

LaJornada
SEMANAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 25 DE MAYO DE 2025
NÚMERO 1577

LA BROMA INFINITA DE JACK NICHOLSON

Sergio Huidobro

Cuerpo, vida y actuación
Entrevista con Damián Alcázar
MARIO BRAVO

Octavio Paz y el laberinto
de la compañía
JOSÉ MARÍA ESPINASA



Portada: Fotoarte de Rosario Mateo Calderón.

LA BROMA INFINITA DE JACK NICHOLSON

El pasado 22 de abril, el célebre actor estadounidense Jack Nicholson cumplió ochenta y ocho años de edad, quince de los cuales han transcurrido sin una nueva aparición suya en la pantalla grande, a causa de la imposibilidad física que le impide a este extraordinario histrión sumar una película más a una filmografía tan abundante como rica en títulos memorables: desde *Easy Rider*, en el ya lejano 1969, y al menos hasta *The Bucket List*, en 2007, el de Nicholson es no sólo uno de los rostros más conocidos del cine mundial sino un auténtico icono; *El resplandor*, *Atrapado sin salida*, *Chinatown*, *Mejor... imposible*, entre otras, no serían lo mismo sin el talento y la fuerza expresiva de quien, dentro y fuera de las pantallas, alcanza el rango de emblema de toda una generación, como plantea y explica con elocuencia Sergio Huidobro en el artículo que da portada a la presente entrega.

DIRECTORA GENERAL: Carmen Lira Saade

DIRECTOR: Luis Tovar

EDICIÓN: Francisco Torres Córdova

COORDINADOR DE ARTE Y DISEÑO:

Francisco García Noriega

FORMACIÓN Y MATERIALES DE VERSIÓN DIGITAL:

Rosario Mateo Calderón

LABORATORIO DE FOTO: Adrián García Báez, Israel Benítez Delgadillo, Jesús Díaz y Ricardo Flores

PUBLICIDAD: Eva Vargas

5688 7591, 5688 7913 y 5688 8195.

CORREO ELECTRÓNICO: jsemanal@jornada.com.mx

PÁGINA WEB: <http://semanal.jornada.com.mx/>

TELÉFONO: 5591830300.

La Jornada Semanal, suplemento semanal del periódico La Jornada. Editor responsable: Luis Antonio Tovar Soria. Reserva al uso exclusivo del título La Jornada Semanal núm. 04-2008-121817375200-107, del 18/XII/2008, otorgada por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título 03568 del 28/XI/23 y de contenido 03868 del 28/XI/23, otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Editado por Demos, Desarrollo de Medios, SA de CV; Av. Cuauhtémoc 1236, colonia Santa Cruz Atoyac, CP 03310, Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México, tel. 55-9183-0300. Impreso por Imprenta de Medios, SA de CV, Av. Cuicláhuac 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, CP 02670, Ciudad de México, tels. 55-5355-7794. Distribuido por Distribuidora y Comercializadora de Medios, SA de CV, Av. Cuicláhuac 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, CP 02670, Ciudad de México, tels. 55-5541-7701 y 55-5541-7702. Prohibida la reproducción parcial o total del contenido de esta publicación por cualquier medio, sin permiso expreso de los editores. La redacción no responde por originales no solicitados ni sostiene correspondencia al respecto. Toda colaboración es responsabilidad de su autor. Títulos y subtítulos de la redacción.



▲ Octavio Paz, Ciudad de México, 1991. Foto: Rogelio Cuéllar.

OCTAVIO PAZ

Y EL LABERINTO DE LA COMPAÑÍA

El libro *Octavio Paz entre claves* de Adolfo Castañón, sirve aquí de base para una aproximación múltiple sobre las características de dicho volumen, pero también sobre las exigencias que supone la reflexión ensayística ante el amplio abanico de temas en la obra del Premio Nobel de Literatura 1990.

Hace unos meses Adolfo Castañón llegó a la oficina, sonriente como casi siempre, y eso me anunciaba que de su morral sacaría algún libro nuevo. No fue uno, fueron dos: *Arcoíris de artes y artistas* y *Octavio Paz entre claves*. Ya en casa empecé a ojearlos y por razones bastante naturales me puse a leer el primero, uno de esos libros misceláneos que Adolfo compone con diversos textos que a lo largo de su vida ha ido publicando y que al reunirse rebelan una unidad no sólo insospechada sino casi milagrosa. Aquí el

elemento rector son las artes plásticas. Cuando leo a Adolfo siempre viene a mi mente un pensamiento recurrente: qué enorme capacidad de trabajo tiene.

