

La Jornada
SEMANTAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 27 DE ABRIL DE 2025
NÚMERO 1573

*George Orwell,
lector de revistas*

MIGUEL A. HERNÁNDEZ ACOSTA

*Giuseppe Ungaretti:
el secreto de la poesía*

ETTORE DELLA GIOVANNA



**EL SIGLO DE
ERNESTO CARDENAL**

Leopoldo Cervantes-Ortiz



Portada: Fotoarte de Rosario Mateo Calderón.

EL SIGLO DE ERNESTO CARDENAL

El 1 de marzo pasado se cumplió un lustro de la partida del poeta, traductor, sacerdote y teólogo nicaragüense Ernesto Cardenal, quien habría cumplido un siglo de vida a principios del presente año. A contrapelo del conservadurismo católico –que hoy, con la reciente muerte del Papa Francisco, está en posibilidades de fortalecerse–, y junto a los también latinoamericanos Samuel Ruiz y Óscar Arnulfo Romero, Cardenal pertenece a un pequeño y valiente grupo de sacerdotes defensores de los *humillados y ofendidos* del mundo. Ministro de Cultura en el sandinismo triunfante en los años ochenta, el autor de *El Evangelio en Solentiname* recibió, entre muchos otros reconocimientos, los premios de poesía Pablo Neruda y el Reina Sofía, e hizo de su obra literaria una extensión de su pensamiento amoroso, humanista y siempre orientado a la búsqueda de la libertad y la justicia.

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. Cuauhtémoc 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. Cuauhtémoc 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.



▲ Iva Zanichchi y Giuseppe Ungaretti.

GIUSEPPE UNGARETTI: EL SECRETO DE LA POESÍA

El poeta, profesor y periodista italiano Giuseppe Ungaretti (Alejandría, Egipto, 1888-1970) es una de las figuras más destacadas de la poesía universal hacia principios de siglo anterior. Es autor de títulos como *Sentimiento del tiempo*, *La guerra*, *Vida de un hombre* y *La tierra prometida*. La siguiente entrevista fue transmitida en televisión en 1961.

Mi vida... Mi vida ha sido dura. Fui poeta en mis ratos libres y siempre tuve una segunda profesión. Fui periodista, una profesión noble, y estoy orgulloso de haberla ejercido durante muchos años. También fui profesor, otra actividad honrada: ahora estoy a punto de abandonarla definitivamente, pero estar en contacto con los jóvenes es sin duda una de las experiencias más verdaderas que puede tener un hombre, y un poeta también. La humanidad se conoce mejor en los jóvenes. Los jóvenes son sinceros, aún no han experimentado demasiado la vida y se abandonan a ella y de ese

modo se descubren en su autenticidad humana... ¿Qué más? Me gustaría contarle al público cómo nació mi poesía (no cómo nació en mí, porque eso es algo que no puedo explicar). Nació en... son cincuenta años... ¡son casi cincuenta años! Así que hoy –aquí– se celebrarían mis bodas de oro con la poesía... Sí, ¡son casi cincuenta años! En París, en el café Closerie des Lilas, donde uno se reunía todos los martes en torno a Paul Fort, quien era el príncipe de los poetas para este ridículo “principiante” que era ya desde entonces y que ahora parece haber caído por completo en el ridículo... Pero vamos a dejarlo así... De modo que fue allí, en ese café en el que cada martes se reunían poetas de todas las nacionalidades (París estaba lleno de verdaderos o falsos poetas de todos los países) en torno a Paul Fort, donde conocí a Soffici y a Palazzeschi y a Marinetti y a Papini, quienes llegaron a París con motivo de la fundación de [la revista] *Soirées de Paris*, que dirigió Apollinaire.

–¿En qué año fue eso aproximadamente?

–Debió ocurrir hacia 1912. Hace poco, con motivo de mi setenta cumpleaños, Palazzeschi recordó el episodio. Me presentaron a Soffici y a los otros que mencioné, quien me pidió que les diera poemas. Yo tenía algunos poemas, pero no pensaba publicarlos: fueron mis primeros poemas publicados en una revista, en *Lacerba*, donde aparecían las obras de Palazzeschi, Papini y Soffici. Papini ya no está, pero Soffici y Palazzeschi siguen vivos y les envió un afectuoso saludo.

–Ungaretti es el maestro de toda una generación de poetas. De mi generación. Se trata de la generación de los poetas herméticos. ¿Qué le enseñó Ungaretti a mi generación? Ungaretti nos hizo ver los peligros en los mayores vicios de la poesía: el vicio de la retórica, el vicio del

Ettore della Giovanna



sentimentalismo y el vicio del futurismo. Ungaretti nos hizo ver como enemigos a [Gabriele] D'Annunzio, a [los poetas] crepusculares... y a Marinetti. Esta fue su gran enseñanza y lo tenemos como maestro. Así que me gustaría preguntarle a Ungaretti: ¿a quién eligió como guía y maestro cuando empezó a redactar, hace más de cincuenta años, sus primeros poemas?

–Los maestros –es decir, los poetas– que me atrajeron de inmediato, fueron dos: un poeta italiano, Leopardi, y un poeta francés, Mallarmé. Es curioso: leí a Mallarmé cuando todavía era un niño, todavía un colegial, y me peleaba con mis compañeros porque lo consideraban un poeta oscuro, como en efecto es. Yo mismo no lo entendía, pero había algo en Mallarmé que me atraía: me daba cuenta de que en esa poesía intensa había un secreto, y que la poesía es tal cuando porta en sí un secreto. Si la poesía es descifrable de la manera más elemental, ya no es poesía. Incluso la poesía que parece sencilla debe contener misterio. No es necesario que incluya el misterio a través de esas dificultades literarias que le impuso Mallarmé, pero debe contener un secreto. Leopardi comprendió muy bien que la poesía debe poseer un secreto: usemos como ejemplo “A la primavera”, considerado habitualmente un poema neoclásico. No es en absoluto un poema neoclásico. Partamos del título, *Della primavera ovvero delle favole antiche* [A la primavera o de las fábulas antiguas]: uno encuentra en las anotaciones de Leopardi una explicación extraordinaria para la palabra *antiche* [antiguas]. Se encuentra en [Johannes] Meursio, al que Leopardi cita y que le remite al lector que *antiche* es lo contrario de *postiche* [ambiguos], es decir, se trata de un punto cardinal: *antiche* significa meridiano, y así, al decir *antiche*, Leopardi pretende señalar que las fábulas pertenecen a un tiempo lejano y que, al mismo tiempo, también forman parte del tiempo del *Mezzogiorno* [Mediodía], que no es tan antiguo. En esta palabra ambivalente, Leopardi busca darle [al poema] este sentido de durabilidad, desde el tiempo del fuego –o ese tiempo antiguo en el que el hombre estaba cercano a la naturaleza– hasta nuestro tiempo arruinado por la racionalidad. Todo está lleno de estas palabras difíciles de entender, especialmente en “A la primavera”, donde Leopardi ejerció su elegancia.

–Ungaretti recordó los comienzos de su vida literaria en París, su relación con Paul Fort y los poetas de la Closerie des Lilas. Hay un poeta que todo el mundo conoce, que fue importante para todos, quien fue un mito y para Ungaretti algo más, algo así como un capítulo de su vida: Apollinaire. Con Apollinaire creo que usted tuvo alguna relación, no sé de qué tipo, quizá la que puede tener un poeta con otro poeta, y como sé que fue importante para usted, quería preguntarle si recuerda algo de esas relación, de esa gran amistad poética.

Cuatro poemas

Giuseppe Ungaretti

Soy una criatura

Como esta piedra
de San Miguel
tan fría
tan dura
tan seca
tan insensible
tan totalmente
desanimada

Como esta piedra
es mi llanto
que no se ve

la muerte
se paga
viviendo.

San Martino del Carso

De estas casas
no quedó
más que un
trozo de pared

De tantos
que me correspondían
no quedó
ni siquiera algo

Pero en el corazón
no falta ninguna cruz

Mi corazón
es el país más desconsolado.

Sereno

Después de tanta
niebla
se revelan
una
a una
las estrellas

Respiro
la frescura
que me deja
el color
del cielo

Me reconozco
imagen
pasajera

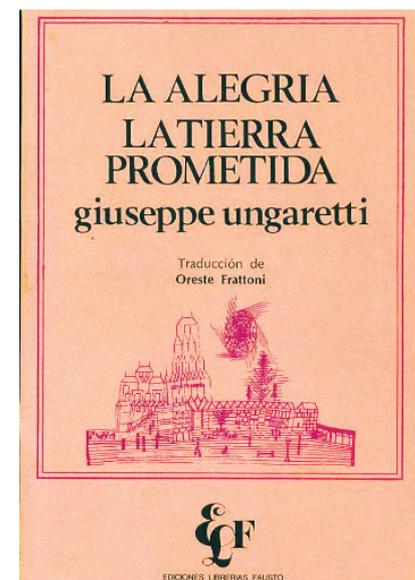
Cautivo en un paseo
eterno.

El puerto sepultado

Vi llegar al poeta
y después retornó a la luz con sus cantos
y ahí los dispersó

De esa poesía
me queda
esa nada
de inagotable secreto.

Traducción de la entrevista y versiones de Roberto Bernal.



–El contacto con Apollinaire fue continuo desde el primer momento, desde aquella ocasión en que conocí a Soffici, Papini y Palazzeschi, y me indujeron a publicar mis poemas por primera vez. El encuentro que más marcó mi relación con Apollinaire fue el último. Apollinaire me escribió mientras me encontraba en la zona de guerra, en Champagne, y desde allí –en el momento del armisticio, al final de la guerra– me enviaron a París para editar un periódico para soldados llamado *Sempre Avanti*. Apollinaire me había pedido que le llevara unos [poetas] toscanos que le gustaban. De vuelta en París, fui directamente al Boulevard Saint-Germain para encontrarme con Apollinaire. ¡Era el día del Armisticio, el 4 de noviembre, creo, o el 3 de noviembre, no recuerdo bien, pero fue en el año 1918; la ciudad estaba ruidosa, la gente gritaba: “À bas Guillaume! À bas Guillaume! À bas Guillaume!”. (Guillaume era el emperador de Alemania.) Subí –esto de à bas Guillaume ya me había desconcertado, porque iba a ver a Guillaume Apollinaire–, entré en la habitación y Apollinaire estaba tumbado en su cama con la cara cubierta por un velo negro. Estaba muerto. Estaba ahí, con el cuadro que Picasso le había regalado para su boda en la cabecera de la cama. Ese es el recuerdo más terrible que conservo de Apollinaire: con aquellos gritos de “à bas Guillaume!”, y aquel hombre magnífico, desaparecido.

–Hoy en día, ¿cuál es su procedimiento habitual de trabajo?

–El procedimiento habitual... ¡Lo ignoro! Te viene una idea de repente y después esa idea te atormenta y entonces escribes algo y más tarde la idea vuelve otra vez y de ese modo continuas y luego... En ocasiones se trata de un trabajo prologando, otras veces de un trabajo que haces en unos instantes. No sé; “L'isola”, por ejemplo, que es un poema largo, elaborado, perteneciente a *Sentimento del tempo* (1933), nació en una noche; otros poemas muy cortos me llevaron seis meses de trabajo, aunque nunca están del todo bien, los persigue el oído... ¡No se sabe lo que es este oído! No se sabe lo que es porque el oído va detrás del sentido, va detrás del sonido, va detrás de tantas cosas... En fin, todo termina combinándose y generando la sensación de que el poema fue expresado. Pero nunca se expresa realmente, uno siempre está descontento, desearía que se dijera de otra manera, pero... la palabra es impotente. La palabra nunca puede dar el secreto que llevamos dentro, nunca: lo aproxima ●



Graduado tanto del Conservatorio Nacional de Música en México como del Conservatorio de Ámsterdam, Horacio Franco ha edificado una tenaz trayectoria musical durante más de cuatro décadas. Internacionalmente es reconocido como uno de los más virtuosos exponentes de la flauta de pico, instrumento en que interpreta obras barrocas, folclóricas, contemporáneas y populares. En esta entrevista deja ver su gran energía y su postura social, incluso política, de su actividad en la música, y afirma: “Si me ponen a tocar en una comunidad, en un reclusorio, en una secundaria o en Bellas Artes, lo hago. No quiero que me paguen un millón de dólares: me interesa trabajar.”

