

La Jornada
SEMANAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 18 DE FEBRERO DE 2024
NÚMERO 1511

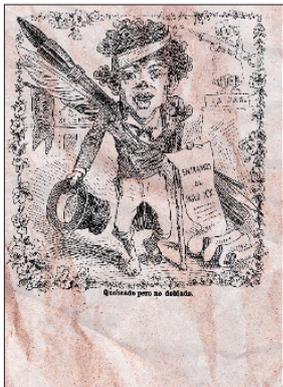


Entrevista con Rafael Barajas el Fisgón

Quebrado pero no doblado.

CARICATURA Y SUBVERSIÓN: EL ANTIPORFIRISMO Y EL PRESENTE

Carlos Betancourt Núñez



Portada: El Hijo del Ahuizote.

CARICATURA Y SUBVERSIÓN: EL ANTIPORFIRISMO Y EL PRESENTE ENTREVISTA CON RAFAEL BARAJAS EL FIGÓN

No es difícil sino imposible resumir en unas cuantas líneas la trayectoria y los trabajos de Rafael Barajas *el Figón*, y lo mismo sucede al enumerar sus múltiples oficios: ilustrador, pintor, escritor, activista y formador político, editor... aunque el de *monero* suele ser el más visible desde la década de los años ochenta y hasta el día de hoy. La propia definición es más compleja de lo que puede parecer, como el propio *Fis* –también así llamado con afecto– explica en una entrevista concedida en la más reciente Feria Internacional del Libro de Guadalajara, a propósito de la publicación del volumen *Caricaturistas precursores de la Revolución mexicana* (Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2023), que se suma a la larga lista de títulos con los que *el Figón*, colega y compañero de este diario, ha documentado una parte fundamental de la historia de la caricatura en México, de la cual es uno de los principales herederos.

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. Editor responsable: Luis Antonio Tovar Soria. Reserva al uso exclusivo del título La Jornada Semanal núm. 04-2008-121817375200-107, del 18/XII/2008, otorgada por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título 03568 del 28/XI/23 y de contenido 03868 del 28/XI/23, otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Editado por Demos, Desarrollo de Medios, SA de CV; Av. Cuauhtémoc 1236, colonia Santa Cruz Atoyac, CP 03310, Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México, tel. 55-9183-0300. Impreso por Imprenta de Medios, SA de CV, Av. Cuicuilhuac 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, CP 02670, Ciudad de México, tels. 555355-6702 y 55-5355-7794. Distribuido por Distribuidora y Comercializadora de Medios, SA de CV, Av. Cuicuilhuac 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, CP 02670, Ciudad de México, tels. 55-5541-7701 y 55-5541-7702. 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.

El Saltamontes

Febronio Zatarain

–¿Qué me aconseja, Maestro?

–El mejor consejo nadie te lo dará.

◆

–Maestro, ¿quién es el que me engaña más?

–Tú mismo.

◆

–Maestro, me he estado buscando y no me encuentro...

–Búscate pero sin que te vean.

◆

–Maestro, ¿quién nos hizo?

–El Azar y el Tiempo.

◆

–Maestro, ¿es usted mi guía?

–No; somos corderos sin pastor, y algunos nos volvemos lobos.

◆

–Maestro, ¿Dios existe?

–Sí.

–¿Dónde está?

–En la Duda.

◆

–Maestro, ¿qué es aquella polvareda?

–Es tu conciencia.

◆

–Maestro. ¿Existo?

–Antes no; ahora sí.

–¿Por qué?

–Porque te lo preguntaste.

◆

–Maestro, ayer me divisé, me asusté y giré a la izquierda.

¿Cómo le hago para saludarme?

–Acepta que ya estás muerto.

◆

–Maestro, hay varios senderos. ¿Cuál tomamos?

–Todos llevan a lo mismo.

–¿Adónde?

–A la decepción.

◆

–Maestro, ¿hacia dónde vamos?

–Vamos... nada más.

◆

–Maestro, ¿y la dicha?

–Allá... siempre en el horizonte.

◆

–Maestro, ¡la Montaña! Pero cómo le hacemos para cruzar; está bravo el río.

–Hay que esperar.

–¿A que se calme el río?

–No. A que la Montaña lo cruce.



Una enorme variedad

Jena Osman

Jena Osman es una poeta y editora estadounidense, nacida en Filadelfia. Su aclamada práctica poética, que abarca más de treinta años, rastrea incidentes visuales y lingüísticos a lo largo de siglos de historia de su país de origen, transformando el lenguaje “oficial” –de dictámenes de la Suprema Corte a charlas de pilotos de drones Predator– a una escritura que es cómica, escalofriante e incansablemente inventiva. Junto con Juliana Spahr fundó y editó la revista *Chain*. *A Very Large Array: Selected Poems*, una amplia selección de su obra, fue publicada en octubre de 2023. Vive en Filadelfia. Esta es la primera vez que se le traduce al español.

La hermosa vida de persona ficta

una corporación es a una persona lo que una persona es a una máquina
amigos del tribunal, los conocemos como buenos y malos, también son ventrilocuas cabras y ovejas que replican la ficción fantasmal.

una corporación es a un cuerpo lo que un cuerpo es a un títere
planteándolo como caricatura, si existen personas físicas entonces existen aquellas que no son eso, comprando candidatos. existen quienes son fuertes en tierra y débiles al aire. el peso se pasa a la pierna izquierda mientras el brazo propagandístico se extiende.

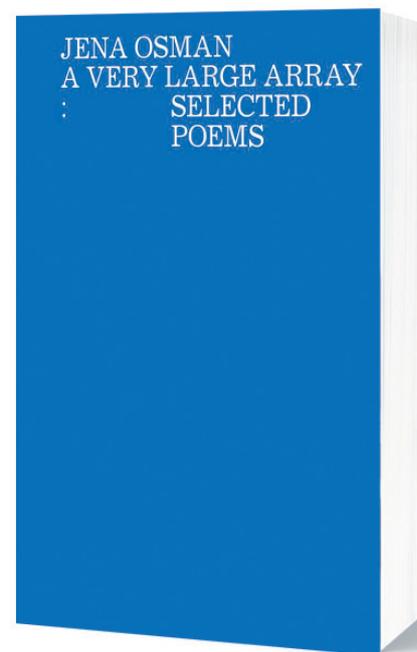
una corporación es a un individuo lo que un individuo es al valle misterioso
la separación de las voluntades individuales de las voluntades colectivas, palabras mágicas. crean un eminente cuerpo que difiere de su propio ser. acércate con la palma abierta de la izquierda y fuérla a la derecha mientras los panfletos se desconectan.

una corporación tiene convicciones como una persona tiene partes mecánicas
echando por tierra este estatuto, el estado es un cuerpo. Dobson Hobson y Jobson se enmascaran detrás de un alias. empuja con el pie derecho y al mismo tiempo avanza con el pie izquierdo. una voz aññada da pistas visuales y abona a la ternura del robot impugnativo.

una corporación tiene gustos y disgustos como el cuerpo tiene accionistas
obligado por los precedentes, lo espectral entonces se mostró por lo que era, una mancha en el discurso público. el pie derecho es inmediatamente llevado al frente. el cuerpo se aplana hacia la cubierta en lugar de saltar al aire. no es un brinco. literatura subversiva acoplada.

una corporación da a luz como un humano natural
alumbra márgenes de ganancia
algunas interpretaciones bien raras totalmente equipadas para la guerra, un mito. el torso se rompe ligeramente hacia adelante. la mano no está totalmente supina, sino que ladea del pulgar unos treinta grados. tecnologías de giro de cabezal y sensor de sonda son utilizadas para generar movimientos verosímiles, permitiendo sólo interacciones limitadas.

una corporación muestra entusiasmo por el comportamiento ético como una creatura muestra sólo intereses económicos
retos faciales. esta persona que no es un ser humano. no es una personalidad física de la humanidad. hecha a medida a partir de material de aluminio.



una corporación es un nosotros el pueblo como una persona es un engranaje cosa chistosa, los ingenuos accionistas. donde hay propiedad no hay personalidad. un arranque a grandes zancadas. la pierna dominante exagera la elevación de la rodilla de una zancada normal. micrófonos inalámbricos, sistemas de control remoto, grabadoras ocultas.

una corporación tiene una conciencia como un cuerpo tiene semejanza humana
lirio energético; es tan difícil distinguir uno de otro. paraliza las ruedas de la industria. un monstruo insaciable, sin alma y sin conciencia, un fondo.

una corporación dice oye te estoy hablando, como un individuo habla a través de un vocero
visten la letra escarlata que dice “C”, rechazando un siglo de historia. el fuerte por encima del débil. más vale armado. supernatural. más rico. más numeroso. éstos son los hechos.

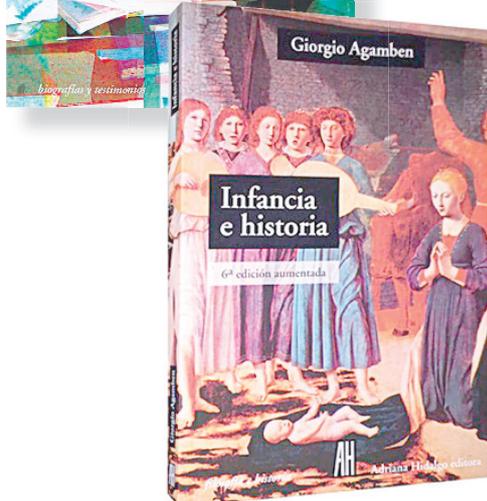
una corporación te admira desde lejos y luego tiene las agallas para aproximarse y pedir tu número telefónico como un ente activa un mecanismo cognitivo para seleccionar parejas
es una pesadilla que el Congreso respaldó. la megacorporación como grupo humano, el dominio de la hipótesis.

una corporación entibia la cama y te abraza y sólo quiere cucharearte como un humano natural
quiere organizar ganancias
se excede en amplitud, una generalidad titilante, una ficción que justifica el poder de los fuertes inventada por los profetas de la fuerza. hubo caminos más estrechos para los derechos incorpóreos.

una corporación tiene un carácter honrado como un cuerpo tiene textura fotorrealista
los poderes absorbentes de alguna esponja prehistórica. hay ficciones buenas y malas. ¿puede la ficción desaparecer? ●

En este ensayo se abordan las reflexiones del pensador italiano Giorgio Agamben (Roma, 1942) y las del doctor, arquitecto y artista plástico español Juan Bordes (Las Palmas de Gran Canaria, 1948), quienes han analizado los vínculos entre las manifestaciones lúdicas, el estudio de la historia en función de la niñez y la arquitectura como disciplina partícipe de la infancia.

Para Bordes, construir es un impulso originario: el surgimiento de las cajas de construcciones fue la realización con la que se encauzó la edificación como parte esencial de la infancia. Por su parte, Agamben plantea que de los símbolos de la iniciación resultan los juguetes, y sostiene que el juego es esa relación con los objetos y los comportamientos humanos.



Alejandro García Abreu

GIORGIO AGAMBEN Y JUAN BORDES:

ARQUITECTURA, HISTORIA Y JUEGO



▲ Imagen de la portada de *Las aventuras de Pinocho*, Carlo Collodi, Anaya.

A Luna

La niñez y la historia

WILLIAM WORDSWORTH ESCRIBIÓ que “el niño es el padre del hombre”. Evoco la historia de los juguetes y releo a Giorgio Agamben (Roma, 1942) –uno de los más importantes pensadores de los siglos XX y XXI–, quien en su juventud asistió a los seminarios de Martin Heidegger. Fue director de programa en el Collège International de Philosophie de París y profesor de Iconología en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia.