Mientras tanto, a un lado reposaba *Entre claves*, hecho en colaboración con Eduardo Mejía, al que le dedicaba miradas furtivas. Sabía que en algún momento la circunstancia me llevaría a él. Leía en *Arcoíris* un texto sobre José Moreno Villa y saltaba a uno sobre Manuel Felguérez y luego a otro sobre

Rafael Argullol... y de nuevo miraba de reojo *Entre claves*. Había algo en él que me espantaba. Sin duda era un trabajo arduo y no encontraba bien la manera de “entrarle”. Es lógico: un índice consolidado no se lee como una novela, se consulta, no como un diccionario ni como una enciclopedia, pero se consulta. En un momento decidí que me hacía mucho ruido su presencia en la mesa de trabajo y me distraía del delicioso *Arcoíris*. Así que lo tomé y lo llevé al lugar que le corresponde, pensé, en el librero, junto a las *Obras completas* de Octavio Paz.

No sospechaba que mucho más pronto de lo que pensaba necesitaría consultarlo. Y en efecto, recordé que hace un par de años, en la inauguración de La Perulera como Casa Marie Jo y Octavio Paz, Adolfo y yo coincidimos, y hablé de Baudelaire y le pregunté a él, que en ese momento estaba en el público, por el momento en que Paz había leído por vez primera al autor de *Las flores del mal*. Cuando me entra alguna duda sobre

José María Espinasa



▲ Redacción de *Plural*, marzo de 1975. Foto: Rogelio Cuéllar.

Octavio Paz siempre pienso en Adolfo en primer lugar para aclarármela. Y, cortés, me respondió que era, desde luego, una lectura esencial para el poeta y, claro, para su interés en las artes plásticas, que era el tema que ocupaba mi participación en el coloquio. Y el recuerdo me llevó al librero, saqué el libro y busqué la entrada Baudelaire, Charles. Una página sobrada que podía contener tal vez unas trescientas menciones. Esa entrada del índice me facilitó volver a la reflexión sobre Paz, Baudelaire y la pintura y ese libro de apariencia difícil se volvía apasionante. Y me fui directo a otra entrada: Nerval, Gerard Labrunie: el autor de *Las flores del mal* le ganaba por goleada al de *Aurelia*, a pesar de que su extraordinario ensayo *Los hijos del limo* toma el título del gentil Gerard. Y va de nuevo el viaje de *Entre claves* al librero.

Hay una cierta necesidad de confirmar supuestos de la memoria que están lejos de ser documentados con notas al pie o fichas bibliográficas. Y agrego, además, que Adolfo Castañón y Eduardo Mejía suelen pensar en los lectores en un espectro amplio. Por ejemplo, estoy seguro de que ambos tienen en su biblioteca las dos ediciones de las *Obras completas* de Paz, la de Galaxia Gutenberg y la del FCE. Yo, en cambio, tengo unos tomos de una y unos de otra. Bueno, pues ellos dan la referencia en las dos ediciones. El uso de *Entre claves* para un lector contemporáneo, interesado en trazar mapas y cartografías, rutas e itinerarios de lectura de la literatura y el pensamiento contemporáneo es –será– constante, ese libro que alguna vez pensé inútil se me revela, como dirían los carpinteros, de uso rudo.

Dos asuntos léxicos. He usado a lo largo de esta nota la designación usual para cada referencia: entrada. Se usa para los diccionarios, las enciclopedias y los índices de todo tipo. Cada vez que la usaba me venía la idea de buscar de dónde viene esa acepción. Una rápida consulta digital al *Diccionario* de la RAE trae dicha acepción en el lugar ¡veintitrés! Pero las anteriores veintidós me parecen que ver simbólicamente, por ejemplo “entrada para un partido de fútbol” o, la primera, “espacio por donde se entra a alguna parte”. Y se me ocurre que las entradas de diccionarios y afines no tienen salida porque se trata de laberintos de los que no queremos salir o no hay razón o necesidad de hacerlo. De hecho, en *Entre claves*



Un libro como éste se vuelve una manera peculiar de concebir el género ensayístico. Éste se piensa y necesita el diálogo como sustento y atmósfera. El ensayo se escribe siempre para otro, aunque ese otro pueda ser uno mismo. Paz, diez años después de ¿Águila o sol? ensayaría otro tipo de volado con las monedas del I ching en Poesía en movimiento.