Mario Bravo

MÚSICA Y SONIDO: EL ESFUERZO DEL ARTISTA

Entrevista con **Horacio Franco**

“Algo que me produciría muchísima infelicidad sería estancarme en las relaciones con personas que quiero, no estudiar o enfermarme gravemente. Soy vanidoso, sí; pero no quiero, por ningún motivo en el mundo, recular en todo lo que he hecho”, expresa Horacio Franco (Ciudad de México, 1963) en charla con *La Jornada Semanal*. Afuera de su apartamento en la capital mexicana, el sonido de un inesperado aguacero acompaña a las palabras compartidas por el flautista y director de orquesta, como si las gotas cayendo del cielo y la voz se hallaran unidas desde la primera lluvia registrada por hombres y mujeres en la Tierra.

Ordenar la vida

–¿Por qué el ser humano hace música?

–Por necesidad fisiológica de empatar su mente y su cuerpo con la frecuencia cardiaca, también para ordenar expresivamente, con ese ritmo, las melodías que oye en diferentes sonidos de la naturaleza. En tiempos de los hombres primitivos esos estímulos auditivos no estaban sistematizados pero, con su oído e imitando a la naturaleza, el ser humano fue ordenándolos a partir de la voz, de escuchar el canto de los pájaros y de inventar instrumentos. Se sustrajeron los sonidos de la naturaleza y fueron establecidos en escalas, según cada cultura; por ejemplo, desde un orden pitagórico en el caso de los griegos.

Por mucho que hoy conozcamos las escalas usadas antiguamente en India, China o Japón, no sabemos cómo componían o de qué manera ordenaban sonidos, pues carecían de escritura musical tal como no existió tampoco en griegos, romanos, egipcios, sumerios, incas y mayas. En los sistemas antiguos de música todo era comunicado por tradición oral y eso se lo llevaba el viento cuando se extinguían las civilizaciones.

–¿Cómo es posible que el ser humano pueda crear a Vivaldi, Mozart o Bach, pero también a Hitler, el racismo y la maldad?

–Es algo inherente a la humanidad. Nos expresamos con palabras, música y movimientos, así como en clave política o económicamente porque en nuestro cerebro necesitamos ordenar nuestra vida. Esto lo creamos para observar e imitar al universo, escribir nuestras ideas, pensar, leer, ver, actuar, merchar, hacer tequio, ir a la luna, explotar a los demás o matar a quienes crees que no son dignos de vivir, según tu estupidez.

Una sonata...

–¿Cuál es su estado emotivo idóneo para crear? ¿Hace mejor arte en la felicidad, habitando la tristeza, sintiendo algún dolor psíquico o próximo a la cólera?

–En todo. Uno mitifica la vida de un artista como un ser extremadamente sensible, hiperneurótico y abstraído de la realidad, pero depende de cómo quieras vivir. A mis once años, en la secundaria, descubrí la música: escuché una sonata de Mozart, tocada en piano por una compañerita mía. Eso me sometió totalmente. Además, me di cuenta de que tenía talento y fui muy pragmático. Tengo un oído bastante musical y de eso me percaté. Desde que empecé a hablar, comencé a cantar. Mi oído no hubiera funcionado sin haber descubierto mis aptitudes y sin someterlas a un entrenamiento. Tuve mucha suerte, sí, aunque la encontré con mi esfuerzo sin que nadie pusiera una flauta en mis manos o me inscribieran en una escuela musical. Todo lo hice porque era mucha mi pasión absoluta por lo que oía musicalmente. Ese fue mi gran golpe de suerte en la vida.

Ni pasivo ni impávido

–Infiero que usted hace arte no sólo a causa de poseer una sensibilidad extrema, sino porque lo asume casi como respirar: es algo vital.

–Es una necesidad y es una manera de expresar lo que soy. Me sacas una verdad muy profunda dentro de mi psique: descubrirme como músico y homosexual al mismo tiempo, a los once años de edad, me sirvió muchísimo para nunca tener un complejo sobre ser raro o diferente. Me encantaba la flauta en la secundaria. Fui diferente y nunca me sentí mal por eso. Me haces pensar que tuve la necesidad biológica de expresarme a través de la música, misma que empezó desde mis dos años de vida cuando les cantaba a mis hermanas para que me encendieran o apagaran la luz. Todo lo hacía cantando. Algo traía en mis genes.

–En su biografía se nota mucha resistencia, pero usted no sólo da la batalla, sino que crea un sitio propio en el mundo, aquí y ahora. ¿Cuál es su método para habitar la vida?

–Todo es trabajar, es decir, no quedarse pasivo ni impávido ante cualquier situación por muy adversa que sea: ¡no te quedes cruzado de brazos si no tienes conciertos! Es una cultura del esfuerzo. Al tocar una obra nueva, miro la partitura de inicio a fin y detecto los pasajes difíciles; entonces empiezo a trabajar por allí. Me haces llegar a otra conclusión muy importante: mi objetivo en la vida es que las cosas me cuesten trabajo, no ser comodino, comenzar por lo más difícil. Eso me lo dejó mi mamá: “¿Sacaste 9 en la escuela? ¡Debes ser el mejor!”



▲ Horacio Franco. Fotos de Isabel Reyes Klein.

“No nos olviden”

–El programa televisivo *Siempre en domingo* y la mayoría de radiodifusoras lesionaron el gusto musical de varias generaciones en México.

¿Qué pueden hacer la cultura y las artes ante dicho daño?

–El arte puede hacer mucho, se trata de encontrar un modo de disociar el encausamiento económico de las potencias culturales *chatarra*, las cuales te venden lo más vulgar, sexualizado, violento y llamativo porque es una industria que deja mucho dinero. Luchar contra eso es como pelear contra Donald Trump o Elon Musk, y sólo podrás hacerlo hasta que te unas como pueblo y gobierno, tal como actualmente lo hace la presidenta Claudia Sheinbaum.

–¿Qué piensa acerca del abordaje hecho por el gobierno de Andrés Manuel López Obrador con respecto a la cultura y las artes?

–Las culturas indígenas habían estado carentes de presupuesto y consideración, pues solamente se usaban como una moneda demagógica para decir “las artes indígenas, ¡qué bonitas!”, entonces, estuvo bien el apoyo que se les brindó, así como el destinado a los maestros textiles de pueblos originarios, sin olvidar el programa Semilleros Creativos; sin embargo, a las Artes (con mayúscula) nos dejaron desprovistas de todo: el Conservatorio se les cayó, lo cual provocó que a la presidenta Sheinbaum le estallara una huelga al iniciar su sexenio. López Obrador tenía razón, la suya, que no es la mía; no obstante, no me opongo a que se les otorgaran apoyos a infancias integrantes de un coro, de una escuela de danza o estudiantes de teatro para presentar un espectáculo oneroso como *Tengo un sueño*, visto sólo por unas cuantas personas en el Auditorio Nacional. Se lo dije a la pre-



La gracia musical radica en que desentrañas la partitura a partir de lo que sabes; así, el estudiante debe contar con los elementos para dejar que la partitura diga y pida: ese es el mensaje legado por el compositor. El gran perjuicio que esto causa es la castración de la personalidad a partir de las grabaciones.

sidenta Sheinbaum al dar mi discurso durante el día en que los artistas fuimos a apoyarla: “Me da mucho gusto ver los inmuebles restaurados tras los sismos de 2017, está bien la onerosa infraestructura del proyecto Chapultepec, Naturaleza y Cultura; sin embargo, muchos artistas nos vimos desprovistos y no todo el mundo entendió que no alcanzó presupuesto para nosotros. Debimos ser más pacientes; lamentablemente, la pandemia nos jodió.” El gran reto del gobierno de Claudia Sheinbaum es seguir apoyando a todos los grupos ya mencionados; pero sin olvidarnos a nosotros, pues vivimos de esto. No queremos apapachos ni privilegios, sino trabajo. Si me ponen a tocar en una comunidad, en un reclusorio, en una secundaria o en Bellas Artes, lo hago. No quiero que me paguen un millón de dólares: me interesa trabajar. Me da muchísimo gusto que se realice un gran festejo para las mujeres indígenas del país; solamente no nos olviden.

El habla de la partitura

ALTAMENTE CONCENTRADO EN esta charla –a tal grado de concluir velozmente una imprevista llamada telefónica a pesar de que, al otro lado de la línea, una voz exclama “es urgente”–, el flautista mexicano reflexiona desde su quehacer como profesor. Al emitir la siguiente crítica dirigida hacia futuros músicos, simultáneamente aflora su riguroso método como intérprete:

–Hoy por hoy, la mayoría de estudiantes escuchan una y otra versión de una obra hallada en YouTube, Spotify, iTunes o en cualquier plataforma digital. Ninguna casa disquera ni ningún artista poseen la última palabra. Cada versión es única e irrepetible al pertenecer a un intérprete en específico. Actualmente, quienes estudian música al oír una, otra y otra interpretación en internet, hacen una versión que no acaba siendo propia. La gracia musical radica en que desentrañas la partitura a partir de lo que sabes; así, el estudiante debe contar con los elementos para dejar que la partitura diga y pida: ese es el mensaje legado por el compositor. El gran perjuicio que esto causa es la castración de la personalidad a partir de las grabaciones. Permitamos que la partitura nos hable.

Colores y vivacidad

–Finalmente, para usted, ¿cuáles son los sonidos distintivos de México?

–Nuestro país posee una diversidad tremenda de sonidos, aunque predominan los agudos. Por ejemplo, las voces de las tlayuderas pregonando en Oaxaca: “¿Tlayuda o blanda?”, eso es música en realidad; así como la gama de instrumentos provenientes de la época prehispánica; pienso en las flautas de los voladores de Papantla. Asimismo, en México se cuenta con grandes tenores y eso se debe al registro que poseen: una voz de hombre muy particular y con muchos armónicos. También mencionaré los agudos de las aves: los zanates de Acapulco con sonidos muy coloridos. Todo esto me remite al colorido brillante, no estridente y bastante vivaz en las pinturas del maestro oaxaqueño Rodolfo Morales. Los sonidos mexicanos son muy agudos, coloridos y vivaces, desde las percusiones hasta las flautas prehispánicas, sin olvidar al caracol mismo que, aunque suene más grave y penetrante, es un instrumento con una tesitura bastante aguda ●



▲ George Orwell. Ilustración Rosario Mateo Calderón.

De la obra George Orwell (1903-1950) se han revisado, y con sobrada razón, varios aspectos vinculados a su narrativa. Este ensayo se acerca a los estudios que con talante periodístico hizo el genial escritor de *1984* y *Rebelión en la granja* sobre las revistas y semanarios de su tiempo, su contenido e incluso su publicidad, de donde extrae conclusiones interesantes y certeras sobre la Inglaterra que le tocó vivir.

Miguel Ángel Hernández Acosta

GEORGE ORWELL, LECTOR DE REVISTAS

I

GEORGE ORWELL (India 1903-Inglaterra 1950) es conocido, sobre todo, por sus novelas satíricas y distópicas *Rebelión en la granja* y *1984*, respectivamente. Sin embargo, también se dedicó con ahínco al periodismo y en él desbrozó buena parte de sus ideas sobre literatura y política. Colaborador de medios como *Tribune*, *Observer*, *Partisan Review* o la BBC, escribió sobre la guerra, los marginados de las sociedades y cultura popular, entre muchos otros temas. Además, empedernido lector de semanarios juveniles, tenía la manía de leer con tal cuidado los diarios que anotaba (y guardaba) ejemplos de las incorrecciones idiomáticas en que incurrieron los periodistas (según cuenta el editor T. R. Fyvel).

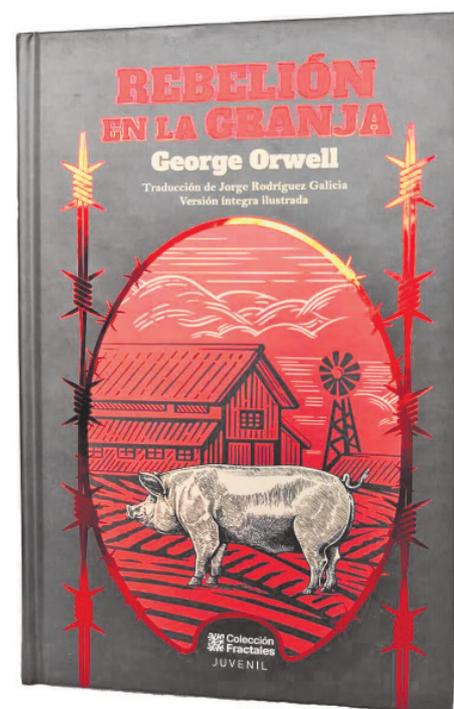
Este interés se vio desde el comienzo de su trayectoria periodística. Por ejemplo, en 1928, Orwell se preguntaba en el *Semanario de G. K.* (*G.K.'s Weekly*, fundado por G. K. Chesterton) cómo era posible la existencia de un periódico como el *Ami de Peuple*, cuyo bajo costo era de un cuarto de penique: “Es muy probable que [...] subsista gracias a la publicidad, pero es igualmente posible que obtenga sólo unos beneficios indirectos, transmitiendo el tipo de propaganda que interese a *monsieur Coty* [el dueño] y sus socios.”