Agamben es autor de libros como *El poder soberano y la vida desnuda* (1995), *Lo que resta de Auschwitz* (1998), *Infancia e historia* (2001), *Idea de la prosa* (2002), *Lo abierto* (2002), *Estado de excepción* (2003), *Profanaciones* (2004), *La potencia del pensamiento* (2005), *¿Qué es un dispositivo?* (2006), *El Reino y la Gloria* (2007), *Signatura rerum* (2008), *El sacramento del lenguaje* (2008), *Desnudez* (2009), *El misterio del mal* (2013), *Pilato y Jesús* (2013), *El uso de los cuerpos* (2014), *Stasis* (2015), *La aventura* (2015), *¿Qué es la filosofía?*

(2016), *¿Qué es real?* (2016), *Karman* (2017), *Auto-retrato en el estudio* (2017), *Creación y anarquía* (2017) y *¿En qué punto estamos? La epidemia como política* (2020). Diversos libros suyos forman parte del proyecto *Homo sacer*. Adriana Hidalgo publica sus libros en español.

Para Agamben, la infancia está vinculada con el pasado mítico de la humanidad. En el apartado “Infancia y misterio” –perteneciente a *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (traducción de Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004)– expresa que entre los símbolos de la iniciación figuran los juguetes, y en el ensayo titulado “El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego” –incluido también en *Infancia e historia* y que alude a la novela *Las aventuras de Pinocho* de Carlo Collodi– asegura que todo es susceptible de convertirse en un juguete. Expone que “aquello con que juegan los niños es la historia y [...] el juego es esa relación con los objetos y los comportamientos humanos.” Plantea que “los niños custodian en los juegos y en las fábulas el mundo mítico”.

Agamben hace una traducción aventurada de Heráclito: “la historia es un niño que juega”. Infiere que *el país de los juguetes* diseña la topología utópica del *país de la historia*. La apropiación y metamorfosis en el juego se puede efectuar mediante la miniaturización con respecto a objetos que todavía pertenecen al ámbito del uso: un auto o una cocina eléctrica se transfiguran, gracias al proceso de la miniaturización, en juguetes.

“El juguete es una materialización de la historicidad contenida en los objetos”, escribe Agamben. Para el pensador italiano los juguetes y los objetos rituales requieren comportamientos análogos. “La infancia del hombre –con la que anteriormente hemos identificado el origen de la experiencia y de la historia– adquiere entonces su sentido.” Percibe “la verdad de la infancia como dimensión original del hombre”. Piensa en una niñez –“como eterna guardiana de lo que merece sobrevivir”– custodiada junto con el juego y la fábula.

El escritor romano concluye: “La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia.” Babel es “el ingreso en el balbuceo de la infancia (cuando el niño, según dicen los lingüistas, forma los fonemas de todas las lenguas del mundo), es el origen trascendental de la historia. En este sentido, experimentar significa necesariamente volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia.”

Infancia y construcción

EL ANHELO DE levantar construcciones es parte de lo que nos constituye. Acumular material, apilarlo, jugar, construir, edificar, son ideas que comienzan a temprana edad. Para Juan Bordes (Las Palmas de Gran Canaria, 1948) –doctor arquitecto, escultor y coleccionista–, al escribir sobre los juguetes y su historia, siempre está al acecho el recuerdo idealizado del mundo de nuestra infancia. Cuando se traslada al pasado, amalgama la congoja generada por su distancia con el gozo de reavivarlo.

Bordes ha publicado volúmenes como *La figura en la luz* (1984), *Introducción al Tratado de anatomía exterior de Domingo Antonio de Velasco* (1987), *La figura. Teatro y paisaje* (1991), *Libro de fisonomía o Breve historia de las ciencias del rostro ilustrada con modelos realizados por el autor* (1993), *Los manuales del manual. Bifurcaciones del dibujo* (2001), *Historia de la figura humana. El dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía* (2003), *La infancia de las Vanguardias* (2007), *Historia de los juguetes de construcción. Escuela de la arquitectura moderna* (2012) y *Juguetes de construcción. Escuela de la arquitectura moderna* (2016).

En *Juguetes de construcción. Escuela de la arquitectura moderna* (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2016), Bordes narra un pasaje histórico sobre la unión de juego y arquitectura. Sin ser el pionero, el fabricante Charles Martin Crandall (1833-1905) fue quien representó cabalmente el inicio de una línea de juguetes constructivos diferentes de los que se basan en el apilado de las piezas. Producía equipos para criquet. Las cajas que usaba para el embalaje fueron fabricadas sin clavos. Se utilizaron tablas de madera que encajaban en las esquinas con bordes dentados. Durante la convalecencia de sus hijas, enfermas de escarlatina, les obsequió un conjunto de estas tablillas para sus juegos. Las ensamblaban para realizar edificaciones. Patentó las construcciones con el nombre de Crandall Blocks. La compañía estuvo presente en la Centennial Exhibition Philadelphia de 1876 con una colosal construcción realizada con las piezas de los Crandall Blocks.



▲ Bocetos de Juan Bordes.

“

Para Juan Bordes construir es un impulso originario. El surgimiento de las cajas de construcciones fue la ejecución con la que se encauzó un impulso inherente a la infancia: “desde siempre, niñas y niños han jugado a construir, distribuyendo objetos y materiales a su alcance”.

Sobre la formación arquitectónica, Bordes asevera que se repiten diversos testimonios de profesionales que implican su educación infantil en su vocación durante la adultez. Recurre a *Pensar la arquitectura* (2010) del arquitecto suizo Peter Zumthor (1943). Explica muchas de sus ideas a través de sus recuerdos de infancia. Dice que “las raíces de nuestro entendimiento de la arquitectura están en nuestra infancia, en nuestra juventud: residen en nuestra biografía.”

En los casos de Hermann Finsterlin (1887-1973), Bruno Taut (1880-1938), Wilhelm Kreis (1873-1955), Josef Hoffmann (1870-1956), Kazimir Malévich (1878-1935) y Ladislav Sutnar (1897-1976), los juegos de sus infancias se relacionaron con el quehacer artístico. Desde las primeras décadas del siglo XX, distintos arquitectos y artistas plásticos unidos a las vanguardias diseñaron juguetes de esa naturaleza como un gesto de agradecimiento a sus predecesores.

Walter Gropius (1883-1969), creador de obras inaugurales de la arquitectura moderna, ponderó las cajas de construcciones de los Anker Steinbaukasten, que tuvieron éxito en el mercado mundial de estos juguetes desde las postrimerías del siglo XIX. Fueron, afirmó, los juguetes más apreciados de su infancia. Bordes evoca al historiador del arte alemán y pedagogo Paul Hildebrandt (1870-1948), que en 1904 propuso que “los juegos de construcciones deben servir para formar el gusto, hacer de introducción al arte arquitectónico y mostrar sus diferentes estilos; lo cual es útil para los niños y, desde ese punto de vista, necesario para los jóvenes que estudien la arquitectura”.

Para Juan Bordes construir es un impulso originario. El surgimiento de las cajas de construcciones fue la ejecución con la que se encauzó un impulso inherente a la infancia: “desde siempre, niñas y niños han jugado a construir, distribuyendo objetos y materiales a su alcance”. Cita a Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827): “La mayoría de los niños intentan construir algo a imitación de un edificio con los materiales que logran tener a mano. Este deseo que es natural en ellos, no debe ser olvidado.” El constructivista checo Ladislav Sutnar desarrolló diferentes actividades como artista plástico y diseño juguetes con los que pretendía lograr una educación visual de la niñez.

“Estoy seguro de que en la compleja estructura de la educación, estos juguetes seguirán encontrando su lugar, pues el objetivo de desarrollar una mente creativa y estructurada arquitectónicamente es deseable y útil para todas las profesiones”, manifiesta Bordes. La gran colección de cajas de construcción del escultor satisface su muy profunda vocación didáctica, dice el arquitecto y artista plástico Juan Navarro Baldeweg (Santander, 1939), y prosigue: “El niño intuye que su casa, la ciudad y su caja de piezas de construcción forman continuidad y cuando mira alrededor, comprende que el mundo que acompaña su vida cotidiana es, en el fondo, un agregado de cosas semejante a lo atesorado en su caja. El niño interviene con sus piezas en ese mundo.”

Suscribo lo escrito por el arquitecto Juan Miguel Hernández León (Málaga, 1945): “Cerramos el círculo: el que reúne la construcción como estrategia experimental de las vanguardias, con la condición del juego, un juego que representa, y en ese representar, le concede la condición ontológica de lo estético.” Pienso que sin las manifestaciones lúdicas la infancia desaparecería. Enaltezco el juego como parte primordial de la creación y del desarrollo intelectual. Todas las manifestaciones aludidas son juegos *sumamente serios* en el mundo del arte ●

El abrumador embate del consumismo de nuestros tiempos ha hecho del cine una industria altamente lucrativa, en detrimento de la importancia del séptimo arte, sin duda una de las manifestaciones más trascendentes de la cultura de nuestra era. La crítica de cine informada, contextualizada y lúcida es, en este sentido, imprescindible. A lo largo de veinte años y mil páginas, Luis Tovar (CDMX, 1967) en *Cinexcusas I y II*, ha ejercido esa crítica necesaria y exigente, sobre todo de nuestro cine, que aquí merecidamente se celebra.

Imagen de la presentación de *Cinexcusas I y II*. Tomada de: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10161780486442975&set=t.100064521741532&type=3&locale=es_LA



CINEXCUSAS I Y II: VEINTE AÑOS (Y MÁS) DE CINE MEXICANO

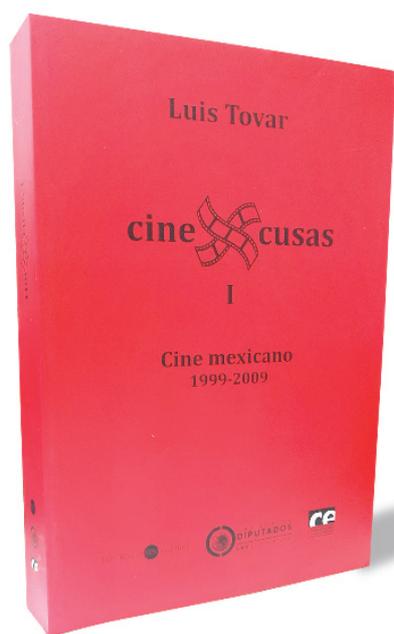
Con pocos los países en Latinoamérica, si acaso alguno, con la fortuna de poder contar desde los años sesenta del siglo pasado con críticos e historiadores que hayan dedicado tanto tiempo y tantas páginas a repertoriar, clasificar, analizar y difundir la casi totalidad de su acervo fílmico nacional. Es un placer estar esta tarde rodeado de dos de ellos, Jorge Ayala Blanco y Rafael Aviña, indiscutibles conocedores del cine mexicano y de las muchas glorias y miserias que ha tenido a lo largo de un siglo y dos décadas de existencia. Celebro, al mismo tiempo, que Luis Tovar, autor de este libro, ambiciosa recopilación de artículos y ensayos sobre cine nacional, escritos durante más de veinte años en su columna semanal *Cinexcusas* del suplemento cultural del diario *La Jornada*, tome su merecido lugar a lado de sus dos prestigiados colegas, amigos y maestros, apasionados como él por la historia de nuestro cine, por su futuro, y por su fortuna incierta en esta época de intensas mutaciones tecnológicas.

