

La Jornada
SEMANTAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 17 DE MARZO DE 2024
NÚMERO 1515

GABRIEL GARCIA MARQUEZ

(ENTREVISTA INÉDITA EN ESPAÑOL)

LITERATURA, INDIVIDUO Y COLECTIVIDAD

Katherine Ashton



Portada: Gabriel García Márquez.
Foto: Arturo Campos Cedillo.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: LITERATURA, INDIVIDUO Y COLECTIVIDAD (ENTREVISTA INÉDITA EN ESPAÑOL)

“Trabajar a diario en el periodismo te permite soltarte y perder ese tímido respeto que le tienes a la escritura al principio, es decir, cuando comienzas a hacer periodismo o narrativa”: esta es una de las numerosas joyas que Gabriel García Márquez –quien por supuesto no necesita presentación– obsequió en cada respuesta dada a su colega Katherine Ashton, quien a finales de la década de los años setenta lo entrevistó para *The Harvard Advocate*, una de las revistas literarias de mejor reputación desde fundada, en el siglo XIX. A diferencia de otros autores, el extraordinario narrador y periodista –quien asimismo escribió guiones cinematográficos– que desde sus inicios fue el entrañable Gabo, no era parco para conversar acerca de la pasión enorme que siempre sintió por el oficio de la escritura, de lo cual habló en innumerables ocasiones. Para conmemorar la década recién cumplida de la desaparición física del creador del mítico Macondo, publicamos –por primera vez en español– este diálogo que se lee como si se escuchara.

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. Cuicláhuac 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. Cuicláhuac 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.

PERDÓN



Le escribió unas palabras. Que Aglaya¹ está muy enferma y que ahora lo espera. Doce años viven separados. Doce años se encerró en esta casa. Doce años que no lo ve. El cabello canoso, la frente arrugada. Sus dedos tejen aprisa, alados, y sus grandes ojos azules, descoloridos ahora, armados con gafas, siguen las agujas. Negro su vestido, negro su corazón. Muy cerca de ella, la ventana le muestra en calma el Cuerno de Oro.² Siempre, cuando ve los grandes buques extenderse tranquilos y completos en la superficie lisa del puerto, murmura: “El mar el infiel, que levanta olas feroces o se mece con suavidad, tiene puertos sin olas, pero ¡ay! la vida del hombre no tiene.”

La campana del patriarcado³ llamó a vísperas y la señora Pulkeria⁴ brincó asustada y olvidó persignarse como siempre. Dos o tres puntadas se soltaron de la media y su mirada se fijó en el mar, luego la apartó con brusquedad y se volvió a fijar en la puerta de la habitación.

Trató de tejer de nuevo pero sus dedos temblaban y no lo logró. *Mavrikos*, su gato, jugaba con la madeja.

Sonó la puerta y la señora Pulkeria se puso de pie de un salto.

Se acercó al espejo. ¡Dios mío, qué fea! Pálida, delgada, muerta en vida. Arregló un poco su cabello –eso no lo olvida una mujer ni en el momento más crucial de su vida– y recogió la madeja que *Mavrikos* había deshecho por completo.

Se oyeron pasos. Su corazón latía con fuerza; conforme se acercaban los pasos aumentaban los latidos. Entró un señor de barriga grande, gordo, rojizo, bien afeitado, que llevaba en las manos un sombrero cilíndrico de fieltro. La señora Pulkeria le tendió su mano helada. Sus ojos destellaron. Sí, Markos no está delgado como un esqueleto, pero también ha envejecido; su cabello y bigote se han puesto blancos.

Él le tomó la mano y se la besó. Dos grandes lágrimas rodaron por sus gruesas y rojísimas mejillas. Con voz ronca, entrecortada por la emoción, murmuró:

–Pulkeria, ¿me perdonas?

Ella lo perdonó como poco antes había perdonado a *Mavrikos* que había deshecho su madeja.

¡Qué pena! No tienen nada de qué hablar. De cuánto habían hablado alguna vez asomados a esa ventana, antes de que amaneciera el oscuro día en que el señor Markos partiera a Europa con la maestra de su hija.

Doce años ausente, doce años que la señora Pulkeria vive medio muerta en esta casa en la ribera del mar; doce años que llora en secreto para que no la vea su hija enferma.

–¿Y nuestra hija? –murmuró con tristeza el hombre gordo.

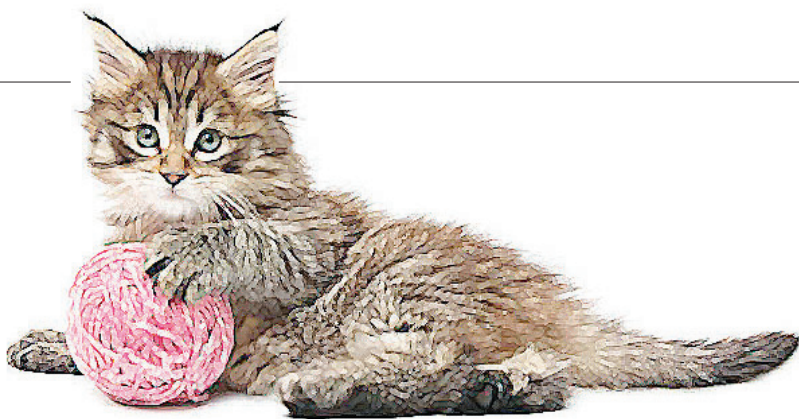
–¿Nuestra hija?

Ahora lágrimas gruesas, abundantes como lluvia empapan el rostro de la señora Pulkeria.

–Nuestra hija no está bien.

Se levantó y le hizo seña de que la siguiera.

Alexandra Papadopoulou*



En una habitación amplia, con muros anchos como los muros de una prisión y densas celosías, estaba acostada su hija, la hija de los dos.

–¡Aglaya!

Con esfuerzo la enferma abrió los pesados párpados. Pero los volvió a cerrar pues le molestó la abundante luz. Pálida como un cirio y con el rostro destruido, sonrió y aparecieron sus dientes roídos y negros.

–Tu padre, hija mía.

La sonrisa desapareció de sus labios.

El señor Markos se acercó y la besó con ternura.

–¿Me conoces, Aglaya mía?

–Sí. Mi madre, cuando en su enfermedad suplicaba, siempre mencionaba tu nombre.

Se rió con una risa burlona, cerró los ojos y se volteó al otro lado.

La señora Pulkeria lo arrastró afuera de la habitación.

–Markos, no pienses que le enseñé a tu hija a maldecirte y odiarte. Pero se volvió irritable. a pesar de que cuando yo estaba bien te pintaba con los mejores colores, si me venía una crisis parece que decía algunas cosas amargas a las cuales nuestra hija dio más importancia que a mis palabras. ¿Me entiendes?

–Sí.

El reloj de la Gran Escuela⁵ dio las cinco horas. El señor Markos decidió partir. Era la hora en que sacaba a su señora –porque ahora tenía otra esposa y otros hijos–, de paseo.

–Eh, ¿me perdonas, Pulkeria?

–Te perdono.

Se fue muy satisfecho porque se comportó como una persona de gran corazón, ya que fue a aquella casa en la que no debía poner el pie, para ver a su hija enferma.

Al partir, respiró con libertad y dijo: “Pero la culpa es de Pulkeria. Esa niña necesitaba el aire limpio de los paseos, y ella hace doce años que vive encerrada como una gata. Así fue siempre. No le gustaba el paseo. ¡Ay! Ni siquiera el amor maternal pudo arrancarle los defectos de su carácter.

Se secó el sudor y rápido saltó en la barca que lo esperaba afuera de la reja del jardín.

La barca se deslizó, brincó un poco al atravesar las grandes olas que levantó el pequeño barco a vapor de línea que había pasado poco antes, y empezó a fumar su cigarro. El perdón, el que le dieron, mucho lo alegraba.

En dos ventanas diferentes estaban dos mujeres que lo veían con miradas distintas.

Su hija tosía, tosía y se reía al ver a su padre tendido, y su espíritu extenuado nada pensaba.

La señora Pulkeria lo miraba y decía que el perdón que se otorga es cosa ridícula.

–¿Cómo lo perdoné? ¿Volví mi juventud consumida injustamente? ¿Mi Aglaya volvió a estar sonrosada y sana?

La señora Pulkeria, que no ríe con frecuencia, ahora también ella reía al ver en la barca al señor Markos tan contento por el perdón que había recibido. La risa de su hija formaba una extraña y desgarradora sinfonía dentro de la grande,

oscura y tranquila casa fanariota.⁶ El vecino, el pope, que regaba solo sus flores, se estremeció asustado y se persignó varias veces, porque nunca, pero nunca, desde hacía doce años, había escuchado risas en la casa de la muerta en vida.

Notas:

*Aléxandra Papadopoúlou (Constantinopla 1867-1906) es considerada la primera mujer narradora en griego moderno. En 1886 se recibió como maestra, pero no pudo continuar sus estudios debido a sus ideas progresistas sobre la pedagogía. El uso del griego moderno, cuando dominaba la *katharévousa*, provocó que se le impidiera seguir dando clases, pues entonces la educación griega en la capital otomana estaba controlada por los patriarcas. Fue maestra de los hijos de Fotis Fotiadis (1849-1936), médico erudito, pionero de la educación en demótico en Constantinopla. En 1887 publicó la revista *El Diario de las Señoras* con temas sobre la mujer y más tarde editó, con Ioannis Griparis (1870-1942), traductor, hombre de letras, educador, miembro del Ministerio de Educación y director del Teatro Nacional, la revista *El Eco Filológico*. Mientras, en 1893 fundó la Asociación Progresista de Mujeres que provocó un escándalo por sus ideas feministas y fue duramente atacada por miembros de su comunidad. Muchos de sus escritos aparecieron con seudónimo. En 1905 se refugió en Tesalónica por un breve período, pero volvió a Constantinopla por razones de salud. En vida publicó *Ramillote de cuentos* (primera parte, 1889), *Cuentos II* (1891) y *Diario de una señorita de Lesbos* (novela, 1894). Murió de cáncer de estómago a los treinta y nueve años de edad.

1. Aglaya o Aglaia –también Aglaye o Áglae– es la más joven y bella de las tres Cárites. Diosa de la belleza, el esplendor, la gloria y el adorno.
2. Estuario que se ubica en la desembocadura del Estrecho del Bósforo que comunica el Mar de Mármara con el Mar Negro, en Estambul.
3. Se refiere al edificio en que habita el patriarca, autoridad de la Iglesia ortodoxa y sede del Patriarcado.
4. Aelia Pulqueria o santa Pulqueria (Constantinopla, Imperio bizantino, 399-453), hermana del emperador Teodosio II, fue una emperatriz bizantina que por su piedad tanto la Iglesia católica como la ortodoxa la consideraron santa.
5. Se refiere a El Colegio Ortodoxo Griego de Phanar o el Liceo Ortodoxo Romano de Phanar, conocido en griego como la Gran Escuela de la Nación y la Academia Patriarcal de Constantinopla. Es la escuela ortodoxa griega más antigua y prestigiosa de Estambul.
6. De Fanari, barrio de Constantinopla en donde se encuentra el patriarcado ecuménico, en el centro de la ciudad. La mayoría de los arcontes griegos se establecieron ahí, por lo que fueron llamados fanariotas. Hasta la década de los sesenta del siglo XX existió una numerosa comunidad griega.