Esta fascinación persistió hasta 1947, cuando criticó un artículo del *Daily Herald* en el que se acusaba a cuatro indios de hablar a favor de Hitler. “En primer lugar, hay al menos dos errores fácticos, uno de ellos muy grave. Anjit Singh no hizo emisiones radiofónicas para la Alemania nazi, sino para la radio italiana, mientras que el hombre identificado como Brijal Mukerjee [en un pie de foto] es un indio que permaneció en Inglaterra durante toda la guerra y a quien yo mismo y muchas otras personas de Londres conocemos muy bien.”

Orwell atendió estas cuestiones tal vez al intuir la importancia de la masificación de los medios de comunicación, la posibilidad de manipular a las audiencias a través de ellos, así como la función de la prensa en tanto forma de alfabetización popular. A lo mejor por este interés propuso escribir un estudio sobre revistas semanales femeninas (que no se sabe si llegó a realizar), según narra Christopher Hitchens en *Por qué es importante Orwell*. Sin embargo, lo que sí hizo fue plantear, sin quererlo, una forma de estudiar las revistas a partir de los semanarios juveniles.

II

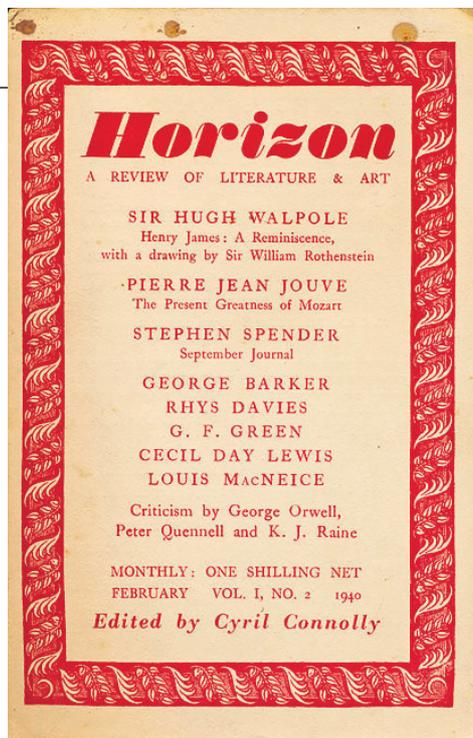
EL 11 DE MARZO de 1940, en la revista británica *Horizon*, Orwell publicó el ensayo “Semanarios juveniles”, que destaca la masividad en barrios



empobrecidos de quioscos en los cuales, además de diarios, se expenden semanarios “de una pésima calidad de impresión que se venden a dos peniques, la mayor parte con chillonas ilustraciones de cubierta a tres tintas”. Con temas que recorrían todo tipo de pasatiempos (deportes, aves, moda, filatelia, ajedrez, jardinería, novelas para mujeres...), “es probable que todo lo que contienen estas tiendas de barrio sea el mejor indicio con que contamos acerca de lo que siente y piensa la gran mayoría de la población inglesa. Desde luego, no existe nada ni la mitad de revelador en forma de documento”, escribe. Y estas declaraciones nos enfrentan con un lector inusual quien ve en estas publicaciones periódicas una forma de medir la temperatura de la sociedad.

Orwell aclara que su escrito sólo trata de los “*boy's weeklies*”, semanarios que incluían historias juveniles, por lo general ambientadas en colegios privados e ilustradas. Aunque existían al menos diez, él se enfoca en *Gem* y *Magnet*. Para ello realiza una lectura global de estas publicaciones, en búsqueda de lo que puedan rebelar de la sociedad en las que su existencia es posible. En ese sentido, la metodología que sigue es, para la época, exhaustiva e innovadora.

El texto, cuya versión en libro es de casi 30 páginas, hace un balance de *Gem* y *Magnet* basado en publicaciones similares. A partir de ello, atisba la ideología de estos semanarios: “En cuanto al ambiente moral [...] tienen mucho en común con el ideario del movimiento de los Boy Scouts, que tiene sus orígenes en la misma época”. Ade-



Su metodología, basada en el análisis ideológico y en la comprensión del contexto político-social que se perfila en las revistas, podría servir para entender el vaciamiento de significado al que nos ha llevado la crisis de los medios impresos. Entenderlas dentro del marco de los grandes relatos nacionales quizá confrontaría los discursos con los que el capital parece dirigirlo todo.

más, liga su tendencia con la de libros que han tenido buena acogida entre un público que no es el de las revistas: “Mediante una corrupción de la técnica de Dickens, se han creado una serie de ‘personajes’ estereotipados, en algunos casos con un éxito notable. Billy Bunter, por ejemplo, debe ser una de las figuras más conocidas de la ficción en lengua inglesa; [...] se halla a la par de Sexton Blake, Tarzán, Sherlock Holmes y un puñado de personajes dickensianos”.

Después, al analizar el tipo de historias en dichas revistas, Orwell refiere que los personajes ficcionales representan a muchachos con una posición económica estable, a diferencia de los lectores, quienes son “chicos de la clase obrera”, por lo que intuye que se quiere implantar en ellos un modelo aspiracional de vida.

Asimismo, Orwell revisa la publicidad en estos semanarios: hay anuncios dirigidos a un público juvenil, pero también algunos que convocan a reclutas de dieciséis a veintidós años. Además, las cartas de los lectores posibilitan saber que existe un público de mayor edad, quien afirma haber leído estas revistas durante los últimos treinta años. En ese sentido, debido a la amplitud etaria de su público, *Gem* y *Magnet* cuidan su sesgo editorial y se preocupan por transmitir ciertos valores: “A lo largo de la Gran Guerra [...] fueron quizá las publicaciones más insistentes y animadamente patrióticas de Inglaterra. Casi todas las semanas, los chicos cazaban a un espía o alistaban en el ejército a un objetor de conciencia [...] Sin embargo, su patriotismo no tiene nada que ver con la política del poder ni con la guerra ideológica”.

A diferencia de la prensa femenina, *Gem* y *Magnet* no buscaban que la ficción alejara a los lectores de sus problemas, ni deseaban engañarlos diciendo que éstos eran “infortunios individuales, que en general se deben a la perversidad de alguien y que, en todo caso, se pueden solucionar cuando llegue el último capítulo”. Más bien establecían un conjunto de creencias “que se considerarían totalmente desfasadas incluso en la sede central del Partido Conservador [...]. Teniendo en cuenta quiénes son los dueños de estos periódicos [el *Daily Telegraph* y el *Financial Times*], resulta muy difícil que todo esto no responda a una intención bien definida”.

Orwell apunta que, a diferencia de la prensa izquierdista de corte panfletario, esos semanarios juveniles hallaron una forma de influir en sus lectores al brindar historias atractivas, aunque conservadoras: “Este es un hecho que sólo carece

de importancia si uno cree que lo que se lee en la infancia no deja una impresión duradera”.

Con este análisis, Orwell logra una visión macro de esas publicaciones: se refiere a su circulación, a las relaciones que existen entre ambas, a los temas que tratan y hace un desglose de los personajes principales y secundarios; analiza el estilo y el lenguaje de los textos, además del trazo de las ilustraciones. También se detiene en algunas secciones de las revistas y en la publicidad. Completa su análisis al compararlas con libros que proponen lecturas similares y observa los intereses de los dueños de los medios de comunicación que las editan. Finalmente, revisa el panorama literario y político que rodea a estos dos semanarios y deduce la intención detrás de su publicación (si bien aquí sólo se desglosaron algunos de esos puntos). Todo ello representa un acercamiento a las revistas que incluso a finales del siglo XX no se acostumbraba.

III

ES EN LAS publicaciones periódicas y no sólo en los libros en donde se puede estudiar a una sociedad a través de su literatura y sus manifestaciones artísticas. Sin embargo, su estudio estuvo relegado y sólo se les veía como contenedoras de autores y artistas que después adquirirían renombre. Su análisis se constreñía a explorar las redes intelectuales y la sociabilidad que se daba entre sus integrantes, y fue hasta finales del siglo XX cuando se les empezó a considerar una forma de recuperar la memoria colectiva y de explorar períodos históricos. En ese sentido, Beatriz Sarlo fue la responsable de ver a las revistas como el reflejo de una época.

Ya en el siglo XXI Annick Louis tomó a las revistas literarias como un objeto de estudio en sí. A partir de dos tipos de lectura (extensiva e intensiva), la argentina establece cuatro contextos para profundizar en estas publicaciones: el de publicación, el de edición, el de producción y el de lectura. Lo nuevo de este enfoque es que contempla a las revistas como un objeto autónomo. Esto permite que se pueda analizar con seriedad, por ejemplo, la *Revista de la Universidad de México*, pero también *La Familia Burrón*. En ese sentido, el objeto cultural se convierte en reflejo de un tipo de publicación, de su público y de la sociedad en que está inmersa. Pero ¿qué pasaría si se uniera este modelo con el propuesto por Orwell? La profundización en el objeto de estudio sería aún mayor.

Orwell escribió las novelas *Rebelión en la granja* y *1984* que nos permitieron intuir el peligro que enfrentaba la sociedad debido a las ideologías imperantes en la década de 1940. ¿Sus certezas surgieron de la lectura atenta que hacía de la prensa? No lo sabemos, pero habría que pensar que su visión de las revistas puede ser útil tanto como lo fueron sus novelas en aquella sociedad en apuros. Su metodología, basada en el análisis ideológico y en la comprensión del contexto político-social que se perfila en las revistas, podría servir para entender el vaciamiento de significado al que nos ha llevado la crisis de los medios impresos. Entenderlas dentro del marco de los grandes relatos nacionales quizá confrontaría los discursos con los que el capital parece dirigirlo todo. De los estudiosos de las publicaciones periódicas dependerá comprobarlo y, de ser así, tal vez reafirmar que es conveniente volver al pasado para poder explicarnos el presente ●

EL SIGLO DE ERNESTO CARDENAL

A cien años de su nacimiento, merece mucho la pena releer y celebrar la vida y la obra del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal (1925-2020) que generaron más de una polémica: estuvo involucrado con el pensamiento de la teología de la liberación, con la resistencia a la dictadura de Somoza y con un profundo humanismo, entre muchas otras facetas. Como pocos, se atrevió, se afirma aquí, a decirle “a la divinidad lo que nadie se había atrevido antes, con todo y que en la mística cristiana hay ejemplos notables de pasión religiosa”.

Leopoldo Cervantes-Ortiz

▼ Fotograma del video *Ernesto y Solentiname*, microdocumental. www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Cc-9IXFF1og

2 AM. Es la hora del Oficio Nocturno, y la iglesia en penumbra parece que está llena de demonios. Esta es la hora de las tinieblas y de las fiestas. La hora de mis parrandas. Y regresa mi pasado. “Y mi pecado está siempre delante de mí”.
Ernesto Cardenal, “2 AM”

A hora que se cumplen cien años del nacimiento del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, bien vale la pena hacer una muy necesaria puntualización, pues por todas partes se le menciona como “teólogo de la liberación”. No fue lo uno ni lo otro: nunca se presentó como teólogo, algo que no necesitó dada la potencia poética de su obra. Su poesía, que comenzó a conocerse luego de su estancia en México, se fue acercando a la mística, especialmente cuando se ordenó sacerdote. Progresivamente, desde los años sesenta del siglo pasado, se fue decantando hacia una visión dominada por la fe que le hizo escribir textos cada vez más arriesgados y provocadores. Sí, se puede decir que su orientación cristiana era “liberadora”, pero para superar básicamente el lenguaje y la perspectiva dominante de un cristianismo adocenado y ligado de la peor manera a la institución eclesiástica. La militancia que experimentó fue, más bien, como ha escrito Sergio Ramírez, compañero suyo en el gobierno sandinista, la “Iglesia de los pobres”:

Para él la elevación mística fue siempre el abandono de la envoltura terrenal, y decía que había aprendido de San Juan de la Cruz que un líquido no puede recibir otro líquido si antes el recipiente no se vacía. Vaciar, para llenarse de Dios, y viendo a Dios en cada uno de sus semejantes marginados y oprimidos, el reino de Dios en la tierra.