El voluminoso díptico de crónicas cinematográficas que es *Cinexcusas* no se limita a reunir en sus mil páginas las reseñas de varias docenas de filmes analizados por espacio de dos décadas. Ofrece algo más significativo y sobre todo más perdurable que la simple reseña fílmica que muchos colegas suyos proponemos cada semana. Luis Tovar ha hecho de su columna de cine un estupendo espacio de reflexión desde el cual defiende no sólo sus puntos de vista sobre determinadas películas mexicanas y extranjeras, sino un buen número de causas relacionadas con el cine mexicano: la exigencia de mejores esquemas de producción, distribución y exhibición de nuestro cine o el señalamiento puntual de la escandalosa desproporción entre lo que se proyecta en las pantallas comerciales (más de ochenta por ciento de cine extranjero, mayori-

tariamente estadounidense), contra un porcentaje mucho menor de un cine nacional mal distribuido y con harta frecuencia, invisibilizado. Sorprende constatar hasta qué punto los señalamientos críticos de Tovar, hechos hace veinte años, mantienen al día de hoy una increíble vigencia: se trata de posturas disidentes con respecto al tema de una política abusiva en los doblajes al español de las cintas extranjeras o a las eternas deficiencias en una ley de Cinematografía siempre postergable, siempre incompleta y siempre frustrante, o a la repartición arbitraria y desigual de los ingresos en taquilla entre productores, distribuidores y exhibidores, o a la reticencia a dejar de considerar al cine mexicano como una mercancía más en el marco del Tratado de Libre Comercio con América del Norte, y a transformarlo, para buena salud de la industria local, en una auténtica excepción cultural, como desde hace décadas lo hace Francia. Este y otros asuntos de igual calado son algunos de los temas que Luis Tovar convierte en su columna semanal en causas a defender, mismas que pese a ser, según parece, causas perdidas –como a las que alguna vez aludió Carlos Monsiváis–, justo por ser tales, se vuelven la postre las más honrosas de todas las causas posibles.

Pero escuchemos mejor al autor de *Cinexcusas*:

La vigente ley de cine establece un porcentaje mínimo de tiempo de pantalla para la producción nacional. Mucho tiempo y esfuerzo fueron invertidos para lograr, al menos jurídicamente, preservar un espacio exclusivo para nuestro cine; algo que debió ser una decisión obvia, natural, se convirtió en una verdadera conquista. Pero en los hechos, que al final de cuentas es lo único que importa, un día cualquiera nos encontramos con que una de las manifestaciones artísticas de mayor relevancia por su alcance y su capacidad expresiva, nos llega toda de fuera. Me parece triste, injusto e indignante estar viviendo una situación así, y encima sufrir la sensación de que la



Carlos Bonfil



mayoría piensa que aquí no pasa nada, porque así son las cosas y qué le vamos a hacer. Tal vez a algunos les sonará alarmista o exagerado, pero tengo la convicción de que la identidad de un país está en serios problemas cuando una de sus artes –y una visual, para colmo– de repente se vuelve invisible.

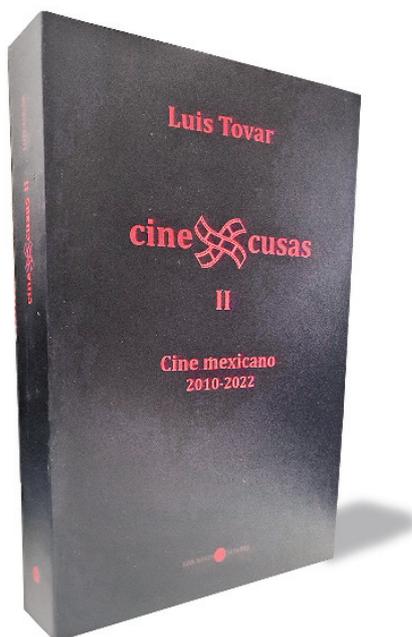
La resistencia moral

DICHO ESTO, CABE señalar que es poco común encontrar en alguna sección de espectáculos de la prensa capitalina este tipo de diatribas. Por regla general, del crítico de cine se espera que tenga a bien ajustarse, en dichos espacios, a un esquema convencional que consiste en reseñar los estrenos en turno, de preferencia los internacionales; a tal punto que existen redacciones en las que, en los hechos, se restringe deliberadamente la cobertura de cine nacional por considerar que dichas producciones no son lo suficientemente atractivas para el público lector, espectador potencial, que busca sólo entretenerse, especialmente en tiempos de guerras y pandemias. El tipo de crítica que practica Luis Tovar va justo a contracorriente de esa tendencia a transformar al crítico profesional en un reseñista rutinario, recortándole los espacios necesarios para un análisis bien documentado o reduciéndolo a la condición de gracioso o ingenioso recomendador de los productos más llamativos en cartelera en busca de una popularidad improbable o de una ociosa multiplicación de *likes* o de emoticones favorables en las redes. O en un pintoresco y temible fustigador de cuantos pretendidos bodrios filmicos se encuentre en su camino. En consecuencia, de un crítico se espera todo, menos que sea un ser comprometido con causas ajenas al buen oficio de hacer un cine grato para las mayorías. Y justamente es eso lo que cuestiona Luis Tovar a través de su crítica de cine a menudo rijosa, en su lenguaje coloquial que le habla al tú por tú a sus lectores, en sus neologismos temerarios y en esa manera de hablar y de escribir que le es tan propia por ser naturalmente tan impertinente y molesta; en suma, tan impropia para el gusto dominante. Para Luis Tovar resulta un absurdo concebir al cine como un producto de consumo desligado de todo el contexto sociocultural que lo determina y define. Hacerlo equivaldría a someterse a los intereses y caprichos de muchos distribuidores y exhibidores que sólo responden a la lógica de una ganancia rápida, de un producto rentable que requiere de publicistas o reseñistas que le garanticen un éxito seguro, lo cual evidentemente es una ilusión y un autoengaño tanto para el distribuidor como para el reseñista, dado que la opinión del crítico, en este país, no da para eso y en realidad cuenta bien poco. Esta dinámica de servicios y favores mutuos influye poderosamente en el ánimo de muchos de quienes han decidido escribir sobre cine. Los libros no suelen hablar de ello, pero el autor de *Cinexcusas* sí reserva, en el segundo tomo del suyo, palabras algo duras para describir esa situación:

En los hechos, tanta inercia se traduce en que aquellos, distribuidores y exhibidores, año tras año repiten la misma fórmula que les ha dado buenos resultados económicos, y la naturaleza de los factores les tiene perfectamente sin cuidado, mientras que éstos, los reseñocomentadores –algunos con veleidades seudocríticas, otros ni siquiera eso–, se limitan a la puntual regurgitación de aquello que se les da como si de pastura se tratara. Ahí los tiene usted, todos los veranos sin faltar ninguno, hablando del *blockbuster* en turno y encontrándoles virtudes solamente supuestas como supuesta es la novedad del propio taquillazo, y todos los inviernos sin faltar tampoco



El tipo de crítica que practica el autor va justo a contracorriente de esa tendencia a transformar al crítico profesional en un reseñista rutinario, recortándole los espacios necesarios para un análisis bien documentado o reduciéndolo a la condición de gracioso o ingenioso recomendador de los productos más llamativos en cartelera en busca de una popularidad improbable o de una ociosa multiplicación de likes.



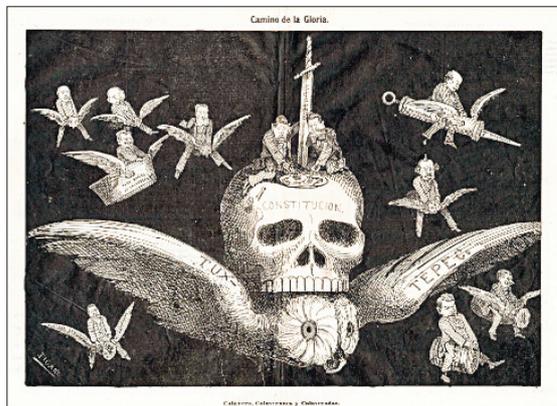
ni uno solo, haciéndose lenguas y hablando maravillas del mismo plato frío de cada año. Ahí los lee o los escucha usted, endogámicos, urobóricos, hablando del churro equis y del bodrio ye, o de cintas que sí valen la pena, pero siempre convertidos en el eco de la fatalidad, bajo la ley de un silogismo del que jamás se han adivinado ni percibido víctimas y, al mismo tiempo, siervos; puesto que mi trabajo es hablar de cine, tengo que hablar de alguna película, es decir de alguna en particular, aislándola no sólo del resto sino del contexto –puesto que aspiro a la masividad, me conviene hablar de lo que se está exhibiendo, preferentemente de aquello que goza de más espacio y difusión– y, de ese mínimo universo, de los aspectos que “a la gente le interesan”, verbigracia, los ingresos en taquilla, la fama de los protagonistas o, ya poniéndose “profundos”, el modo a fin de cuentas trillado de abordar un tema tan manido como suele ser, de hecho y para dar ejemplos evidentes, la Navidad, un héroe de cómic llevado a la pantalla, la enésima parte de una “saga”, la precuela de cualquier secuela, y así y así.

Ahí los tendrá usted, dentro de muy poco y como siempre, a los distribuidores y exhibidores, medrando con ese premio malo que siempre ha sido y será el Oscar, y a los comentaristas en su talla real de ingenuos e inconscientes publicistas, haciéndoles la chamba de mil amores, y de a gratis.

Este panorama desalentador que muestra Tovar exhibe algunas de las múltiples formas en que se consigue no sólo reducir las exigencias de un público masivo, sino las del propio crítico a su vez domesticado, o solicitado por las distribuidoras para volverse promotor consciente o inconsciente, poco importa, del producto filmico más novedoso y atractivo en cartelera. Sería falso afirmar que el crítico se encuentra impotente o indefenso frente a estas circunstancias o a esta supuesta fatalidad. Importa mucho el medio para el que escribe y la libertad real de la que goza en dicho medio. No contar con la complicidad tácita o expresa de ese medio para escribir libremente y sin censuras de corte moral o, lo más frecuente, de tipo comercial, es la manera más rápida y eficaz de conducirlo a esa variante de la claudicación que es la pasividad o la rutina. La indignación a flor de piel que caracteriza a muchos de los escritos de Luis Tovar es su mejor antídoto para esas facilidades o esos males. Se trata de una suerte de resistencia moral que es la suya y a la vez la del suplemento cultural para el que escribe.

Una estrategia de contrapeso a las imposiciones comerciales o a las presiones veladas de muchos medios –y de la que no habla explícitamente el autor, pero que puede inferirse entre líneas–, es la opción siempre válida, y siempre a la mano, de que los críticos a su vez opongan y promuevan el cine que con frecuencia desdennan distribuidoras y exhibidores comerciales, y también algunos diarios (ciertamente no todos), y medios electrónicos de comunicación (ésos sí, en su mayoría), y destacarlo en sus notas semanales o mensuales, en sus diarios, suplementos o revistas, reservando el mejor espacio crítico a una cartelera alternativa, brindando oportunidades de difusión al tipo de cintas que proyectan los cineclubes, el circuito universitario, y la máxima casa de promoción y exhibición de buen cine que es, desde hace ya cincuenta años, la Cineteca Nacional. Eso mismo es parte del esfuerzo plasmado en *Cinexcusas*, en la práctica semanal del propio Tovar y de un puñado de sus colegas ●

CARICATURA Y SUBVERSIÓN: EL ANTIPORFIRISMO Y EL PRESENTE



Entrevista con Rafael Barajas el Fisgón

El poder de la imagen, específicamente de la caricatura política, en la historia moderna de un país es indiscutible. La investigación realizada a lo largo de veinte años por Rafael Barajas *el Fisgón* sobre *El Hijo del Ahuizote* y otras publicaciones del género, de reciente aparición, *Caricaturistas precursores de la Revolución Mexicana*, lo demuestra con creces pues, se afirma aquí, “la Revolución Mexicana sería absolutamente inconcebible sin la existencia de esta publicación”.