EL TERCER TEATRO: UN FUEGO INDÓMITO AL AMANECCER

Entrevista con
Eugenio Barba



Mario Bravo



▲ Eugenio Barba. Foto: La Jornada/ Cristina Rodríguez.

Recientemente el teatrero italiano Eugenio Barba, creador del llamado Tercer Teatro, visitó México para impartir clases magistrales, presentar varias funciones al público de la capital del país y participar en el Tercer Encuentro Confluencias 2024. En alguna pausa dentro de su agenda, el fundador del Odín Teatret charló con *La Jornada Semanal* sobre temas centrales en su biografía.

Un relámpago ilumina fugazmente la noche. Tras un estruendo, no tan lejos se mira el comienzo de un incendio. Un rayo cayó a tierra y pronto las llamas se multiplicarán con ayuda del viento. Los primeros seres humanos miran que la oscuridad ha sido vencida por una entidad temible y fantástica, tan dolorosa como atrayente.

Alguien, mientras el resto de la tribu corre despavorida, con sus manos recoge la punta de una rama que apenas comienza a quemarse. Ese alguien es una mujer que, entre tanto calor, tanto miedo y tantísima curiosidad, sostiene aquel trozo de madera como si se tratase de una antorcha. Ella queda hipnotizada. Sólo sale de su trance cuando siente un ligero ardor en su mano izquierda.

Instintivamente suelta el objeto ardiente. La lumbre y la rama caen al suelo. Ella camina atónita rumbo al resto del grupo que la mira como se mira a una desertora o a una migrante que vuelve transformada tras descubrir algo que los demás ignoran.

Esa noche, hace miles de años, aquellos seres humanos durmieron y soñaron mientras el fuego derrotaba las tinieblas, excepto la mujer que sintió una quemazón en una de sus manos... Ella no cerró los ojos, pues en su mente las llamas seguían danzando infatigables, mágicas, peligrosas y seductoras.

El incendio no se detuvo sino hasta dos días después de haber comenzado. Ella, la mujer que tomó el fuego entre sus manos, escuchó un crepitar eterno hasta el último día de su vida.

“Una injusticia de Dios”

CHARLAR CON EUGENIO BARBA (Brindisi, 1936) es estar frente a uno de los máximos referentes en las artes escénicas del siglo XX. El creador del llamado Tercer Teatro, alérgico tanto a lo institucional como también a las casi siempre pedantes vanguardias, arriba acalorado a las instalaciones del Centro Cultural del Bosque, específicamente al espacio El Galeón, donde minutos más tarde presentará la obra *Compasión*, dirigida por él y magníficamente interpretada por la actriz Julia Varley.

Ofrece disculpas por la demora y pregunta cómo se hace para vivir con el intenso tráfico de Ciudad de México. Ya instalados para conversar, como un persistente mantra recuerdo aquellas líneas del cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, escrito por el extraordinario Jorge Luis Borges: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es.”

El diálogo da inicio con una pretensión quizás excesiva, pero irrenunciable: hurgar para conocer ese momento en la existencia de Eugenio Barba.

–¿Cuál es esa gran herida con la que usted aprendió a convivir tras el paso de los años?

–Hay dos heridas. Una fue la muerte de mi padre cuando yo tenía nueve años de edad y la viví como una injusticia de Dios. Esa experiencia de tener algo y después perderlo en pocos segundos ha marcado toda mi manera de vivir: ¡Lo que hago sé que puede ser lo último!, casi mi testamento.

–Su padre falleció en una madrugada de junio de 1946. ¿Esa ausencia temprana prefiguró la búsqueda y los futuros hallazgos suyos con respecto a maestros y maestras en su andar por el mundo?

–No. Mi madre fue mi referencia en la niñez. La muerte de mi padre me liberó de una persona que era bastante severa. Mi infancia la viví protegido por ese amor materno que me ayudaba a hacer lo que yo quería, eso seguramente me ha dado una especie de confianza. La otra herida fue el racismo. Emigré de Italia a los diecisiete años y comencé a trabajar como soldador en un taller metalúrgico en Oslo. Allí viví una experiencia muy bella pues me atendieron con cariño y cuidado; también fui marinero durante dos años en un barco noruego y encontré la discriminación hacia españoles, portugueses e italianos. ¡Es incompresible que otra persona niegue tu dignidad humana! Cuando decidí hacer teatro fue precisamente para hallar un contacto con las personas que no pasara a través de los prejuicios.

“¿Es eso lo mejor que puedes hacer?”

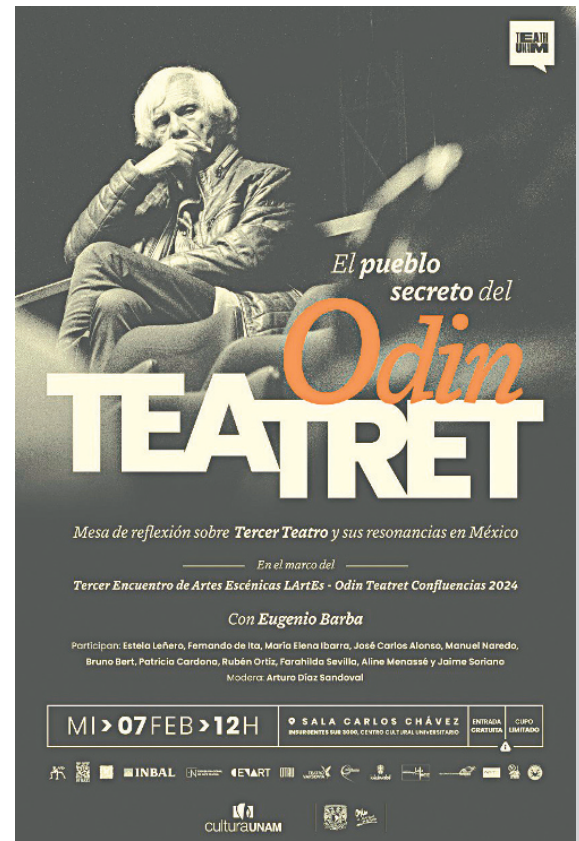
–Hay una ética del trabajo que usted ha defendido. Pareciera incluso un mandamiento extrañado por la humanidad: “¡Haz tu trabajo lo mejor posible!”

–A veces pensamos que hemos hecho algo bueno; pero si alguien a quien nosotros respetamos nos dice: “¿Es eso lo mejor que puedes hacer?”, entonces intentas hacerlo de nuevo y descubres que

/ PASA A LA PÁGINA 6

“

En el fondo, tanto ayer como hoy, la necesidad de hacer teatro –lo que funda su razón de ser como ambiente y oficio– no deriva de su función social o de su manera de integrarse a la sociedad circundante cual fábrica de arte y entretenimiento, sino de los motivos de su separación. En otras palabras: de la cualidad de su exilio.



Quemar la casa

Eugenio Barba

Este es un fragmento de *Quemar la casa. Orígenes de un director* (Biblioteca Teatro Laboratorio, Bilbao, 2010), de Eugenio Barba, en el cual, con la pasión que lo caracteriza, reflexiona acerca de la historia, el presente y porvenir del oficio del teatrero.

Durante siglos, incluso cuando los espectáculos eran apreciados como nobles obras de arte y de cultura, quienes los creaban eran considerados gente a la cual se podía denigrar impunemente. Ellos mismos exhibían, frecuentemente, desprecio o rechazo en relación a su propia condición. Hoy, la opinión más difundida ha cambiado radicalmente. El desprecio fue sustituido por amplia consideración que sabe a oficialismo y se nutre de indiferencia. En Europa, la fachada pública del teatro no es más la de un oficio tolerado, sino la de una especie artística protegida, alimentada por ley.

Es fácil ver cómo tanto la profesión deshonrada como el oficio que tiene el honor de ser protegido conciernen sólo a la superficie. En el fondo, tanto ayer como hoy, la necesidad de hacer teatro –lo que funda su razón de ser como ambiente y oficio– no deriva de su función social o de su manera de integrarse a la sociedad circundante cual fábrica de arte y entretenimiento, sino de los motivos de su separación. En otras palabras: de la cualidad de su exilio.

Todos conocemos la historia del teatro, explicada con circunstancias y hechos comprobables, teorías, hipótesis, interpretaciones e influencias. Pero bajo la misma fluye otra historia, subterránea y anónima como nuestras fuerzas oscuras. Es una trama de pasiones, de soledades y espejismos, obstinaciones que parecen ceguera o fanatismo, coincidencias, amores y rechazos, heridas y obsesiones técnicas. Cuenta acerca de hombres y mujeres que luchan para evadirse de sí mismos y del teatro de su tiempo.

La historia subterránea del teatro fue mi casa. He vagado por sus cuartos en busca de mi identidad profesional. En esquinas oscuras he descubierto mis ancestros y la herencia que me han confiado: mis raíces y mis alas.

Cuando comencé, me sentía un huérfano. En Europa no existía más una única tradición teatral. La Gran Reforma del siglo XX, el *big bang* del teatro, había generado muchas tradiciones nómadas. No pertenecían a una cultura o a una nación. En el origen de cada una de ellas había un tótem, un actor o un director que, arrastrado por una necesidad propia, había inventado supersticiones y técnicas para darles vida. Estas técnicas y supersticiones se encarnaban en individuos. Viajaban, contagiaban, esparcían la peste, indiferentes ante las fronteras, modas y coerciones de la Historia.

Para los tótems, el teatro ha sido siempre un enclave: un puñado de hombres y mujeres unidos para cultivar con rigor artesanal lo que a los ojos de los demás parecía un jardín exótico o una utopía. En realidad todos, desde Stanislavski a Grotowski han erigido una fortaleza con muros de viento, isla de libertad y al mismo tiempo refugio contra el espíritu del tiempo.

La fuerza del ejemplo de mis antepasados teatrales provenía de las motivaciones que los impulsaron a separarse de las valoraciones y de las prácticas del teatro de su época. En otras palabras: de la continuidad de su intransigente exilio profesional.

Es por esto que los teatreros testarudos del Tercer Teatro, que a menudo actuaban fuera de los límites del teatro reconocido, se me aparecieron como uno de los fundamentos de la dignidad de mi oficio. En ellos presagiaba las potencialidades y el futuro de mi pequeña tradición nómada.

He sido sólo un epígono que ha habitado la vieja casa de los antepasados.

Me he encarnizado con sus secretos y excesos. Mi celo ha encendido fuego a sus prácticas y visiones. En el humo del incendio he entrevisto un sentido que era sólo mío.

Mi pequeña tradición me ha confrontado con una pregunta: ¿cómo escapar a la voracidad del presente y proteger una esquirla de pasado para tutelar su porvenir? Me he respondido: yo soy la tradición-en-vida. Ella materializa y va más allá de mis experiencias y las de los antepasados que he incinerado. Condensa los encuentros, los malentendidos, las sombras, las heridas y los caminos sobre los cuales no paro de perderme y reencontrarme. Cuando yo desaparezca, esta tradición-en-vida se extinguirá.

Tal vez algún día un joven, empujado por sus fuerzas oscuras, exhumará mi herencia y la hará suya, quemándola con la temperatura de sus acciones. Así, en un acto de pasión, voluntad y revuelta, el involuntario heredero intuirá mi secreto en el momento mismo en el cual concretará el sentido de su herética tradición ●



VIENE DE LA PÁGINA 5 / EL TERCER TEATRO...

podías superarte. A menudo, el primer resultado al que llegas después de un largo proceso te hace pensar que ese es el límite, pero no es así. ¿Cómo inventarse una manera de trabajar o de superar ese límite? Eso depende profundamente de cada persona; sin embargo, si existe una cultura del trabajo que acepte arribar a un resultado y, después, destruirlo para ver lo que pasa en el momento en que eso se recomienza, ¡has creado otra manera de pensar y de crear!