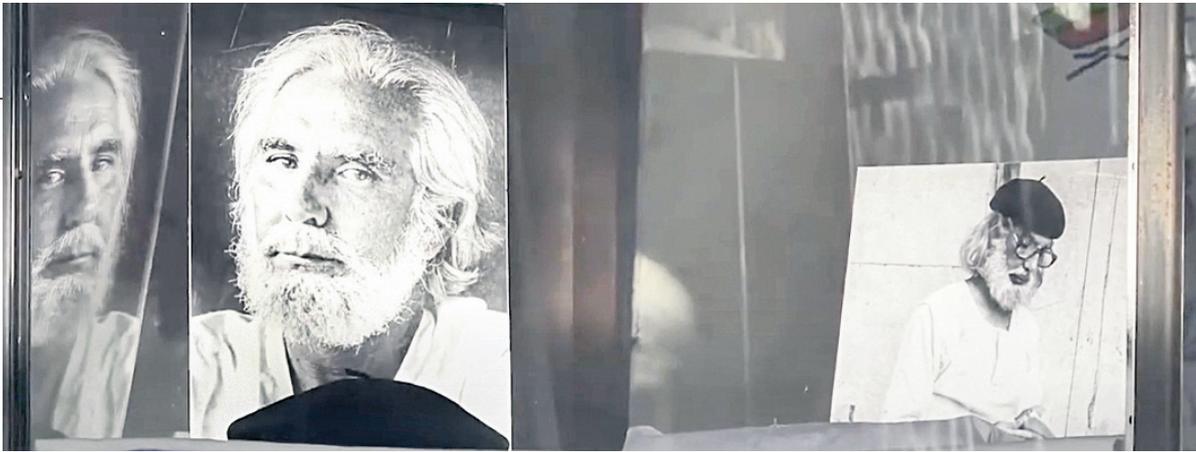
Teólogo/no teólogo

TERRENAL Y MÍSTICO, creyó en la comunión del espíritu con la materia y en la inmensidad irreal del universo, empeñado en una búsqueda que dejó anunciada en el poema “Con la puerta cerrada”: “Somos semillas que para nacer tienen



▲ Ernesto Cardenal. Ilustración: Rosario Mateo Calderón.



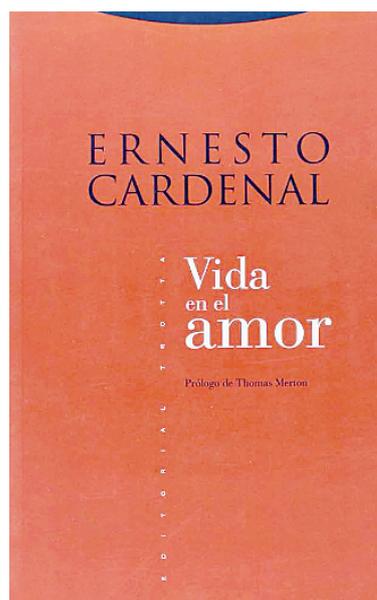


▲ Fotograma del video *Ernesto y Solentiname*, microdocumental. www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Cc-9LXFF1og



“

La primera parte de su obra, descarnada y directa, lo muestra en medio de una búsqueda juvenil, dispersa, en la que se advertían las señales de lo que vendría después. Su capacidad de concentración en realidades que ya eran “espirituales” aun cuando no se presentaban así, estaba a flor de piel en aquellos textos lejanos.



que morir/ es el precio necesario de la nueva vida...” Credo que transformó en el par de líneas que, según dejó dispuesto, se inscribirán en una placa en su lugar final de reposo frente a la iglesia de muros blancos en Mancarrón, su isla de Solentiname, ahora confiscada: “Morir no es salir del universo sino profundizar en él. Y la muerte es una mayor intimidad con Dios.”

Sus opiniones acerca de esa teología mostraban simpatía aun cuando él se anticipó al surgimiento formal de esa corriente: “La teología de la liberación no es un capítulo más de la teología tradicional, inventada ahora en América Latina, como suelen creer los teólogos europeos. [...] Esta es una teología enteramente nueva, que replantea, a la luz de la revolución, todos los temas de la teología tradicional: Dios, Cristo, la Iglesia, el sacerdocio, el matrimonio, el trabajo, en fin todo. [...] Esta teología también se basa en la Biblia, pero con una nueva interpretación de la Biblia”. En un libro que está por aparecer (*Calandria de luz. La presencia de la Teología de la Liberación en la poesía latinoamericana*), Ángel Esteban, profesor de la Universidad de Granada, dedica el capítulo “Ernesto Cardenal: el Dios del amor y de la revolución necesaria” a la relación entre su poesía y la teología en cuestión a partir de sus fundamentos y realizaciones. Entre las diversas influencias que recibió menciona la del teólogo mexicano José Porfirio Miranda, especialmente por *Comunismo en la Biblia*, un libro relativamente tardío (1981) en el desarrollo de la teología de la liberación. Sus posturas iniciales al respecto fueron incluso más radicales que las de otros de sus representantes.

Vida en el amor (publicado en 1970 y reeditado innumerables veces), con prólogo de su maestro trapense, otro gran poeta, Thomas Merton, es el testimonio en una prosa poética y espiritual que anunció los rumbos futuros de su lírica, pensamiento y acción. La combinación con su horizonte poético es una verdadera bomba de tiempo, pues su reflexión, tan atrevida para su época, estaba gestando una nueva mística bastante indigerible para los sectores tradicionales. No necesitaba ser teólogo para hacer eso:

Todo apego a las criaturas es frustración. Una frustración tan honda como la de un dictador privado del poder. Porque es un apego a algo que no nos pertenece, que injustamente queremos dominar y que nos es arrebatado.

Pero cuando uno ha gustado de Dios ya no desea los placeres de las criaturas. Igual que en un banquete tendrías repugnancia del pan engusanado que comías con avidez y con deleite en el campo de concentración.

Ese fulgor de la verdad, de lo real y de lo auténtico que resplandece en todos los seres, y por lo cual nos atraen todas las cosas, es el fulgor de Dios (Él es infinitamente eso, pues Él es la Verdad), y ese dulce fulgor de bondad que resplandece en todos los seres y el deslumbrante fulgor de la belleza con que nos atraen todas las cosas, son también el fulgor de Dios.

De Él toman su luz todas las estrellas y todas las hermosas cabelleras que hay en el mundo. Él está presente en todas las cosas, inflamándolas sin consumirlas, como el fuego de la zarza que vio Moisés.

En presencia de todo lo bello, de una mujer bella, por ejemplo, debes pensar en la belleza infinita de tu Amado que es el creador de toda la hermosura de la tierra, y alegrarte desinteresadamente por la gloria que esa hermosura le tributa a tu Amado, sin querer poseerla tú y quitársela a tu Amado, puesto que tu Amado es para ti y tú eres para tu Amado. Alégrate por toda esa belleza porque ella es un canto de gloria para tu Amado, y por lo tanto es un canto de gloria para ti. Porque tú eres para tu Amado y tu Amado es para ti.

VIENE DE LA PÁGINA 9/ EL SIGLO DE...

La primera parte de su obra, descarnada y directa, lo muestra en medio de una búsqueda juvenil, dispersa, en la que se advertían las señales de lo que vendría después. Su capacidad de concentración en realidades que ya eran “espirituales” aun cuando no se presentaban así, estaba a flor de piel en aquellos textos lejanos de los que “Como latas de cerveza” es un ejemplo claro: “Como latas de cerveza vacías y colillas/ de cigarrillos apagados, han sido mis días./ Como figuras que pasan por una pantalla de televisión/ y desaparecen, así ha pasado mi vida./ Como automóviles que pasaban rápidos por las carreteras/ con risas de muchachas y músicas de radios.../ Y la belleza pasó rápida, como el modelo de los autos/ y las canciones de los radios que pasaron de moda./ Y no ha quedado nada de aquellos días, nada,/ más que latas vacías y colillas apagadas,/ risas en fotos marchitas, boletos rotos,/ y el aserrín con que al amanecer barrieron los bares.”

Epigramas de amor y desamor

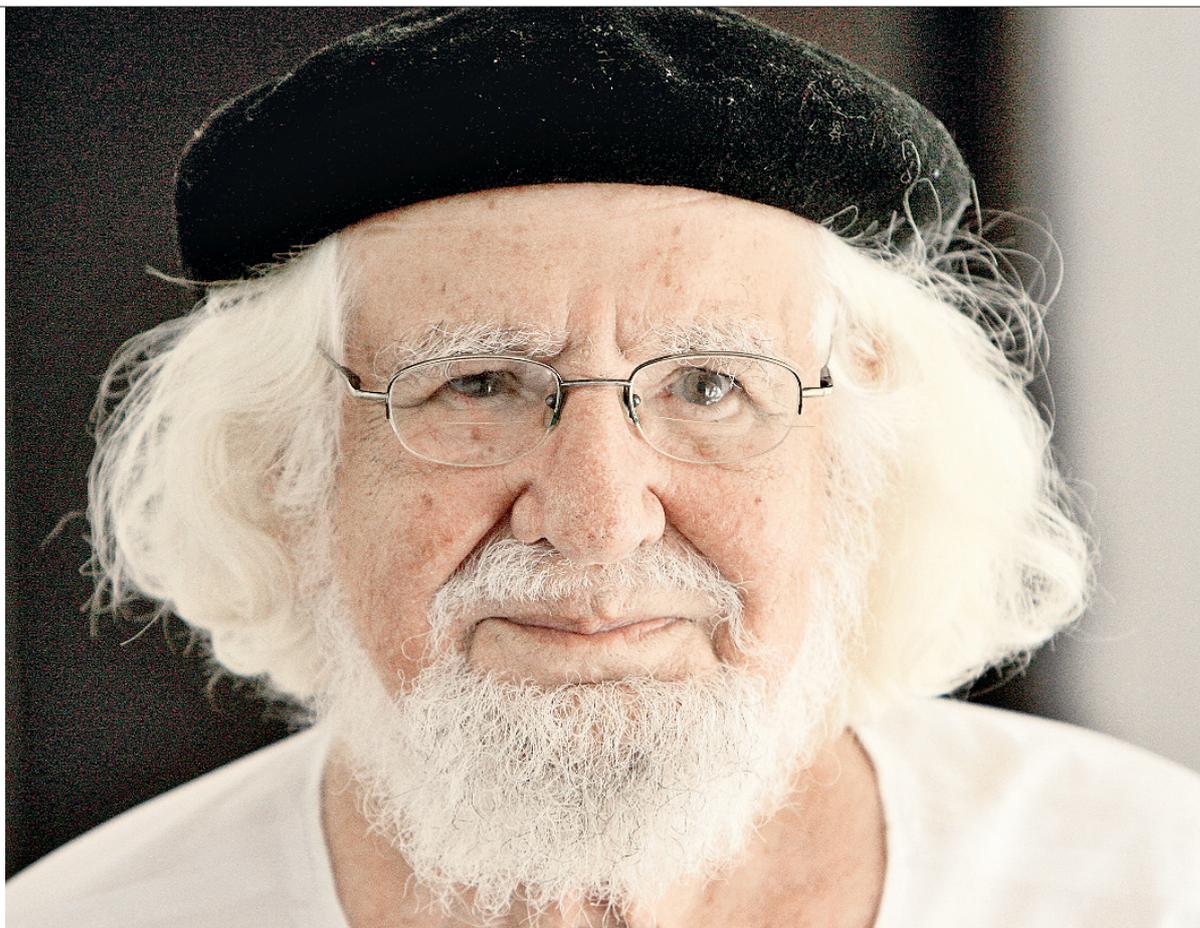
SU TRABAJO QUEDARÍA marcado indeleblemente por el ya clásico *Epigramas* (1961, que alcanzó una difusión inaudita) en donde los poemas de amor y desamor se confunden con la lucha política intensa y riesgosa, además del juego con el lenguaje clásico aludido desde el título: “Me contaron que estabas enamorada de otro/ y entonces me fui a mi cuarto/ y escribí ese artículo contra el Gobierno/ por el que estoy preso.” Y también: “No es que yo crea que el pueblo me erigió esta estatua/ porque yo sé mejor que vosotros que la ordené yo mismo.// Ni tampoco que pretenda pasar con ella a la posteridad/ porque yo sé que el pueblo la derribará un día.// Ni que haya querido erigirme a mí mismo en vida/ el monumento que muerto no me erigiréis vosotros.// Sino que erigí esta estatua porque sé que la odiáis.”

