

La Jornada
SEMAMANAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 31 DE MARZO DE 2024
NÚMERO 1517

LOS AÑOS DE FUEGO

DZIGGA VERTOV

**CINE SOVIÉTICO
Y VANGUARDIA**

Sergio Huidobro

*Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges
y la autoficción fantástica*
Héctor Palacios

*Imágenes de guerra
y deshumanización*
Alejandro Badillo



Portada: Collage: Rosario Mateo Calderón.

LOS AÑOS DE FUEGO: DZIGA VERTOV, CINE SOVIÉTICO Y VANGUARDIA

Denís Abrámovich Káufman, conocido por el seudónimo de Dziga Vertov, es una de las figuras clave del cine mundial de todos los tiempos, en tanto su labor tras de la cámara y la que llevó a cabo con la pluma transformaron y definieron para siempre el semblante de un arte –el llamado “séptimo”– que a comienzos del pasado siglo XX aún estaba en la búsqueda de lo que podrían, o deberían ser, sus perfiles estilístico-formales y su lenguaje propio. Nacido en 1896, prácticamente al mismo tiempo que el cinematógrafo, junto con otros cineastas Vertov fundó el grupo conocido como Cine-Ojo, que desarrolló una teoría completa del cine, sus alcances y objetivos, que entre muchas otras el director aplicó en *El aniversario de la Revolución*, *La batalla de Tsaritsyn*, *El tren Lenin*, *Historia de la guerra civil* y, particularmente, en la formidable *El hombre de la cámara*, con la cual, a finales de la década de los años veinte, dictó cátedra insuperable en cuanto a lo que significan vanguardia y modernidad. En esta entrega se celebra la inmortalidad de Dziga Vertov, un creador inigualable.

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.



IMÁGENES DE LA GUERRA Y DESHUMANIZACIÓN

Las estrategias de mercadotecnia no parecen tener límites. Este artículo trata de los procesos de estetización de la guerra de Ucrania mediante la portada de la revista *Vogue*, que desvirtúa y vuelve glamoroso el conflicto bélico con Rusia. Lejos estamos de las imágenes que grandes fotógrafos como Robert Capa (1913-1954), Gerda Taro (1910-1937) y David Seymour (1911-1956) lograron en su tiempo y a costa de su vida.

En días recientes la revista *Vogue* edición Ucrania seleccionó en su portada, para su número de primavera, a la modelo ucraniana Karina Mazyar. La joven posa para el fotógrafo inglés Brett Lloyd vestida con atuendo militar en el Liceo Militar de Kiev y teniendo como marco a algunos cadetes. La imagen no remite, en absoluto, a las duras condiciones que existen en ciudades como Mariúpol, Odesa, Jersón, Járkov y Zaporíyia, que están en el frente de batalla y cuya población ha sido expulsada o diezmada por bombas y combates. Al contrario: la modelo aparece sonriente, como una escolar que simula, con sus compañeros de aula, la alegría por terminar una jornada de estudio. Para la portada de la edición digital, *Vogue* presenta a Oksana Rubaniak, una militar de veintinueve años que fue herida en la guerra y que se apresta a regresar a los combates. La joven pelirroja posa muy seria, mirando de frente a la cámara. Está casi en posición de “firmes” y lo único que muestra cierta espontaneidad es la mano derecha en el bolsillo. El gesto hierático no conduce, más allá del uniforme camuflado e impoluto, a la guerra; recuerda, más bien, el perfil inexpresivo de una modelo de pasarela. *Vogue* usa el código de la moda para disfrazar la guerra y crear un producto *chic* para el consumidor de alto perfil o, al menos, para el que contempla a *Vogue* como un paradigma aspiracional. La estetización de la violencia llega, de esta manera, a un nuevo límite: la exclusión de la realidad en pos de un espectáculo que reconfigura la percepción de la guerra. No hay sangre, ni restos humanos, ni ruinas, sólo un intento fallido de sublimar la tragedia humana a través de una fantasía extraída de un catálogo de ropa de alto perfil.

La fotografía de guerra sirvió, al inicio, como un acercamiento inédito a las duras condiciones de los soldados en el frente y a su encuentro con la muerte. Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour –pioneros en el fotoperiodismo bélico en la primera mitad del siglo XX– murieron en acción durante la Guerra de Indochina, la Guerra Civil Española y la Guerra del Sinaí, respectivamente. La idea atrás de la fotografía documental tenía que ver con aproximarse –como afirmaba Capa– al objetivo hasta unir la experiencia entre el fotógrafo y el protagonista de su toma, incluso a costa de la propia vida. Sin embargo, poco



después la fotografía de guerra sufrió todo tipo de imposturas fruto de la propaganda moderna. Susan Sontag realizó un análisis de varias imágenes icónicas que vendieron una “realidad” actuada, una reconstrucción de un hecho para volverlo más atractivo y heroico. La toma más representativa de esta tendencia es la imagen de Joe Rosenthal que captura la bandera estadounidense en el monte Suribachi en Iwo Jima durante la segunda guerra mundial y escenificada con una bandera más grande para lograr el efecto requerido. La espontaneidad que requiere el fotógrafo para capturar la esencia de lo retratado cede su lugar a una coreografía que manipula las emociones del espectador.

Algunos fotógrafos, hartos de la manipulación de las imágenes de guerra a través de la estetización o el cínico ocultamiento de sus consecuencias, hacen esfuerzos por romper el límite que impone la narrativa oficial, particularmente en Occidente. En la Guerra del Golfo –invasión de Estados Unidos a Irak para ser más exactos– iniciada en 1990, el fotógrafo independiente Kenneth Jarecke capturó la imagen de un soldado iraquí carbonizado por el bombardeo a base de napalm y otras sustancias de la alianza que, amparada en la promesa de la libertad, contribuyó

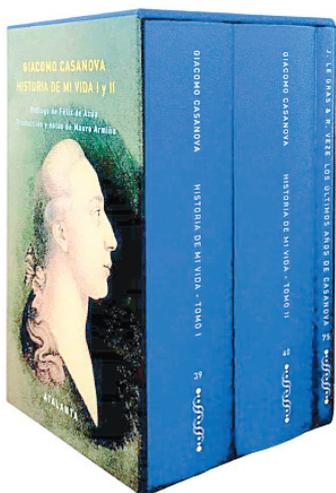
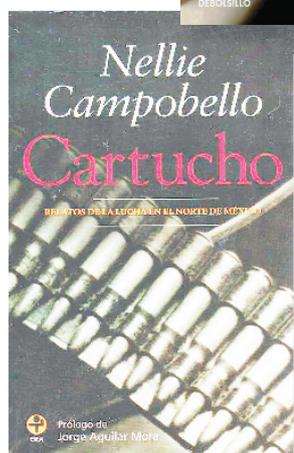
a desestabilizar Medio Oriente. Jarecke apuntó en la parte inferior de la instantánea: “para que mi madre no piense que la guerra es lo que ve en la televisión”. El fotógrafo pensó que su imagen ayudaría a que los estadounidenses cambiaran su punto de vista sobre la guerra, pero los medios de su país y la agencia AP rechazaron su propuesta. Sólo el *London Observer* tomó la decisión de publicar la foto obtenida en una zona que los periodistas llamaron “la carretera de la muerte”, un lugar sembrado de cadáveres y vehículos destruidos gracias al bombardeo aliado a unas tropas que intentaban huir de una muerte segura.

La guerra se experimenta y, sobre todo, se anuncia de forma diferente según la clase social a la que se pertenezca. Las fotos glamorosas de la revista *Vogue* son un espectáculo reconfortante y vacío para la élite de ese país –y de Occidente– que difícilmente comprometerán sus bienes o su integridad física en la escalada de violencia después de la invasión rusa iniciada en febrero del 2022. La imagen no sólo pierde su “aura” –en el sentido que el filósofo Walter Benjamin le da a la reproducción técnica y masiva de las fotografías– sino que se regodea en un ejercicio estéril y, sobre todo, deshumanizado ●

Alejandro Badillo



Los géneros literarios se mezclan, entrelazan, se imbrican y se complementan. Este ensayo ilustra y argumenta sobre la relación incluso necesaria entre el yo narrativo y la autoficción, y afirma: “La hibridez de los géneros logra en el yo narrativo una mayor cobertura.”



ANATOMÍA DEL YO NARRATIVO



El filme *Anatomía de una caída* presenta varios dilemas: el de la ficción y la realidad, la literatura y el cine, la verdad y la justicia. En la narrativa de la película hay, por parte de los acusadores, la certeza de que la “autoficción” –se escucha ese término en la película– es muestra de una realidad comprobable. El fiscal intenta persuadir al jurado de que en las novelas de la acusada hay pruebas de hechos verídicos, reales. El juicio en sí, que pareciera un homenaje a *El extranjero*, de Camus, está lleno de prejuicios hacia la acusada por no ser francesa, hablar mal el idioma en que debe defenderse, ser ambiciosa, exitosa, bisexual, anteponer la literatura al marido y al hijo, y, sobre todo, ser insuficientemente expresiva y sentimental. Eso la convierte en sospechosa de un crimen; el suicidio pasa a un segundo plano. Entonces, el testimonio de un niño ciego, pequeño Tiresias, es determinante.

La función del yo testimonial pretende ser la del portador de una verdad en aras de la justicia, pero todos los testimonios, en mayor o menor medida, responden a distintas cargas emocionales, morales, afectivas. No obstante, más allá del juicio oral, en la obra de la inculpada la narrativa autoficcional no se plantea como posible indicio de la verdad. Lo más interesante de narrar en primera persona no es el hecho de recurrir al yo para contar. La autorreferencialidad como construcción literaria es, en todo caso, el síntoma de una liberación expresiva que permite el despliegue no sólo de la imaginación sino del lenguaje, de las posibilidades transgenéricas que

enriquecen la memoria y desnudan la realidad, objetiva y subjetiva, no sólo de los personajes, de los propios autores, que suelen ser protagonistas de sus relatos.

La hibridez de los géneros logra en el yo narrativo una mayor cobertura. Hasta antes de siglo XXI, la preceptiva literaria defendía la rigidez de sus fronteras y no se podía pensar en la posibilidad de cruzar el periodismo con la literatura, de empatar la poesía con la narrativa, la crónica con la poesía, el drama con la lírica, la ciencia con la ficción. De hecho está en boga, al menos entre los jóvenes poetas mexicanos, poetizar la ciencia y la tecnología, emplear términos que en otro



momento resultarían sacrílegos. Sor Juana, por cierto, ya había tejido con ese hilo negro su *Primer Sueño*.

Varios amigos, críticos y lectores exigentes, han manifestado su hartazgo de la narrativa del yo. En su defensa, debo aclarar que hay diferencias de fondo y forma entre el yo narrativo de, por ejemplo, Fernando Vallejo, con el yo de *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, o incluso de *Memorias (Histoire de ma vie)* de Giacomo Casanova. En el yo autobiográfico ficcional, como en el caso de Adriano, Yourcenar se coloca en la primera persona del otro, su protagonista; ficcionaliza desde una intimidad histórica para colocarnos en la agonía luminosa del emperador romano. De Casanova no se puede esperar una narrativa apegada a la verdad: es un mentiroso, un seductor profesional.