Brecht y el sueño de la gentileza

–¿La humanidad se equivocó en algo y eso provocó que la belleza, el arte y el amor no vencieran a la barbarie y a la mezquindad del mundo?

–No creo que nos hayamos equivocado. Esa es nuestra manera de ser humanos porque, al mismo tiempo, podemos ser crueles y ayudar a alguien enfermo o que necesite apoyo. En esa lucha cotidiana contra el egoísmo y los intereses materiales prevalecientes, hay algo importante: crear territorios y microculturas en donde la gentileza sea fundamental. Bertolt Brecht soñaba con una sociedad basada en la gentileza como el motor de las relaciones entre las personas.

–Opino que no hemos llegado allí.

–Pienso que existen muchas pequeñas culturas en clave alternativa donde la gentileza se practica de manera espontánea.

–Quizás caducó la vieja imagen de la revolución y de tomar por asalto el Palacio de Invierno...

–¿Cómo hacer que esa revolución, transformación o mutación sea también en la escuela, en la fábrica donde trabajas, o en un teatro? ¿Cómo crear relaciones sin jerarquías ni autoridades sino a partir de una visión común de intercambio? –pregunta el discípulo del director teatral Jerzy Grotowski, polaco a quien Barba conoció en 1961 y de quien abrevó todo el conocimiento posible durante tres años.

Un incendio imposible

EN SU LIBRO *Quemar la casa. Orígenes de un director*, Eugenio Barba relata cómo ha fantaseado con algo inviable: “el espectáculo que termina con el incendio”, es decir, anhela que el personaje protagonista de una trama ya muy repensada por el nacido en Brindis, sea el único en el escenario “que se va en paz” mientras todo arde en el recinto.

Él mismo ha aclarado que se trata de una obra “imposible” porque nunca se atrevería a quemar el Odín Teatret ni a poner en riesgo tanto a sus actores como al público. Aunque sigue rondándole la irrealizable imagen de presenciar las llamas como desenlace de una historia...

–Maestro, ese anhelo por quemar y dejar todo, metafóricamente o no, en las cenizas, ¿es un pretexto para deshacer, borrar o destruir y así volver a empezar?

–Debes recordar que somos diferentes de los demás seres vivos porque poseemos dos capacidades: la imaginación y el descubrimiento del fuego. La imaginación permite pensar que todos los seres humanos somos hermanos o puede decirte que pertenezco a una raza pura y todos los demás son impuros; entonces, los envío a un horno crematorio. Después tienes el fuego, el cual puede destruir; pero también es lo que ha creado nuestra civilización, así como toda la belleza que ves en los museos y en la vida cotidiana.



▲ Al centro, Eugenio Barba. Foto: La Jornada/ Cristina Rodríguez.

“

El teatro ha sido siempre un enclave: un puñado de hombres y mujeres unidos para cultivar con rigor artesanal lo que a los ojos de los demás parecía un jardín exótico o una utopía. En realidad todos, desde Stanislavski a Grotowski han erigido una fortaleza con muros de viento, isla de libertad y al mismo tiempo refugio contra el espíritu del tiempo.

Es muy difícil no fusionar las reflexiones del teatrero italiano con lo expresado, alguna vez, por el nicaragüense Ernesto Cardenal quien, en su poema “Lo visible y lo invisible”, señala los dones recibidos por el ser humano ante el encuentro con un fenómeno que daría una vuelta de tuerca a la historia de hombres y mujeres en la Tierra: “La primera tecnología fue el fuego./ El invento del fuego los alegró./ Separándolos más de los animales./ Haciéndolos un animal social./ el fuego fue la primera unión/ y con el fuego el primer lenguaje./ la maravilla de poder hablar;/ sentados juntos hablaron mejor./ Lenguaje también para hablar con Dios.”

El secreto de la vida

A UN LADO mío, sentado en una banqueta ubicada en el Teatro El Galeón, el fundador del Odín Teatret pronuncia cada oración con vehemencia y construye argumentos con gran precisión, como si también en una conversación periodística se requiriera cumplir a cabalidad con el deber enseñado a él por su otrora maestro soldador: *hacer tu trabajo lo mejor posible.*

Sin caer en torpes condescendencias ni obviando los humanos y naturales errores, las debilidades y las carencias de quien, en este 2024, ha sido galardonado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en México, uno no puede regatearle ni un ápice al artista italiano acerca de su alta dosis de tenacidad, generosidad y congruencia impresa en su ya extensísima trayectoria escénica.

De reojo veo el reloj que Barba lleva consigo en su mano izquierda. En Ciudad de México son las 17:51 horas y la función de *Compasión* está anunciada para que el telón se levante en punto de las 18. Es momento de finalizar la plática.

–Usted ha dicho: “Vengo de una noche que dura toda la vida.” ¿Qué imagina que habrá en el amanecer cuando esa oscuridad concluya?

–Es difícil imaginarse el último momento de la vida. Quiero que sea una gran imagen de colores y de fuego –mientras expresa esto, mueve ambas manos como si con ellas esculpiera las palabras pronunciadas.

–A sus ochenta y siete años de edad, afirmo y aseguro que usted conoce el secreto de la vida. Aquí, entre nosotros, ¿podría compartirme cuál es ese secreto para Eugenio Barba?

–Trata al otro como si fueras tú mismo ●



▲ Zbigniew Herbert.

ZBIGNIEW HERBERT Y CRETA: UN SARCÓFAGO CERCA DEL MAR

Este año se conmemora el centenario del nacimiento del polaco Zbigniew Herbert (Lvov, 1924-Varsovia, 1998), uno de los pensadores y poetas más importantes del siglo XX. Escribió, entre otros libros, una trilogía compuesta por *Un bárbaro en el jardín*, *Naturaleza muerta con brida. Ensayos y apócrifos* y *El laberinto junto al mar*, triada que se convierte en Historia del arte. Aquí lo evocamos en torno a su fascinación por Creta.

La isla, el Laberinto, el mar

Un hombre contempló el mar, atento e impaciente. “[La embarcación llamada] *Teseo*, que tiene que llevarme a Creta, todavía no ha atracado en el puerto del Pireo y nadie sabe decirme cuándo llegará. Los [...] horarios no tienen vigencia en la patria de los mitos, la región donde los relojes marcan milenios”, dice Zbigniew Herbert (Lvov, 1924-Varsovia, 1998) en *El laberinto junto al mar* (traducción de Anna Rubió y Jerzy Sławomirski, Acantilado, Barcelona, 2013) –libro póstumo publicado en 2000–, que incluye, según dice su editor Jaume Vallcorba (Tarragona, 1949-Barcelona, 2014), “siete ensayos luminosos, reunidos en 1973 por el poeta, que recogen su fascinación por una Grecia cuna de la civilización europea”.

El mito dice que un día nació el Minotauro, ser de cabeza de toro y cuerpo humano. Minos lo encerró en el Laberinto y cuando conquistó Atenas, le impuso como tributo anual el sacrificio de catorce jóvenes atenienses. Según la leyenda –recuerdan las estudiosas María Victoria Ayuso de Vicente, Victoria Ayuso y Consuelo García Gallarín–, Teseo partió para Creta y con la ayuda de Ariadna, hija de Minos, que le entregó un ovillo de hilo para que encontrara el camino de vuelta, venció al Minotauro y logró salir del Laberinto, y así libró a su pueblo del brutal tributo. Egeo, su padre, se arrojó al mar, que desde entonces recibió el nombre del progenitor. Uno de los períodos históricos que precisan el Egeo es la época minoica o cretense, con su núcleo en la isla de Creta.

Zbigniew Herbert estuvo en el Pireo a la espera del barco –tras una visita a un bar portuario–, dedicado a fumar y a la contemplación de rostros. Tras seis horas de espera, el barco *Teseo* atracó en el muelle: “Atravieso el hermoso mar Egeo en aquella embarcación destartada y repleta de estridencias [...]. Por la mañana temprano salgo a la cubierta superior. [...] Estoy solo, rodeado de aquella respiración somnolienta. Deseo ver a Creta emerger de las aguas.”

Un mar oscuro como el vino

EL ESCRITOR MANIFESTA: “El descubrimiento de la civilización minoica es obra de un solo hombre: Arthur Evans. Aunque él no fue el primero que prestó atención a aquella isla misteriosa

bañada en un mar oscuro como el vino.” En 1894, Evans llegó a Creta. Quedó cautivado como le ocurrió a Herbert tiempo después.

Durante la travesía marítima de Herbert ocurrió el encantamiento poético:

En lo alto, por encima de un horizonte caliginoso y apenas visible, aparece algo borroso, un enturbiamiento del azur, una mácula grisácea que va adquiriendo forma, y ahora puedo apreciar claramente la cúspide de una montaña suspendida en las alturas, talmente como el paisaje de un pintor japonés. Es indeciblemente hermosa: un pedacito de roca que flota en el aire por obra de la niebla. Sigo mirando. La montaña crece, lenta y majestuosa desciende por las gradas, y finalmente la veo aposentarse sobre el mar y llenar con su cuerpo agreste todo el horizonte. / Allí está la isla. / Así se me apareció Creta. Bajando del cielo como una deidad.

Llegó a Heraclión. Lo cautivaron el puerto y las murallas. Se dirigió hacia la ciudad. El poeta oyó “el crepitar de la arena” bajo sus pies.

El museo y la muerte

CON CIERTA ANGUSTIA confesó que tuvo la sensación de no avanzar, “sumergido en la claridad”. Notó “una dolorosa mengua de la realidad”. Se percibió a sí mismo como en sueños. Presintió por vez primera “el roce de la muerte”. Se refirió a los frescos que se exhiben en el museo de Heraclión. Para Herbert, la pintura cretense es “un arte espontáneo, desasosegado, impetuoso [...]” Vio el sarcófago de Hagia Triada y experimentó una epifanía. Contempló la obra maestra. En un ejercicio de comparación, al lado de la sepultura, se *desvanecieron* las otras piezas cretenses. Pensó en “la superioridad de las obras de arte sobre la literatura”. Para el poeta polaco la pieza fúnebre no es sólo una obra de arte, sino el único *Libro de los Muertos* minoico: “ilustra con todo detalle un ritual y tiene el valor de un documento”.

Diversos investigadores se refieren al culto a los muertos. La ceremonia luctuosa servía para velar por la vida del fallecido. De las pinturas del sarcófago –distinguió el autor de *El laberinto junto al mar*– proviene una aproximación a la idea de inmortalidad, al concepto de una vida inquebrantable. Confluyeron –en la mirada sin mácula de Herbert– el pasado y el presente, el mito y la muerte, la curiosidad y un antiguo anhelo de percepción, repleto de abrupta realidad e imaginación ●

Alejandro García Abreu





GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ:

Entrevista inédita en español

La presente entrevista –hasta hoy inédita en español– con el célebre narrador, guionista y periodista colombiano Gabriel García Márquez (Aracataca, 1927–Ciudad de México, 2014), Premio Nobel de Literatura en 1982, tuvo lugar en Estados Unidos el 2 de diciembre de 1979. Fue organizada por Adam Nossiter para la prestigiosa revista *Harvard Advocate*, fundada en 1866, que ha tenido entre sus colaboradores a diversos autores ya clásicos de la literatura universal, como lo son Wallace Stevens, E.E. Cummins, T.S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams y Henry Miller. La conversación gira alrededor de *El otoño del patriarca*, novela inmediatamente posterior a *Cien años de soledad* y la última publicada hasta ese año por el escritor colombiano, quien –de acuerdo con sus propias palabras– ya se encontraba en la escritura de los relatos que más tarde conformaron *Doce cuentos peregrinos*, que le tomó dieciocho años de trabajo.