Poemas como “Detrás del monasterio” lo muestran ya con una sensibilidad que armonizó brillantemente la fe con la observación social y una profunda espiritualidad que lo llevó a la política inevitablemente: “Detrás del monasterio, junto al camino,/ existe un cementerio de cosas gastadas,/ en donde yacen el hierro sarroso, pedazos/ de loza, tubos quebrados, alambres retorcidos,/ cajetillas de cigarrillo vacías, aserrín/ y zinc, plástico envejecido, llantas rotas,/ esperando como nosotros la resurrección.”

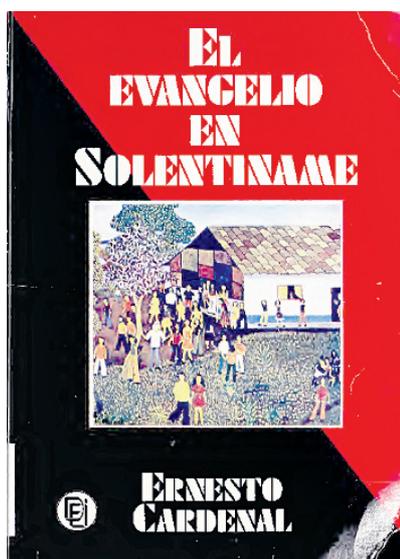
Por causa de la época, lo suyo fue un acercamiento al marxismo en el temor del diálogo que otros creyentes desarrollaron, no con mucho éxito. En su caso, la búsqueda personal no dependió de los vaivenes ideológicos sino de una genuina indagación en los principios cristianos. Al mismo tiempo que siguió escribiendo joyas como la muy conocida “Oración por Marilyn Monroe” dio a conocer, un tanto forzosamente, *La santidad de la revolución* (1976), verdadero manifiesto surgido desde su doble militancia cristiana y sandinista. “2 AM” es el testimonio radical de la experiencia religiosa que lo iba conduciendo por otros derroteros que desembocaron en su ordenación en 1965. *Salmos* (1964) fue la explosión definitiva que lo ubicó simultáneamente en el mapa de la nueva poesía hispanoamericana.

Solentiname: evangelio y apocalipsis

SU TRABAJO COMUNITARIO en la isla de Solentiname tuvo como fruto una obra en dos volúmenes (*El Evangelio en Solentiname*, 1975, 1977)



▲ Ernesto Cardenal. Foto: La Jornada \ Carlos Ramos Mamahua.



“

El verdadero punto de contacto con la teología de la liberación fue “Epístola a monseñor Casaldáliga”, poema de 1977 que envió al obispo de Araguaia, Brasil, en solidaridad por el hostigamiento de que era objeto por parte de la dictadura. Pero su camino siguió siendo bastante independiente, aunque paralelo al movimiento que en ese momento estaba por alcanzar su máximo apogeo.

que muestra la forma popular de interpretación entre los campesinos y artesanos de esa isla. (Se recomienda este video: Ernesto y Solentiname, www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Cc-9IXFF1og). El experimento comunitario terminó cuando el dictador Somoza percibió su carácter subversivo. Otros escritores como William Ospina y Julio Cortázar se acercaron para conocer de primera mano lo que sucedió allí. El propio Cortázar, cuenta Sergio Ramírez, comentó “el evangelio del prendimiento en el huerto” “y reflexionó acerca del porqué Jesús no había invocado a su padre para que enviara una legión de ángeles a salvarlo”. Con el triunfo de la Revolución Sandinista, ejerció como ministro de Cultura y en ese cargo, al recibir a Karol Wojtyła, fue humillado públicamente por el prelado polaco debido a que todo lo que oliera a teología de la liberación, para el Papa era una abominación. Fue suspendido como sacerdote en 1985 y hasta 2019 el papa Bergoglio lo rehabilitó.

El verdadero punto de contacto con la teología de la liberación fue “Epístola a monseñor Casaldáliga”, poema de 1977 que envió al obispo de Araguaia, Brasil, en solidaridad por el hostigamiento de que era objeto por parte de la dictadura. Pero su camino siguió siendo bastante independiente, aunque paralelo al movimiento que en ese momento estaba por alcanzar su máximo apogeo. Un ejemplo : “Hace poco me preguntaba un periodista porqué escribo poesía:/ por la misma razón que Amós, Nahúm, Ageo, Jeremías.../ Usted ha escrito: “maldita la propiedad privada”./ Y San Basilio: “dueños de los bienes comunes/ porque fueron los primeros en cogerlos”./ Para los comunistas Dios no existe, sino la justicia./ Para los cristianos Dios no existe, sin la justicia./ Monseñor, somos subversivos/ cifra secreta en una tarjeta en un archivo quién sabe dónde,/seguidores del proletario mal vestido y visionario, agitador/ profesional, ejecutado por conspirar contra el Sistema./ Era, usted sabe, un suplicio destinado a los subversivos/ la cruz, a los reos políticos, no una alhaja de rubíes/ en el pecho de un obispo./ Lo profano no existe más.”

Canto cósmico: historia y profecía

PRUEBA DE SU distancia con esa corriente es el hecho de que en *Nicaragua y los teólogos*, importante volumen colectivo de 1987, Casaldáliga colaboró, pero no él. En los poemarios posteriores, dos énfasis que agregó a su labor lírica fueron el horizonte escatológico (ya presente en grandes poemas como “Apocalipsis”) y la preocupación ecologista, que armonizó enormemente. Se evidencian allí las lecturas que seguramente hizo de Teilhard de Chardin, con el componente de una firme atención a algunos postulados científicos que integró como parte de su estilo autodefinido como “exteriorismo”.

Cántico cósmico (1991) es, quizá, la cúspide de esa síntesis fe-ciencia-cambio social-esperanza escatológica guiada por una experiencia literaria acumulada durante varias décadas. Es, también, una *summa* en donde la historia se da cita con una mirada profética (en los dos sentidos de la palabra) para alumbrar tiempos de oscuridad y barbarie humana. Se le puede ver leyendo un fragmento en: <https://www.youtube.com/watch?v=gVHBYxK3w8c>: “En el principio/antes del espacio-tiempo/ era la Palabra/ Todo lo que es pues es verdad./ Poema./ Las cosas existen en forma de palabra./ Todo era noche, etc./ No había sol, ni luna, ni gente, ni animales, ni plantas./ Era la palabra. (Palabra amorosa.)/ Misterio y a la vez expresión de ese misterio./ El que es y a la vez expresa lo que es./ ‘Cuando en el principio no había todavía nadie/ él creó las palabras (*naikino*) y nos las dio, así como la yuca’.”

Sus otros volúmenes, tan emparentados entre sí, desarrollaron la mística aludida líneas arriba, revolucionaria y propositiva, agresiva e íntima, todo al mismo tiempo, ya sin el temor de quedar mal con nadie. Su relación con Dios, que venía desde los tiempos de la lucha contra la dictadura, le hicieron convertir sus enamoramientos humanos en una expresión conyugal y erótica que le dice a la divinidad lo que nadie se había atrevido antes, con todo y que en la mística cristiana hay ejemplos notables de pasión religiosa.

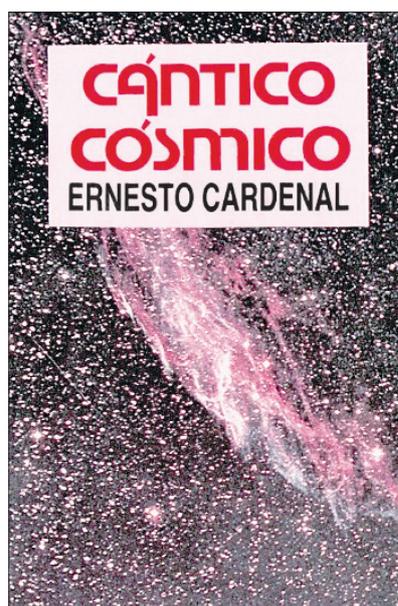
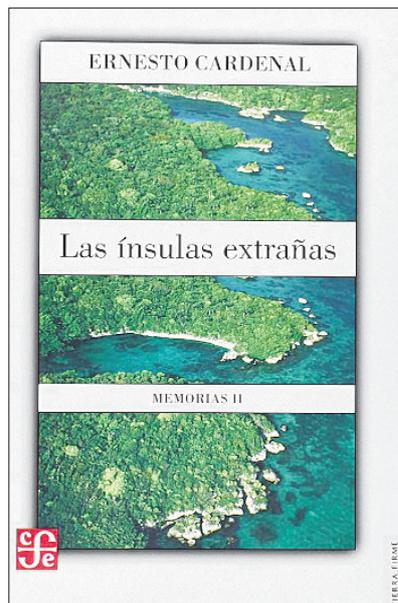
Luce López-Baralt dedicó amplio espacio a la experiencia que tuvo Cardenal el 2 de junio de 1956 atribuyéndole una enorme importancia en su desarrollo literario, espiritual y político: “La vivencia se convirtió a partir de ahí en el centro de la vida de Cardenal, y es lo que habría de explicar también su renuncia al amor, la gesta innovadora de la fundación de la comunidad de Solentiname, su creciente compromiso social, su reinterpretación del Evangelio, su oblación como revolucionario y luego como ministro de Cultura, su solidaridad con los niños enfermos de cáncer [...] La gracia mística subyace no sólo a toda esta variada gama de actividades de la vida del poeta”.

Así lo narra el propio Cardenal:

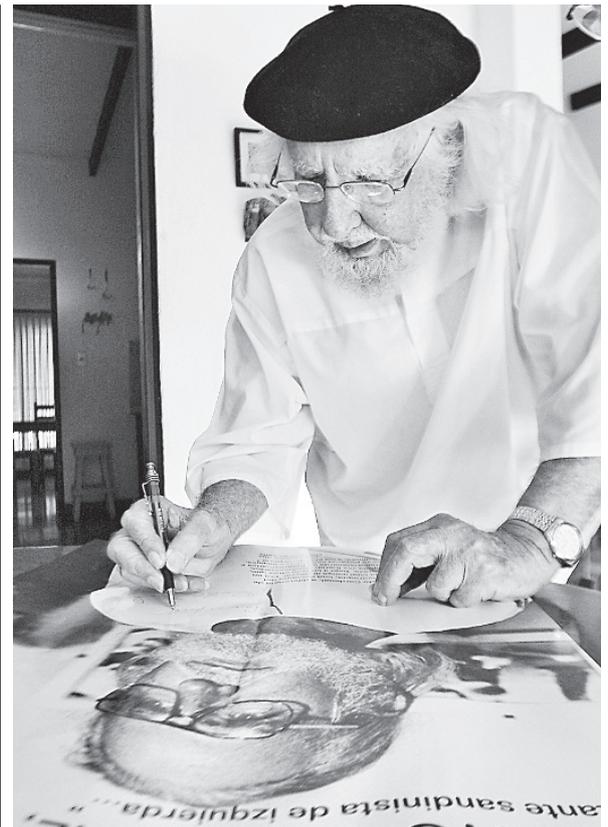
Quando aquel mediodía del 2 de junio, un sábado, Somoza García pasó como rayo por la avenida Roosevelt sonando todas las bocinas para espantar el tráfico, en ese mismo instante, igual que su triunfal caravana así triunfal tú también entraste de pronto dentro de mí y mi almita indefensa queriendo tapar sus vergüenzas. [...]

Qué felicidad dormirme esa noche con la compañía que me habitaba por dentro. Qué felicidad despertarme al día siguiente igual que como me había dormido. [...]

Yo andaba como si en mi interior hubiera quedado ciego y sordo. Me sentía como ofuscado por aquella gran luz, porque también había sido como una gran luz que me entró. Mareado con aquel delicioso vacío.



Cántico cósmico (1991) es, quizá, la cúspide de esa síntesis fe-ciencia-cambio social-esperanza escatológica guiada por una experiencia literaria acumulada durante varias décadas. Es, también, una summa en donde la historia se da cita con una mirada profética (en los dos sentidos de la palabra) para alumbrar tiempos de oscuridad y barbarie humana.