Los estadounidenses han puesto la bandera inaugural de la novela de no ficción en la obra de Truman Capote, y los franceses han acuñado la autoficción como un descubrimiento nacional, tal como se suele leer en Patrick Modiano y de manera particular en Annie Ernaux, ambos Premio Nobel de Literatura. Tanto lo testimonial como lo autobiográfico recurren al yo narrativo para dar veracidad y lirismo a los relatos. No es algo nuevo, ni comienza con Truman Capote ni es un fenómeno literario que tenga lugar en Francia. Son, sí, fenómenos editoriales que pretenden marcar modas y legitimar escrituras que tienden siempre a la banalización del recurso y sus contenidos para ampliar el mercado.

Alfonso Reyes se encargó de teorizar al respecto y avanzó líneas en la primera mitad de siglo para enfocar la emergencia de obras que se desenvolvían en la hibridez narrativa. Obras como *Cartucho*, de Nellie Campobello, *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, o el *Ulises Criollo* de José Vasconcelos desafían las rígidas fronteras literarias de su época. Reyes pone de ejemplo a sus coetáneos. Pero tal vez el “polo de sujeción”, la ficción de lo realmente sucedido, para emplear la terminología alfonsina, se ubica en un plano inferior con respecto a la ficción de lo imaginado (polo de emancipación), que el mercado valoraba y continúa valorando, pero tal vez un poco menos.

El yo lírico, por venir de la poesía propiamente dicha, encarnaba una fuerte dosis de pudor confesional atribuido sobre todo a la escritura hecha por mujeres. Los hombres no lloran. Un rasgo de virilidad es alejarse de ese yo plañidero y narcisista atribuido también a los románticos. En una entrevista a Alí Chumacero, destaca ese rasgo distintivo de su obra y de su época, el alejamiento de la autorreferencialidad, hablar de lo otro, de los otros para referirse a uno de manera impersonal. Las obras testimoniales pasaban por ese tamiz, carente de intención estética y apegado a la oralidad, a un yo abierto a otros yos, evitando literaturizar. Por su parte, la poesía homoerótica, por ejemplo, hablaba desde un yo impersonal, y de unos otros desprovistos de género. Las razones son conocidas. Fernando Vallejo, en cambio, toca los límites de la pornoliteratura.

Adiós a las fronteras literarias

LO INTERESANTE DE este auge del yo narrativo, autoficcional, es que representa una luz verde en las fronteras literarias. El mercado y la academia valoran obras que se desenvuelven en la hibridez narrativa y yo diría también lírica y hasta dramática. Las modas literarias no necesariamente son



Dante erigió una obra monumental, la Divina Comedia, con un yo ficcional en debate con la realidad. Obra fundada en la hibridez, poema narrativo que mezcla la lírica, la épica y la dramática para representar ese viaje del yo a las profundidades del infierno, en realidad de la conciencia humana y del teatro político de su época y su cultura.



novedades estilísticas o descubrimientos de lo conocido, pero sí la aceptación y reconocimiento de lo visualizado y en ocasiones no valorado y aceptado. Dante erigió una obra monumental, la *Divina Comedia*, con un yo ficcional en debate con la realidad. Obra fundada en la hibridez, poema narrativo que mezcla la lírica, la épica y la dramática para representar ese viaje del yo a las profundidades del infierno, en realidad de la conciencia humana y del teatro político de su época y su cultura.

La consagración como obras maestras, por parte de la Academia Sueca, de los reportajes y libros testimoniales de Svetlana Alexevich, las novelas autobiográficas de Annie Ernaux y las canciones de Bob Dylan, es una señal de apertura y aceptación de que la literatura no necesariamente es mito, de que lo ficcional también reside en el lenguaje y en la forma, de que lo periodístico y hasta lo científico, anclados en la realidad operativa, pueden tener carta de navegación en la literatura sin faltar a sus principios.

Canción de tumba, de Julián Herbert, *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza, varias de las novelas de Fernando Vallejo entremezclan lo confesional con otros asuntos de la realidad como la violencia, la pobreza, la prostitución, el

crimen, la drogadicción. Es decir, el yo más personal comunica una realidad social innegable empleando todo tipo de recursos documentales.

Alfonso Reyes lo define como la contaminación de la historia por la literatura: “La biografía es género anómalo, sólo relativamente histórico. Algunos llegan a decir que es extrahistórico por esencia. No exageremos: es extrahistórico por definición convencional de la historia. El que quiera considerarlo virtualmente incorporado en la historia, no por eso invalidará las conclusiones a las que aspiramos. Género comparable al retrato, es arte y también es documento histórico por el giro mental, pero prendido por su asunto, a las vidas particulares, como la literatura.”

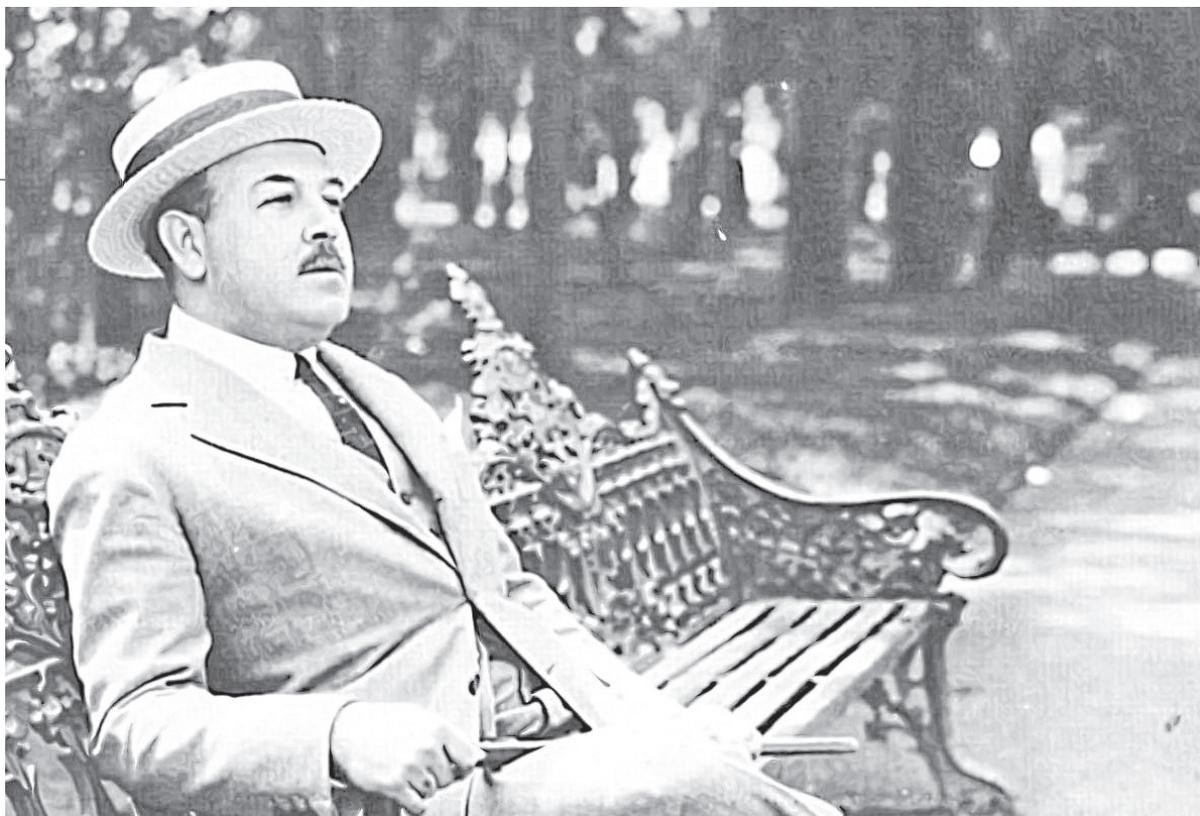
Dos de muestra: Esther Hernández y Piedad Bonnet

ME VIENE A la mente un ejemplo. En *La lectura en el centro, 55 autobiografías lectoras*, coordinado por Eduardo Cerdán, Esther Hernández Palacios refiere sus inicios lectores, pero es el asesinato de su hija y de su yerno lo que impulsa su búsqueda de consuelo en el *pathos* de la poesía, y la escritura como un recurso contra la impunidad y el olvido. Comienza un *Diario* basado en sus lecturas de la prensa nacional, en sus reflexiones y recuerdos. Lo termina convencida de su función catártica, pero lo somete a una revisión literaria estricta, lo alimenta con versos, y ya con una clara intención estética lo aleja del escenario trágico. El libro, *Diario de una madre mutilada*, ganó el Premio Carlos Montemayor del INBA. A los asesinos termina llamándoles carne de cañón con la que es necesario reconciliarse para aliviar nuestro contexto destructivo.

De manera similar, la colombiana Piedad Bonnett escribe una suerte de novela testimonial: *Lo que no tiene nombre*, sobre la enfermedad mental y el suicidio de su hijo. Nos conduce por el período desequilibrante de la enfermedad, sobre todo en la depresión y la psicosis. La certeza materna: el desenlace fatal es prácticamente inevitable y prematuro. No hay melodrama en esa historia, es la fuerza de voluntad de una escritora por exponer los hechos desde la compasión y la catarsis. Como poeta, le es inevitable dotar al documento de momentos profundamente líricos para elevar el relato por encima de lo meramente biográfico y anecdótico y convertirlo, con la malicia narrativa, en una obra literaria de indudable belleza.

Esos recursos de hibridez del yo narrativo o la autoficción, los he visto con mayor nitidez en Javier Cercas. *Soldados de Salamina* y *El monarca de las sombras*, son dos magníficos ejemplos del entrecruzamiento de la autobiografía, el reportaje, la crónica, la investigación documental y la fabulación con fines históricos-literarios. La realidad cotidiana, autorreferencial, está a flor de piel, pero uno sabe que en ese cuero están tatuados los olvidos, las omisiones y la fabulación. La historia no es telón de fondo, es mapa de navegación. Theodor Kallifatides lo dice de otra manera: *Lo pasado no es un sueño*. Esta novela autobiográfica nos cuenta el viaje a su tierra natal, Grecia, desde su residencia sueca, para descubrir y revelarnos el significado de una piedra negra que le pesa en el alma. Una cosa nos queda clara en este sencillo relato: el yo narrativo, sin el yo lírico, corre el riesgo de perder fondo, de perder tiempo. No es la realidad funcional, sino la realidad ficcional lo que devela ese yo en su anatomía estética ●

Si el lector frecuente de Jorge Luis Borges conociera “La cena”, el cuento de Alfonso Reyes, acaso pensaría “¡Ah, esto es Borges!”, como diciendo “Borges es Reyes”, no a partir de la recurrente idea borgeana de que un hombre es todos los hombres sino en el sentido de otra afirmación: la influencia literaria del escritor mexicano sobre el argentino reconocida aun por éste. Quien asume la consabida “genialidad” de Borges olvida, desde la admiración, el interés en sus influencias, como si el genio brotara espontáneo, de la nada. En la obra de Alfonso Reyes, de 1912, se percibe de inmediato un vínculo con el estilo ficcional fantástico de Borges.



▲ Alfonso Reyes.

ALFONSO REYES, JORGE LUIS BORGES Y LA AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA

Reyes y Borges

DESDE LA PERSPECTIVA de la autoficción, ha sido crucial para este texto no tanto avistar lo que concierne a la influencia de Alfonso Reyes en Jorge Luis Borges, como confirmar que así como en “El Aleph”, de 1949, el protagonista es el argentino, en “La cena” el protagonista es el mexicano. Aquí, las escenas exactas en que sus nombres son revelados por el narrador, que no es otro sino el protagonista de la trama:

“La cena”

LA PUERTA SE abrió. Yo estaba vuelto a la calle y vi, de súbito, caer sobre el suelo un cuadro de luz que arrojaba, junto a mi sombra, la sombra de una mujer desconocida. Volvime: con la luz por la espalda y sobre mis ojos deslumbrados, aquella mujer no era para mí más que una silueta, donde mi imaginación pudo pintar varios ensayos de fisonomía, sin que ninguno correspondiera al contorno, en tanto que balbuceaba yo algunos saludos y explicaciones.