Carlos Betancourt Núñez

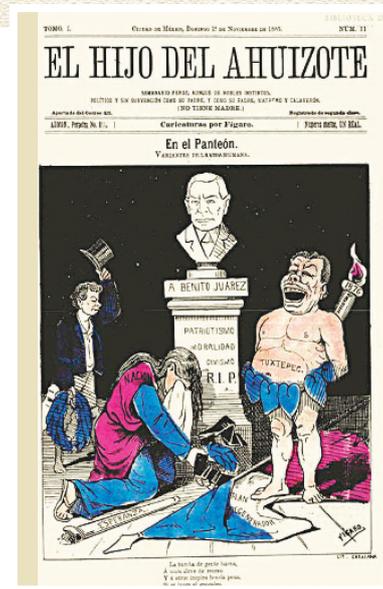
Caricaturistas precursores de la Revolución Mexicana (coedición del Fondo de Cultura Económica, la Secretaría de Cultura y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2023) es una investigación minuciosa sobre tres semanarios que desde 1885 hasta 1906 inflamaron en el ánimo mexicano de aquellos días el carácter revolucionario que daría término al régimen porfirista.

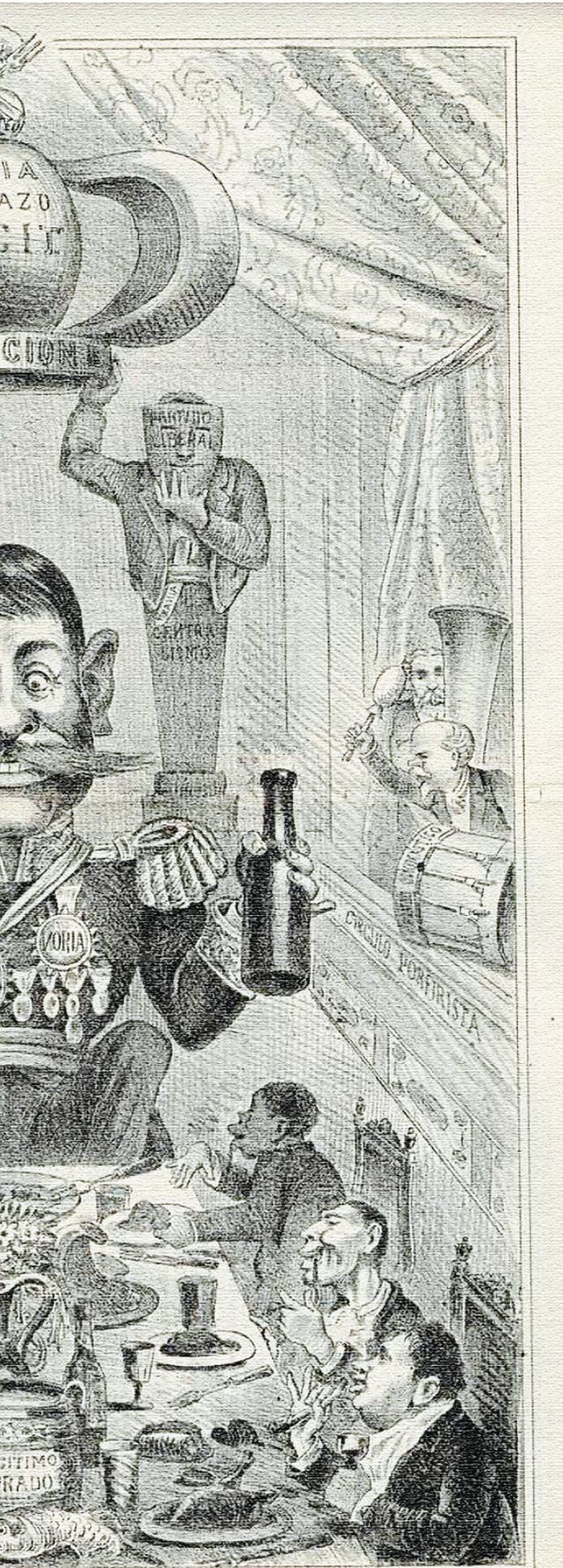
A manera de homenaje, pero también rescatando el legado e importancia de esta tercia de publicaciones combativas a la dictadura –indagación que a Rafael Barajas *el Fisgón* le tomó alrededor de veinte años llevar a cabo–, nos habla en el primer tomo sobre *El Hijo del Ahuizote*, tanto de sus glorias como de sus penas, dignificando la valentía de las caricaturas que satirizaban la vida política de Porfirio Díaz y se publicaban ahí, así como la cruel persecución, encarcelamiento y en algunos casos hasta de la muerte que sufrieron por parte del gobierno lo mismo sus dibujantes que su fundador, el posterior cierre del semanario y su caída en olvido con el estallido de la Revolución Mexicana hasta nuestros días.

Con el fin declarado de que esto último no suceda, conversamos con *el Fisgón* sobre este primer tomo:

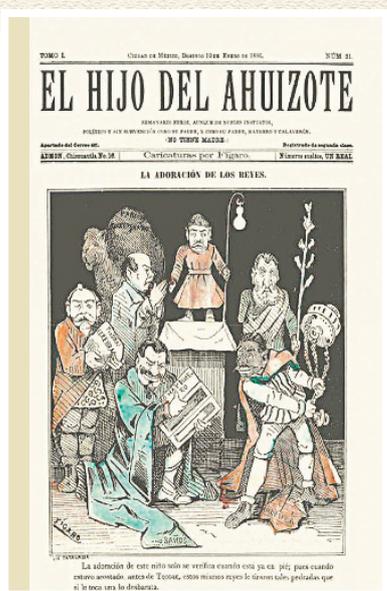
–Rafael, agradezco que nos hayas concedido esta charla y quisiera iniciarla preguntándote ¿por qué es importante hacer una historia de la historieta de la prerevolución mexicana para nuestra época?, ¿qué te motivó a emprenderla?

–Mira, yo estoy convencido de que todos nosotros somos producto de nuestra historia y estoy convencido de que para poder entender el presente tenemos que comprender bien lo que ha sido nuestro pasado; o sea que para poder entender el México de hoy, necesitamos tener clara la historia de nuestra nación. Esto me derivó en que para saber lo que es el género de la caricatura hoy en día, tenemos que estudiar lo que fue la caricatura en México en tiempos pasados y te quiero decir que la historia de la caricatura mexicana es

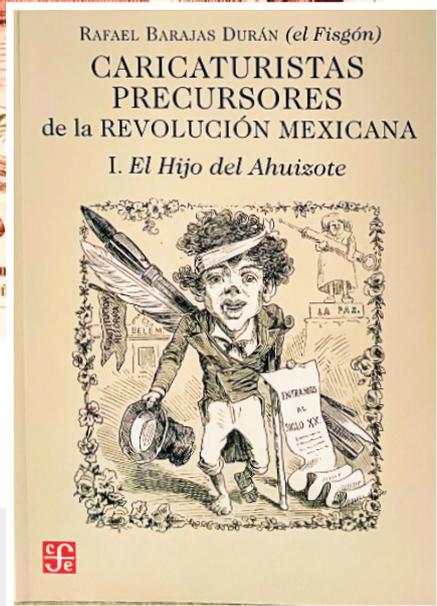




Antaños del banquete monumental dado a los acaudales.



▲ Imágenes de *El Hijo del Ahuizote*.



un capítulo poco trabajado de la Revolución Mexicana pero, a la vez, al revisar la revista de *El Hijo del Ahuizote* me quedó claro que la Revolución Mexicana sería absolutamente inconcebible sin la existencia de esta publicación, ya que es donde se consolida por primera vez un movimiento anti-porfirista en serio, es en esta publicación donde se da la evolución del pensamiento liberal mexicano radical, al pensamiento socialista que abrió las puertas de la Revolución Mexicana. Entonces, creo que es importante llevar a cabo la historia de la caricatura mexicana para hacer el diagnóstico de lo que fue la Revolución Mexicana y de cómo funciona la prensa hoy en día, de cuáles fueron sus límites a la libertad de expresión en aquel entonces y que, a partir de eso, podamos saber cuáles son los límites a la libertad de expresión hoy en día, porque además esto nos explica, es decir, estas publicaciones nos explican cómo funciona, cuáles son las claves de lo que es la caricatura mexicana política actualmente.

—¿Por qué estas caricaturas, siendo así de punzantes e influyentes en ese momento, fueron dejadas de lado e incluso desdeñadas como fuentes de investigación directas de la Revolución Mexicana? Entiendo que a final de cuentas son un registro pictórico y sobre todo ideológico de ello, ¿no?

—Sí. De hecho esto tiene que ver con muchas cosas. Primero: estoy seguro de que la caricatura política ha sido un género menospreciado por los historiadores del arte, por los historiadores de la Revolución Mexicana, por los historiadores en general. No lo ven como una fuente seria documental y sí lo es, es una fuente documental importantísima y también es una fuente difícil de entender por qué todo se tiene que interpretar y todo se tiene que poner en contexto: para poder leer bien una caricatura necesitas tener muy claro el contexto en el cual fue publicada, necesitas saber cuál es la tendencia del editor, en qué revista fue publicada, cuál es la tendencia del dibujante,

Un semanario feroz

Desde su cabezal, *El Hijo del Ahuizote* dejó ver su carácter provocador, rebelde e irreverente, pues se anunciaba como un “semanario feroz, aunque de nobles instintos, político y sin subvención como su padre, y como su padre, matrero y calaverón, (no tiene madre)”.

Esta revista tenía un personaje emblemático, un nahual, un muchacho pobre y travieso, de calzón de manta y chistera, que le daba cuerpo al espíritu burlón de la publicación.

[...]

Antes que un demonio, el vástago del *Ahuizote* es un muchacho mestizo de pelo ensortijado que viste un atuendo más rural que urbano; cual un indígena que trabaja la tierra, está descalzo y lleva calzones de manta blancos, arremangados; como si fuera un chamaco campirano recién llegado a la ciudad, pero que aspira a ascender en la escala social, porta levita y, a veces, chaleco; finalmente, está tocado con un sombrero de copa en señal de que tiene altos ideales e ideas respetables. En vez del trinche demoníaco, sus armas son la pluma afilada del escritor satírico y el lápiz litográfico. Al igual que muchos personajes cómicos populares del siglo XIX y principios del XX (como *Cantinflas* o *Medel*), *El Hijo del Ahuizote* tiene algo del pelado de origen humilde que es pobre y malhablado, pero luchón, ingenioso y claridoso; es un sobreviviente de la sociedad que trabaja en lo que puede para mantenerse; tiene también algo del periodiquero y del niño de la calle...

VIENE DE LA PÁGINA 9 / CARICATURA Y SUBVERSIÓN...

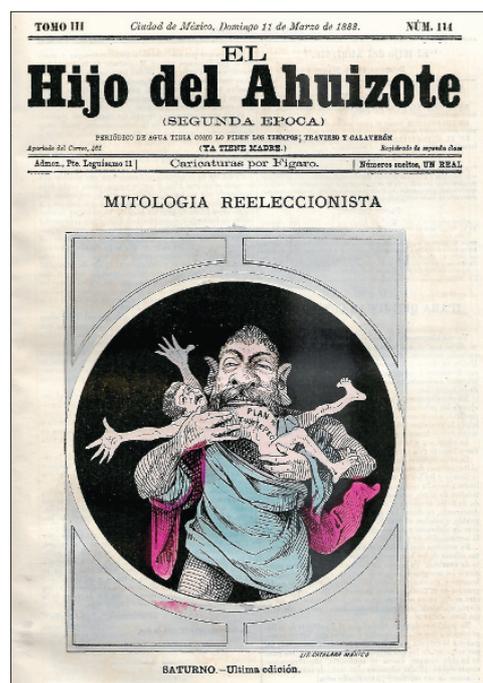
cuál es la tendencia del público y pues todo esto es muy latoso, pero yo creo que la caricatura mexicana, como obtuvo un impacto tan grande sobre todo en tiempos del porfiriato, sí se merece esta atención, merece que la revisemos, merece que la trabajemos, merece que saquemos las conclusiones pertinentes.