▲ Ernesto Cardenal. Foto: AP/Esteban Felix.

Leía en san Juan de la Cruz que estamos como en una cárcel en la que tan sólo hay una ventanita. Si se cierra, uno ya nada ve ni oye. [...]

No eran esos días de escribir poesía, sino de callar. De amar. De orar sin saber que eso era orar.

Estaba listo para entrar al monasterio. Los poemas de *Telescopio en la noche oscura* (1993) son como la consumación de esa lejana experiencia: “No siento escrúpulo por no poder orar./ Juntos el infinito y yo, yo/ sin sentir lo más mínimo./ Igualito que si Dios no existiera./ Simplemente nada. ¿Cabe con respecto al infinito/ intimidad mayor?”

El mundo prehispánico y *Canto a México*

SU AFICIÓN POR las culturas prehispánicas fue auténtica y se puede decir que no temió reconstruir sus historias mediante una visión acorde con sus ideas, sueños e ilusiones. Nada extraño, pues no era historiador ni mucho menos. Su reelaboración fue la de un poeta que, habiendo conectado con esa vertiente de la historia latinoamericana, no dudó en recrear ese universo cultural, poético y religioso muy a su manera. Allí están como prueba *Homaje a los indios americanos* y *Los ovnis de oro*, sin dejar de señalar que con enorme frecuencia reaparecía en sus versos esa mirada idealizada, ciertamente, pero profundamente empática hacia esas culturas desdeñadas por las élites criollas de todo el continente. *Canto a México*, el último poemario, es un gran resumen de ese interés y representa fielmente la manera en que Cardenal se situó ante el pasado mesoamericano. En él encontró una enorme inspiración para proyectar su obra en un contexto geográfico bien definido. Los tres tomos de sus *Memorias* (*Vida perdida*; *Las ínsulas extrañas* y *La revolución perdida*) son un auténtico vademécum que permite asomarse a una época importante de la cultura latinoamericana, sobre todo para conocer la vida de uno de sus mayores exponentes. Un libro póstumo recoge textos sueltos: *Prosas dispersas* ●

Qué leer/



Tarde o temprano,
José Emilio Pacheco, Tusquets, México, 2025.

“IGNORO SI ESTE libro llega tarde o temprano. Sé que tarde o temprano no quedará de él ni una línea”, dice José Emilio Pacheco en la “Nota” con que comienza la recopilación de sus libros de poesía en uno solo volumen, *Tarde o temprano* –reeditado por Tusquets este año en su colección “Nuevos textos sagrados”–, cuyas sucesivas versiones fueron siempre reescritas –método perenne del escritor–, como recuerda la crítica Susana Zanetti. “Nada tiene que ver este jarrón/ en que sollozan las begonias/ con la sombra del ave, alada huella/ que no hace surco en la nieve.// Nada en común sino ser parte del mundo,/ apariencia por un instante/ de la fluidez en lucha con la fijeza.// Pero el lenguaje resuelve/ la desunión, la discordia.// Y en el verso reúne las tristes flores/ con la sombra fugaz del ave.” Asimismo escribió: “En la poesía no hay final feliz./ Los poetas acaban/ viviendo su locura.”



Fabricación,
Ricardo Raphael, Seix Barral, México, 2025.

RICARDO RAPHAEL SE adentra en la psique de una persona que logra ser víctima y victimaria al mismo tiempo. Plantea: “Todo comenzó por una

gota de sangre. Una mancha de un centímetro de largo por dos milímetros de ancho, escondida en el sardinel de una regadera, fue la prueba de que el cuerpo de Hugo Alberto Wallace había sido desmembrado por sus secuestradores. Cuando esos restos hemáticos perdieron credibilidad, otro crimen, esta vez real, se asomó detrás de esa falsa evidencia.” Ahonda en la fabricación de culpables.



Por si un día volvemos,
María Dueñas, Planeta, México, 2025.

LA NOVELA DE la doctora en Filología Inglesa inicia en Orán, durante los años 20 del siglo XX. En la ciudad africana de origen árabe confluyen la influencia española y la administración francesa. Arriba una joven con el ficticio nombre de Cecilia Belmonte. Cruzó el Mediterráneo para huir de la miseria, en apariencia. Pero se trata de una trama oscura. María Dueñas desarrolla a su protagonista: “Huí de un crimen involuntario./ Huí de los hombres que no me quisieron./ Huí de una guerra./ Ésta es mi historia, entre España y Orán, junto al Mediterráneo.”

Dónde ir/

Amazônia. Sebastião Salgado.
Curaduría de Lélia Wanick Salgado.
Museo Nacional de Antropología (Reforma s/n, Ciudad de México). Hasta el 4 de mayo. Martes a domingos de las 9:00 a las 18:00 horas.

ANTONIO SABORIT –director del Museo Nacional de Antropología– reflexiona: “La Amazonia siempre ha despertado la imaginación. Como origen de numerosas metáforas, su imagen suele alejarse de la realidad de este vasto territorio, la



selva tropical más grande del mundo. *Amazônia* documenta la vida cotidiana en esta región que se extiende por nueve países de América del Sur y alberga a 188 grupos indígenas, 114 de los cuales no han tenido contacto con el exterior. Este territorio está amenazado por la contaminación, la minería, la agricultura masiva y otras industrias. Concebida por el fotógrafo Sebastião Salgado, a través de 230 fotografías en blanco y negro, establece un diálogo entre la naturaleza y el ser humano, reflejando la majestuosidad de la selva, los ríos y las montañas.” La fotografía incluida en esta página se exhibe en la exposición. Es cortesía del Museo Nacional de Antropología.

Un no monstruo que no vuela.
Dramaturgia de Sara Pinet. Dirección de Valentina Sierra. Con Luz Elena Aranda, Ariesna González, MariCarmen Núñez Utrilla y Valentina Sierra. Teatro El Granero Xavier Rojas (Reforma s/n, Ciudad de México). Hasta el 15 de junio. Sábados y domingos a las 12:30 horas.

La mamá de Ele –narra la dramaturga Sara Pinet– traslada a casa a un “no monstruo que no vuela”. La vida de Ele cambia. Con el apoyo de su mejor amiga, Be, descubrirá los entresijos que atañen el arribo de este pavoroso ser. “Juntas irán descubriendo la importancia de la honestidad, la amistad, la familia, el perdón, la comunicación, el respeto y el amor”, confirma la autora. Obtuvo el Premio SGAE de Teatro Infantil 2021 ●



En nuestro próximo número



A DIEZ AÑOS DE SU PARTIDA.
EDUARDO GALEANO Y EL PERIODISMO

La flor de la palabra Irma Pineda Santiago Las formas del lenguaje

UNA DE LAS historias que como una flor aún se obsequia a las infancias zapotecas es la que cuenta que los binnizá descienden de los binnigula'sa, aquellos ancestros formados con las raíces de los árboles más poderosos, como la ceiba o pochote, en los que todas las fieras, como los jaguares u ocelotes, depositaron la valentía, así como las rocas les entregaron la firmeza del carácter.

Para la narración de estas historias se utiliza una forma de lenguaje conocida como *didxazá do'*, que literalmente se entiende como "palabra sagrada, profunda, reverencial", es decir, un zapoteco mejor cuidado en la construcción de las imágenes, en la elegancia y pertinencia de las palabras escogidas. Es también el lenguaje ritual, el empleado por antiguos sacerdotes, por las actuales rezadoras, narradores y poetas, que ahora producen sus creaciones desde la escritura y en su propia lengua. Si bien la creación lleva ya una firma individual, no por ello está exenta del abrigo colectivo porque, quienes ahora usan las grafías para crear, lo hacen desde un pensamiento y una mirada que se ha formado a partir de la cosmovisión, la raíz, la filosofía, la religión, la historia y toda la profundidad de la cultura.

Existe también otra forma del lenguaje que es conocida como *didxazá bata*, que literalmente significa "palabra descalza", cuya función es más práctica, la de comunicar, por lo cual se usa en las relaciones cotidianas, en el mercado, en la vida pública del día a día, pero no por ello carece de belleza o imágenes, como podemos observar en los siguientes ejemplos: para indicar que se nos fue el tiempo o se nos hizo tarde, usamos la frase *guca' huadxi*, que literalmente quiere decir "me hice tarde", lo que nos obsequia una bella imagen al pensar en la persona convertida en tiempo. Del mismo modo, para hablar de una pareja que se ama, se puede decir *ridunaxhiicabe*, que significa que se contagian mutuamente dulzura, que comparten un dulce aroma, no sólo se describe la acción del amor, sino que se describe al mismo amor como algo dulce.

En las dos maneras de usar el lenguaje podemos percibir imágenes, elementos poéticos que causaron asombro desde la época colonial, cuando los primeros frailes llegaron al Huaxyacac (hoy estado de Oaxaca), pues percibieron que este uso metafórico de la lengua podría ser peligroso para la conquista y la evangelización. Como ejemplo de esta percepción por parte de los colonizadores comparto el siguiente texto de Fray Francisco de Burgoa (citado en diversos escritos de Víctor de la Cruz), al referirse, en 1674, a los zapotecas: "Ni los egipcios, ni caldeos, fueron tan ciegos en esas vanidades, como estos, ya por preciarse de valientes, se hacían hijos de leones, y fieras, silvestres, si grandes señores, y antiguos, producidos de árboles descollados y sombríos, si invencibles y porfiados, de que se preciaban mucho, que los habían parido escollos, y peñascos, y como su lenguaje era tan metafórico, como el de los palestinos, lo que querían persuadir, hablaban siempre con parábolas."

La zapoteca, como la mayoría de las poblaciones originarias, vive actualmente una época de crisis social, ideológica, ambiental, económica y política en la que su cultura y su lengua se ven mermadas frente a la cultura impuesta por el sistema capitalista, y es en este momento donde la literatura en la lengua local aporta elementos que pueden contribuir al fortalecimiento y persistencia de la cultura binnizá, a través de su difusión en las redes de comunicación comunitarias y masivas, las lecturas públicas, las publicaciones en soportes físicos y digitales, además de su incorporación cotidiana en la escuela. La literatura puede seguir aportando a la transmisión de los elementos culturales hacia las infancias y puede reforzarse como una forma de resistencia, como un medio que recurre al lenguaje estético para contarnos, y al mismo tiempo resguardar para el futuro, su historia, su filosofía, su sentir y su pensar ●



Celebra Rossana Filomarino 50 años de trayectoria artística y 25 años de su compañía Drama Danza.
Foto tomada de: <https://www.cultura.gob.mx/noticias/descargar/c-41280-celebra-rossana-filomarino-50-anos-de-trayectoria-artistica-y-25-anos-de-su-compania-dramadanza..html>

La otra escena/ **Miguel Ángel Quemain**
quemain@comunidad.unam.mx

Rossana Filomarino en la Academia de Artes

AYER SE HIZO oficial la entrada de Rossana Filomarino a la Academia de Artes de México, un reconocimiento significativo por la larga data de artistas que han pertenecido a esa organización dividida en siete secciones y en cada una comprometida a mantener en activo a cinco miembros vivos, sumando en total a treinta y cinco académicos.

Rossana Filomarino elaboró un discurso de ingreso ("Danza y transformación") que fue contestado por el dramaturgo y director de escena David Olguín, una de las figuras más respetadas y significativas del teatro mexicano contemporáneo por su rigor, independencia, libertad y originalidad, que lo emparentan con la coreógrafa.

En esa ceremonia eligió a dos de sus corazones creativos para que de una manera sintética, simbólica, presentaran uno de sus trabajos más poderosos: *Laberinto* (voz de Jorge Luis Borges y música de Arvo Pärt) interpretado por una de las bailarinas más sólidas de la escena actual, Amada Domínguez, con el diseño sonoro de Rodrigo Castillo Filomarino.

Un contexto. El nuevo gobierno, que inició el sexenio pasado, o nueva era de redención o la Cuarta Transformación de México, expresaron gran parte de su anti-intelectualismo, desconfianza, resentimiento (dicen muchos), hacia todas estas organizaciones (académicas, seminarios de cultura, colegios nacionales) que cumplieron un papel muy importante en el reconocimiento (de estilo decimonónico) de los artistas y pensadores mexicanos más significativos del siglo XX.

Gracias al empuje de muchos hombres de poder, desde la SEP de Vasconcelos, se hizo posible la visibilidad de los creadores, pensadores y artistas (en su momento también fue un modo de garantizar la manutención de grandes maestros) que de otro modo hubieran sido atropellados por los políticos charros, los generales, los prelados, los representantes del corporativismo laboral y los empresarios colocados en el gobierno que han demostrado sistemáticamente su desprecio, ignorancia y desinterés por la cultura y las artes.