–Pase usted, Alfonso.

Y pasé, asombrado de oírme llamar como en mi casa.

“El Aleph”

EN LA CALLE Garay, la sirvienta me dijo que tuviera la bondad de esperar. El niño estaba, como siempre, en el sótano, revelando fotogra-

fías. Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores. No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije:

–Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.

Carlos entró poco después. Habló con sequedad; comprendí que no era capaz de otro pensamiento que de la perdición del Aleph.

En cuanto al ascendiente se observa el sentido de la urgencia, cierta angustia asociada, al tiempo que es evidente en “La cena”, así como en no pocos cuentos de Borges. Éste fue lector de Reyes antes que a la inversa, porque era diez años más joven y porque, como diplomático mexicano en Buenos Aires –entre julio de 1927 y abril de 1930–, Reyes tenía ya obra publicada, invitaba a comer los domingos al joven Jorge Luis en la embajada, conversaban de literatura y le aconsejaba (“Jorge Luis Borges: Su amistad personal con Alfonso Reyes”, en *Diálogos*, de Osvaldo Ferrari; en entrevista de 1982 con Abraham Zabludovsky, Borges dice que cenaba todas las noches con Reyes).

En “El inmortal” (1947) hay ese sentido de urgencia inaplazable en el protagonista; asimismo se percibe de inmediato en la narración de Reyes:

“La cena”

TUVE QUE CORRER a través de calles desconocidas. El término de mi marcha parecía correr

delante de mis pasos, y la hora de la cita palpitaba ya en los relojes públicos. Las calles estaban solas. Serpientes de focos eléctricos bailaban delante de mis ojos. A cada instante surgían gloriets circulares, sembrados arriates, cuya verdura, a la luz artificial de la noche, cobraba una elegancia irreal. Creo haber visto multitud de torres –no sé si en las casas, si en las gloriets– que ostentaban a los cuatro vientos, por una iluminación interior, cuatro redondas esferas de reloj.

Yo corría, azuzado por un sentimiento supersticioso de la hora. Si las nueve campanadas, me dije, me sorprenden sin tener la mano sobre la aldaba de la puerta, algo funesto acontecerá. Y corría frenéticamente, mientras recordaba haber corrido a igual hora por aquel sitio y con un anhelo semejante. ¿Cuándo?

“El inmortal”

PROCEDÍ RECTAMENTE, pero un centurión me advirtió que los sediciosos (ávidos de vengar la crucifixión de uno de ellos) maquinaban mi muerte. Hui del campamento con los pocos soldados que me eran fieles. En el desierto los perdí, entre los remolinos de arena y la vasta noche. Una flecha cretense me laceró. Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed. Dejé el camino al arbitrio de mi caballo. En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres. Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo.

La autoficción fantástica

ESTA APROXIMACIÓN USA como referencia el cuento de Borges para analizar el de Reyes, tomando en consideración los preceptos teóricos de “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”, ensayo de Vincent Colonna incluido en la compilación de Ana Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012). Autoficción, término ideado por Serge Doubrovsky en 1977 (revire al *Pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune; 1975), como una serie de procedimientos para la ficcionalización del Yo en que debe darse una condición tripartita: personaje, protagonista y narrador deben ser uno mismo. Desde ahí, Colonna estructura cuatro macro-categorías: 1. Autoficción Fantástica; 2. Autoficción Biográfica; 3. Autoficción Especular; 4. Autoficción Intrusiva/Autorial. Este estudio se atiene a la primera de ellas para explicar “El Aleph” y se extiende para explicar “La cena”.

“El Aleph” y “La cena”

COLONNA DEFINE A la Autoficción Fantástica: “El escritor está en el centro del texto como en una autobiografía, es el protagonista, pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal indiferente a lo verosímil. El doble proyectado se convierte en un personaje extraordinario, en puro héroe de ficción, del que nadie se le ocurriría extraer una imagen del autor. Inventa la existencia real. La distancia entre la vida y la escritura es irreductible, la confusión es imposible, la ficción del yo es total.”

“El Aleph” se articula claramente en este concepto: el protagonista es un hombre apellidado Borges y la historia es escrita por Jorge Luis Borges.



▲ Jorge Luis Borges.



Borges fue lector de Reyes antes que a la inversa, porque era diez años más joven y porque, como diplomático mexicano en Buenos Aires –entre julio de 1927 y abril de 1930–, Reyes tenía ya obra publicada, invitaba a comer los domingos al joven Jorge Luis en la embajada, conversaban de literatura y le aconsejaba.

Hay tres personajes. Narrador en primera persona, un tal Borges; Carlos Argentino, un poeta arrogante; su prima Beatriz Viterbo, ya muerta y de quien el narrador estuvo enamorado. Éste regresa puntualmente a la casa donde ella vivió para sentirla cerca en cada aniversario de su fallecimiento. Esta acción le obliga a tolerar los adelantos de Argentino, que escribe el poema de “largo aliento” y aspiración totalizadora, “La tierra”. Un día, cuando la casa está a punto de ser derruida por una inmobiliaria, Argentino llama al narrador para develar la fuente de inspiración de su obra: un Aleph ubicado en el sótano. Aleph: un punto que contiene todos los puntos del universo y que, al observarlo, el poeta recrea en versos. [Escribe Borges, “Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo, lo que transcribiré, sucesivo porque el lenguaje lo es... Lloré porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural cuyo nombre usurpan los hombres pero que ningún hombre ha admirado: el inconcebible universo.”] Calculando que el poeta ha enloquecido, el narrador sucumbe a la curiosidad y va a casa de Argentino/Viterbo. En un instante, al quedar solo en la sala, se desarrolla la escena citada al principio y que

antecede al descubrimiento deslumbrante del Aleph: “–Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.”

“La cena” tiene también tres personajes. El narrador en primera persona, un tal Alfonso, y dos mujeres, Magdalena y Amalia; madre e hija. El protagonista corre por las calles para llegar a tiempo a la cita de una cena, a las 9 de la noche. Cree que algo funesto acontecerá si las nueve campanadas de la hora le sorprenden y no tiene la mano puesta en la aldaba de la puerta. Llega a tiempo [describe casa y objetos, entre ellos un cuadro que llama su atención; cena y brindis lo relajan; le intriga que la joven dirija insistente la mirada sobre su cabeza, voltea y no ve nada particular; salen al jardín y él se queda dormido; al despertar, las mujeres hablan extrañezas, ignorándolo; mientras se pregunta por qué ha sido invitado, descubre –entre luz y penumbras– que las mujeres no tienen cuerpo, sólo cabezas; es ingresado a la sala donde Magdalena y Amalia le muestran el cuadro antes referido: en tanto ellas lo miran con piedad, él advierte con espanto que el retratado es él mismo y sale corriendo de nuevo por calles desconocidas hasta llegar a la puerta de su casa cuando suenan las nueve campanadas de la hora; ¿ha vivido lo anterior o ha soñado?]. Y fue entonces cuando “La puerta se abrió. Yo estaba vuelto a la calle y vi, de súbito,... la sombra de una mujer desconocida.

–Pase usted, Alfonso.

Y pasé, asombrado de oírme llamar como en mi casa.”

Autoficción/autonarración

“LA CENA” Y “El Aleph”, encuadran en la descripción de la autoficción fantástica de Colonna; son narraciones análogas. Narrador, personaje y protagonista son uno mismo dentro de una historia fantástica, irreal, concepto que Philippe Gasparini sintetiza como ficcionalización del Yo a partir de la proyección del autor en situaciones imaginarias; (“La autonarración”; 2008).

Reyes y Borges publicaron sus cuentos en la primera mitad del siglo XX, cuando no existía el término autoficción que, aunque “inventado” por Doubrovsky, en la práctica se da desde antiguo, establecen Manuel Alberca, Iban Zaldúa, Colonna y otros críticos y teóricos de la autoficción (ejemplo, *Historia verdadera*, de Luciano de Samósata).

En décadas recientes, la autoficción y/o la autonarración se han popularizado en la industria libresco. Se han superpuesto al interés por la biografía, la memoria y la autobiografía. De ahí la broma o advertencia de Zaldúa en su “Manifiesto contra la autoficción” (2018), analogía con el *Manifiesto del Partido Comunista*: un fantasma recorre el mundo literario, el fantasma de la autoficción que, sin dejar de reconocer obras valiosas, resulta en peligro cuando es practicada por “autores oportunistas”. Mas ya lo sugiere Clément Rosset: no es fácil abstraerse del embrujo del Yo (*Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*; 2017). O dicho a la manera del sorprendente palíndromo citado por Alberca (*El pacto ambiguo*; 2013), no puede uno evadirse del “Soy Yós”.

Existe un paralelismo técnico-literario entre ambos escritores. El asomo de la influencia de uno sobre el otro pero, en particular (pequeño hallazgo), la total correspondencia entre dos de sus obras, “La cena” y “El Aleph”, en el angustioso laberinto de la autoficción fantástica ●

LOS AÑOS DE FUEGO: DZIGA VERTOV

A través de aspectos de la vida y la obra de Dziga Vertov (1896-1954), director de cine experimental y gran innovador del cine documental, este ensayo recupera puntos de inflexión en la turbulenta y compleja historia del cine soviético, en un período de grandes cambios sociales, políticos e incluso tecnológicos que sin duda dejaron su huella en el desarrollo del cine mundial.



Kino-Glaz = Cine-ojo = Cine-yo veo (veo con la cámara) + yo escribo (con la cámara sobre película) + yo organizo (monto).

El método del cine-ojo es un método de estudio científico-experimental del mundo visible:

a) Basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película.

b) Basado en la organización planificada de los cine-materiales-documentales-miradas escritas (fijas) sobre la película

Dziga Vertov, fragmento de El ABC de los kinoks

En la primavera de 1918, en Moscú y el resto del recién instaurado territorio soviético todo cambiaba drásticamente, a diario. Las instituciones del nuevo Estado se erigían por decreto mientras la vida de a pie forcejeaba por ajustarse a una realidad inédita. “Rusia -reza un viejo chiste nacional- es el único país con un pasado impredecible” y la marea de incertidumbre había alcanzado al presente. Bajo el mando de Lenin y el convulso Comité Central del Partido de los Soviets, el territorio más extenso del mundo había dado un salto de fe hacia lo desconocido.

En los barrios residenciales moscovitas, recién abandonados por la aristocracia zarista, industriales y burguesías de varia índole, algunas mansiones de acabados neoclásicos lucían vacías, aunque empezaban a recibir nuevos ocupantes y funciones. Una de estas residencias jugó un papel central en el desarrollo del cinematógrafo, cuya importancia dual como industria y maquinaria ideológica estaba en la mente del propio Lenin, quien conversando con Anatoli Lunacharski, describiría unos meses después como “de todas las artes, para nosotros la más importante”. No exageraba. Tras la toma del Palacio de Invierno, uno de sus salones fue reconvertido en sala de proyecciones. Cuando una batalla se ganaba con las armas, se ganaba una vez; cuando quedaba registrada por el cine, seguía ganándose cada vez que se proyectaba, multiplicando su influjo comunicativo como propaganda ante múltiples audiencias.