Katherine Ashton

–Me gustaría iniciar preguntándole cómo comenzó a escribir.

–Por el dibujo.

–¿El dibujo?

–Cuando era muy pequeño, antes de saber leer o escribir, dibujaba historietas.

–Después se hizo periodista. ¿Cómo cree que influyó su formación periodística en su narrativa?

–Me parece que son actividades complementarias. Trabajar a diario en el periodismo te permite soltarte y perder ese tímido respeto que le tienes a la escritura al principio, es decir, cuando comienzas a hacer periodismo o narrativa. Luego llegas a un punto en el que el periodismo *ha* logrado exactamente eso: te posibilita la costumbre de escribir con soltura todos los días, mientras que la invención te provee nociones para tu quehacer periodístico. De ese modo se convierten en actividades complementarias. Y, muy importante, el periodismo representó una forma de vivir y ganar dinero mientras escribía. A la larga, la ficción permitió mejorar la calidad literaria de mi trabajo periodístico, y el periodismo me ayudó a estar al tanto de los acontecimientos cotidianos, o de la vida común, lo que resultó útil para mi narrativa. Con el tiempo, la literatura y el periodismo –que hasta hace poco habían sido actividades paralelas– se separaron. En este momento estoy en la búsqueda de un acontecimiento, similar a la que realizó Truman Capote con *A sangre fría*. Es simplemente un ejemplo, no lo considero una influencia. Lo ideal ahora mismo sería encontrar un acontecimiento de la vida cotidiana que yo pudiera tratar desde el punto de vista literario, para demostrar que existe muy poca diferencia –una brecha muy pequeña– entre el periodismo y la literatura. También para demostrar que los hechos cotidianos y la realidad tienen el mismo valor literario que, por ejemplo, la poesía.

–¿Es eso en lo que está trabajando ahora?

–Ahora mismo todavía no encuentro ese acontecimiento para trabajar en él. Así que lo que estoy haciendo es escribir breves relatos basados en experiencias verídicas de latinoamericanos que viven en Europa. Estoy tratando esos hechos y experiencias no desde un punto de vista periodístico, tampoco como memorias sino simplemente desde un punto de vista literario, dotándolos de un valor *literario*. En cualquier caso, en todos mis libros –y en toda mi obra– pude demostrar que no hay ni una sola línea, ni tampoco una sola frase, que no esté sustentada en la vida real. Considero que mi gran problema es que carezco de imaginación. Si la vida no me provee un suceso, soy incapaz de inventarlo. Estoy perfectamente dispuesto y capacitado para demostrarlo –línea por línea, frase por frase– en



▲ Gabriel García Márquez. Cartón: Rodríguez / @rodriguezmonos

cada uno de mis libros. Si tuviera tiempo, me plantearía escribir un libro en forma de memorias, hablando de los orígenes de cada uno de los hechos e historias de mis títulos. Este libro me permitiría burlarme de todos los críticos y estudiosos de mi narrativa, que vienen con cuentos que no tienen nada que ver con lo que está escrito.

–¿Cómo afectó a su escritura la extraordinaria popularidad de *Cien años de soledad*? Creo que hay una cierta ruptura con *El otoño del patriarca*. Son muy distintos en estilo y tema.

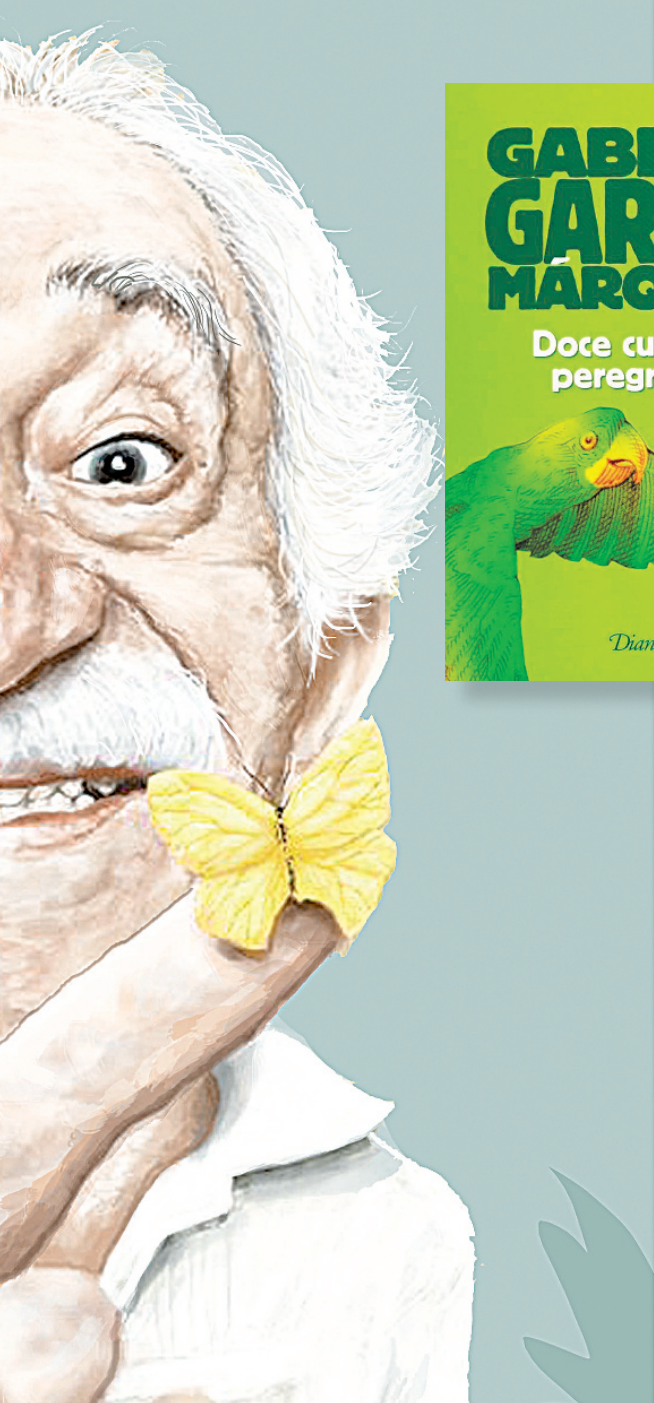
–¿Conoce *La hojarasca*?

–Sí.

–No estoy seguro si la gente lo ha notado, pero creo que existe una relación muy estrecha entre *La*



LITERATURA, INDIVIDUO Y COLECTIVIDAD



otro. Entre paréntesis, dentro de mi propio proceso de búsqueda y evolución, creo que existe un libro que es el mejor de todos, y es *El coronel no tiene quien le escriba*. A veces lo digo medio en broma, pero creo que tuve que escribir *Cien años de soledad* para que la gente leyera *El coronel no tiene quien le escriba*.

Con respecto al cambio de estilo entre *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca*, me resultó fácil por dos razones, aunque en realidad fueron tres. En primer lugar, estaba el desahogo que me produjo haber escrito *Cien años de soledad*. Me asustaba mucho menos cualquier otra aventura literaria. En segundo lugar, *El otoño del patriarca* fue un libro muy costoso de redactar. Escribí prácticamente a diario durante siete años. En los días de suerte, conseguía redondear tres líneas como a mí me gustan. Así que, de hecho, *Cien años de soledad* financió *El otoño del patriarca*. La tercera razón para un tratamiento distinto en *El otoño del patriarca* fue que el tema lo exigía. Escrito de forma más lineal que *Cien años de soledad* o que los demás libros, *El otoño del patriarca* habría resultado sólo una historia más de un dictador. Habría generado una narración muy larga y mucho más aburrida de lo que es en realidad. Todos los recursos literarios que utilicé en *El otoño del patriarca*, entre los que existen flagrantes violaciones de la gramática española, me permitieron decir más en menos espacio y penetrar profundamente en todos los aspectos del libro, porque no descendí en línea recta como en un ascensor sino en una especie de espiral.

La relación entre *La hojarasca* y *El otoño del patriarca* sería que tratan básicamente el mismo tema: ambas novelas son monólogos en torno a un cadáver. Cuando escribí *La hojarasca* tenía muy poca experiencia literaria, de escritura. Quería encontrar la forma de contar una historia

que sucediera en el interior de alguien. En aquel momento sólo encontré dos modelos que me ayudaron para esto. Uno fue *Mientras agonizo*, de Faulkner. Esta novela es una serie de monólogos en la que cada uno de ellos está precedido del nombre del personaje al que pertenece. Me gustó el método de Faulkner, pero no me atrajo el hecho de que tuviera que señalar a cada uno de los personajes; creo que el personaje tiene que identificarse a sí mismo en el transcurso del monólogo. El segundo modelo fue *Señora Dalloway*, aunque me di cuenta de que la técnica del monólogo interior en la obra de Virginia Woolf requería de una extraordinaria formación literaria de la que yo no disponía en aquel momento. Encontré una conciliación entre esos dos modelos, un tipo de monólogo que me permitiría reconocer a los personajes sin necesidad de que me dijeran sus nombres. Eso, por supuesto, fue una limitante, porque –para evitar confusiones– tuve que manejar sólo tres personajes. Elegí a un anciano, cuya voz es identificable porque corresponde a un hombre viejo, y a su hija, porque su tono resulta fácilmente reconocible. Mezclar estos monólogos y llevar al lector de un lado a otro, fue mi proyecto a la hora de estructurar la novela. Veinticinco años después, con cuatro novelas a mis espaldas y con el dominio de todos los puntos de vista que me había otorgado escribir *Cien años de soledad*, pude sumergirme en la redacción de *El otoño del patriarca* sin miedo a romperme la cabeza. Es un monólogo múltiple, en el que ya no importa quién habla. Llegué a lo que había estado buscando durante veinte años, esto es, a un monólogo social. Lo que habla en el libro es toda la sociedad, todo el mundo. Simplemente se pasan las palabras de unos a otros: no importa quién habla.

–Lo que conviene al tema, porque se trata, en gran medida, de una novela política.

–Creo que un tema de este tipo no puede tratarse de otro modo. ¿Puedo hablarte del otro método que tenía pensado –y que no utilicé– para *El otoño del patriarca*?

–Hágalo, por favor.

–Muchos años antes de escribir *Cien años de soledad*, comencé a escribir *El otoño del patriarca* como un larguísimo y único monólogo, el del dictador mientras lo juzgan. La primera línea del libro dice “¡Antes de empezar, quiten esas luces de aquí!” Ese monólogo me permitió explorar toda la vida del dictador, pero implicaba muchos inconvenientes. En primer lugar, estaba sometido a un solo punto de vista: el del personaje. También me encontraba sujeto al tono del dictador y, lo peor de todo, a su nivel cultural, que es muy bajo, como el de todos los dictadores. Así que, por supuesto, eso no funcionaba para mí, porque no me interesaban tanto las reflexiones del dictador como lo que pensaba el conjunto de la sociedad sometida a él.