Los ochenta años de Rossana Filomarino son una gran oportunidad para la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, no sólo para ordenar y exhibir el patrimonio videocoreográfico que se tiene grabado gracias a TV UNAM y a los propios grupos, también para sumarse a este reconocimiento a una de nuestras grandes figuras de las artes escénicas contemporáneas, por su legado a la formación y desarrollo de grandes artistas que dieron sus primeros pasos en la UNAM.

Más allá de la felicitación de la UNAM para Cora Flores y Rossana Filomarino en 2018, cuando recibieron el Premio Nacional de Ciencias y Artes, este reconocimiento a la directora de Drama Danza permitió que, en el orden de lo académico y lo cultural, Danza UNAM presentara una antología de las producciones de los últimos treinta y cinco años en los que han destacado tantos universitarios que a su vez serán reconocidos por dicha distinción.

En la Sala Covarrubias se presentó *Migrantes* (de la que sólo quedó un cartel), una de las obras más significativas de Rossana Filomarino y su compañía. Es uno de los momentos más ricos y significativos de Drama Danza en un momento en el que las migraciones fueron una de las mayores heridas en el continente. Afortunadamente se pudo presentar antes de declarar la pandemia, a finales de febrero de 2020.

Un reconocimiento que puede venir de la más alta instancia cultural de la UNAM sería un estímulo significativo para todos los universitarios que hacen posible la independencia artística y el camino propio en un momento de tremenda criba presupuestal para la danza mexicana.

Mirar a su pasado, como lo hemos hecho aquí, es reconocer la diversidad de una de las grandes maestras de la danza mexicana entre dos siglos, diversidad, compromiso, visión y discusión de la danza del mundo y más, representa este legado que ojalá y se haga visible para muchos mexicanos que le confían a la danza su universo creador y creativo ●

Galería/ José Rivera Guadarrama

Theo Jansen: arte, ciencia y evolución

ANTE LA ACTUAL y vertiginosa revolución digital, robótica, de androides, con las tendencias posthumanistas que tienen que ver con los mejoramientos humanos y la constante búsqueda de eliminación de las enfermedades, hay un científico, escultor y artista que va en otro sentido. En cierto modo sus propuestas también tienen que ver con la evolución, pero desde una postura más orgánica. Se trata de Theo Jansen (1948) y sus creaciones llamadas *Strandbeest*, que podríamos traducir como *Criaturas de la playa*, unas fascinantes esculturas tridimensionales creadas con tubos flexibles, ligeros, atadas con hilos de nylon y cinta adhesiva. No tienen ni un solo circuito electrónico, tampoco utilizan motores, sensores o cualquier otro tipo de tecnología avanzada para funcionar. Se mueven mediante la fuerza natural del viento y sobre la arena de las costas holandesas. No sólo están construidas como una escultura en movimiento, sin ningún otro objetivo. Al contrario, su creador va más allá y tiene una clara propuesta desde el punto de vista evolutivo. “Así como la naturaleza, tal como la conocemos, se compone en gran parte de proteínas, me gustaría construir mis propias formas de vida de un único material”, afirma Jansen. En términos generales, su objetivo es que estas criaturas algún día aprendan a evolucionar sin intervención ajena o humana y continúen sus vidas como cualquier otro organismo, sometidas a los ciclos de la naturaleza; que nazcan, crezcan, se reproduzcan y mueran, como cualquier otra especie de seres vivos.

Jansen comenzó su carrera artística como pintor en los años setenta. Más adelante se interesó por áreas como la aeronáutica y la robótica. Creó el UFO (OVNI), una especie de aeronave con forma de platillo volador. Otra de sus propuestas interesantes es la “máquina de pintar”, un robot que traza *graffitis* sobre una pared, en donde aplicó sus conocimientos de ingeniería a estos proyectos artísticos y científicos.

Durante los últimos años, Jansen ha estado trabajando en la séptima generación de *Criaturas de la playa*, cada vez mejoradas; incluso, sus últimas piezas pueden transportar pasajeros en su interior, como lo demostró con el *Animaris Rhinoceros*, un gigante de dos toneladas de peso que puede ser movido por una persona en su interior, y puede llegar hasta donde no haya viento ni arena mediante un sistema de impulso basado en aire comprimido almacenado en botellas de plástico.

Es aquí en donde sus planteamientos evolutivos cobran mayor importancia, sobre todo porque aquellas criaturas que se desplazarán de manera más eficaz donarán a otras especies su ADN, es decir, la longitud y disposición de los tubos que forman sus partes móviles será heredado a las siguientes generaciones de *Strandbeest*. Mediante este proceso de hibridación y evolución, las criaturas se volverán cada vez más capaces de habitar su entorno, desarrollarán músculos, un sistema nervioso, y algún tipo de cerebro que les permita poder tomar decisiones que aseguren su supervivencia, afirma Jansen.

Este científico nació en 1948 en los Países Bajos, en una pequeña región costera junto a La Haya. Estudió Física en la Universidad de Tecnología de Delft; durante esos años descubrió su vocación artística y realizó sus primeras obras. En 1986, mientras leía el libro *El relojero ciego*, de Richard Dawkins, un importante zoólogo británico, Jansen quedó fascinado por la teoría de la evolución y la selección natural de las especies. Fue por ello que, durante la década de los noventa, decidió enfocar su trabajo en la creación de seres artificiales, hasta llegar a las *Criaturas de la playa*.

El planteamiento más fuerte de Theo Jansen es que sólo aquellas criaturas que resulten útiles sobrevivirán y pasarán a las siguientes generaciones. Las que no funcionen bien se extinguirán y serán enterradas por las especies más fuertes. Exactamente lo que Darwin definió como “selección natural” ●

Autorretrato verbal (fragmento 7)* Odysseas Elytis

A los ojos de muchos, mi dedicación a la helenidad por un lado y, por el otro, a un movimiento revolucionario moderno, parecía una contradicción. Sin embargo, en el fondo no lo era.

El hecho de que en el momento exacto –esto también lo he explicado en otra parte– el momento exacto en que tratábamos de encontrar el verdadero rostro de Grecia, de limpiarlo de las falsificaciones que le había acarreado el Renacimiento, aparecieran los herederos rebeldes del Renacimiento para golpear el lado malo de su herencia, para nosotros fue, por el contrario, una ayuda inesperada.

Así pudimos ver mejor nuestra verdadera identidad. Y eso debemos entenderlo bien. Es decir, lo que admiramos del arte griego en su esplendor no es lo que los occidentales continuaron con las columnas y las metopas de sus palacios. Es esto: la helenidad como forma de ver y hacer las cosas, en mi opinión, continuó sólo y exclusivamente por nuestra cultura popular. Quiero decir que el patio de una casa con la escalerita de piedra, los muros encalados con los geranios en una lata, o el atrio de un monasterio con el pozo, con las celdas, los arcos, están más cerca del espíritu que dio a luz a los Apolo y las Victoria, o las Vírgenes y los Santos, que las imágenes bucólicas y los angelitos rosas que hicieron los maestros del Renacimiento.

*Tomado de *Autorretrato verbal*, Odysseas Elytis, Ipsilon Libros, Atenas, 2000, pequeño libro que consiste en la transcripción del documental *Odysseas Elytis* realizado en 1980, Producción del Archivo de Creta, G. I. Sgourákis, ERT LENET, 1999. La edición del libro estuvo al cuidado de Ioulita Iliopoulou.

Versión de Francisco Torres Córdova

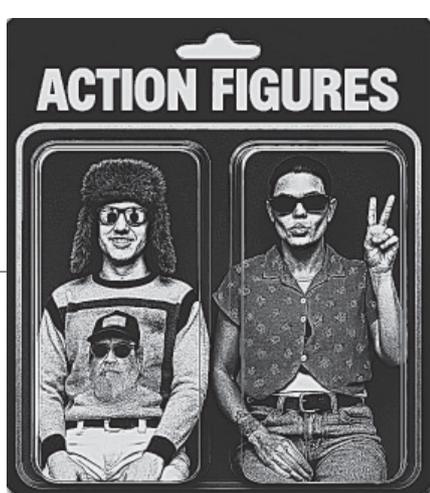


Imagen de Alonso Arreola.

Bemol sostenido/ Alonso Arreola

@escribajista

Paquito y Ca7riel

LA PRIMERA VEZ que los vimos, como le sucedió a tantos tomados por asalto, fue en el Tiny Desk que presentaron en octubre de 2024. Hablamos de su famosa sesión para la National Public Radio washingtoniana, en la cual mostraron arreglos electroacústicos, disciplinados y juguetones, sobre temas que eran preeminentemente urbanos.

Son Ca7riel y Paco Amoroso. Dos jóvenes argentinos de personalidad extravagante que, inicialmente, nos parecieron sobrados, superfluos. Los escuchamos un poco a regañadientes, hay que aceptarlo, porque la banda que usaron en su aventura gringa y que aún los acompaña es absolutamente notable. Propios y extraños lo comentaban. Amistades conocedoras, colegas músicos y masas enamoradas: “Son tremendos”, decían. Y no se equivocaban.

¿De dónde salieron estos locos mezcladores de pop, rock, samba, reggae, jazz, ska y demás ritmos latinoamericanos, atrevidos al proferir líricas llanas, picantes o plenas de pegamento cotidiano? ¿Quién ideó su estética tan atractiva y chocante al mismo tiempo? Dejando esas preguntas sin respuesta pusimos en pausa al dúo, aguardando su maduración o extinción futura. Qué ingenuos fuimos. Qué velocidad de transformación la suya. Como dirían en su país: son unos capos.

Si hoy nos decidimos a comentar su música y presencia en el panorama sonoro, es porque vimos la transmisión del *show* que propusieron en Coachella 2025. Sí. Nos referimos a ese festival sobrevaluado y que a lo largo de veintiséis años fue siguiendo los pasos de la industria irresponsable: precios de locura y curaduría envenenada, traición para su origen estupendo. Pero no hablaremos de eso. Lo repetimos: no es momento de prestar atención pública a los vecinos, tras el río. Volvamos.

Ca7riel Guerreiro (30) y Ulises Paco Guerriero (31) conocieron la similitud de sus apellidos en el salón de infancia. Se hicieron amigos y ya en la adolescencia, para su primera aventura musical, formaron los grupos de progresivo Astor y Flores de Marte. El primero tomaba clases de guitarra y el segundo de violín. Nada normal para unos pibes porteños creciendo en los dos mil.

Hicieron luego un dúo urbano. Se metieron al trap y las programaciones duras. Juntos o cada quien con Bizarrap. La pegaron. En pandemia siguieron caminos separados para volver en 2024 con un primer disco en estudio: *Baño María*. Entonces sucedió la mentada sesión “pequeña”; vinieron el éxito global, el disco *Papota* y conciertos como el que nos lleva a compartirlos este día. ¿Ya los conocía, lectora, lector?

Puede apreciar su cinismo, sentido del humor y talento absurdo en los últimos sencillos, salidos en video conceptual integrado por temas como “#Tetas”, “Reforro” y “El día del amigo”. Algo en ello le va a incomodar. Queda la advertencia. Pero también será muy divertido.

Poniéndonos serios, empero, lo que nos trae a juntar palabras por Ca7riel y Paco Amoroso, repetimos, es la calidad de su conjunto, de su música en vivo y de una interpretación escénica como no veíamos en un dueto argento desde los Illya Kuryaki & The Valderramas, a quienes también pudimos apreciar en directo. En ambos proyectos queda clara una cosa: hay niveles que no se pueden alcanzar sin la conciencia del pasado; sin apostar por ejecutantes que encima de las programaciones se ganen el asombro de la audiencia. Dos nombres servirán de ejemplo: Felipe Brandi (bajista) y Eduardo Gardina (baterista). Póngale atención especial a esa base rítmica. Es bestial. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●



Cinexcusas/ Luis Tovar @luistovars

Alegorías del hambre

MARIANA RONDÓN, directora y, con Marité Ugás, coguionista de *Zafari* (Perú-Venezuela-México-Francia-Brasil-República Dominicana, 2024), afirma que la trama contada en su tercer largometraje de ficción –antes hizo *Postales de Leningrado* (2007) y *Pelomalo* (2013)– sucede en un “no lugar latinoamericano”, que por lo tanto sería un hipotético *cualquier lugar*, sin embargo de lo cual resulta difícil, si no es que imposible, soslayar la impresión de que ese “no lugar” es la Venezuela natal de Rondón o quizá, pero con insoslayable dificultad debido al acento de los actores, el Perú de la limeña Ugás. Pero si uno se entera, en voz de la propia Rondón, de que la idea para el argumento le vino tras leer “una nota de 2015 sobre extraños sucesos en un zoológico de Caracas”, no queda más remedio que concluir lo obvio: camuflajeada por la no especificidad visual ni verbal –los escenarios nunca ofrecen algún punto claro de referencia geográfica y los personajes jamás aluden a nacionalidad alguna–, no obstante se trata de Venezuela, Caracas tal vez, pero de este modo convertida en alegoría espaciotemporal donde puedan tener lugar los “extraños sucesos” aludidos.