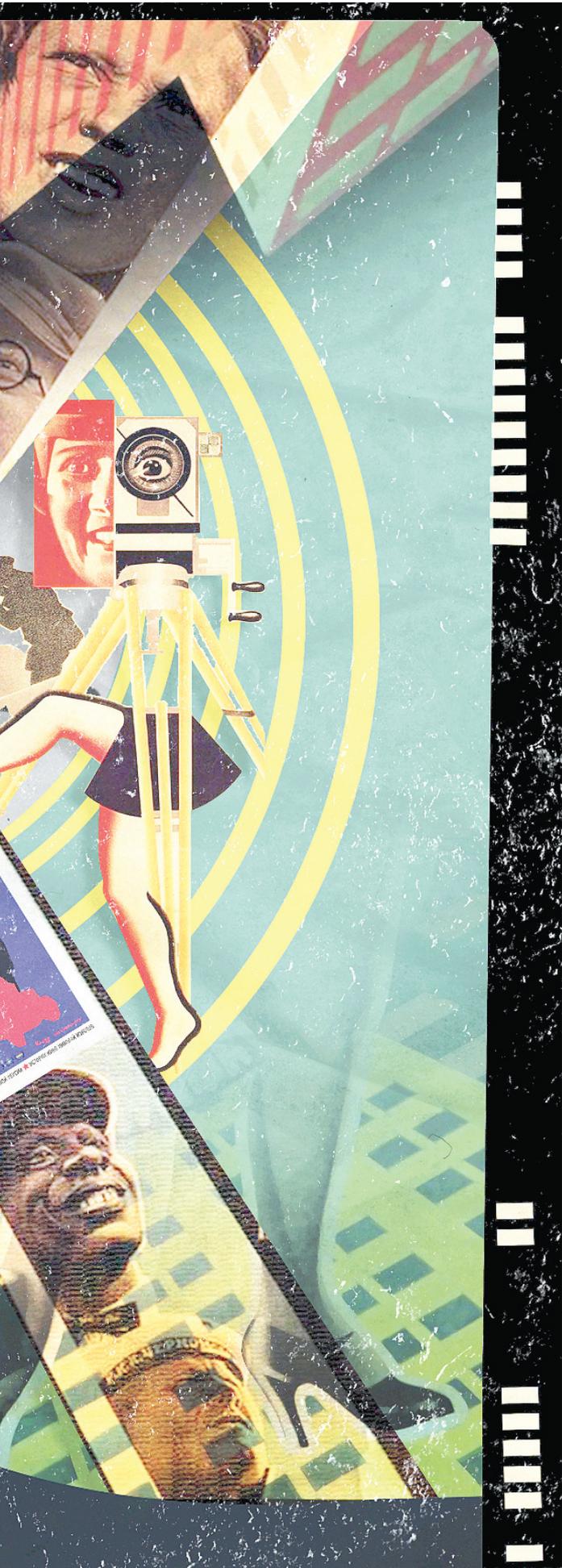
Hasta entonces, una de esas mansiones recién desocupadas en Moscú había sido sede para una compañía filmica privada que producía cine *de argumento* -hoy diríamos ficción- en Rusia desde 1896. Este lugar ejemplifica las profundas transformaciones para la cinematografía y, en suma, la infraestructura cultural de aquellos años. La residencia perteneció antes al heredero y magnate Stepan Lianozov, de ascendencia armenia, dueño de un emporio petrolífero en Azerbaiyán y otro de caviar en el mar Caspio. Durante el último lustro de la Rusia zarista, Lianozov había

Sergio Huidobro



▲ Collage: Rosario Mateo Calderón.

V CINE SOVIÉTICO Y VANGUARDIA



incursionado como productor filmico en alianza con Sergey Prokudin-Gorsky, camarógrafo personal del zar Nicolás II y pionero del documental monárquico por encargo. Como otros industriales en los días finales del Imperio Ruso, Lianozov había migrado a Francia dejando atrás inmuebles como aquel, que albergaba foros de filmación de las cintas que financiaba.

En sintonía con la tabula rasa emprendida por la nueva autoridad, la abrumadora mayoría del cine ruso anterior a 1917 se perdió para la historia, pero los escombros sobrevivientes como el cortometraje *Stenka Razin* (Romashkov, 1908) permiten entrever la producción de aquellos años: melodramas manieristas y acartonados, filmados a cámara fija, con composiciones teatrales y planos largos, narradas en episodios y actuaciones gesticulantes hasta el bochorno. A falta de las películas perdidas, conservamos testimonios como el de otro exiliado célebre, Vladimir Nabokov: “La técnica del cine, sin duda alguna, iba avanzando. Ya en 1915 se hicieron esfuerzos para perfeccionar la ilusión introduciendo colores [pintados a mano] y sonidos [no sincrónicos, esto es, grabados en un disco independiente a la cinta de celuloide]. [...] En aquellos años las estrellas tenían frentes bajas, cejas pobladas y ojos muy pintados. [...] Una sociedad fílmica rusa compró una finca elegante, con columnas blancas (parecida a la casa de mi tío, lo que me enternece) y esta finca aparecía en todas las películas de aquella sociedad.”

El 19 de marzo de 1918, apenas una semana después de que el gobierno soviético abandonara Petrogrado para reinstalar la capital en Moscú, la Comisión Estatal de Educación presentó un informe en el cual se instruía la creación de un Comité de Cine que, bajo la apariencia de instituto pedagógico, cumplía una función vigilante que evaluaba la producción de películas, guiones y cintas extranjeras para recomendar o no su proyección. En el futuro, además de no recomendarlas, el Comité castigaría la rebeldía de iconoclastas como Eisenstein, Tarkovski o Paradjanov, entre otros, quienes serían proscritos o interrogados por los funcionarios del Comité, de forma análoga a sus colegas estadounidenses, quienes padecieron las listas negras del McCarthismo. A partir de julio de 1918, toda cinta que se proyectara en territorio de la URSS debía enviar ejemplares de su programación, pósters y sinopsis detalladas para examinarse. Adjetivos como “contrarrevolucionaria”, “reaccionaria” o “capitalista” se cernían como espada de Damocles sobre las películas, fueran soviéticas o extranjeras.

El 18 de abril, un séquito de funcionarios culturales viajó de Petrogrado a Moscú. Entre ellos se encontraba el periodista bolchevique Mijail Koltsov, nuevo jefe del Departamento de Noticias y su principal asistente, un muchacho judío de veintiún años, Denis Abrámovich Káufman, quien había modificado su nombre para ocultar su ascendencia de los vergonzantes y sistemáticos pogromos que la población hebrea padecía desde

tiempos de Iván el Terrible. Cuando llegó a la sede del Comité, Denis ya había cambiado su apellido por Arkadievitsh para finalmente adoptar, como cineasta, un seudónimo que lo despojaba de raíz semita y lo hacía pasar por eslavo: Dziga Vertov. Volveremos a las razones que tuvo para ello.

Al igual que otros cineastas de fama posterior, como Sergei Eisenstein o la montajista Esfir Shub, Kaufman-Vertov entrenaría su ojo y construiría su lenguaje en esas oficinas de tecnología precaria y exacerbación política, revisando, mutilando y reordenando cuadro a cuadro el trabajo filmado con otros o sustituyendo los intertítulos por otros más adecuados a la política imperante. Ahí tuvo carta libre para experimentar y cocinar sus ideas como en un laboratorio. Que uno de los lenguajes artísticos más liberadores e influyentes del cine mundial se haya fraguado en un departamento de vigilancia y censura es una de las grandes ironías en la historia de las pantallas.

Un documento recabado por Zoia Barash, conservado en el Centro de Información del ICAIC (Cuba), describe así las funciones del cineasta: “Vertov, Denis Arkadievitsh. Secretario del Departamento de Noticieros. Sueldo: 885 rublos. Recibe de los camarógrafos todo el material filmado para su uso en Cine-semana y otros filmes. Lleva toda la documentación del Departamento.” Aquello significa que Vertov tenía a disposición todo el material filmado –al menos de forma oficial– durante los años de fuego de 1917 y 1918 en el territorio ruso. Aquello fue el caldo de cultivo para su primer largometraje: *El primer aniversario de la Revolución*, estrenado en 1918 con cuarenta copias, una cifra alta para los esquemas de producción y para el entorno económico del momento. No se conserva ninguna.

El cine antes de octubre

VERANO DE 1896. Cinco meses después de que el cinematógrafo de los Lumière debutara en el Boulevard parisino de las Capuchinas, el proyccionista de aquella sesión, Charles Moisson, viajó junto al pionero documentalista Francis Doublier para filmar en Petrogrado –hoy San Petersburgo– la coronación del último zar de todas las Rusias, Nicolás II. Viajaron por la Rusia imperial deteniéndose a filmar en los escasos pueblos ya electrificados; cuenta la leyenda que, para vencer la precariedad, aprovechaban la oscuridad de los sótanos para revelar la película filmada y llegaron a usar vodka como líquido para positivar imágenes. Su intención se limitaba al registro documental de lo que encontraban al paso, pero en esas imágenes pioneras estaba la semilla a partir de la cual Vertov inventaría el documental como lo conocemos y construiría un lenguaje audiovisual completo a partir del registro de lo real.

El 2 de enero de 1896, apenas una semana después del debut del cine en París, Vertov había nacido en Bialystok, una aldea diminuta con predominio de población judía y sostenida mayor-

VIENE DE LA PÁGINA 9 / LOS AÑOS DE...

mente por su industria textil, en las llanuras actuales de Polonia que por entonces pertenecían al Imperio Ruso. Boris Efimov, un caricaturista soviético que también nació ahí, la describió como “...calles polvorientas, de adoquines rotos, cunetas siempre húmedas que sustituían el alcantarillado, árboles raquíticos en el parque, casitas provincianas y edificios oficiales. Así era la ciudad. La construcción más importante era la iglesia católica de ladrillo que elevaba al cielo su sombría aguja gótica”. No un imán para turistas, evidentemente, pero sí para los sucesivos ejércitos que veían en Polonia un paso natural entre Rusia y las potencias occidentales.

Aunque el antisemitismo era una sombra bien acendrada en la historia rusa, Kaufman y su familia tenían razones personales para esconder su identidad. Cuando Denis (Dziga) tenía diez años, en sólo tres días de junio de 1906, un violento pogromo en Bialystok diezmó a su población judía en más de noventa asesinados. Denis y sus hermanos, Mijail –quien sería su camarógrafo más adelante– y Boris –que emigraría a Estados Unidos para trabajar con Sidney Lumet– salieron del poblado disfrazando su ascendencia étnica. Aquello no evitó la fatalidad: cuando, en 1939, Vertov y sus hermanos iniciaron los trámites para evacuar a sus padres de Bialystok al firmarse el tratado Ribbentrop–Molotov, el estallido de la guerra impidió trasladarlos a Moscú y murieron poco después, en el mismo lugar, que ahora era la Polonia ocupada por el nazismo. En su autobiografía *Memorias de un cineasta bolchevique* (Capitán Swing, Madrid, 2011) persiste la sensación de que ese peso le oprimió la conciencia hasta el final.