/ PASA A LA PÁGINA 10

hojarasca y *El otoño del patriarca*, que representan mi primer y último libro. Mucho se ha comentado que *Cien años de soledad* es la cumbre y el clímax de todos mis títulos anteriores. Sospecho que la culminación de mi trabajo ha sido hasta ahora *El otoño del patriarca*. El libro que buscaba desde el principio era ése. Incluso comencé *El otoño del patriarca* antes de *Cien años de soledad*, pero me di cuenta de que había una especie de muro, algo que me impedía adentrarme en él. Lo que me detuvo fue *Cien años de soledad*. Tengo la impresión de que cada libro es un aprendizaje para el próximo. Existe una progresión entre un libro y el siguiente, pero es una progresión que puede ir en una dirección o hacia otra completamente distinta. En realidad, no se trata de un avance sino una exploración que tiene lugar entre un libro y



VIENE DE LA PÁGINA 9 / GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ...

–En su opinión, ¿qué hay en la historia de América Latina que se presta a la variación literaria? Todas sus obras están ambientadas específicamente en la sociedad latinoamericana y, sin embargo, gozan de popularidad internacional. ¿A qué lo atribuye?

–Soy enemigo de toda especulación teórica. Lo sorprendente de los críticos es cómo a partir de un punto –que ellos señalan como punto de partida– sacan todo tipo de conclusiones. Por ejemplo, los críticos me dicen que mis libros tienen un valor universal. El hecho de que los libros sean muy populares en todo el mundo demuestra que probablemente es así. Pero si un día descubro por qué mis libros son populares internacionalmente, no podría seguir escribiendo, o tendría que seguir haciéndolo por razones puramente comerciales. Creo que el trabajo literario se tiene que realizar con honestidad, y para escribir con honestidad hay que poseer una enorme zona inconsciente y desconocida. Hemingway hablaba de lo que él llamaba “el iceberg”, porque por encima del agua sólo puedes ver una décima parte de un iceberg, pero esa décima parte sólo permanece ahí porque las otras nueve la sostienen por debajo del mar. Aunque pudiera explorar cuáles son todos los factores inconscientes de mi trabajo, no lo haría. Creo que hay algo intuitivo que, en gran medida, genera mi popularidad. Cuando un autor escribe sobre cosas que realmente le han ocurrido a la gente, entonces las personas de todo el mundo quieren oír hablar de ellas, independientemente de la cultura, la raza o el idioma. Me parece que el hombre es el centro del universo y lo único relevante. Recuerdo haber leído, cuando era muy joven, una entrevista con Faulkner en la que dijo que creía que el hombre es indestructible. En aquel momento no entendí exactamente lo que quería decir, pero ahora estoy convencido de que tenía razón. Cuando piensas en términos de individualidad, te das cuenta de que el ser humano tiene una conclusión con la muerte; pero si piensas en términos de especie, comprendes que el hombre es eterno. Evidentemente, esta convicción conduce a una creencia política y también a una creencia literaria, y quien tiene esta convicción puede escribir literatura de valor universal.

–¿Sus libros –los cuales, según sé, usted afirma que se sustentan en la realidad– están influenciados por el folclor y las leyendas populares?

–No; folclor no. Folclor es una palabra que está mal empleada. No debería usarse de ese modo. Es una palabra que fue utilizada por los ingleses para describir manifestaciones de otros pueblos, de otras culturas, que probablemente no corresponden en absoluto a las expresiones de esos pueblos. Concluye en exotismo. Preferiría no hablar en absoluto de folclor. Con las leyendas populares es diferente. Mis influencias primarias, de hecho, proceden de la leyenda popular. Toda fábula tuvo ya una evolución literaria, e incorporó dos realidades. Todos mis libros tienen su fuente en la realidad, aunque sin duda a través de las leyendas populares. Ignoro si es una realidad o no que los muertos en ocasiones salen de sus tumbas, pero es una realidad que la gente lo cree. Así que lo que me interesa no es si sucede sino el hecho de que algunas personas creen que realmente ocurre. Y, si se suman estas creencias a la literatura, se puede crear todo un universo nuevo.



Todos los recursos literarios que utilicé en *El otoño del patriarca*, entre los que existen flagrantes violaciones de la gramática española, me permitieron decir más en menos espacio y penetrar profundamente en todos los aspectos del libro, porque no descendí en línea recta como en un ascensor sino en una especie de espiral.

–Entonces, ¿la diferencia entre folclor y leyenda es que el folclor tiene un elemento de condescendencia?

–Peor que eso, la comercialización.

–Cuando los estadounidenses piensan en América Latina la conciben como muy religiosa. Me interesa lo que me parece es ese pequeño papel que desempeña la organización religiosa en sus obras.

–Los estadounidenses tienen razón cuando conciben a América Latina como muy religiosa, pero se equivocan si piensan que es muy católica, o muy budista, o de cualquier otra organización religiosa. Los latinoamericanos son muy religiosos porque viven en un estado de abandono. Durante muchos años han estado a la espera de algún poder natural. Y la fuerza que esperan probablemente se encuentra al interior de ellos mismos. Pero hasta que descubran esa fuerza, tendrán que recurrir a todo tipo de ayuda religiosa. Mis libros están cargados de ese tipo de religiosidad. Comúnmente, la religión principal es el catolicismo –como se puede apreciar en

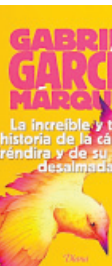
mis libros–, pero también está presente la incapacidad de la religión para responder a las preguntas que uno se hace.

–Decidió dejar Colombia y desde entonces lleva una vida un tanto nómada. ¿A qué se debe esto? La perspectiva que adquirió con ello, ¿ha contribuido a su trabajo?

–Me fui de Colombia por razones puramente accidentales. No es que haya decidido irme. Cuando era muy joven, después de haber concluido mi primer libro, tuve problemas políticos, los únicos que tuve en Colombia. Así que, poco a poco, me fui alejando de ella. En realidad, nunca fue una decisión. Simplemente me di cuenta, ya pasados muchos años, de que había estado viviendo en el extranjero. El hecho de irme de Colombia tuvo un gran efecto en mí, no sólo desde el punto de vista literario sino también personal. Desde Europa adquirí una perspectiva totalmente diferente, no únicamente de lo que encarna América Latina sino de lo que representa todo nuestro continente. Desde esa perspectiva me di cuenta de que, aunque yo provengo de un país concreto, lo más importante es pertenecer al conjunto del continente. Desde Europa veía a toda América –incluyendo Estados Unidos– como un gran barco, un gran trasatlántico, con primera clase, clase económica, bodegas, secciones para marineros, con grandes injusticias entre las diferentes clases, y tengo la convicción de que si este barco se hunde, todos se hundirán con él. En Colombia sólo conocí colombianos. En Europa, sentado en un café, me encontré con todo el continente. Las fronteras de América desaparecen cuando nos observamos desde el exterior. Todos los países parecen iguales desde el otro lado del océano.

–¿Se puede dar un paso más y trascender todas las fronteras nacionales y geográficas? ¿O es que la experiencia de un estadounidense es tan distinta a la de cualquier otra persona?

–No, no puedo trascender. Sólo puedo avanzar hasta cierto punto. Todo el tiempo estoy consciente de que, en ese barco, pertenezco a la clase turista. Y Sartre decía que la conciencia de clase surge cuando te das cuenta de que no puedes cambiar de clase y que tampoco es posible transitar de una a otra. Pero volviendo a su pregunta, definitivamente los países latinoamericanos se están uniendo. Es un proceso histórico que no se puede detener. Y, al final, el continente se unirá. Hay un proceso muy evidente de transculturización. Existen esfuerzos conscientes por parte de Estados Unidos que pretenden imponer una determinada cultura en América Latina. No me gustan las formas en que se está imponiendo esta cultura, como tampoco me gustan los aspectos culturales que están sustituyendo a los que considero más importantes de la nuestra. Me gusta, por ejemplo, que la música latinoamericana ha recibido influencia del jazz. No me gusta que se diga que la chispa de la vida es la Coca-Cola. Eso es lo que dicen los anuncios en español. Pero no se puede instaurar una barrera para contener todo flujo cultural en América Latina. Del mismo modo, Estados Unidos no puede crear un muro para detener lo que ocurre en la dirección opuesta. Incluso con los enormes recursos de que dispone, Estados Unidos no ha logrado impedir que el español se hable cada vez más en su territorio. Los candidatos a la presidencia deben tener en cuenta –cada día más– el voto latinoamericano dentro del país. Y cuando un autor latinoamericano viene acá, los periodistas estadounidenses buscan entrevistarlos. Estos son sólo síntomas



▲ Gabriel García Márquez,
Foto: Rogelio Cuéllar.

–hablando en términos históricos muy amplios– de una fusión que ya está ocurriendo. Será un proceso muy dramático, muy duro para todos los países, pero inevitable. Personalmente, me alegro de que ocurra así. Europa me interesa cada día menos.

–¿Aunque allá estén ambientados sus últimos relatos?

–Estas historias demostrarán lo que intento señalar. Tras muchos años de experiencia en Europa, los latinoamericanos se han dado cuenta de que en realidad nunca podrán establecerse en Europa.

–Una de las causas primordiales de esta transculturización ha sido el florecimiento de la literatura latinoamericana en los últimos treinta años. ¿Se ve a sí mismo como parte de este desarrollo de la literatura hispana, o, influenciado por Faulkner y Woolf como ha dicho, le gusta pensar en un contexto internacional más amplio?

–Considero a Faulkner un escritor latinoamericano.

–¿Por qué?

–Porque escribió en el Golfo de México, en Luisiana, y sus libros están llenos de material afroamericano. No me considero más internacional que otros escritores latinoamericanos. Todos nosotros fuimos influenciados por Faulkner más que por cualquier otro escritor; los que no fueron influenciados por él, usualmente admiraban a Hemingway.

–Se ha dicho que *Cien años de soledad* es el *Don Quijote* de la literatura sudamericana, que se puede observar como una progresión constante de la literatura española. ¿Está de acuerdo con eso, o cree que hay algo único en la escritura latinoamericana?

–Me gustaría hacer una corrección. No quise decir que Faulkner fuera un escritor de América Latina; es un escritor del Caribe. Por supuesto, me parece que la literatura latinoamericana es una rama de la española. Creo que ese vínculo es más evidente en América Latina en relación con España que en Estados Unidos con respecto a Inglaterra. Hay momentos en la literatura hispánica en los que resulta muy difícil distinguir quién es español y quién latinoamericano. En

cualquier caso, al final todos somos descendientes de Cervantes y de la tradición de la poesía española. Y algo que siempre ha predominado en esta literatura es la existencia de dos vertientes: latinoamericanos que influyen en escritores españoles tanto como los españoles lo hacen en los latinoamericanos. Existe una unidad, en el desarrollo de la literatura española, que inicia con la primera poesía anónima y que culmina con la literatura latinoamericana actual. Hablando en estos términos, yo formo parte de esta gran corriente y no de aquella que se inició con Shakespeare y Fielding, aunque haya recibido influencias de ambos. También creo haber recibido influencias del teatro clásico griego.

–Usó un epígrafe extraído de *Antígona* para *La hojarasca*.

–Presiento que hay algo de Sófocles en todos mis libros, debido a lo que hablábamos al principio acerca de que la principal preocupación de todo gran escritor es lo que le ocurre a la gente.

–No estoy seguro de que sea posible responder a esta pregunta, pero ¿podría decirme qué caracteriza o define a esa corriente de la literatura hispana?