–¿Qué te lleva a decir que esta forma de expresión fue uno de las principales alicientes para echar a andar la Revolución Mexicana? ¿Es por la satirización de las figuras políticas del porfiriato o hay otros motivos?

–Estás tocando un tema muy importante. A ver, yo me hice la siguiente reflexión al principio del trabajo: la Constitución de 1917 fue la primera que consagró a rango de ley los derechos sociales y meses después lo hizo la constitución soviética. Ahora bien, cuando pones atención a esta última te das cuenta que todas las demandas que incluyeron los soviéticos en aquel entonces venían de lo que era la literatura social, lo que leían los bolcheviques: Lenin, Trotsky, de Marx a Kautsky... ¿Y entonces qué leían esos revolucionarios mexicanos en 1917 al momento de redactar su Constitución? La respuesta es que todos ellos se habían educado leyendo *El Hijo del Ahuizote*, ¿no? Aquí el tema de fondo es el siguiente: ¿cuándo te ibas a imaginar que fuera posible que una revista de caricaturas –en la que también publicaron los Flores Magón, Juan Sarabia y un largo etcétera– hubiera tenido ese impacto en la población mexicana, de la misma manera que los complejos textos rusos en su propia tierra? Una de las conclusiones que yo saco de esto último, contenido en el siguiente volumen, es que justamente las imágenes sí tienen la capacidad de contener imaginarios y por lo tanto tienen la capacidad de contener ideas, de contener visiones del mundo, de contener proyectos de nación, proyectos de sociedad, entonces, por eso es tan importante estudiar esta expresión visual de ese momento y de todas las épocas, claro.

–¿Crees que en la actualidad hay una influencia como la que tuvieron estas publicaciones para impulsar un cambio social?

–Mira, yo creo que en México una parte importante de la educación política de un amplio sector de la opinión pública se ha forjado a través de caricaturas. Fíjate, ocurrió en el siglo XIX en la lucha entre conservadores y liberales, y después para estos últimos las revistas de caricaturas fueron muy importantes en la lucha que se dio entre ellos mismos en las varias facciones que se formaron después del fusilamiento de Maximiliano. De hecho, cuando Porfirio Díaz derroca a Lerdo, les da cargos importantes a sus partidarios, personajes que pasaron a ser los protagonistas de la revista *El hijo del Ahuizote*. Luego, yo estoy convencido de que la lucha, de que la construcción de una narrativa y de un sentido común contra la dictadura, la construcción de la narrativa contra Porfirio Díaz, se hizo precisamente en *El Hijo del Ahuizote* y de la misma manera creo que en el *Colmillo Público*, sobre todo, se estructuró buena parte del proyecto de la Revolución Mexicana. Ahora bien, del mismo modo, estoy convencido de que varias generaciones de mexicanos nos formamos –y ahí me incluyo– leyendo las caricaturas de Rius, *Los Supermachos*, *Los Agachados*; esa fue nuestra



formación política, así como varias otras generaciones de mexicanos lo hicieron leyendo a Helio Flores, a Naranjo, las caricaturas de *La Jornada*, las historietas de *El Chamuco*, etcétera. Entonces yo sí te podría decir que sí, que sigue teniendo un peso importante la caricatura política en la vida nacional.

–En este sentido, ¿son periodistas?

–¡Claro que sí! Publicamos en periódicos, es parte de lo que hacemos y tocamos noticias del día. De hecho, somos editorialistas gráficos; sí, el término correcto es *editorialistas gráficos*: académicamente al que diseña caricatura política no se le debería nombrar “monero” sino editorialista gráfico.

–Es que, efectivamente, tocan la noticia diaria.

–¡Por supuesto!

–En este sentido, ¿cuál es el paralelismo que vivían esos periodistas, si es que lo hay, en la represión y las repercusiones de censura que

tenían ellos con las que tienen ustedes hoy en día?

–Obviamente estamos viviendo en sociedades totalmente distintas. Hoy en día, hasta donde yo sé, no hay un solo periodista preso por sus opiniones, no hay uno solo. Lo que sí hay son periodistas asesinados por cubrir temas como el narcotráfico, pero eso tiene que ver con un problema ya distinto, es decir, lo que está ocurriendo hoy en día, lo que estamos viviendo hoy en día, si le tuviéramos que buscar un paralelismo histórico yo lo encontraría sobre todo con lo que ocurrió en tiempos de Madero, cuando la caricatura, las revistas de caricatura, fueron un vehículo de los sectores porfiristas oligárquicos que buscaban derrocar a Francisco I. Madero, ese paralelo sí es muy claro. Pero no hay un paralelo con lo que ocurrió a los caricaturistas de *El Hijo del Ahuizote*, ellos más bien eran caricaturistas rebeldes, eran caricaturistas revolucionarios, traían un proyecto sedicioso y son cosas muy distintas las circunstancias de ellos con las de nosotros.

–¿Qué técnicas hubieras empleado tú para hacer sátira prerrevolucionaria? En este caso veo que en las viñetas que seleccionaste hay mucha litografía.

–Prácticamente todo es litografía. Hay una fotografía y hay algunos clichés, clichés mecánicos que se hacen también por procesos fotomecánicos. Pero yo creo que en aquel entonces no había más herramientas gráficas que la litografía, era la herramienta predominante, la que todo el mundo usaba, era la más eficaz, la que más circulaba.

–Por último, Rafael, ¿tuviste algún problema al hacer esta investigación?

–Sí, muchos. De entrada, uno de los problemas serios de esta investigación es que es mucho material: son diecisiete años ininterrumpidos de fuentes; no, esto va de 1885 a 1904, entonces son diecinueve años de impresos semanales y eso es mucho tiempo de producción ininterrumpida salvo ciertos períodos, por lo que luego es un material difícil de reunir, es difícil encontrarlo. Hay obviamente lagunas, pues de repente hay colecciones que tienen faltantes –todas las colecciones las tienen, lagunas importantes– y el otro problema que fue muy serio para esta investigación es que, por la persecución política, prácticamente todos los trabajos vienen sin firma, son muy pocos los que vienen firmados, entonces tienes que identificar quién era el autor, pero sobre todo es más trabajoso identificar quiénes eran los directores de la publicación en sus diferentes etapas, porque lo que te presentaban como el director, el que se hacía responsable, no era realmente el director, sino que con mucha frecuencia era un hombre de paja, era alguien que prestaba su nombre y que se exponía a que lo metieran a la cárcel, pero no era el principal redactor. Y quiero recalcarte que muy pocas caricaturas están firmadas, sólo lo están los primeros años y quien firmaba las caricaturas de *El Hijo del Ahuizote* en los primeros años era Daniel Cabrera, bajo el pseudónimo de *Fíguro*, o sea que de plano no firmaban o firmaban con pseudónimos, entonces encontrar quiénes eran estos personajes fue muy complicado.

–¿Cuánto tiempo te tomó hacer esta investigación?

–Más de veinte años.

–Enhorabuena por esta reciente publicación, Rafael. Te agradezco mucho el tiempo.

–Gracias a ustedes por el interés ●

LA RESTITUCIÓN DE UN MOVIMIENTO CULTURAL



¡Viva el mole de guajolote! Nuevos asedios al estridentismo,

Evodio Escalante,
Universidad Autónoma
Metropolitana,
México, 2023.

Con el título del célebre grito “¡Viva el mole de guajolote!”, con el que se cierra el segundo manifiesto estridentista publicado en Puebla el 1 de enero de 1923, a finales del año pasado, justo a los cien años, aparecieron estos “nuevos asedios al estridentismo”, de Evodio Escalante, que dan cuenta del interés sostenido del ensayista por la vanguardia mexicana a lo largo de los últimos treinta años. Baste recordar el volumen de 2002, *Elevación y caída del estridentismo*, el valioso rescate que llevó a cabo de los tres números extraviados de la revista *Irradiador. Revista de Vanguardia. Proyector Internacional de Nueva Estética*, que dirigieron en 1923 el poeta Manuel Maples Arce y el pintor Fermín Revueltas, y varios otros ensayos suyos dispersos en revistas académicas y suplementos culturales, para corroborar el largo camino crítico de Escalante en torno al estridentismo. Menos conocida es su participación en un muy buen documental, una suerte de recreación poética del grupo, *Estridentismo. Gritos náufragos en la ciudad*, producido en 1994 por estudiantes de comunicación de la UAM-Xochimilco.

Conformado por escritores, pintores, escultores, músicos, grabadores y fotógrafos, el grupo estridentista fue ninguneado en la historia cultural de México, negándole incluso el papel central que tuvo en la renovación literaria y artística de la década de los años veinte del siglo XX. Aunque ya pasó el tiempo en que hubo que romper lanzas por el estridentismo, “desfacer agravios” y “enderezar muchos entuertos”, los diez ensayos incluidos en el libro de Escalante evidencian que todavía quedan vacíos, huecos que nuevos materiales hemerográficos y más sólidas e informadas contextualizaciones permiten llenar, y de este modo contribuir a la reconfiguración del campo cultural en que se desarrolló el estridentismo entre 1921 y 1927. En más de un sentido, estos “nuevos asedios” comprueban que la revisión crítica en torno al estridentismo prosigue porque se trata de una historia viva, todavía en marcha, que en los últimos tiempos se ha enriquecido con diversos estudios de investigadores nacionales y del extranjero.

Escalante practica un método de lectura estimulante que él mismo sintetiza, al pasar, cuando alude a las “especulaciones”, que “nunca son ociosas”, entendidas como conjeturas, hipótesis. En efecto, si están bien pensadas pueden abrir, como es el caso, originales caminos de interpretación. Parece entonces que la “especulación” es parte activa del acercamiento crítico de Escalante en varios de los asuntos que trata. Una buena muestra es el texto en el que tiende algunos puentes entre el estridentismo y dos célebres padrinos, el “volu-

minoso y vociferante” Diego Rivera, que en efecto fue cercano al grupo, y el “reticente y espectral” Ramón López Velarde. Aunque el poeta de Zozobra fallece pocos meses antes de que Maples Arce lance su “Actual nro 1”, en diciembre de 1921, no resulta imposible que este padre de la poesía moderna en México les hubiera dado un espaldarazo, como lo hizo en Argentina otro precursor, Ricardo Güiraldes, al colaborar con los jóvenes ultraístas en las revistas *Proa* y *Martín Fierro*.

Los dos trabajos que el autor dedica a *Irradiador*, una “publicación-fantasma”, según Stefan Baciu, son sin duda de los más relevantes del volumen, ya que era un eslabón perdido de la aventura editorial del movimiento, y un hito decisivo para entender la “consolidación del estridentismo” a finales de 1923. La revista, contemporánea de la primera *Proa*, publicada en Buenos Aires por Borges, aparece en un momento de plena experimentación en la que se advierte la estrecha colaboración entre pintores, grabadores, escultores, y la inserción, como en *Ultra*, de varios poemas visuales. Interesa igualmente destacar el excelente y bien documentado ensayo sobre el escultor Germán Cueto, y señalar que el ensayista amplía ahora su mirada hacia otros autores mexicanos en cuya obra se percibe la huella que dejaron las vanguardias (y no sólo el estridentismo), como es el caso de Mariano Azuela en *La Malhora* (1923) y, todavía antes, en 1917, en los *Cartones de Madrid*, de Alfonso Reyes, en los que se aprecia su cercanía con Diego Rivera, cubista en aquellos años, y con otro vanguardista nato, Ramón Gómez de la Serna. En su reflexión sobre estridentistas y Contemporáneos, los “hermanos gemelos y enemigos” de la década, Escalante abandona la visión simplista y maniquea que ha prevalecido hasta el presente para bosquejar un cuadro sugerente, más equilibrado, de ambos grupos porque son, en definitiva, los principales actores de la modernidad que se abría paso en el México de la postrevolución.

