buen gusto culinario, califica tanto el contenido del plato como la vajilla y el decorado del espacio.

Los años han pasado: han aparecido las *brasseries* con la moda de la cerveza, los restaurantes de lujo como teatros de la gran gastronomía, donde los actores son tanto capitanes, recepcionistas, cocineros, pinches, meseros o lavaplatos, como el distinguido público. El mercado de la restauración sufre también invasiones como la de los *self-service* llegados de Estados Unidos, pero los *bouillons*, de nuevo a la moda, se esparcen en las calles de París gracias a las nuevas generaciones deseosas de encontrar sabores y costumbre de antaño. Entre los *bouillons* más populares se encuentran los célebres y ya míticos Bouillon Chartier y Bouillon Julien.

Poco después de mi llegada a París, al dirigirme a la puerta de Chartier, me detuve a leer una placa en ebonita negra pegada a uno de los muros del patio: “Quien abra la puerta de mi recámara fúnebre, quien quiera que usted sea, aléjese”, antes de ver debajo de esta frase el nombre del autor de *Los cantos de Maldoror*, Isidore Lucien Ducasse, conde de Lautréamont (1846-1870), fallecido en ese número 7 de la calle Faubourg Montmartre. Cincuenta años después, la placa desapareció de su lugar. Un pequeño letrero daba aviso de la decisión, tomada por los vecinos, de quitarla de ahí, de un lugar que era el suyo, que le pertenecía y le sigue perteneciendo. El exiliado de Uruguay prosigue su eterno exilio: todos los lugares son suyos y va de uno a otro sin pertenecer a ninguno que no sea el de sus *Cantos* ●