–Es muy complicado. Para una pregunta complicada le daré una respuesta compleja. Y para una pregunta grandilocuente le ofreceré una respuesta rimbombante. El principal valor de la literatura hispana es la búsqueda de la verdadera identidad.

–¿Qué diferencias percibe, entonces, entre los escritores latinoamericanos contemporáneos y los españoles? Se ha dicho que los latinoamericanos son mucho más fértiles y creativos.

–En todo caso, debido al desarrollo de dos geografías y de dos sociedades tan dispares –porque la historia de España y la de América Latina son muy diferentes–, la realidad es que existe una clara divergencia. Los escritores españoles de hoy siguen preocupados por salir del drama de la Guerra Civil y del pantano que, más tarde, significó el franquismo, mientras que en América Latina han existido diferentes movimientos políticos y sociales a lo largo de muchos años que han obligado a los escritores a preguntarse “¿Quién demonios somos?” La literatura es un producto colectivo, aunque su ela-

boración sea individual. No imagino a ningún escritor latinoamericano al que hoy se le ocurriría escribir *Hamlet*, por ejemplo. O, para el caso, un escritor español que pudiera escribir *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. A pesar de las diferencias entre América Latina y España, derivadas de determinados acontecimientos políticos e históricos, la literatura hispánica, en conjunto, sigue teniendo cierta continuidad. Quizá la literatura latinoamericana sea más rica e interesante que la española. Aunque España tuvo la influencia árabe en la Edad Media –que todavía se refleja y seguirá haciéndolo en nuestro continente–, América Latina tiene ese gran ingrediente que significa la cultura africana, así como las grandes aportaciones que han realizado inmigrantes de todos los países del mundo. Se dice que los países latinoamericanos están constituidos por todos los excluidos de Europa. Por supuesto, esto hace que América Latina sea diferente, pero no cabe duda de que existe una cultura hispana única y unificada.

–Me gustaría hacerle una pregunta más sencilla, y es simplemente ¿qué escritores contemporáneos admira?

–Son bastantes y muy diversos, porque son muchas y muy diferentes las razones y los motivos de mi admiración. Siempre que me hacen esa pregunta tengo miedo, no de equivocarme con los que nombro sino de cometer el error de no mencionar a muchos otros. Y a veces tengo miedo de que lo que expongo de otros escritores repercuta más de lo que soy consciente. Dentro del contexto latinoamericano, al que más admiro es al que menos ha escrito, y ése es el mexicano Juan Rulfo. ¿Qué opina de Graham Greene?

–Me gustan mucho algunas de sus novelas.

–Lo menciono porque es el único gran novelista inglés vivo que me viene a la mente. Creo que es uno de los mejores narradores de este siglo. Pero ahora no hay muchos buenos escritores ingleses. Sus logros más notables ocurrieron en el siglo XIX. Nadie lo ha igualado. Los estadounidenses fueron los únicos que se acercaron. Con Hawthorne, Poe, Melville y *el loco de Mississippi* [William Faulkner].

–¿Y Mark Twain?

–Sí, Mark Twain. Y la siguiente generación, con Hemingway y Faulkner. Pero nadie ha llegado a la altura de los ingleses.

–¿Y los rusos del siglo XIX?

–Simplemente, hay más novelistas ingleses: la suma total es mucho mayor. Y eso significa que hay más maleabilidad, más diversidad. Los rusos han superado a los ingleses en algunos temas, en ciertos asuntos concretos, pero no en todo, ni siquiera en la mayoría de las cosas. Son como los estadounidenses, especializados en ciertas cuestiones. ¿Se lee a Melville en Estados Unidos, fuera de las aulas? Está plagado de cosas extraordinarias. Creo que ha sido el mejor escritor que ha tenido Estados Unidos.

–¿Tiene algún consejo para la gente que comienza a escribir?

–El único consejo posible es que sigan escribiendo, para después continuar y seguir escribiendo ●

Qué leer/



Historia secreta de la bomba atómica. Cómo se llegó a construir un arma que no se necesitaba, Peter Watson, traducción de Amado Diéguez Rodríguez, Crítica, España, 2024.

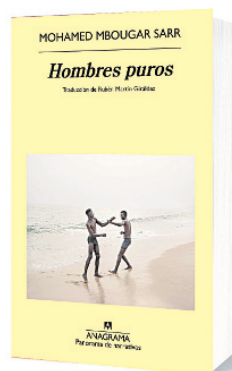
PETER WATSON recuerda que el asombroso descubrimiento de Einstein, que $e=mc^2$ y que la materia y la energía son aspectos distintos de un mismo fenómeno, fue confirmado. El 16 de julio de 1945 se realizó exitosamente la primera prueba atómica en el Trinity Site del desierto de Alamogordo, Nuevo México. Tres semanas después, la idea de Einstein se concretó de nuevo en el bombardeo de Hiroshima. Watson plantea que, actualmente, diversos historiadores –él mismo se cuenta entre ellos– afirman que las bombas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki no eran necesarias para poner fin a la segunda guerra mundial.



Dientes de león, Yasunari Kawabata, prólogo de Alejandra Kamiya, traducción de Tana Oshima, Seix Barral, México, 2024.

SEIX BARRAL publica la novela póstuma e inédita en español de Yasunari Kawabata para celebrar el ciento veinticinco aniversario del nacimiento del escritor. En *Dientes de león* –una reflexión sobre la incertidumbre y las delicadas fronteras entre la razón y la locura– se lee: “Era la voz de despedida de los locos que quedaron allá arriba en el hospital. Era el sonido del adiós que atravesaba el pueblo y el mar entero. Triste, pero no desquiciado. No sonaba como si fueran unos locos quienes tocaban la campana. Así les había dicho el médico

antes de que la madre de Ineko Kizaki y su novio Kuno salieran del hospital aquel día después de ingresarla.”



Hombres puros, Mohamed Mbougar Sarr, traducción de Rubén Martín Giráldez, Anagrama, España, 2024.

MÚLTIPLES INDIVIDUOS desentierran un cadáver y lo arrastran fuera de un cementerio en Dakar. Ndéné Gueye –un profesor universitario de literatura– queda impactado, ya que el video circula en internet. Se trata de un *góor-jigéen*, un “hombre-mujer”, un homosexual. El profesor investiga la identidad del cadáver mancillado y busca a su madre. Inspirado en un acontecimiento real, el libro denuncia la homofobia en Senegal. Mohamed Mbougar Sarr escribe: “Algo monstruoso parecía yacer en las profundidades de la fosa y de la multitud. Entonces resonaron gritos: ¡Sacadlo! ¡Empieza a pudrirse, qué olor! ¡El olor del pecado! ¡El olor del sexo de su madre, de donde nunca debió salir!”

Dónde ir/

La gaviota.

Dramaturgia de Antón Chéjov. Dirección de Cristian Magaloni. Con Margarita Sáenz, Boris Schoemann, Roberto Beck, Assira Abate, Pablo Perroni, Lourdes Gazza, Julio César Luna, José Ramón Berganza, Ana Kupfer y Ditmara Náder. Foro Lucerna (Lucerna 64, Ciudad de México). Hasta el 16 de abril. Martes a las 20:30 horas.

LA DRAMATURGIA denota que “*La gaviota* de Chéjov es una obra sobre el arte del teatro.” El suceso principal se determina en el comportamiento de los actores. “Lo importante es el desarrollo artístico de los personajes”, se lee en la edición colombiana publicada por la Universidad del Valle. En una casa junto a un lago una familia se reúne durante un verano y salen a la luz anti-guós conflictos.

**Issa Salliander & Natalie White. Virginia Sins.**

Curaduría de las artistas. Galería Hilario Galguera 1421 Live District (Aguascalientes 158, Ciudad de México). Hasta el 5 de abril. De lunes a viernes de las 11:00 a las 14:00 horas y de las 15:00 a las 18:00 horas. Sábados de las 11:00 a las 14:00 horas.

LA ARTISTA SUECA Issa Salliander –quien navega de la figuración hacia la abstracción– y la artista y activista estadounidense Natalie White –creadora de autorretratos, esculturas, bordados, obras sobre papel y *performances*– se relacionan a través de la fotografía y el video. La exposición ahonda en el universo del arte femenino. Ambas capturan “el espíritu del empoderamiento de la mujer a través de un sagaz juego que transgrede los roles tradicionales de la relación artista-musa.” Los galeristas manifiestan que las artistas redefinen “los límites del arte femenino al cuestionar las preconcepciones.”



En nuestro próximo número

● La Jornada
SEMANTAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA

**ELLAS CUENTAN: NUEVAS VOCES
/
NARRATIVAS DE AMÉRICA LATINA**

La flor de la palabra/ Irma Pineda Santiago

Ámbar de Chiapas

ÁMBAR PUEDE entender y hablar varios idiomas, sabe tsotsil, español, inglés, poesía y corazón. Una vez me contó que Ámbar no es el nombre que le asignaron al nacer, pero es el que ella se dio al renacer. Conoció sus letras en los años noventa, cuando el pintor Delfino Marcial, su amigo, llegaba de Chiapas a Juchitán con ejemplares de la revista *La Jícara* y nos la obsequiaba a los jóvenes interesados en la literatura y el arte. En dicha revista aparecían poemas en español y en lenguas indígenas, acompañados de la obra gráfica de artistas de origen diverso, para darnos la oportunidad de conocer diferentes expresiones desde la sencillez de sus páginas, impresas en serigrafía sobre papel hecho a mano, mismo que se creaba en el Taller de Leñateros.

Ámbar Past nació en Estados Unidos en 1949, se enamoró de Chiapas y se instaló en San Cristóbal de las Casas en los años setenta, donde se encontró con las culturas chol, tojolabal, tsolsil y tseltal, entre otras. Al principio no era muy bien vista por la gente (por ser güera, sonreía a todos, iba al mercado con canasta y riendo sola por las calles), pero al final su inteligencia y creatividad la hicieron hija del pueblo. Aprendió tsotsil y en 1975 fundó la cooperativa Taller de Leñateros, con la participación fundamental de varias mujeres indígenas a quienes Ámbar enseñó a reciclar papel, pasto, hojas y flores secas y otras cosas que parecían basura, que luego de la alquimia se convertían en hermosas páginas para libretas, libros, revistas o carteles.

Las mujeres de este taller también aprendieron poesía, recuperaron las historias de sus ancestras, inventaron otras y encontraron en Ámbar Past una excelente traductora y editora, para hacer un libro que es una obra de arte en su totalidad, *Conjurios y ebriedades: cantos de mujeres mayas*, el cual recopila las creaciones literarias de estas mujeres, algunos escritos traducidos por ellas mismas, otros dictados a la editora quien, además de transcribir, tradujo al español algunos poemas creados en tsotsil. Publicada en 1998, esta antología tiene como portada una máscara de papel marrón hecha a mano y guarda entre sus hojas una colección de poemas para hechizar, encantar, invocar, conjurar y maldecir, desde un sincretismo lleno de humor y asombro, como el hechizo para matar al hombre infiel, para que no muerda el perro al novio, para que no venga el ejército o para vender "pexi cola".

En el Taller de Leñateros las mujeres indígenas reforzaron su vena artística desde la palabra o el diseño de hojas, libretas y textiles. También aprendieron a ser administradoras, ejecutivas, empresarias y a tener poder sobre su economía y su vida. Recordé esto al mirar la cantidad infame de publicidad que encontramos por todos lados (en medios impresos, audiovisuales y digitales), para "celebrar" a las mujeres en el mes de marzo, a propósito del Día Internacional de la Mujer, que es cuando funcionarios, instituciones y candidatos a cargos políticos se acuerdan de esta población y sus derechos, aunque a duras penas mencionan a las mujeres indígenas y todo aquello que aún hace falta en las comunidades para que estos derechos, que se leen tan lindos en el papel, se hagan realidad.