En esa larga historia de “restitución” del movimiento estridentista, merece celebrarse el empeño de Evodio Escalante por explorar nuevas lecturas, y sin duda la razón le asiste cuando escribe que le “cabe la satisfacción de haber insistido en su importancia dentro de la cultura mexicana del siglo XX” ●

 JornadaSemanal

 @LaSemanal

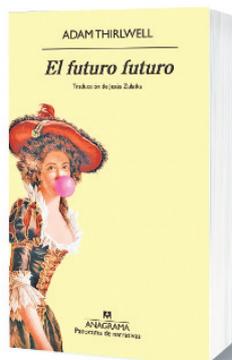
 @la_jornada_semanal



Visita nuestro
PDF interactivo en:

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

Qué leer /



El futuro futuro,
Adam Thirlwell,
traducción de Jesús
Zulaika, Anagrama,
España, 2024.

EN EL PARÍS del siglo XVIII el marido de la joven Celine está ausente. Sus padres se encuentran en

otra parte. Mientras tanto, los hombres inventan historias sobre sus aventuras, su sexualidad y sus adicciones. Todas las historias son mentiras, pero el público queda fascinado y las propaga, afirman Adam Thirlwell y sus editores de Vintage, que publica en inglés al escritor. Celine percibe cómo su nombre se convierte en un símbolo de lo podrido en una sociedad gobernada por hombres partícipes del genocidio colonial, la destrucción natural y los crímenes contra las mujeres; para sobrevivir, Celine y sus amigas deben unirse en busca de justicia, verdad y belleza, dijeron Thirlwell y los editores.



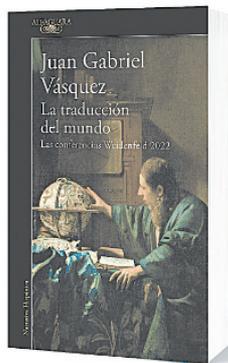
Con corazón de fuego.
Correspondencia (1950-1991),

Joan Brossa y Antoni Tàpies, edición, introducción y notas de Manuel Guerrero Brullet, traducción y prólogo de Andrés

Sánchez Robayna, Galaxia Gutenberg, España, 2024.

LA CORRESPONDENCIA entre el poeta Joan Brossa (Barcelona, 1919-1998) y el artista Antoni Tàpies (Barcelona, 1923-2012) muestra el amplio y penetrante vínculo creativo, amistoso e intelectual de dos genios. Cartas y postales son testimonio de la reciprocidad artística de ambos creadores. Brossa y Tàpies “han sido dos de los creadores catalanes más destacados de la segunda mitad del siglo XX. Desde el momento en que se conocen, en noviembre de 1946, hasta la muerte del poeta, en 1998,

son más de cincuenta años de relación”, escribe Manuel Guerrero Brullet.



La traducción del mundo. Las conferencias Weidenfeld 2022,
Juan Gabriel Vásquez, Alfaguara, México, 2023.

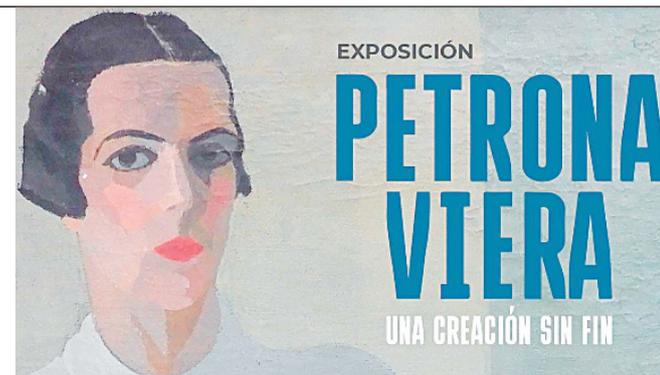
A finales de 2022 Juan Gabriel Vásquez fue invitado por la Universidad de Oxford a dictar las eruditas conferencias de la cátedra Weidenfeld de Literatura Europea Comparada. En las cuatro ponencias, reunidas en *La traducción del mundo*, Vásquez “se pregunta si hay en la ficción literaria una manera de comprender la vida que no pueda encontrarse en ningún otro espacio. ¿Es la literatura el lugar donde el mundo es traducido, interpretado e iluminado? Acaso la ficción tenga una capacidad única para dilucidar las complejidades de la experiencia humana –el misterio de cada vida, nuestro vínculo con el pasado.”

Dónde ir /

Petrona Viera.
Una creación sin fin.

Curaduría de María Eugenia Grau. Museo Nacional de Arte (Tacuba 8, Ciudad de México). Hasta el 28 de abril. Martes a domingo de las 10:00 a las 18:00 horas.

PETRONA VIERA. *Una creación sin fin* es la primera muestra de la obra de la artista uruguaya expuesta en México. Está constituida por veintiséis pinturas y bocetos de Viera (Montevideo, 1895-1960). Comenzó su formación artística con el pintor Vicente Puig, quien al poco tiempo se trasladó a Buenos Aires. Inició un largo proceso de formación y consolidación pictórica con Guillermo Laborde, relación artística que abarcó casi veinte años de una trayectoria de cuarenta. Con Laborde, Viera entró en la corriente planista,

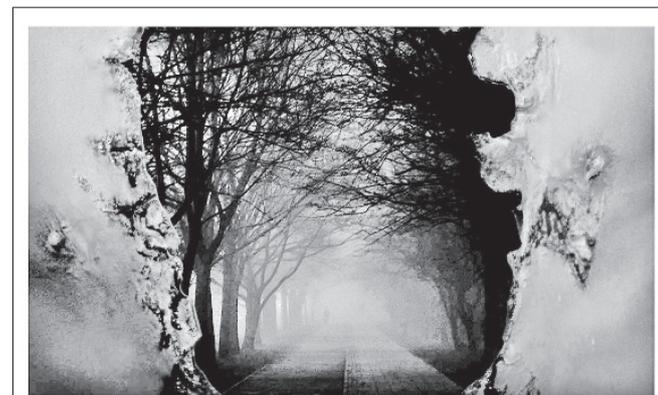


experiencia estética introducida por Cuneo. Sus motivos son variados y seriados: retratos familiares, juegos infantiles, paisajes y una serie de desnudos, óleos en su mayoría, revelaron los curadores del Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay.

Dos para el camino.

Dramaturgia de César de María. Dirección de Adrián Vázquez. Con Fátima Favela, María Antonieta Hidalgo, Daniela Porras, Carlos Patrick Casanova, Omar Sorroza y Aldo Bringas. Foro Shakespeare (Zamora 7, Ciudad de México). Hasta el 26 de marzo. Martes a las 20:00 horas.

CÉSAR DE MARÍA manifiesta que en *Dos para el camino* cuatro personajes distintos, en monólogos dramáticos sucesivos, enfrentan su soledad y su incapacidad de encontrar la pareja perfecta con la cual disfrutar la vida. Amantes, esposos, amigos o hermanos gemelos, todos desfilan ante público y fracasan en la búsqueda del compañero vital. En la última escena, la pareja perfecta se forma para dialogar y acompañarse hasta la muerte ●



Dos para el camino

En nuestro próximo número

LA JORNADA
SEMANTAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA

LA POESÍA Y EL VIAJE:

75 AÑOS DE MARCO ANTONIO CAMPOS

La flor de la palabra/ Irma Pineda Santiago

Haikús en didxazá:
renovarse para continuar

LA LITERATURA ES uno de los pilares de la cultura binnizá (zapotecas de la región del istmo de Tehuantepec), que a su larga tradición oral suma la escrita, desde 1894, cuando Arcadio G. Molina, originario del municipio de San Blas Atempa, publicó por primera vez su libro *La rosa del amor*, en una forma de escritura en zapoteco propuesta por él mismo, usando el alfabeto latino. Esta cultura, conocida también por su capacidad de refuncionalizar lo externo y lo contemporáneo, aplica bien el refrán popular de “renovarse o morir” y la poesía no se queda fuera de las adaptaciones que sus integrantes realizan para tener continuidad, tal como lo muestra la obra del poeta Nelson Guerra.

Guerra nació en 1981, en la séptima sección de Juchitán, Oaxaca, uno de los barrios más emblemáticos de la ciudad por ser la zona que mayormente conserva el idioma local además de muchas de las tradiciones comunitarias, por lo que de ella han surgido diversos artistas de variadas disciplinas, como la pintura, las artes manuales, la música y la literatura. Nelson es conocido entre los pobladores como una persona inquieta que con entusiasmo promueve su idioma organizando actividades y eventos artísticos, cursos de didxazá que imparte con una metodología que él mismo ha diseñado. Además escribe canciones y poemas en su propia lengua y destaca por usar una forma literaria que no es tradicional de la cultura de los zapotecas: el haikú.

Los haikús de Nelson Guerra fueron publicados recientemente en el poemario titulado *Tapombo' fruto del pochote* (Ediciones del Lirio, 2023). Acaso algunos se preguntan qué hace una antigua tradición poética de Japón entre los zapotecas del istmo, puesto que esta forma literaria, que se basa en la observación de la naturaleza y busca atrapar el asombro y la abstracción del pensamiento que produce esa observación en un poema breve de diecisiete sílabas, dista mucho de la tradición literaria de los binnizá, más gustosos de las palabras, lo que se refleja en sus textos de largo aliento o en los amplios discursos que comparten en las ceremonias y rituales que realizan.

Sin embargo, nada está tan cerca del asombro por la naturaleza como la vida cotidiana entre los binnizá, donde el tiempo transcurre entre lo urbano y lo rural, entre la solemnidad de los ritos y las fiestas más intensas que se prolongan por días, dando lugar al contacto con lo primigenio y con la modernidad. Estos han sido los paisajes donde el poeta Nelson Guerra ha nutrido su pensamiento, su palabra y su poesía, hasta llegar a la forma más profunda de abstracción, reflejada en sus haikús, de los cuales hay que destacar que, quienes tenemos la posibilidad de leerlos en las dos lenguas en las que han sido publicados (el didxazá y el español), encontramos que el pensamiento con que se escriben nace del idioma materno, aunque cabe destacar que su versión en español fue revisada y acompañada por la escritora Cristina Rascón, una de las grandes creadoras y traductoras de haikús en México.

Hasta ahora la literatura zapoteca se ha desarrollado siguiendo los géneros propios de esta lengua, que fray Juan de Córdova documentó desde 1578 y que el escritor e investigador Víctor de la Cruz actualizó en su antología *La flor de la palabra* (Ed. Premiá, 1983), por lo que Nelson Guerra con sus haikús viene a romper esta tradición, precisamente para renovarla, ya que si bien no es el primer poeta que escribe desde su lengua materna, sí es el primero que inserta una forma distinta que, en la brevedad de sus complejos versos, facilita el acercamiento de quienes han sido ajenos a la poesía. Con sus haikús Nelson Guerra nos evidencia la universalidad de la literatura, puesto que pone en el mismo plano una forma poética tradicional de Oriente y la palabra de los binnizá, para hermanar a estas dos culturas y mostrarnos las posibilidades infinitas de nuestras lenguas ●

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

Las iluminaciones barrocas
de Aguilar y Domínguez

TRAVESÍAS ESCÉNICAS ES la compañía que han creado Marcela Aguilar y Amada Domínguez y que tiene *Enredo barroco, piezas con historias*, como el punto de exhibición de dos caminos con coincidencias primordiales que habría que observar con detalle para hacer una propuesta interpretativa sobre su pasado y su devenir.

Marcela Aguilar, prácticamente con cuatro décadas de trabajo, está presente en la danza mexicana en distintos territorios escénicos. No es una protagonista que haya intentado afirmarse con la voracidad que caracteriza a algunos artistas que tienen una vocación decidida de “estrella”.