Volvemos a 1896, el año del nacimiento de Vertov y el cine. En un entorno como aquel a finales del siglo XIX, es difícil creer que la familia Kaufman, aunque cultivada y dueña de una librería, tuviera noticia inmediata del “Teatro eléctrico” que se presentó en mayo durante la apertura del Jardín Acuario en Moscú. El mencionado teatro no era otro que el cinematógrafo estrenado en París. La difusión y penetración del cine en toda Rusia puede medirse con un dato: apenas una década después, incluso en una villa escasamente poblada como Bialystok había cinco *teatros eléctricos* funcionando. Se calcula que en Moscú funcionaban setenta y ocho, e historiadores como la ucraniana Zoia Barash estiman que hasta antes de la Revolución rusa se habían producido unas dos mil películas en el país, aunque la impresión más sensible que conservamos de la llegada del cine a Rusia la escribió Máximo Gorki: “¿No será una premonición de la vida en el futuro? [...] No importa qué sea, este espectáculo acaba con los nervios. Sin equivocarnos, podemos vislumbrar una gran divulgación de esta invención debido a su asombrosa originalidad. [...] El cinematógrafo ofrece esta posibilidad y los nervios se harán más sensibles, por un lado, y por el otro, tendrán más ansiedad por las impresiones extrañas y fantásticas que brinda.”

La *Gaceta de Bialystok* publicó el 10 de febrero de 1910: “Será más fácil para los historiadores del siglo XL imaginar la civilización del XX que a nuestros historiadores recrear por escrito la cultura de los tiempos de Cristo. Llegará la época en que los dramas en las calles dejarán de interesarnos, pues dos horas más tarde los podremos ver en la pantalla. Por todas partes veremos a los camarógrafos girando las manivelas de sus cámaras.”

Es difícil exagerar la relevancia ideológica adquirida por el cine en los primeros dos años

▲ Cartel de la cinta *El aniversario de la revolución*.

En un entorno como aquel a finales del siglo XIX, es difícil creer que la familia Kaufman, aunque cultivada y dueña de una librería, tuviera noticia inmediata del “Teatro eléctrico” que se presentó en mayo durante la apertura del Jardín Acuario en Moscú. El mencionado teatro no era otro que el cinematógrafo estrenado en París.

posteriores a la Revolución bolchevique. Sólo en 1919 se produjeron cincuenta y seis películas –sobre todo, adaptaciones de clásicos rusos–, una cifra considerable en un entorno de reestructuración de toda la vida pública y la obligada escasez que sigue a una guerra civil: con frecuencia había escasez de película positiva y había que conseguirla en el mercado negro de las regiones del sur, como Ucrania. Aún así, para blindar la producción filmica –una protección sin la que no se entiende el veloz ascenso creativo de Vertov– en febrero de 1919 el Consejo de Comisarios del Pueblo autorizó abonar diez millones de rublos a la industria filmica soviética.

Pese a la crisis generalizada, sobrevivían algunos estudios privados a los que el Estado les hacía pedidos y que absorbió cuando, en agosto de 1918, Lenin firmó el decreto de nacionalización de la industria cinematográfica. Entre 1917 y 1921, se calcula que produjeron unas 352 películas por encargo estatal incluyendo, por supuesto, propaganda. Hubo otros casos, como los estudios de Iosif Ermoliev, que se especializaron en adaptar a Turguev y los Estudios Rusia a Andersen, por encargo del Comité de Cine con fines educativos; en numerosos títulos se conserva la documentación, pero no las películas mismas.

Los años de fuego (1918–1924)

PARA EL MOMENTO en que Dziga Vertov debutó como realizador con *El aniversario de la revolución*, había cuarenta camarógrafos activos en el país y diez de ellos formaban parte del Comité de Moscú, trabajando cerca o directamente con él. El dinamismo de un equipo numeroso de rodaje y montaje cultivó en Vertov la idea de un colectivo o cadena de cine-guerrillas que hicieran cine en unidades de rodaje encadenadas: llegar, filmar, revelar y montar la película a paso veloz, varios equipos a la vez en varias locaciones de un mismo pueblo, evento o ciudad, tratando de capturar el mayor número posible de ángulos y puntos de vista simultáneos.

Los procesos creativos de los *kinoks* comandados por Vertov no pueden entenderse sin el auge de industrialización mecánica que cubría como ola toda la vida pública soviética: la colectivización rural, el auge de la maquinaria, las líneas de producción, la erección de fábricas, cooperativas mecanizadas y vías férreas. En *Nosotros (variante del manifiesto)* (1919) publicado en la revista *LEF* –siendo Maiakovski su editor– el Vertov teórico-ensayista escribía:

Nosotros no queremos por ahora filmar al hombre porque no sabe dirigir sus movimientos.

A través de la poesía de la máquina, enamorando al obrero de su herramienta, a la campesina de su tractor, al maquinista de su locomotora.

Introducimos la alegría creadora en cada trabajo mecánico, asimilamos los hombres a las máquinas, educamos hombres nuevos.

El 1 de junio de 1918 se estrenó el primer *Kino-Pravda* (Cine-Verdad). En los siguientes años se produjeron más de cuarenta entregas con puntualidad fabril y colaboradores como Alexandr Ródchenko, su hermano Mijail Kaufman o su esposa, Elizabeta Svilova. Si uno observa con cuidado los créditos del número 16, descubrirá entre el equipo a un precoz director teatral que había sido compañero de oficina de Vertov: Sergéi Eisenstein, quien dirigía una cámara por primera vez. Entre 1918 y 1920 se calcula que los *Agitprop* –trenes y barcos equipados con cinematógrafos para proyectar en su interior– ofrecieron más de dos mil funciones a cerca de dos millones de espectadores. Es probable que, en esos mismos años, ningún otro cineasta en el planeta haya contado con una audiencia potencial de tal magnitud; cuando, en 1925, un largometraje extraído de los *Kino-Pravda* se estrenó en la Exposición Mundial de Artes Decorativas en París, el público de Vertov rebasó las fronteras soviéticas y allanó el camino para sus dos obras maestras: *El onceavo año* (1928) y *El hombre de la cámara* (1929), dos semillas para la modernidad cinematográfica cuyas llamas continúan encendidas. Para entonces, Lenin ya habría muerto –los *Kino-Pravda* morirían con él, hace cien años exactos– y la ominosa sombra del terror estalinista se cernía sobre la vida soviética y su cine. Dziga Vertov y los *kinoks* no volverían a ser los mismos después de esa década de fuego, pero el cine tampoco lo sería. Para las pantallas, el siglo XX acababa de nacer ●

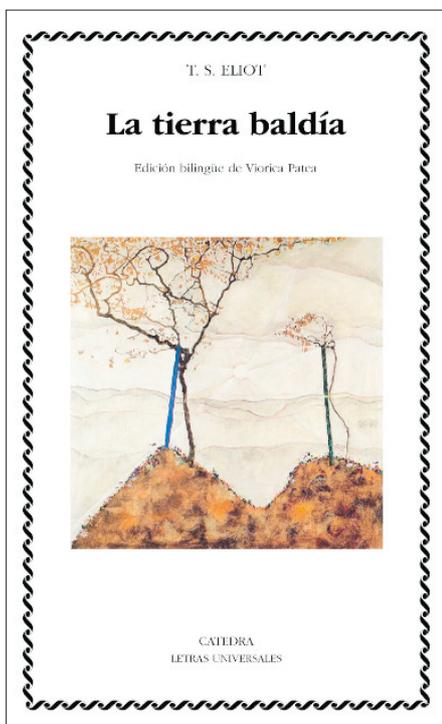
Traducciones de las citas tomadas de:

Joaquín Jordá (Tr.). *Memorias de un cineasta bolchevique*, Editorial Labor S.A., Barcelona, 1974

Joaquín Romaguera I Ramió, Homero Alsina Thevenet (Eds.). *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Barcelona, 1989.

Zoia Barasch. *El cine soviético de principio a fin*, Ediciones ICAIC, La Habana, 2008.

APROXIMACIÓN A T.S. ELIOT



La tierra baldía,
T.S. Eliot,
traducción de Gabriel Bernal
Granados,
El Oro de los Tigres XII,
México, 2023.

Legendas y tesis suben al escenario e intentan echar luz sobre lo indiscernible (sostén del enigma): T. S. Eliot desciende al vertedero de la historia, la universal y la de la metrópoli en la que encarna (o al menos se identifica la modernidad), dígame Londres, Viena, Munich, y al de sociedades en condición de ruina por asolación bélica y un corrupto Great Money System con el que se ha fraguado decadencia y muerte: tierra yerma. Desciende para consultar al ciego Tiresias, hombre-mujer, y apelar a su condición de árbitro oracular para mediar en diálogo fusional entre vivos y muertos, entre lo pagano y lo religioso, entre Antigüedad y un tentativo nuevo modo de nombrar el presente: High Modernism. El resultado: *La tierra baldía*, un milagro poético ecuacional (legitimado por el *miglior fabbro* Ezra Pound, que procuró dosificación y temple al descenso textualizado de Eliot, y por multitud de lectores a lo largo de más de un siglo).

Acaso y con todos los despistes voluntarios o exactitudes convenencieras que Eliot deposita en sus intrigantes notas al final de su poema, lo que sobra en obviedad es que, a semejanza de como hizo James Joyce con su *Ulises* (1922), el poeta admitió en *La tierra baldía* (1922) la irrupción de una especie de géiser de la historia y el mito, de un contubernio entre tradición y renovación poéticas, para enseguida dotarlo de equilibrio mediante la imposición demarcatoria de sus nervios tras colapso personal, es decir por intercesión de su propia biografía (una arista más). Pero el géiser se yergue a mayor altura desde o a través de lo literario: citas, paráfrasis, parlamentos teatrales, cuadros mitológicos. En la alquimia practicada por Eliot, la incorporación de la materia psíquica propia, redirigida, cimenta y, a veces, fusiona los bloques aparentemente inconexos con que ha levantado su edificio semivacío de lirismos y atiborrado de calamidad histórica, exonerándolo de toda sospecha de rapacidad literaria.

Sea como sea, hay en *La tierra baldía* un aspecto que, en apariencia ajeno a la naturaleza de los elementos que conforman el poema, se desliza, o más bien humea, en los márgenes de nuestra visión auditiva y de nuestra audición visual: el que abre una línea de búsqueda poética mediante un cariz casi policial o detectivesco del sí creador. Aspecto que – no se sabe pero no es difícil deducir– otorgó Eliot a su obra cediendo a la tentación cabalística, y a modo de contener dictamen explicativo exhaustivo a futuro.

Este aspecto quizá encuentra más pronta percepción y utilidad de interpretación en quien se aventura a llevar *La tierra baldía* a otro idioma: el traduc-

tor, ese desanudador de tejidos textuales y explorador de evidencia y de falsa evidencia implantada a veces por los creadores mismos a modo de charada u obediencia lúdica a sus procedimientos. El traductor: la mano que coloca bajo la luz la lupa sobre el reverso del lienzo repleto de signos.

Ahora una traducción de reciente publicación se suma a la cascada en el tiempo que ha generado en español *La tierra baldía*: la de Gabriel Bernal Granados. Más que peregrinaje lingüístico policial, o labor ministerial, el andamiaje de examen y traducción trazado por él desemboca en casi investidura de agente secreto de lenguas: indaga en el interior de los nudos para destejer el original y transferirlo a su idioma sin aplicar intelectualizada censura, sin conceder embellecimientos a lo ya de por sí estéril en ese sentido.