Ámbar Past, por su parte, sin pedir ningún reflector, ha puesto luz en la vida de muchas mujeres desde la cooperativa que fundó, desde la revista *La Jícara*, desde su propia poesía, bella y transparente, o desde su heterónima, Munda Tostón, quien habla un idioma extraño. Por eso Ámbar tiene que traducirla, para contar historias de indios, sí, así como suena, ¿qué diferencia hay si se dice indígena, originario, nativo? Igual nos miran con indiferencia, con lástima o asco. Elegir palabras que se escuchen menos feas nunca mejoró el trato hacia la gente de piel morena, rojiza, cobriza o negra. Por eso Munda no es hipócrita, no le interesa ser "políticamente correcta", ni Ámbar Past, su traductora, desea cambiar su pensamiento ●

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

Una filosofía latinoamericana de la praxis teatral

EN 2020 INICIÓ un proyecto ambicioso y ya cumplido que ha publicado cuatro tomos que, en su mayoría, reúnen textos de gran calidad académica y la experiencia vital, ética y estética de grandes creadores hispanoamericanos, que Jorge Dubatti ha reunido gracias a la colaboración y apoyo de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro (ENSAD) y el Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl H. Castagnino (IAE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Desde la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático arrancó esta experiencia colaborativa con el análisis y la experiencia compartida de la "producción de conocimiento desde la escena y de la consideración de las/los artistas de teatro (en un sentido amplio: actores, directores, dramaturgos, iluminadores, escenógrafos, docentes teatrales, críticos, etcétera) como investigadores/as singulares que generan saberes desde, para, por, con, hacia su praxis artística específica e impar".

Así se indica al menos en el primer tomo que da cuenta de la convergencia de experiencias y encuentros que tuvieron como antesala la pandemia, la organización a distancia de la discusión y el conocimiento compartido que se expresaría en el Segundo Encuentro Teórico Teatral Internacional ENSAD ETTIEN, que tuvo como tema "el artista investigador", que en el repliegue pandémico se reorientó.

Un territorio muy conocido en México, que en ese momento tuvo como uno de sus invitados a Luis de Tavira quien, desde hace por lo menos cuatro décadas, desde el territorio institucional ha logrado que ese tema sea una de las columnas vertebrales del quehacer artístico en México. No sólo entre quienes lo han tenido como maestro directo e indirecto, sino entre grupos del interior del país que han adoptado metodologías de trabajo inspiradas en la experiencia de De Tavira.

De Tavira, junto con Mara Leal, de Brasil y Jorge Dubatti, de Argentina, reflexionaron sobre sus prácticas en los procesos, las estructuras artísticas, las técnicas, la circulación y la mediación, el contacto con el público, el armado de archivos, la escritura, que derivaron en análisis y talleres en pos de la desconstrucción de algunos espectáculos montados *ex profeso* para mostrar rutas de experimentación y presentar documentos que derivarían en contribuciones sobre la experimentación escénica.

Hay que decir que Jorge Dubatti, director del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) de la Facultad de Filosofía



y Letras de la Universidad de Buenos Aires, ha sido el encargado de construir la reflexión que dio origen a un primer tomo con catorce trabajos dedicados a la elaboración de un acercamiento inaugural a coordenadas teóricas, metodológicas y epistemológicas. Coordenadas para entender en qué consiste una filosofía de la praxis teatral y cómo se genera la producción de conocimiento escénico y se inscribe la dimensión teatral en las Ciencias del Arte y del Teatro, y cómo transformar la praxis artística en un mapa amplio y transversal de un pensamiento complejo que se expresa en el cruce de las diferentes experiencias artísticas.

La convergencia de investigadores de distintos países (Argentina, Colombia, Costa Rica, España, México y Perú) sorprende, porque la relación que tiene el pensamiento y la investigación escénica en los países participantes no se corresponde con el debate que, en lo social y en las artes, los investigadores recogen. Tampoco con el interés que muestra una prensa muy alejada de la profundidad a la que aspiran numerosos creadores escénicos dedicados a la investigación y a hacer de su obra piezas rigurosas sostenidas en procesos de trabajo muy fecundos y ejemplares sobre la dramaturgia, la investigación contextual, la labor actoral, la dimensión original de las composiciones plásticas, sonoras y musicales y, por supuesto, los procesos de dirección escénica ●

Galería/ **José Rivera Guadarrama**

El net.art, la vanguardia artística creada en internet

EL NET.ART ES uno de los últimos movimientos de vanguardia, constituye uno de los modos de expresión más contemporáneos. Dentro de esta tendencia se encuentran diversas propuestas estéticas, con capacidad de representar los cuerpos, el tiempo, el espacio, los sonidos y movimientos en soportes digitales. El surgimiento de esta corriente se remonta a los inicios de internet, durante las últimas décadas del siglo pasado.

El net.art es el arte generado en internet, aquel que sólo puede funcionar en esta plataforma, diseñado para reproducirse en este formato tecnológico, en la *web*. No puede realizarse o reproducirse desde otros soportes que no estén en la interfaz tecnológica digital. Es exclusivo de internet, esa es una de sus particularidades.

Dentro del net.art no se deben contemplar los sitios web que exhiben o catalogan obras de arte, como las páginas de los museos o artistas que utilizan la web como espacio de difusión para obras no interactivas, entre ellas, la pintura, escultura, fotografía, el cine, entre otras. No busca generar la misma actividad del objeto artístico tradicional.

Con el net.art es posible interactuar. Cada usuario que desee contemplar estas piezas tendrá la libertad de ir siguiendo las líneas expositivas multimedia elaboradas por el artista. Es parecido a una ruta estética, sin que implique reducirla a simple elemento lúdico. Tampoco es un arte efímero, más bien representa lo inseparable de esta evolución vertiginosa que va de la esfera de lo real a lo digital.

La mayoría de artistas, críticos, académicos e historiadores coinciden que 1994 fue el año de la aparición del net.art aunque, sin duda, desde años previos se tienen registrados algunos proyectos que podrían considerarse como los primeros net.art o como sus antecedentes más directos. La homologación de la fecha corresponde, sobre todo, a que estos artistas tenían características comunes, referentes al cuestionamiento de las instituciones artísticas, en cuanto a la experimentación técnica y formal, sin dejar de lado el cuestionamiento de las herramientas tecnológicas y sus límites.

De acuerdo con los registros, en 1993 se realizó la instalación interactiva llamada *Handshake31*, del colectivo Sero. Además, en ese mismo año apareció el navegador Mosaic, el cual cambió la naturaleza de internet al brindarle una interfaz gráfica de usuario, por eso algunos analistas coinciden en datar las propuestas del net.art en 1993 y no en 1994, como otros también lo han referido.

Se considera que el término net.art fue acuñado por Vuk Cosic, un artista esloveno que, en 1994, recibió un correo electrónico anónimo, el cual, debido a una incompatibilidad de software, provocó un fallo y derivó en un texto en formato ASCII en el que se podía leer: “[...] J8~g#|\;Net.Art{^s1 [...]”. De ahí, Cosic vio el texto como una especie de *ready made* y, por tanto, una nueva forma de creación.

Laura Baigorri y Lourdes Cilleruelo, en su texto *Net.art. Cerrando un ciclo*, coinciden en que el término net.art hace referencia a las obras de arte creadas en y para internet, que explotan al máximo la especificidad del medio, su potencial de comunicación e interacción con el usuario y su capacidad para crear contenidos a partir de estructuras complejas que enlazan imágenes, textos y sonidos.

Entre los creadores de net.art más prolíficos se encuentran Alexei Shulgin, Olya Lialina, Vuk Cosic, Heath Bunting y Jodi, entre otros. Incluso, en la Documenta de 1997, en Kassel, Alemania, se incluyeron trabajos de algunos de ellos, generando un reconocimiento institucional. Pero esta inclusión, al mismo tiempo, fue cuestionada por diversos artistas, ya que rompía con el propósito por el cual fue iniciado, el de ser distinto al arte presentado en recintos tradicionales ●

De la dulce patria **Yolanda Pégkli**

Mi país viento, cómo entonces ese viento

se levanta más arriba de los sombreros de los que pasan

y después suavemente, cuán suavemente después

se apoya en la soledad de los pisos de arriba

de los pisos de arriba los balcones y la soledad

y salen las conspiraciones que ya han tomado

una forma de naturalidad

transforman el futuro en antefuturo

barren las hojas

las hojas

y que no tenga respuesta.

Yolanda Pégkli (Atenas, 1934) es autora de dieciséis libros de poesía, traductora, crítica literaria y ensayista. Ha recibido numerosas distinciones, entre ellas el Premio de Poesía de la Universidad de Atenas (1971), el II Premio Estatal de Poesía (1972) y el Premio Kostas y Eleni Ouranis de la Academia de Atenas (2002). Es miembro de la Sociedad Griega de Escritores y poemas suyos han sido traducidos a nueve lenguas.

Versión de Francisco Torres Córdova.

Bemol sostenido/ Alonso Arreola

Redes: @Escribajista

Roosevelt a oscuras

ALLÍ ESTAMOS, SUFRIENDO para conseguir una bebida. ¡Qué caos! El concierto de Roosevelt (compositor de electropop alemán con creciente éxito global) acaba de comenzar. Los encargados de las barras del Pepsi Center, empero, dicen que ya no tienen lo que sus cajeros siguen vendiendo. Un sinsentido cuando aún no acaba la segunda canción.

Las personas se agolpan molestas, gritando a quienes les cobraron de antemano sus líquidas ambiciones. Entre los encargados la incompetencia es llamativa. Mientras, en una oscuridad incómoda, tratamos de reconocer al amigo que nos ha invitado. Le pasamos el primero de cuatro vasos. Sentimos algo raro mientras andamos de vuelta a nuestro sitio, mirando siempre al escenario. Finalmente comprendemos: se trata de la luz.

Roosevelt ha decidido no ser perfilado por lámparas o cámaras que apenas muestran su figura. El baterista y el bajista corren con la misma suerte. Es difícil reconocerlos así, sumergidos en las sombras, en un concepto que a estas alturas del desarrollo escénico nos parece patético. Lo decimos aunque sabemos que con la iluminación no se trata de “hacer ver” sino de “hacer sentir”.

Tales cosas pensamos sin compartirlas en el momento, pues la mayoría de los melómanos pasa por alto juicios relacionados con focos y destellos. Igualmente, soslaya debilitar una experiencia en la que se esfuerza luego de pagar altos precios, transportarse grandes distancias y aprenderse canciones a base de cariño. Lo bueno es que hoy sí podemos escribirlo.

Iluminar un concierto no es priorizar zonas y organizar colores. En la más lograda situación implica una conciencia morfológica, sintáctica y semántica de la luz. Nos referimos al razonamiento que hubo durante su diseño a propósito de las formas, de su tránsito en el tiempo y de su significado en un *show*; criterios que aplican a toda disciplina escénica, desde luego, pero que hoy deseamos concentrar en la experiencia musical, dado que Roosevelt nos hizo... encabronar.