Sus recorridos son muy diversos al interior de nuestro país, con trabajos con artistas dedicados al teatro, a la investigación coreográfica, al cine, al video y desde luego a la coreografía. Es una artista migrante que carga con el apego suficiente para construir una identidad, y el desapego necesario para que sus indagaciones locales tengan la fuerza de lo regional, de lo nacional y de lo universal, porque también mucho de lo que sostiene su visión son la poesía y la filosofía.

No quisiera abordar este *Enredo barroco* extraordinario sin pensar que viene de un tránsito que, si bien se inició ya en este siglo, recupera lo más rico de la danza latinoamericana y centroamericana, que se presenta como un flujo de sensaciones, imágenes, fulguraciones, instantáneas, iluminaciones y compromisos que van de lo climático a lo ecológico.

Quiero apostar a que la genealogía emocional de *Enredo barroco* viene de *Bosque húmedo*. Una coreografía cargada de comentarios, oblicuidades, alusiones, insinuaciones, aforismos y poemas sobre un entorno sensorial que se traduce en ideas complejas por su articulación con la historia, la literatura, la plástica y la política.

Bosque húmedo es una coreografía hermanada con *Enredo barroco*, y si se tiene oportunidad de cruzarse con este trabajo, podrán entenderse una serie de visiones contemporáneas de la danza que no olvidan a los maestros europeos y estadounidenses, pero que tienen una cadencia propia porque tienen intérpretes capaces de dialogar en el mismo nivel que el coreógrafo, sumándose a una escritura escénica que se traza con cuerpos verdaderamente inteligentes y experimentados.

Tanto *Bosque húmedo* como *Enredo barroco* son un clima, un estado de ánimo, un observatorio. La segunda está vertebrada con una propuesta muy rica que arranca con la voz tan familiar



y exuberante de Damián Alcazar, quien ocasionalmente se ha presentado a las funciones en una doble figura de poeta y Virgilio de este drama barroco.

Marcela Aguilar, coreopoeta, está muy lejos de la ilustración y de ambientar historias y hacer viñetas sobre temas identificables. Observa la poesía desde un orden estructural y sintáctico donde la imagen se articula en una *narrativa* que en este caso permitió que las texturas textiles de Amada Domínguez (vestuario, instalación y producción ejecutiva) caminaran con las auditivas de M. Ponce, Scarlatti y Lucio Sánchez.

En ese tejido hay un sostén de siete entidades que fluyen en la organicidad del río de cuerpos paridos, arrojados al mundo, donde transitan algunos en esa noche lunar y nupcial en la que el juego de roles, de sexos y géneros dialogan entre lo que alcanzamos a entender como masculino y femenino (“Ponte el vestido rojo para bailar”), en el que termina por diluirse política y estéticamente la genitalidad estructurante (“Todes”), donde inevitablemente aparece la firma erotizante de la creadora que afirma lo femenino sin imponerlo y, sobre todo, sin negarlo, pero sí en una revisión crítica profunda, para llegar a un horizonte en el que coinciden lo contemporáneo, la migración y la transfiguración.

Sería injusto no reconocer al conjunto de bailarines que sin su energía y compromiso la puesta en escena no sería posible. Teatro de las Artes en el Cenart, 23, 24 y 25 de febrero ●

Galería/ **José Rivera Guadarrama** El art toy, entre el arte y el negocio

UN ART TOY es un juguete que puede ser intervenido por artistas plásticos, diseñadores o grafiteros, que plasman alguna característica distintiva para que, además, se vuelvan coleccionables. Son producidos en edición limitada y pueden estar hechos de diferentes materiales. El *art toy* forma parte del arte *pop* y es una de las actividades artísticas más contemporáneas. Recuerda el día en que Claes Oldenburg presentó, como obra de arte en una exposición, una hamburguesa gigantesca, poniendo en entredicho si la intención es criticar el consumismo o si su objetivo es fomentarlo. Las fronteras entre crítica y aceptación se difuminan.

El cubismo partía de la base de que la imitación artística era una cualidad inferior. “El único error posible en arte es la imitación”, consideraban aquellos artistas a finales de 1912, sobre todo en el texto *Du cubisme*. La creación o actividad artística era entendida como un proceso de alejamiento de lo natural y de una aproximación a realizaciones de tipo más intelectual, en el convencimiento de que alejarse de la naturaleza significaba acercarse al arte. Por el contrario, el *art toy* prioriza la reproducción de objetos, sin importar que su tiraje sea limitado, exaltando anécdotas más o menos atractivas de la realidad circundante. Se aleja cada vez más del arte previo, de las ilusiones ópticas y de las proporciones locales para explicar el paso de los objetos esenciales a las formas plásticas más concretas.

Con su producción y reproducción, podría incluso considerarse que ya no se busca esa especie de eternidad producida mediante la gran obra, única e indivisible, destinada a conservar su aura. Podría decirse que es más bien una postura alejada de la magnificencia del arte. Una actividad efímera y aparente, si se quiere. Pero también es cierto que esta reproducción mecánica, con el objetivo de vender la mayor cantidad de piezas, las hace derivar a objetos de ornato, decorativos, que rellenan espacios frenéticos de nuestra agitada actividad reproductiva, los cuales se intenta llenar.

Se considera que las primeras producciones de *art toy* se remontan a mediados de la década de los años noventa, en Hong Kong, cuando los artistas visuales Michael Lau y Eric So emplearon el vinilo para crear versiones limitadas de juguetes coleccionables, dirigidos sobre todo a compradores adultos. Con el paso de los años han surgido variantes en cuanto a su forma de creación, dando origen al *art toy* (juguete artístico), *designer toy* (juguete de diseñador), *vinyl toy* (juguete de vinil), o juguete de autor.

No se trata de un movimiento o conglomerado de productores de *art toy* que defiendan o teoricen; obedecen a la producción y reproducción mercantil y se enfocan sobre todo a lo coleccionable o decorativo.

Su rápida aceptación lo ha hecho extenderse por otros países, variando en tamaños, formas, materiales, colores y tendencias, como los *custom toys* (figuras personalizadas). La mayoría de las veces, estas modificaciones se realizan retomando personajes de cómic, del cine, de novelas gráficas, de personajes históricos, que son de dominio popular. También es aprovechado por algunas compañías transnacionales, al hacer uso de tendencias urbanas como la moda, el diseño, el arte *pop* y la música, mediante colaboraciones con artistas para la producción de juguetes de ediciones limitadas que aludan a sus productos.

En México también hay creadores de *art toy*; algunos reproducen aspectos prehispánicos, mitos o personajes históricos. Entre ellos están Miguel Basurto, enfocado en el diseño de ajolotes; otro es Mr. Mitote, quien plasma elementos de la estética *punk*; además de Joe Chip, entre otros. Esta actividad es una forma expresiva de gran alcance ●

En un pequeño huerto alado te volveré a encontrar **Zefi Daraki**

En un pequeño huerto alado te volveré a encontrar

Más tarde me dilataré en las olas

como en el fondo de un beso

Poco a poco se desabotonaba la isla

de sus naranjos

La luz demente

no nos alcanzó en Paros*

Corría el viento

como caballito en el atardecer

Corría el tiempo terrible

con propósito secreto

Risa que oscurecías el agua

a la orilla del mar

Violeta que perfumabas

abajo en las hierbas de la mañana

sabías que la muerte es un

sombrero tricornio

Y que la vida encima

le junta el polvo.

*Isla de las Cícladas en el Mar Egeo.

Zefi Daraki (Atenas, 1939). Fue bibliotecaria en la Biblioteca del Municipio de Atenas, con interrupciones debido a la junta militar de los coroneles. Pertenece a la Segunda Generación de la Postguerra, con poetas como Tasos Denegris, María Karagianni, María Kendrou Agathopoúlou, Tasos Porfitis, etcétera. Es autora de veinticuatro libros de poemas y tres de narrativa. Ha sido traducida al francés, inglés y búlgaro. La Academia de Atenas le concedió el Premio Lambros Porfyras en 2010.

Versión de Francisco Torres Córdova.

**Bemol sostenido/
Alonso Arreola**

Redes: @Escribajista

The Last Repair Shop

DANA, EL GAY. Paty, la mexicana. Duane, el violinista. Steve, el armenio. Un cuarteto peculiar en la oscuridad de ese taller de reparaciones en Los Ángeles. El último de su tipo en Estados Unidos. Cada uno a cargo de un departamento: instrumentos de cuerda; alientos de metal; alientos de madera; afinación y reparación de pianos. Allí están, uno a uno contando cicatrices.

Dana habla de su experiencia saliendo del clóset en tiempos de persecución. “Las heridas emocionales no se pueden reparar con pegamento –explica–. Necesitan paciencia y cuidado.” Compara su malestar de juventud con un chelo roto, pues no podía expresar su voz.

También está Paty, la nacida en Morelia, Michoacán. Ella habla del cruce nocturno que cambió su vida; de la fantasía de irrealizable especie que vivió por años, antes de entrar al taller de reparaciones. Del sufrimiento como madre soltera: “Éramos tan pobres... ese no era el sueño americano.” Pero aprendió a reformar metales y cambiar resortes; a dar y darse otra oportunidad.

Está Duane, el que se fue de gira abriéndole a Elvis Presley con su banda de *bluegrass*. Él se hizo violinista tras ver *La novia de Frankenstein*. Cosa curiosa: el padrino de su hijo fue el mismísimo Coronel Tom Parker, mánager de Elvis. Fue él quien llevó a su grupo a tocar en fiestas de Liberace y Frank Sinatra, y luego a girar por el mundo.

Steve completa el cuadro. Fue expulsado de Azerbaiyán en su juventud tras el asesinato de su padre. Con lágrimas en los ojos recuerda cuando muy niño, en su escuela de Bakú, vio por vez primera a un afinador de pianos. Su asombro ante el arpa y las incontables cuerdas que, sin imaginarlo, le darían futuro en otra tierra.

Los cuatro trabajando en taburetes de herramientas, lupas y líquidos limpiadores, integrantes de una reducida familia formada por circunstancias de ceniza, todos exponiendo golpes y rajaduras que hoy sanan sanando.

Porque viven de resucitar instrumentos en batalla permanente, allí en las escuelas públicas de California. Digamos que los cuatro coinciden en una segunda vida que da aliento a niños y jóvenes iniciados en el pentagrama. Personas a las que la música ha cambiado la vida en tiempos de violencia y tecnología sin fin.

Y también están los otros, los beneficiados. Esa niña negra que habla ante la cámara: “Amo el violín”, dice antes de explicar lo que el instrumento ha significado en su corta vida, en el seno de una familia enferma. O está el adolescente latino que narra su encuentro con la tuba. Aún con granos en la cara, ríe recordando la desesperación de sus padres: “o la tuba o tú”, dice antes de tocar lo que parece un corrido tumbado.

Están la niña latina que comparte su enfoque gracias al saxofón, luego de padecer hiperquinesia, y la otra niña que parece de origen indio, pronunciando palabras mágicas: “Una vez que estás en el escenario todos te miran y sientes cierto poder.” Es extremadamente tímida y nerviosa. El piano le da una seguridad inimaginada a su sonrisa.

Es el propio Steve, también supervisor del taller, quien funge de hilo conductor. Cada tanto abre un archivero para sacar expedientes como si fuera doctor. Lee en voz alta. Uno trata del violín cuya madera requiere tratamiento. Otro es de un saxofón al que no le sirve el Sol sostenido. Otro más tiene que ver con un trombón. Otro con un piano... En esos papeles se unen las vidas de quienes están aprendiendo a tocar; de quienes mantienen los aparatos en funcionamiento y, claro, de los instrumentos mismos.