Dice Bernal Granados al final del comentario a su traducción que su propósito no es “recrear el poema de Eliot en otra lengua sino aproximarme, a través del ejercicio de la traducción, al sentido ulterior del poema en su relación con la historia, el mito y la vida del autor”. Confesión de método, empeño e intención en su aventura de dar con los hilos más resistentes en el tejido de lo oculto (esa revelación argumentada de unos versos de Geoffrey Chaucer sobre los padecimientos de la floración en el mes de abril haciendo eco en el inicio de *La tierra baldía* –no consignada por Eliot en sus notas–; la integración onomatopéyica en justo traslado al español como alusiones sexuales y no como adentados píos de gorrión; el acatamiento a las alternancias de voz y hasta a las acotaciones tipográficas del original). La destreza y los logros del traductor (poeta, destacado ensayista y probado traductor de otras obras) con que ha regresado de su odisea por el Hades eliotiano, se manifiesta en la develación de los filamentos con que se entramó *La tierra baldía*, en la demostración de la imposible unificación tonal del poema desde su versión inglesa, que el mismo Eliot había dejado entrever en el título que en un principio le había dado y que Pound desechó: *He Do the Police in Different Voices (Él hacía el papel de la policía con diferentes acentos)*, en alusión al personaje Sloppy de la novela *Nuestro común amigo*, de Charles Dickens; personaje el de Sloppy que tiene la capacidad de leer, modulando su voz, las noticias, especialmente las policíacas ●

Guillermo Arreola

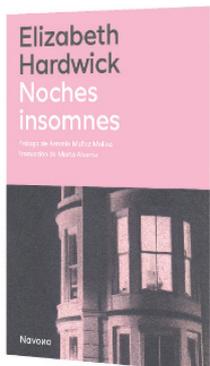
 JornadaSemanal

 @LaSemanal

 @la_jornada_semanal

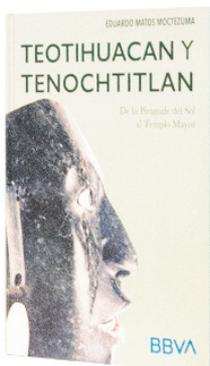
 Visita nuestro
PDF interactivo en:
<http://www.jornada.unam.mx/>

Qué leer /



Noches insomnes,
Elizabeth Hardwick,
prólogo de Antonio
Muñoz Molina,
traducción de Marta
Alcaraz, Navona,
España, 2023.

EN NOCHES INSOMNES una mujer recapitula su existencia y escribe “recuerdos, reflexiones, retratos, cartas y sueños”. La cofundadora y directora de *The New York Review of Books* publicó la biografía de Melville y *Noches insomnes*, entre otros títulos. Su trabajo como crítica y ensayista fue destacado por sus colegas y ganó la Medalla de Oro de la Academia Estadunidesa de Artes y Letras. “Ningún prosista me depara mayor placer que Elizabeth Hardwick. Honra nuestro idioma y reanima nuestra congoja. *Noches insomnes* es elegante, sabio, sabroso: un libro en verdad extraordinario”, dijo Susan Sontag. Para Philip Roth “esta original novela ofrece todo lo que aporta una insustituible fotografía de un álbum familiar, salvo que en este caso las palabras valen más que mil imágenes”. Es una mezcla de realidad y ficción.

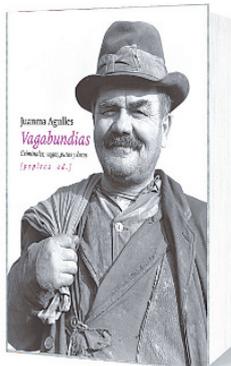


Teotihuacan y Tenochtitlan. De la Pirámide del Sol al Templo Mayor,

Eduardo Matos Moctezuma, selección de imágenes de José Ignacio González Manterola, BBVA y GM Editores, México, 2024.

EL ARQUEÓLOGO EDUARDO Matos Moctezuma estudia el vínculo entre Teotihuacan y Tenochtitlan y especifica la relación de las piezas encontradas en ambas urbes prehispánicas. “El mexica quiere incorporar el pasado, se roba el pasado de otros pueblos, entre ellos el teotihuacano, al

considerar que ahí nacen los dioses”, asevera el autor. Los mexicas relacionaron el imaginario divino teotihuacano con su ciudad, con el Templo Mayor, a través de piezas escultóricas y su aproximación a la arquitectura y la pintura. Con los descubrimientos realizados en el Templo Mayor se vislumbra que Tenochtitlan se apropió de aspectos esenciales de las culturas previas.



Vagabundias. Criminales, vagos, putas y locos,
Juanma Agulles,
Pepitas de calabaza,
España, 2024.

JUANMA AGULLES pasó catorce años trabajando en un albergue para personas sin hogar. *Vagabundias* surgió de las charlas, las lecturas y las reflexiones hechas durante esa época. “Los testimonios, anécdotas y experiencias aquí presentadas han pasado por el filtro de mi memoria, ya que fueron recogidas sin atenderme a ningún método ni forma de registro”, constata el autor, que trata sobre la pobreza y la marginalidad. Y escribe: “[Deseaban que] el señor K. entrase en razón y pasase sus días en una correcta sobriedad. Algo que él soportó con estoicismo mientras se reponía físicamente y organizaba su existencia para salir del albergue.”

Dónde ir /

Eduardo Sarabia. Cuatro minutos de oscuridad.

Curaduría del artista. Galería OMR (Córdoba 100, Ciudad de México). Hasta el 13 de abril. Martes a viernes de las 10:00 a las 18:00 horas, sábados de las 11:00 a las 16:00 horas.

CUATRO MINUTOS de oscuridad –exposición individual de Eduardo Sarabia en OMR– es una especie de “cartografía del intrincado lenguaje

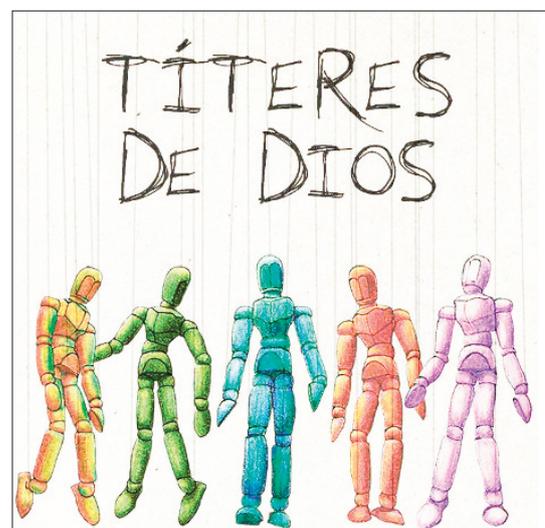


visual” del creador. Constituye la segunda parte de una trilogía de exhibiciones dedicadas al eclipse total de sol. Trata la opacidad y las sombras. La exposición aborda “el poder de la imaginación y el deseo de proyectar el futuro”. En el recinto, a través de una estructura que evoca a una capilla, Sarabia manifiesta su interés en “el conocimiento ancestral, alquímico y místico.” Un techo de vitrales proyecta una luz tenue que ilumina una fuente.

Títeres de dios.

Dirección y dramaturgia de Said Moguel. Con Valeria Salgado, Santiago Lapayre, Cristina Kitty Ramírez, Aida Paredes y Erick Samuel. El 77 Centro Cultural Autogestivo (Abraham González 77, Ciudad de México). Hasta el 12 de abril. Viernes a las 20:30 horas.

JUVEN, AMÉRICA, Panpan, Memento y Pulga son jóvenes adultos que se encuentran en el limbo de “las oficinas de dios.” Said Moguel afirma que en la obra teatral los personajes deben redescubrir los sentidos de sus vidas a través de la muerte. Las cinco personas son obligadas a “cumplir su deber como jinetes del apocalipsis”. Se trata de una reflexión sobre la existencia ●



En nuestro próximo número

La Jornada
SEMANTAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA

**FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL
Y FOTORREPORTAJE**

La flor de la palabra/ Irma Pineda Santiago

¿Con qué unidad se mide la ausencia?

EN EL MES de marzo en la cultura zapoteca se celebra el Nabaana, un momento especial del año, cuando los vivos acuden a los cementerios para celebrar una fiesta con sus familiares ya fallecidos. Sin embargo, existimos familias indígenas que no podemos ir a saludar a nuestros seres queridos en la casa de los muertos, porque fueron desaparecidos y nos seguimos preguntando: ¿dónde están?, ¿dónde se los llevaron? Hemos aprendido a vivir con esa ausencia, pero aún no sabemos cómo medirla. ¿La ausencia se puede medir por días, por kilos? ¿Se puede medir en centímetros cúbicos por la cantidad de lágrimas derramadas? ¿Acaso se puede medir por el tamaño del dolor?

Quizá estas preguntas parezcan absurdas, pero para muchas familias indígenas son la tortilla de cada día, caminan con nosotros, aparecen cada vez que se nombra Ayotzinapa, Acteal, Aguas Blancas, Nochixtlán, Juchitán o San Mateo del Mar, entre tantas comunidades indígenas que han conocido los rostros más duros de la violencia y donde, a pesar de la ausencia de varios de sus habitantes –ya sea por el desplazamiento forzado, la migración a la que obliga la pobreza, los crímenes o la desaparición forzada–, insisten en aferrarse a sus lenguas y expresiones culturales.

No podemos hablar de culturas o lenguas indígenas sin mencionar las luchas cotidianas que los pueblos viven para mantener sus raíces más profundas, ya que estas raíces necesitan un territorio donde afianzarse, lo que implica batallas por su defensa y la de sus elementos más preciados, como el agua, el aire, sus minerales, su biodiversidad, su espiritualidad, los seres míticos y sagrados que lo habitan, su historia y toda la literatura que de ello se puede crear. Las batallas son dispares. Por un lado, los pueblos indígenas tratando de defenderse con las leyes o con algunos palos y piedras y, por el otro, las grandes empresas con sus enormes bufetes de abogados, con los permisos y concesiones otorgadas por el Estado para la explotación de los recursos naturales, o con sus aliados: jueces corruptos, policías, soldados o grupos paramilitares.

Una de las formas represivas más terribles y sofisticadas que se conocen es la desaparición forzada, porque, como ha escrito el doctor Camilo Vicente Ovalle (investigador zapoteca), para los perpetradores hay una lógica en ese acto: si no hay cuerpo, no hay delito que probar. Sólo que la violencia no se ejerce nada más en contra de la víctima directa, sino que afecta a todo el entorno de la persona desaparecida, ya que no es nada más “llevarse a alguien”: ese alguien es miembro de una familia, de una organización social, de una comunidad; ese alguien es hablante de una lengua indígena, que no podrá seguir heredando a sus descendientes, como tampoco puede ya contarles leyendas de su pueblo, las de los héroes o los aparecidos, ni podrá contarles historias de duendes o nahuales, ni hablarles de los dueños del monte ni de la señora del agua, ni podrá enseñarles a sembrar la tierra o a cuidar de los árboles.

Las personas indígenas que han sido desaparecidas fueron vistas como peligrosas por sus luchas, ya que se opusieron a los cacicazgos, a personas, instituciones y empresas que de manera ilegítima pretendieron adueñarse de las riquezas de los pueblos o se han dedicado al paulatino extractivismo sobre ellas. Cuando desaparecen a una persona se llevan a un padre o a una madre, dejando a sus hijos en una orfandad no reconocida, ni legal ni socialmente, porque no tenemos un cuerpo, no tenemos un muerto; tenemos la ausencia, la incertidumbre, el miedo atroz de que así como se llevaron al padre, un día también vengan por la madre, o por los tíos, o por los amigos de la familia o por los otros miembros de la comunidad. Vivir bajo esas condiciones es una terrible tortura que tampoco está reconocida, que no podemos probar fácilmente, pero sabemos que violenta y lacera profundamente las culturas de los pueblos indígenas ●

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

Cardinalidad y heterodoxia en la epistemología de la escena



▲ Compañía Nacional de Teatro.
Foto: La Jornada/
Cristina Rodríguez.