Ana (Daniela Ramírez, muy convincente), la protagonista, vive con su familia –esposo y un hijo adolescente– en un condominio que alguna vez debió ser lujoso y “exclusivo”, sólo que ahora luce semiabandonado y en deterioro progresivo. Cerca, un zoológico del que se infieren similares abandono y estropeo, recibe un hipopótamo, precisamente llamado Zafari, que habrá de estar al cuidado de una familia residente en otro edificio aledaño.

La paradoja planteada por Rondón-Ugás es brutal de tan directa: mientras Zafari tiene qué comer, Ana, su familia y el resto de quienes habitan ambos edificios deben ingeniárselas para conseguir alimento. Fingiendo tener la encomienda de dar con una fuga de agua y, en virtud de sus pretendidas labores de conserjería provista de llaves para entrar, ella va de departamento

en departamento con el propósito real de rebuscar la poca comida que hayan dejado quienes ya abandonaron el condominio y, por lo que se deduce de los diálogos, también el país. Simultáneamente, la familia cuidadora del hipopótamo se convierte en némesis de la de Ana, con la alberca del condominio como campo de batalla.

El enfrentamiento por el dominio y disfrute de ese espacio plantea otra paradoja, tan cruel como la del hipopótamo: con trabajos consiguen algo que comer, pero se disputan el privilegio de un lujo que, en las circunstancias en que se encuentran, es totalmente insensato. Pero es precisamente la insensatez, emanada de la necesidad primaria de simplemente no morir de hambre, la que impregna las decisiones y acciones no sólo de Ana sino del resto de quienes habitan el lugar, dejando de lado cualquier suerte de consideración moral, de tal manera dejando al mismo tiempo de ser insensatez para convertirse en acto de sobrevivencia, ya sea irrumpir en los departamentos abandonados, hacer trueque de alguna prenda a cambio de una lata de comida, robarle a los animales del zoológico el alimento suministrado por unas autoridades en todo lo demás inexistentes, o bien ocultar uno de dichos animales para ir lenta y clandestinamente *carneándolo*.

Si no fuera porque como rúbrica, después de que hasta Zafari el hipopótamo ha sucumbido al hambre de sus cuidadores, la película es dedicada a él y a otros animales que debieron correr una suerte similar, Zafari sería una alegoría de la *primarización* –por llamarla de algún modo– a la que puede conducir la necesidad ingente. El hecho es que, como se mencionó antes, no hay ambigüedad suficiente como para ocultar que más bien se trata, exactamente como pretendían realizadora y coguionista, de una denuncia más que de hechos, de situaciones predominantes en un subcontinente, el latinoamericano, donde la población más empobrecida muere de hambre todos los días ●

José María Espinasa

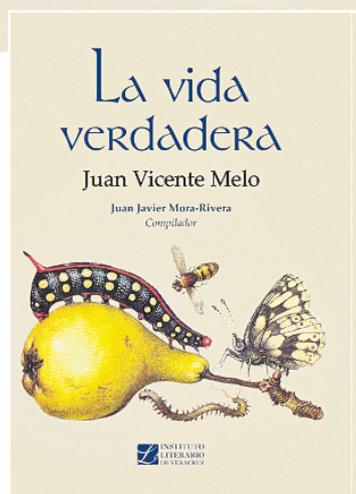
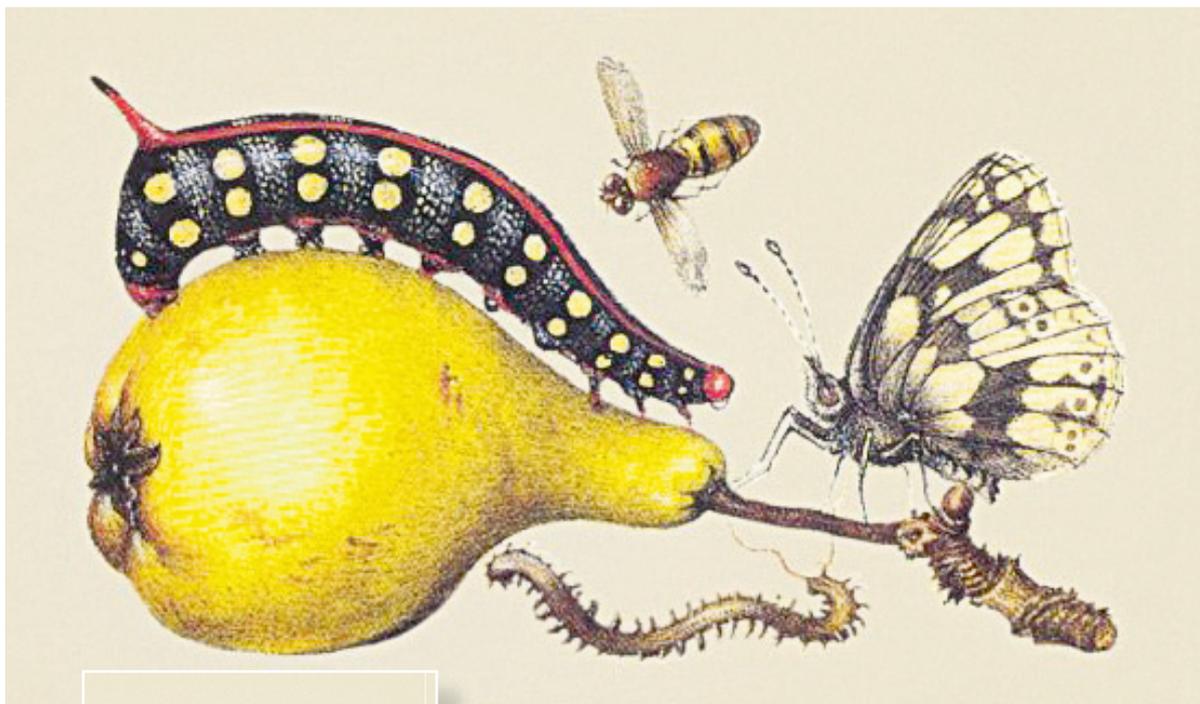
Un aire de época: el caso Juan Vicente Melo

La vida verdadera, compilación de textos crítico-literarios de Juan Vicente Melo (1932-1996), trabajo realizado por Juan Javier Mora-Rivera, detona esta reflexión sobre un grupo de escritores que sin duda dejó su huella en la literatura mexicana del siglo pasado, la llamada Generación de la Casa del Lago o de la *Revista Mexicana de Literatura*, y recupera los textos de crítica del autor de *La obediencia nocturna*.

Hoy que, salvo Elena Poniatowska, todos los participantes en la llamada Generación de La casa del Lago o de la *Revista Mexicana de literatura* y círculos vecinos han muerto, el proceso de fijación de un *corpus* textual va en crecimiento. Como testigo y ejemplo: *La vida verdadera*, compilación de textos crítico-literarios de Juan Vicente Melo, debido al acucioso trabajo de Juan Javier Mora-Rivera. Hace unos años se publicaron dos tomos de obras de Juan Manuel Torres (*Nieve de Chamoy*) y en el mismo lapso varios libros sobre Juan García Ponce (incluida una curiosa novela de José Antonio Lugo sobre él, *El maestro y su escriba*). Todos, los buenos, los regulares y hasta los malos dan testimonio del aire de época que esa generación vivió, desde la aparición del primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* (1955) hasta el movimiento estudiantil del '68. De eso me quiero ocupar en este texto.

La vida verdadera muestra, en los textos que se incluyen del período mencionado (casi todos), un temperamento crítico de alto nivel en Juan Vicente Melo, autor a quien estamos acostumbrados a recordar como narrador, en especial por *La obediencia nocturna*, su obra maestra. También se le recuerda como un notable cuentista y un brillante crítico musical. Se sabía que también había ejercido la crítica literaria, pero sus textos estaban desperdigados en la hemeroteca. Hoy los tenemos reunidos y a mí francamente me sorprenden, muestran que pudo haber sido también un gran crítico y un inspirado memorialista. Hoy está claro que el lugar mayor en ese género lo ocupa Tomás Segovia, maestro y amigo de todos ellos, pero luego, y también muy brillantes, son legión: el mencionado García Ponce, Salvador Elizondo, Inés Arredondo, Carlos Valdés, Huberto Batis. Y todos tienen un aire de época.

Esa expresión se suele usar para señalar que respiraban un mismo oxígeno, y éste tenía una temperatura crítica muy alta. El primero de los ensayos, "¿Quién es Heathcliff?", es magistral. En el brillante *Playas borrascosas*, libro de entrevistas de Ana María Jaramillo sobre escritores veracruzanos, se señala la carta de identidad que entre ellos establece *Cumbres borrascosas* y la entrevista con Melo es de enorme importancia, entre otras cosas porque lleva al rescate y posterior publicación de la novela inacabada de ese autor, *La rueda de Onfalia*. Pero Juan Vicente fue una de las víctimas



“

Melo también señala la ambigua convivencia de lo biográfico y lo inventado en su escritura. Se burla de los que crean la idea de la mafia literaria de la época, hace gala de humor y sonríe ante la renuncia a un futuro prometedor dentro de la burguesía veracruzana que abandona al seguir su vocación de escritor.

de lo que ha propósito de Rulfo, Arreola y Chumacero, he llamado la tentación del silencio. Después de *La obediencia nocturna* dejó de escribir y todo son paratextos. ¿Por qué? No basta, como tampoco basta con los mencionados, decir que ya habían escrito todo lo que tenían que escribir. Ese silencio, y lo inferimos de palabras del propio Melo, es una especie de muerte.

El alcohol que provoca angustia o la angustia que provoca el alcoholismo –el orden es lo de menos– es a la vez síntoma y causa del silencio. Melo también señala la ambigua convivencia de lo biográfico y lo inventado en su escritura. Se burla de los que crean la idea de la mafia literaria de la época, hace gala de humor y sonríe ante la renuncia a un futuro prometedor dentro de la burguesía veracruzana que abandona al seguir su vocación de escritor. Pero ya no vuelve a asumir el vuelo mostrado en el primer ensayo. Como Segovia, García Ponce o Elizondo, publica en las revistas de la época, pero no tiene la continuidad en años futuros que tienen los mencionados. Y al no escribir ensayos tampoco puede (ni probablemente quiera) escribir. *La rueda de Onfalia* se vuelve el anuncio de la muerte anunciada de una novela, como en Rulfo con “La cordillera”.

Lo que es admirable y nos lo revela la lectura de *La vida verdadera* es que el temperamento crítico sí fue un aire de época que, por ejemplo, la siguiente generación, la del '68, no tuvo. En la de La Casa del Lago la crítica era una respiración compartida, en la del movimiento estudiantil, una atmósfera enrarecida. Eso se ve, dicho sea de paso, en las revistas que unos y otros animaron, los primeros muchas y muy buenas, los segundos pocas y más bien regulares. Y también en las editoriales: Joaquín Mortiz, ERA, Siglo XXI, fundadas en los sesenta; ¿qué hay comparable en los setenta? La atmósfera enrarecida se volvió asfixiante.

Hoy, que la generación de La Casa del Lago alcanza ya ese lugar que designamos como clásico, deberíamos aprender de ellos ese temperamento crítico y volver a darle densidad a la atmósfera que respiramos, adelgazada hasta la ignominia por el mundo digital. No será fácil. Cuando José de la Colina califica a Melo como un “clásico secreto” sabe lo que dice, lo que encierra la paradoja, pues no se puede ser un clásico si se es secreto. No, la calidad de Melo ya no es un secreto, pero lo que su obra nos dice sí lo sigue siendo, tal vez por eso la pertinencia de llamarlo así. ●