Producido por LA Times Studios, este corto documental de cuarenta y cinco minutos merece toda su atención, lectora, lector, pues como dice Dana, la música es “una de las mejores cosas que hace la humanidad”. Luego de verlo, empero, nosotros nos preguntamos si se refiere a la música o se refiere a repararnos... Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●

Cinexcusas/ Luis Tovar @luistovars

Todo lo resuelven ellas



HACE POCO MENOS de dos décadas, en 2005, la narradora bonaerense Claudia Piñeiro obtuvo el Premio Clarín de novela, uno de los trofeos literarios argentinos más buscados, por *Las viudas de los jueves*. Un par de años más tarde la misma editorial transnacional que desde entonces la acogió en su catálogo publicó *Elena sabe*, otra novela que, con la antedicha, las previas y las posteriores de Piñeiro, comparte entre otras la característica de abordar, desde diversos flancos, la condición femenina contemporánea.

Dieciséis años después de publicada la novela, un *crew* preponderantemente femenino encabezado por la productora y realizadora Anahí Berneri, también argentina, ha puesto en cine *Elena sabe*, con un reparto encabezado por la muy solvente actriz Mercedes Morán, en compañía de Érica Rivas. No es indiferente el rasgo: salvo la fotografía, todas las funciones esenciales para la realización del filme fueron ejecutadas por mujeres.

La resistencia femenina

MERCEDES MORÁN y su capacidad impresionante para transformarse y transmitir emociones y matices le dan vida a Elena, mujer que al aproximarse a las siete décadas de vida se resiste como puede a la periclitación impuesta por la edad o, mejor dicho, por los muchos años previos trabajando sin descanso, haciéndose cargo ella sola de su propia subsistencia y la de Rita (Érica Rivas sin desmerecer ni un solo segundo), hija única que, a sus cuarenta y tantos, no ha dejado la casa familiar aunque oportunidad no le ha faltado. La condición de Elena, combatida a fuerza de carácter y dureza emanadas de la necesidad, es agravada por un Parkinson atípico que la somete cada día a la vejación de que la ayude todo mundo hasta en lo más básico; no tiene más remedio pues sus piernas, sus brazos y su espalda no responden como otrora, pero Elena se resiste a no ser ella misma o, al menos, la que recuerda que era. Berneri, la realizadora, contrapuntea presente y pasado de la

vida familiar de madre e hija mostrando diferencias y constantes, así como un evento que, sin saberlo ellas, resultaría capital para su futuro: siendo Rita adolescente, una compañera de la escuela acude en busca de ayuda cuando quiere abortar, pero el modo de pensar de Rita, que sin reconocerlo es más cercano al de su madre de lo que quisiera, la lleva a traicionar a su amiga, de modo que ésta será madre a la fuerza.

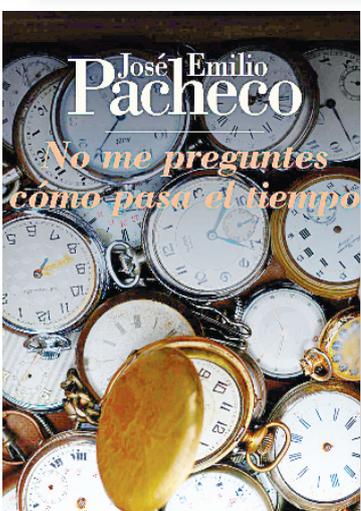
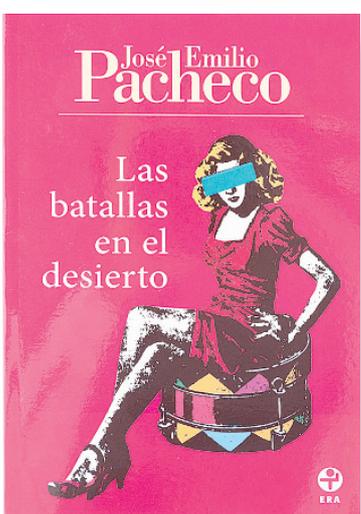
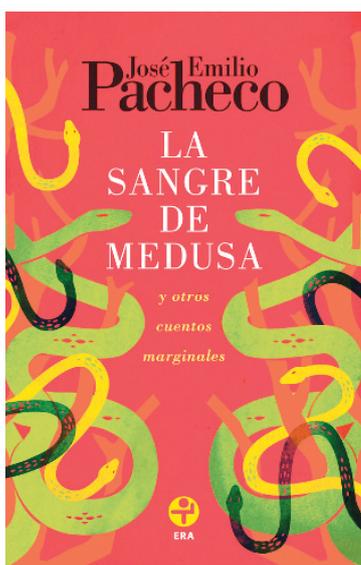
El punto de vista narrativo elegido por Berneri, con la resistente y al mismo tiempo agrídulce Elena al centro, necesariamente conduce a la empatía con ella; empero, con los matices de egoísmo, de ceguera o de crueldad involuntaria en la conducta de la madre, que la realizadora disemina a lo largo del pietaje, a la vez que va contra el mito de la maternidad incuestionable humaniza al personaje; como cualquier otra persona, Elena tiene fallas, se aferra a su versión del mundo, escucha poco o nada otras opiniones, incluida la que todos tienen respecto de la muerte súbita de su hija: para Elena, Rita no se suicidó sino que la mataron. El argumento principal que opone a la tesis del suicidio es que en la noche fatal llovía muy fuerte y Rita, desde niña temerosa de los truenos y relámpagos, habría sido incapaz de caminar hasta la iglesia, subir al campanario y colgarse.

En *Elena sabe* todo lo resuelven ellas; las figuras masculinas se limitan a participar de manera marginal, ya sea el cura de la iglesia sobre el cual Elena se muestra suspicaz desde que su hija era adolescente, el policía mal dispuesto a colaborar con ella en una indagación criminal innecesaria, o el novio de Rita, que a lo largo de los años no tuvo los arrestos de carácter para separar a la hija de la madre y vivir ellos su propia vida. Un mundo de mujeres obligado por ausencia, indiferencia o debilidad, es el que trata de enderezar Elena, pero torcida ella misma tanto en lo físico como en su visión de dicho mundo si bien, como le sucede con el Parkinson, no tiene otro remedio: toda la vida ha estado sola y, lo que le reste, seguirá renuente a aceptar la razón de que su hija se haya suicidado ●

Vilma Fuentes

Imágenes de José Emilio

Recuerdos entrañables de un viejo amigo a diez años de su muerte. José Emilio Pacheco (1939-2014), novelista, poeta, ensayista, cronista, crítico literario y traductor, quien dejara una profunda huella en la literatura mexicana del siglo pasado.



Mientras leo la traducción al francés de *La sangre de medusa* realizada por Bruno Lecat, me vienen a la cabeza multitud de imágenes de José Emilio Pacheco que se fijaron en mi memoria, y que ella modifica a su antojo y capricho como tiene costumbre de hacerlo en su juego incesante con el tiempo.

Que José Emilio haya fallecido hace ya diez años no significa que haya cesado de cambiar. Al contrario, ahora desaparecido, su edad varía más rápido y con facilidad. Puedo verlo en mi mente: muy joven, en Palacio Nacional, cuando nos encontrábamos ahí para entregar a don Enrique González Casanova nuestros resúmenes de libros, ejercicio a la vez exigente y placentero que nos ayudó a aprender a escribir. Algo desgarrado, quizás a causa de una extrema timidez que, en ocasiones, me hizo preguntarme si no la exageraba, semejante a un comediante que sobreactúa. Me sucede lo mismo con la constante exhibición de su modestia, acaso falsa modestia, tan legítima, del verdadero orgulloso. Y José Emilio Pacheco, el escritor, el poeta, tenía de qué y por qué tener un legítimo orgullo.

Lo veo cuarentenario, la edad que tiene el narrador de *Batallas en el desierto*, novela traducida al francés por Jacques Bellefroid. Caminamos calles y callejuelas del laberinto parisiense, evitando los bulevares, sin buscar el asombro porque el asombro no puede sino llegar por sorpresa. José Emilio camina rápido, vuelve la cabeza sin cesar, la mirada aguda tras los anteojos, tropezándose con sus propios pies, dejando caer una pluma, perdiendo unos billetes que logra recoger mientras busca en sus bolsillos un boleto de Metro.

Veo en rápidos *flashes* de la memoria algunas escenas de nuestras caminatas. Al salir de cenar en uno de los *bouillons* más antiguos de París, *chez Julien*, lo conduzco a la rue Saint-Denis, entonces poblada por las hermosas prostitu-

tas parisienses, antes del sida y la llegada de un comercio sexual proveniente de África y los países del este. Las francesas tenían la insolencia y la desfachatez de una actriz como Arletty, se reían del cliente y de ellas, impúdicas y lascivas. José Emilio, con un paso menos rápido, sin detenerse, miraba de reojo los escotes de las chicas, casi a escondidas, mientras intentaba ocultar su sensualidad con un discurso a la vez quejumbroso y moral sobre la situación de esas pobres mujeres obligadas a prostituirse por hambre. O tal vez, por gusto de un dinero fácil y agradable, le dije y lo hice reír recordándole la frase de Salvador Elizondo: “Si yo fuera mujer, sería puta.” ¿Por qué una mujer no podría pensar en las ventajas que unen lo útil y lo agradable, el dinero y el sexo? José Emilio asintió: la sensualidad era parte de su carácter y su conducta. Lo primero que hacía al abrir un libro era oler el papel. Llevaba a su boca un bocado de su plato mientras sus ojos miraban con antojo los platos de los otros comensales. No daba la mano al saludar: acariciaba.

Lo veo saltar entre pilas de libros amontonados en la sala de su casa. Lo imagino ahí, desde donde habla conmigo por teléfono. Madrugada en París, atardecer en Ciudad de México.

Con ninguna persona he hablado tantas horas por teléfono como con José Emilio. No colgábamos el teléfono, nos colgábamos a él. A veces le pregunté si no estaba ocupado, si interrumpía algún trabajo con mi llamada. Para nada, me respondía a cualquier hora del día y la noche. *No me preguntes cómo pasa el tiempo...* “No es el tiempo el que pasa, somos nosotros los que pasamos”, respondió otro poeta en otro lugar, en otro tiempo.

Como señala Bruno Lecat, en sus notas de prefacio a *La sangre de Medusa*, recopilación de textos cuya publicación original se extiende de 1956 (“Tríptico del gato”) a 1984 (“La catástrofe”), “los personajes actúan un papel por otro lado intercambiable, en virtud de la idea, apreciada por Borges, según la cual un lugar, una persona o un instante es todos los lugares, todas las personas y todos los instantes. Esto permite la técnica narrativa de los relatos paralelos utilizada, aquí y allá, en *La sangre de Medusa*”.

Recopilación de textos, podemos encontrar en ellos, sea en germen o en su culminación, los temas favoritos de Pacheco: la mitología, la Historia –de sus inicios legendarios a la segunda guerra mundial–, los escritores, los héroes, los asesinos, los animales salvajes y los encerrados en zoológicos, la complicidad del verdugo y la víctima, las dualidades, la convivencia de personajes reales con seres imaginarios, la tentacular Ciudad de México y sus escondrijos, sus leyendas y sus misterios, la catástrofe.

Atravesamos el parque México durante una cálida noche hace quién sabe cuántos años. José Emilio, nervioso, nos narraba una leyenda de un sanguinario asesinato cerca del parque. Quizás, ahora, nos acechaban silenciosos asesinos.

José Emilio sabía hacer de sus caminatas una leyenda. Al narrarla se volvía parte de ella. Y a nosotros con él. Ahora, legendario, más vivo que nunca, nos invita a leernos en los volúmenes perdidos de la biblioteca universal donde en alguna página aparecen su nombre y el tuyo ●

“

Los temas favoritos de Pacheco: la mitología, la Historia –de sus inicios legendarios a la segunda guerra mundial–, los escritores, los héroes, los asesinos, los animales salvajes y los encerrados en zoológicos, la complicidad del verdugo y la víctima, las dualidades, la convivencia de personajes reales con seres imaginarios, la tentacular Ciudad de México y sus escondrijos, sus leyendas y sus misterios, la catástrofe.