QUIENES SE DEDICAN profesionalmente a la investigación no pueden obviar el trabajo que ya presenté en la pasada edición, en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro, no sólo por su honddura, sino por la heterogeneidad y genealogías de sus contribuciones.

Este trabajo es una muestra de que las compañías independientes no se bastan para documentar y analizar su propio trabajo, que las compañías institucionales están demasiado preocupadas en que sus titulares conserven el puesto, que sigan fluyendo los presupuestos y no incomodar a los titulares de las entidades de cultura para continuar con sus esfuerzos.

Eso lo vimos hasta en la Compañía Nacional de Teatro de México que optó por dejar de producir su memoria escénica (nunca explicó públicamente por qué y al parecer a nadie le importó) como lo manifesté en este espacio. Una documentación que tendría que venir orientada por la sabiduría del historiador, el antropólogo, el crítico de arte y teatro, y el periodismo (al que tanto se desprecia).

Algún día haré una antología sobre todos los comentarios de desprecio y descalificación que desde las redes hacen los creadores de prestigio y en ciernes sobre los críticos y, sobre todo, sobre los reporteros a quienes por lo general consideran como una extensión de las carteleras que difunden sus obras y portadores de una incompreensión supina sobre los hallazgos artísticos que parecen invisibles a sus ojos.

En estos cuatro primeros tomos que refiero hay mucho material para quienes no están preocupados por cumplir con un *estado del arte* (así se le llama en el ámbito académico a soplarse todo lo que hay sobre una materia o un problema de estudio), porque los materiales reunidos exploran territorios que no necesariamente tienen un interés académico formal, sino que están en el cielo raso de la experiencia clínica sobre la escena (me refiero a los testimonios

que da cada quien sobre cómo le ha ido en la feria del teatro).

Si empezamos de atrás para adelante y nos concentramos en las últimas entregas que exploran fenómenos más recientes, que recogieron Jorge Dubatti y Lucía Lora, vamos a encontrar el eje de la creación-investigación como paradigma orientador. No todo está visto desde un campo teórico evidente, ni trazado con una metodología de rigor cristalino. Hay sugerencias conmovedoras y desafiantes.

Asombra el trabajo que abre el tomo, porque Ximena Arroyo y Yasmín Loaiza se refieren a la primera institución cultural de Perú que se fundó en 1938 y es una Asociación de Artistas Aficionados. Es un modelo de gestión interesante, con algunas semejanzas con el modo de integrarse y entender la vecindad que ha logrado El Milagro y que logró Carretera 45 y el grupo Contigo América.

En Perú han vivido su desarrollo y sus transformaciones al ritmo en que la ciudad se ha transformado, y se han integrado a la cotidianidad consecuencia de la inserción de la Asociación en el tejido urbano y social.

Muchas contribuciones en ese sentido toman la memoria, el documento y el testimonio como un material vivo que avanza hacia la comprensión metodológica (“Dramaturgias de la familia, entre el documento y la ficción”, de Ernesto Barraza).

Hay experiencias y reflexiones muy originales como la que plantea Germán Casella de la Universidad de La Plata, con su sugerente trabajo “Hacia una teoría teatral infantil feminista: los cimientos del sujeto ‘niño’”, donde busca “problematizar los modos de abordar al teatro para las infancias a través de un recorrido situado por algunas epistemologías feministas y la antropología de las niñeces”.

Hay algunos otros abordajes que se proponen la misma cuestión desde hace muchos años: entender al espectador, entender la corporalidad en función de una perspectiva de género. El planteamiento urgente de acompañar los procesos creativos de la investigación interdisciplinaria. En fin, 668 páginas de ideas ●

Cartas desde Alemania/ Ricardo Bada

El cine de animación

EN MI CARTA anterior, y por dedicarle la mayor atención al centenario del primer corto de los Estudios Disney, me dejé en el tintero (virtual) una referencia a la historia del cine de animación, que no lo inventa ni descubre Walt Disney.

En la fabulosa obra *Arqueología del Cine*, de C.W. Ceram (que sólo se encuentra en librerías de viejo; yo tengo un ejemplar que guardo como oro en paño), se recogen todos los testimonios visuales que dieron como producto final el cine, tal y como hoy lo conocemos.

Parece haber consenso poco menos que universal en que el lejano ancestro del cine es el fotógrafo inglés Eadweard Muybridge (1830-1904), quien en los años setenta del siglo XIX realizó en California un experimento fotográfico en forma secuencial, recogiendo en él un caballo al galope. Así pues *Race Horse* es el principio del desarrollo que culminaría en el cine, y fue consecuencia de una apuesta: dos potentados californianos sostenían un duelo verbal acerca de si, durante una carrera, había o no un instante en que las cuatro patas del caballo estaban en el aire. Para documentarlo era necesario un gran fotógrafo y eligieron a Muybridge, ya famoso allí gracias a sus fotos del parque nacional Yosemite y de San Francisco. Fueron tres los experimentos de Muybridge entre 1872 y 1878. Cito de *Wikipedia*: “El resultado fue una secuencia de 12 fotografías que se realizó aproximadamente en medio segundo [y] la serie de fotografías mostraba claramente todos los movimientos de una yegua de carreras de Kentucky llamada *Sally Gardner*.” En efecto, quedó demostrado que hay varios instantes en que las cuatro patas de Sally Gardner están en el aire.

Diecisiete años más tarde, los hermanos Lumière presentaron su primer filme, que es en realidad una película semidocumental titulada *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*, de la que realizaron tres versiones antes de proyectarla en la primera sesión pública, el 28/XII/1895 en el conocido Salón Indio del Gran Café de París. Ello inspiró a Georges Méliès para establecer un hito en la animación: en *El viaje a la Luna* (1902), un cohete tripulado por seres humanos vuela hasta el ojo de la Luna, que a su vez tiene un rostro humano. Quizá sea éste el verdadero nacimiento del cine, pero uno protagonizado por seres humanos.

Los hermanos Fleischer (fundadores en Nueva York, 1921, de los estudios homónimos) fueron los primeros competidores de Disney. Sus personajes, como Betty Boop, Popeye y luego Superman, siguen siendo conocidos hoy en día, sobre todo como una alternativa humorística atrevida y a menudo picante a la competencia: hay quienes opinan que una primera versión de 7' de *Blancanieves* (1933, dirigida por Dave Fleischer) con Betty Boop, parece una parodia lasciva del posterior largometraje de Disney, el cual, como se sabe, le hizo ganar a Disney en 1939 su segundo Oscar (el primero fue en 1932 por su creación del ratón Mickey), reconociéndolo “como una importante innovación en la pantalla que ha encantado a millones de personas y es pionera en un nuevo gran campo del entretenimiento: una estatuita y siete estatuillas en miniatura”.

No quiero cerrar mi Carta sin dedicarle unas palabras a la pionera alemana Lotte Reiniger, quien realizó en 1926 *Las aventuras del príncipe Achmed*, el primer largometraje cien por ciento animado. Su película, de la que poseo un DVD, es una maravilla contando un pastiche de varias historias como de *Las mil y una noches...* pero en siluetas recortadas de papel, no en dibujos. Reiniger se anticipó en una década tanto a Walt Disney –once años antes de su *Blancanieves*– como a Ub Iwerks (el diseñador de la figura del ratón Mickey), utilizando en ciertos momentos la cámara multiplano con la que se consigue un efecto 3D. A todos estos pioneros les debemos que en el crucial año 1968, George Dunnig filmara el que es para mí el mejor filme de dibujos animados que conozco, surrealista a carta cabal, protagonizado por The Beatles y que se titula *Yellow Submarine* ●

El poema perdido Zefi Daraki

espejismo

Supongamos que estoy sentada
en las ruinas de un futuro presente
El sol todavía sopla sobre mí
dobla mi vestido en sus rayos

Supongamos que
el presente del presente
esculpe el anochecer
sobre las últimas huellas del cuerpo

Con fuertes latidos me
cercan
apretones de mano de antaño. Toco
lo invisible para que me abra

¡Te engañé! Oigo la voz
del sueño
¡Espejismo – ilusión era!

Me miraba fijamente hasta que
desperté, no
desperté nunca, no sé

Zefi Daraki (Atenas 1939) fue bibliotecaria en la Biblioteca del Municipio de Atenas. 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

Felices 100, Henry Mancini

UN NIÑO CAMINA por la sabana africana trazando el rumbo de tres pequeños y alegres elefantes (*Hatari!*). Una mujer canta el abandono de su apartamento vacío, sentada en el alféizar de la ventana (*Breakfast at Tiffany's*). Un pulcro detective se regocija escuchando jazz tras resolver el crimen asignado (*Peter Gunn*). Una pantera rosa se burla de quienes persiguen sus huellas para nunca hallarla (*The Pink Panther*).

Si esas imágenes alcanzaron altura en la historia del cine y la televisión fue porque iban acompañadas por una música intuitiva, de perfil sencillo y soluciones magistrales; una música que superó límites narrativos asombrando a melómanos y creadores del orbe con gracia transparente. Una música que celebramos admirados, a pocos días de que su autor, Henry Mancini, muerto a los setenta años, cumpla cien de haber nacido.

Pensando en él escribimos sobre una servilleta: “Somos lo que somos antes de lo que somos.” La rebuscada frase nos vino luego de entregarnos a su universo y, claro, por la vocación ensimismada con que preludia una pregunta boba, pero que nos inquieta, lectora, lector.

¿No es reduccionista presentarnos en sociedad aludiendo a una actividad específica, en lugar de hacerlo a partir de los impulsos que, desde antes y atrás, animan nuestras preferencias cotidianas?

Yo soy poeta, dirá alguien. Yo soy abogada, responderá otra. Yo soy piloto, yo cocinera... Uno más, frustrado y con la mirada baja por calamidades financieras, agregará: no soy nada. Pero todo ello es parcial e insuficiente. Siempre hay pliegues secretos por revelar, y más cuando se habla de individuos como Mancini.

Señalar lo que estuvo “antes” de su profesión resulta luminoso. Entréguese a su música, eso primero, mas luego búsquelo en entrevistas o testimonios biográficos. Verá que su “ánima” estuvo encendida siempre.

Siga el rastro a documentales, cortos y conciertos dedicados a su obra; a las memorias de su viuda, hijas gemelas e hijo; a las anécdotas de colegas y periodistas. Todos lo vieron hacerse adicto al esquí, a la pintura, a la cocina de esa Italia que sin verlo nacer hervía en su sangre. Él era antes de ser el que era para todos.

Aprendió a tocar la flauta a los ocho años (gracias a su padre), en un inicio heterodoxo para el creador de renombre en que se convertiría. Evitando toda solemnidad pasó al piano a los trece. A los diecisiete ya hacía arreglos para titanes como Benny Goodman. Porque sí, las Big Bands lo movieron del clásico al jazz. Terminó estudiando en Julliard. Sonó en bandas del ejército durante la guerra. Pero todo ello lo puede averiguar con facilidad. Nosotros deseamos terminar desde el inicio.

Cualquier compositor está capacitado para crear y elevar música en el aire. Uno como Mancini, empero, acciona mecanismos divinos con la facilidad de un elegido. Aquí lo parafraseamos respondiendo sobre su inspiración ante un guión cinematográfico.