Mirándolo sobre el tinglado recordamos la cantidad de veces que los intérpretes incumplen con sus fanáticos, tan tolerantes ante la falta de generosidad. Sin caer en melancolía diremos que hace años los grupos –y en especial sus cantantes– debían salir a la conquista de su audiencia. Hoy, por el contrario, muchos “artistas” pisan tablas importantes sin tener experiencia, con gran parte del trabajo cumplido desde el mercadeo digital. No por su empeño.

Dicho ello, ¿en qué podemos fijarnos cuando estamos sintiendo las decisiones lumínicas de un concierto? Control, potencia, distribución y consumo. Pasos en la ruta de la luz que baila con la música. Resultado de expertos manipulando consolas, cables y distribuidores. Equipos de concentración e inundación.

Diseño de planos convexos, elipsoidales y fresneles; opciones simétricas, asimétricas con o sin *washes* (bañadores), *uplights*, *beams*; luces robotizadas con led o en *spot*; rayos láser, estrobos, gobos troquelados, cañones de seguimiento; pantallas de circuito cerrado o con producciones de video pensadas para complementos formales, texturas o acentuaciones especiales.

¿Todo eso determina el valor de una presentación en vivo? No, pero por ausencia o presencia ayuda, estorba o arruina. En la presentación de Roosevelt, verbigracia, fue un desastre total. ¿Para qué presentarte si no te dejarás ver?

Ya ni hablamos del vestuario en negro, la inmovilidad escénica, el pobre diálogo con su público, la cantidad de simulación con secuencias o la breve duración del concierto. Fue un desastre total con público feliz, como siempre. En fin. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●

Cinexcusas/ Luis Tovar @luistovars

Coda al muñequito



▲ Foto: Afp / Robyn Beck.

LA PRESENTE ENTREGA también podría titularse “hoy como ayer”, y si de nueva cuenta se presta atención a un evento y un premio cinematográfico que aquí, año tras año, suelen tildarse de sobrevalorados, es porque de cuando en cuando –y como se vio el domingo pasado ha vuelto a ser el caso– se torna absolutamente necesario insistir en la naturaleza última, la real, de los supradichos premio y evento. Por cierto, en tal necesidad no es menor el peso específico de ser, en medio de un concierto inmenso de balidos anuentes y felices, una voz que va a contracorriente –para que al menos haya eso: siquiera una. Dicho de manera más clara y personal, da grima y pesadumbre comprobar que una vez más, inclusive los colegas críticos más avisados y capaces, así como los reseñistas menos amaestrados a fuerza de costumbre y mansedumbre, volvieron a entregarse por completo al juego del pronóstico acerca de quién y qué ganó su Oscar, ejercicio que les proporcionó placer si le atinaban o frustración si no, sólo que obviando –y es de dudar si por desconocimiento– la mencionada naturaleza del muñequito y de su concesión, que al mismo tiempo es la *ultima ratio* por la cual es o no entregado.

Hoy como ayer (y así será mañana)

DICHO EN PALABRAS que bien suscribiría cualquiera de los regurgitantes consuetudinarios, “la gran ganadora de la codiciada estatuilla de La Academia –así, con esas mayestáticas mayúsculas, absolutamente inmerecidas– en la nonagésima sexta entrega fue *Oppenheimer*, que de las trece nominaciones en distintas categorías con las que ya había sido *distinguida* –vayan las cursivas en son de sorna– se alzó con siete, es decir más de la mitad, pero entre ellas las principales: banda sonora, montaje, fotografía, actor principal, actor de reparto, director y película”. Palabras más o menos, así rezan las reseñas publicadas de inmediato y, para completar el *déjà vu* mediático, añaden cosas como “*Barbie*, que no era su prin-

cipal competidora pero sí la consentida de la mayoría, tuvo que conformarse con llevarse la estatuilla a la música original”, así como “*Pobres criaturas*, que unos aman y otros odiaron, se llevó el Oscar a mejor actriz para Emma Stone, además de otras estatuillas en categorías técnicas, quedando como la segundona”.

En ninguno de los casos será dicho lo que sí sería *nota*: que la producción de Atlas Entertainment Syncopy Inc., distribuida por Universal Pictures, escrita y dirigida por el nacido en Londres pero muy estadounidense Christopher Nolan, es un costoso nuevo/viejo intento por lavarle la cara a un Occidente genocida, todavía malconcienciado por el asesinato cruel, masivo, inhumanísimo e imborrable en el que consistió la conclusión de la segunda guerra mundial, hace setenta y nueve años. Salen sobrando las consideraciones en torno a los valores cinematográficos que tenga la película o de los que carezca, pues palidecen las hechuras cuando los propósitos son así de bochornosos. Peor todavía con *Oppenheimer*: de acuerdo con su trama, es más importante el conflicto individual del personaje que las consecuencias últimas de su labor, escamoteadas una y otra vez en favor de la exposición de las cuitas de un protagonista lleno de aflicción que, según esto, pasó de dirigir el Proyecto Manhattan –en virtud del cual se diseñaron las bombas nucleares estalladas– a ser casi un activista antinuclear; algo así como haber arrojado una piedra, pero atómica, para luego esconder la mano con alegatos más bien retóricos que obviamente no conseguirían remediar el daño hecho ni, por cierto, prevenir el que puede sobrevenir en el futuro, que es como la cinta quiere presentar al final a su personaje: preocupadísimo por haber abierto esa caja de Pandora.

Hollywood lo hizo una vez más y ha de seguir haciéndolo, y cuando por fin agoten esa veta de los nazis malos y los gringos salvamundos habrán de recurrir, entre otros nuevos genocidios, al que hoy en día Israel comete contra los Palestinos en Gaza, para lavarle la cara a sus socios de siempre. Es nada más cuestión de tiempo ●



▲ Foto: José Manuel Mateo.



Esos objetos adormecidos pueden despertarse, más vivaces que nunca, en cualquier momento. Basta un gesto de la mano para tomarlos, abrirlos y volver a escucharlos como el día de nuestro primer encuentro. Volvemos a abrir sus páginas y descubrimos ¡tantos! momentos que se nos escaparon. También puede suceder que nos hablen con otro tono, que ahora nos hagan reír o, ¿por qué no?, que nos hagan pensar quién diablos somos.

Vilma Fuentes

La dolorosa separación de los libros

Toda casa tiene una historia y buena parte la cuentan las cosas que guarda. Cuando hay que vaciarla por limitaciones de espacio o por una mudanza, esos objetos dicen lo que saben de sus habitantes y los libros, claro, tienen la palabra.

Deshacerse de las cosas viejas o inútiles no es tan fácil como parece. Es posible pensar que se hace la limpieza y se pone orden en casa. También puede uno convencerse de que se liberan espacios atiborrados y polvorientos que pueden utilizarse en mejor forma. O darnos buena conciencia pensando que las cosas expulsadas serán recogidas por alguien que gozará de ellas por anticuadas e inútiles que parezcan.

Desde luego, el término “deshacerse” implica actos tan variados como “separarse” de uno o varios objetos, “regalar” lo que ya no queremos seguir conservando, “abandonarlos” a su suerte en la calle, pero también “echarlos a la basura”.

Tirar un plato resquebrajado, un sillón desfondado, viejas y agujeradas almohadas, un sofá con el cuero desteñido y rasposo de tanta hendidura que se va formando, en fin, deshacerse de todo ese tipo de objetos impersonales, aunque de uso diario, no provoca más que un suspiro de alivio.

Hay también todo eso a lo que nos sentimos ligados por el sentimiento de familia o amistad, porque nos traen el recuerdo de alguien o de alguna época dichosa. Objetos arrinconados como el retrato del abuelo pintado por su segunda esposa: una pintura que es la prueba evidente de que no se da a todo mundo el don de pintar. La correspondencia entre tíos, bisabuelas, primos lejanos y otros parientes que se fue acumulando en los cajones de la vieja casona de provincia que heredamos los hermanos, junto con todas esas cartas donde se escribe siempre lo mismo con fórmulas de cortesía aprendidas en la escuela para decir que todo sigue igual, que todo va bien, y se desea lo mismo a quien se escribe. El cual contesta con las mismas fórmulas y expresa el deseo de recibir pronto una nueva carta con noticias tan lindas.

En fin, quien vive una mudanza o sencillamente decide una limpia general de casa ha vivido anécdotas más o menos curiosas al abrir armarios, cofres, cajones, y tratar de hacer una selección entre lo que se desea conservar, lo que ya ni recuerdos trae y, en fin, esos objetos mañosos que siembran la duda.

Sin embargo, hay otras cosas cuya separación es más dura, para no decir dolorosa. Objetos que vamos acumulando sin percatarnos, que se apoderan de todo el espacio que poseemos, que nos hicieron gozar, pensar o llorar, que vamos

dejando en los pasadizos de la memoria. Podemos, a veces, preguntarnos cómo llegaron ahí, con nosotros, y se fueron quedando, silenciosos, casi invisibles, modestos huéspedes que se hacen olvidar en un rincón cualquiera, bajo una pila, en lo alto de un mueble.

Esos objetos adormecidos pueden despertarse, más vivaces que nunca, en cualquier momento. Basta un gesto de la mano para tomarlos, abrirlos y volver a escucharlos como el día de nuestro primer encuentro. Volvemos a abrir sus páginas y descubrimos ¡tantos! momentos que se nos escaparon. También puede suceder que nos hablen con otro tono, que ahora nos hagan reír o, ¿por qué no?, que nos hagan pensar quién diablos somos.

Podemos comprender, entonces, que los libros son seres vivos.

Son amigos, compañeros, confidentes, consejeros, unidos a nosotros como nuestra sombra, nos tamborilean en la piel como los rayos del sol. Camaradas de infancia, de adolescencia, de otros años lejanos que nos resucitan con su presencia. Nos regalan todo lo que seamos capaces de saber aceptar, nos dan cuanto sabemos recibir.

De ahí, el doloroso luto que viví hace unos días.

Debido a la falta de espacio, tan reducido en un estudio de París, me vi obligada a deshacerme de la mayor parte de mis libros, arrinconada por ellos a esa separación. Ya no era posible dar dos pasos sin tropezarse para acceder a mi cama, a un sillón. Los libros se apilaban en el suelo, columnas crecientes que se elevaban como la torre de Babel. Pilas que no dejaban de recordarme la sala de la casa de Reynosa donde vivió José Emilio Pacheco: ¿no debíamos saltar entre libros para llegar a un sillón?

Después de deshacerme de un sofá, también sobrecargado de volúmenes, del aparato de música, de unas sillas, de una o dos mesitas, de cuanta ropa pude y otras cosas que olvido, fue el turno de los libros. No hubo a quién darlos. Las bibliotecas están atiborradas, los parisienses buscan espacio.

Vi los libros irse de casa como se ve partir para siempre a un ser amado. Uno por uno, uno tras otro.

Por fortuna, mi nieto, el muy joven Pablo García, compositor e intérprete, capaz de dar música a los susurros del viento, me acompañó durante esos momentos. Me pasó libro por libro, me dio tiempo de acariciarlo un último instante, tuvo la frase clave para darme aliento. Me escuchó contarle lo que se narraba en esa novela, qué pensaba tal filósofo, por qué leí ese volumen dos, tres veces.

Unos días después, al salir de casa, vi una pila de mis libros en la banqueta, empapados de lluvia, como de llanto. El sentimiento de haber enterrado a alguien cuando son dispersados sus libros, me invadió de nuevo.

Nunca preguntes por quién doblan las campanas; las campanas doblan por ti. (John Donne, 1572-1631) ●