“Lo leo pero siempre espero a ver lo que filma el director – dijo–. No puedo trabajar nada antes porque tal vez suceda que, alentado por una breve descripción, genere escenas de quince minutos que yo no hubiera anticipado. Digamos que puedo tener una idea general del carácter, pero debo ver las imágenes en pantalla para que algo se detone en mí.”

A ello nos referimos. Cuatro Premios Oscar, veinte Premios Grammy, decenas de créditos... Todo empequeñece al escuchar esos fragmentos melódicos que, como bien dijo, detonaron en su magín para seguir resonando desde su eterna infancia.

“Es tan fácil, tan obvio”, compartió explicando cómo compuso el tema de *La Pantera Rosa*. Nosotros lo escuchamos –tocar y hablar– anonadados. El triángulo en swing, cuatro notas del bajo y entonces la melodía de un saxofón que ronronea luego de ponerse el monóculo y encender un cigarro. ¡Qué don maravilloso! Gracias. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●

Cinexcusas/ **Luis Tovar** @luistovars

La consistencia de Amat (II y última)



EL TIEMPO Y el lugar donde sucede *Perdidos en la noche* son insoslayables para entender a suficiencia el alcance de este filme duro, crudo y tan alejado como es posible de cualquier asomo de complacencia o morigeración: se trata respectivamente de la época actual y el estado de Guanajuato, es decir el sitio y la época hoy por hoy más peligrosas de la República Mexicana entera, de acuerdo con los índices oficiales de criminalidad. Añádase que, en tanto creció y ha vivido allá, Amat Escalante conoce a la perfección esa realidad.

Siguiendo con bastante libertad las líneas formales básicas del *thriller* policiaco, la trama traza su sendero principal siguiendo al detalle la búsqueda de justicia llevada a cabo por Emiliano, un muchacho veinteañero que perdió a su madre tres años atrás y que, en calidad de “desaparecida”, engrosa la cifra de ciudadanos mexicanos cuyo paradero más probable es la muerte pero que, administrativamente, se encuentran en una suerte de limbo desde luego insoportable para quien los ha perdido y no deja de buscarlos. Desde el arranque de la cinta, el espectador sabe lo que Emiliano ignora a ciencia cierta pero deduce hasta la virtual certeza: que su madre, activista en contra de la instalación en la localidad de una minera de capital extranjero a punto de empezar sus labores extractivas de riqueza nacional y de su aneja contaminación, ha sido víctima de la complicidad delictiva entre la empresa minera y las autoridades, en este caso municipales, solícitas y bien dispuestas al *allanamiento del terreno* que le permita, como en tantos otros sitios del territorio nacional, sentar sus reales así tenga que pasar por encima de cualquier derecho constitucional e incluso humano, comenzando por el de la vida.

La pesquisa que por su propia cuenta emprende Emiliano –quien sólo cuenta con su indignación y su deseo de justicia, no así con el mínimo conocimiento investigativo– lo conduce a trabar relación con una *familia* que de tal cosa no tiene sino el nombre, compuesta por

una cantante/farandulera de ésas que les gusta creer que son “artistas”; su pareja, un artista conceptual acusado de mediocridad y falta de ideas por la propia farandulera, y la hija de ésta, una joven mujer que vive emocionalmente de los *láics* que obtiene en su casi ininterrumpida presencia en redes sociales, mientras exhibe una vida tan vacía e insustancial como las redes mismas.

El juego de contrastes de *Amat* es evidente: el antedicho núcleo familiar, entre distorsionado, falso y en vilo permanente por culpa de la personalidad de sus tres miembros, vive *hacia afuera* en tanto la razón de ser de cada uno consiste en el aplauso ajeno y el deseo de celebridad; en el otro extremo están Emiliano, una novia solidaria e incondicional, y una hermana que, desde la ruptura de su propio núcleo familiar a causa de la ausencia de su madre, forma parte de una organización de búsqueda de desaparecidos.

El anterior no es el único contraste que plantea *Perdidos en la noche*: al obvio que se establece entre dos clases sociales obligadas a la convivencia –la familia de “famosos” con Emiliano, que se hace contratar por ésta para indagar en la casa el paradero de su madre– se suman otros como el ya mencionado entre una población preocupada por el medio ambiente y una empresa desentendida, omisa y potencialmente criminal no sólo por la contaminación, así como uno más que campea de principio a fin de la trama y la rubrica: el *eros*, ya sea artificial o artificioso, manifiesto por ejemplo en el *opus* del artista plástico, y el *thanatos* absolutamente real que Emiliano quiere poner de relieve en su afán de justicia o, si no es posible, al menos de venganza, lo cual habrá de reforzar un impulso de muerte que en el otro extremo también está más que presente, si bien contrarrestado, aunque al final infructuosamente, por quien menos se esperaba.

A estas alturas de su trayectoria, no cabía esperar de Amat Escalante menos que un filme como éste, complejo, denso y formalmente impecable ●

Alejandro García Abreu

Claudio Magris y Franz Kafka: la escritura como acto épico

El próximo 10 de abril Claudio Magris (Trieste, 1939) cumplirá ochenta y cinco años de edad, y en junio se celebrará el centenario de la muerte de Franz Kafka (Praga, 1883-Kierling, 1924). El germanista italiano ha estudiado a profundidad los textos del autor de *El proceso*. Aquí se conmemora y se da cuenta de algunas de las lecturas que el escritor triestino ha realizado de la obra del genio de Praga.

El naufragio de Kafka

ACOMODADO EN UN refugio temporal en una isla desconocida tras salvarse del naufragio, Robinson Crusoe organizó un sistema para medir el tiempo y hacer un balance de lo bueno y lo malo de sus circunstancias. Náufrago y sobreviviente –recuerda Claudio Magris (Trieste, 1939)–, el personaje de la novela de Daniel Defoe (1719) fue apartado del mundo. El balance salvaguardó el discernimiento de Robinson de su situación, atenuó la angustia e impidió que el miedo lo consumiera.

Robinson Crusoe es el gran libro de aventuras. El mito de Robinson continúa –hasta la actualidad– en la elaboración de textos, en interpretaciones realizadas por un sinfín de escritores. La *robinsonada* absoluta, según el filósofo alemán Theodor W. Adorno parafraseado por Magris, la escribió Franz Kafka (Praga, 1883-Kierling, 1924), en cuyos textos el ser humano es un náufrago en una realidad enigmática. El escritor triestino alega que el naufragio –el mal, el sufrimiento, el desatino y la resistencia a dichas instancias– se repite históricamente.

La imposibilidad de compartir la vida

MAGRIS SE REFIERE a la incapacidad de amar de Kafka como la imposibilidad de compartir la vida: esa inhabilidad para la existencia compartida y para el matrimonio fue reconocida por el propio Kafka. La sintió como una especie de culpa, de miedo de vivir.

Kafka, plantea Magris, fue un hijo ineficaz para convertirse en padre. Vivió “fuera del territorio de la vida y del amor para poder representarlos, pero a costa de su humanidad”. El genio de Praga le escribió a Felice Bauer: “Yo no soy un hombre.” Magris se refiere a la “estrategia de la negación y del propio desvanecimiento” y destaca “la sombra, la ausencia, el disimulo, la evasión.”

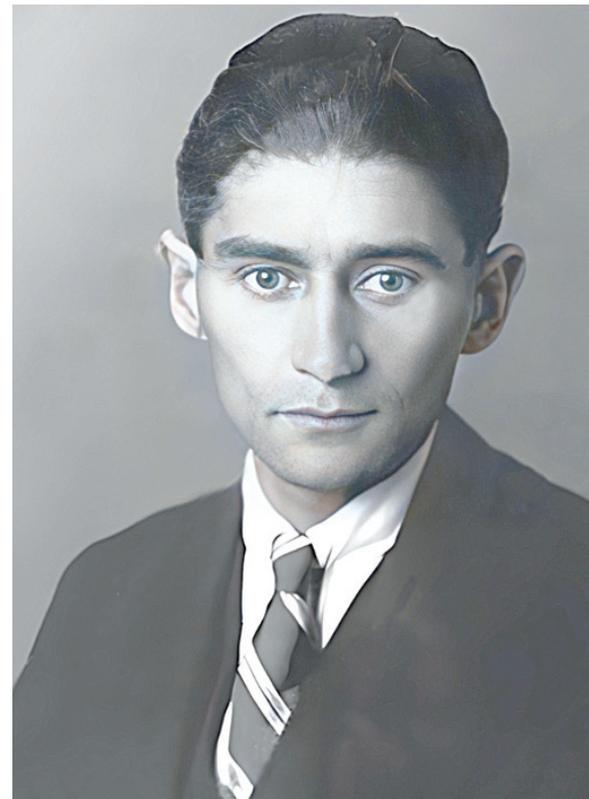
La ambigüedad de Odradek

PARA EL AUTOR de *El Danubio*, el personaje “más inquietante creado por Kafka es quizá Odradek, extraña y repelente figura que no se sabe bien si es un ser vivo o un artilugio mecánico y complicado que, con su ambigüedad, envenena la vida misma y la hace parecer algo sórdido y artificial”. Magris, tras leer a Elias Canetti, manifiesta que Kafka se describe a sí mismo en “una posición simbólicamente antihumana”.

La defensa y la autodestrucción

EL ESCRITOR ITALIANO plantea: “Sólo el aislamiento y la autorreificación pueden protegerlo de la vida, en cuanto que lo entregan a la muerte. La vida se busca, precisamente, en la exasperación del malestar. Kafka escribió las mejores parábolas de este proceso.”

Recuerda que Kafka, en “La madriguera”, la criatura perseguida bajo tierra por un enemigo,



▲ Franz Kafka.

que excava túneles para asirla, excava a su vez galerías para crear el mayor número posible de caminos de escape; pero, de esa manera, se dirige a las galerías excavadas por el ser hostil. “La defensa se vuelve idéntica a la autodestrucción. La concepción de la vida entera como malestar provoca la necesidad de elaborar un mecanismo de defensa que acaba por reducir toda la vida a un mecanismo de defensa.” Quien está “condenado a defenderse”, escribe Magris citando a Kafka, fallece, como quien muere de hambre por miedo a sucumbir envenenado. Aflora el sufrimiento de Kafka, referido explícitamente con una especie de humor negro.

El legado y la interpretación

KAFKA HIZO DE Praga uno de los más altos símbolos del exilio, recuerda Magris. Resulta un exilio interior en el que la conciencia de la realidad “se convierte en elemento de una infelicidad universal”. Y el autor de *Microcosmos* evoca el ambiente viciado de las oficinas kafkianas.

Kafka, rememora Magris, dijo que “un libro debe golpear como un puñetazo, sacudir con violencia al lector y su habitual visión de las cosas. Recibir un puñetazo no es agradable; según Kafka, la auténtica literatura debe contener –además del juego, el placer, el gusto por el mundo y por su reinención– también algo desagradable, algo irritante que desconcierte y produzca malestar”. La trascendencia está en la huella insondable que la obra deja en el lector.

La escritura, como supo Kafka y sabe Magris, se convierte en “un acto épico por excelencia”. En ambos surgen “la absorción, la concentración y la salvación del yo en el tejido [...] del libro, en la trama [...] del texto y de las palabras”. El escritor praguense se sentía culpable por la extenuación vital y su completo desarraigo. Se marginó de la vida para lograr aferrarse a ella y narrarla. Pienso en las concepciones del autor de *La metamorfosis* –sólo en apariencia decadentes porque prevalece el humor negro referido. Somos náufragos. Es el legado kafkiano y la interpretación efectuada por Magris es invaluable ●