Adolfo y Eduardo hacen de Ariadna inversa: nos deja un rastro de migas para entrar cada vez más en ese laberinto de Octavio Paz, que por cierto no hacemos en soledad sino, al menos así lo hago yo, acompañado por muchos lectores. En uno de mis libros, *Notas para una política del texto*, intento una especie de “Laberinto de la compañía” desde el punto de vista de un lector de Octavio Paz.

Otra nota léxica: claves. Es evidente su cercanía con llaves, la clave es una llave reflexiva, pero también es un término musical. ¿Afinados en qué clave leen a Octavio Paz Adolfo y Eduardo? ¿En qué clave lo leo yo gracias a ellos? Tal vez es ese el sentido de la frase resaltada en negritas en la contraportada de la edición: “Un índice no es una llave sino un llavero”. Y yo quiero darles las gracias a esos hacedores de llaves –la palabra cerrajeros me suena muy violenta– y recomendarles a ustedes conseguir el libro.

Entre claves nos permite, además, profundizar un poco en la figura que dibuja la escritura de Octavio Paz. En su *Laberinto* dibuja esa soledad del mexicano con brillo y precisión, pero a la vez la cuestiona al buscar, con su propia escritura, empezando por ese mismo libro, la vinculación social. Colectiva, generacional. El hombre de ese laberinto que describe es, como en las esculturas de Francisco Zúñiga o en los cuadros de Ricardo Martínez, un habitante del páramo, ese laberinto sin paredes. En aquellos milagrosos años cincuenta en los que se publica *El laberinto de la soledad*, *Pedro Páramo* y *Confabulario*, hay un libro clave, ¿Águila o sol? El popular volado es el equivalente nacional de la tirada de dados mallarmeana, y ésta se conjuga en esa bisagra entre la soledad y la compañía que es la pareja. La moneda en el aire gira y en su vertiginoso vuelo nos muestra entre una cara y la otra el canto de la moneda, el canto de la literatura jugándose su existencia entre la poesía y la prosa, y si cae de canto hablamos del poema en prosa. Pero qué tal si nunca cae, sino que sigue en el aire sin decidirse a abolir el azar. A eso le podemos llamar ensayo. Y un libro como éste se vuelve una manera peculiar de concebir el género ensayístico. Éste se piensa y necesita el diálogo como sustento y atmósfera. El ensayo se escribe siempre para otro, aunque ese otro pueda ser uno mismo. Paz, diez años después de ¿Águila o sol? ensayaría otro tipo de volado con las monedas del I ching en *Poesía en movimiento*. Las monedas nos llevan entonces a un libro de contabilidad. *Claves* es un poco eso, un balance entre el debe y el haber, pero en donde entre más hay más se debe, condición maravillosa de la literatura que no se rige por la ganancia, aunque sí, tal vez, un poco por la pérdida. Perder es una virtud, perderse una disposición ●



El cubano Miguel Barnet (La Habana, 1940) es poeta, novelista, ensayista, etnógrafo y experto en cultura afrocubana. Su obra poética es vasta y entre sus novelas destacan *Biografía de un cimarrón* (1966), *Canción de Rachel* (1969), *Gallego* (1983), *La vida real* (1986). La obra literaria de Barnet se cuenta entre lo más destacado de la narrativa cubana, similar a la de otros autores que injustamente han quedado lejos de los reflectores de los que sí gozan escritores más mediáticos.



▲ Miguel Barnet. Foto: La Jornada / Francisco Olvera

ENTRE LA REVOLUCIÓN, LA NOVELA TESTIMONIAL Y LA POESÍA

Entrevista con **Miguel Barnet**

—¿Cómo podría describir la función del escritor dentro de la revolución?

—Bueno, en realidad, yo llegué a la revolución con una gran carga porque a pesar de que no había escrito nada antes de la revolución, sí me había movido en medios culturales. Por eso conocí a algunos poetas y narradores, y supe de sus destinos que eran bastante desagarrados. Al menos en Cuba fue así antes de la revolución. A mí eso me ha parecido muy dramático y es muy importante resaltarlo. Recuerdo a escritores, cuando era joven, que eran quince años mayores que yo, que pasaban un trabajo terrible para publicar sus libros. El único premio que existía, y estaba a veces un poco contaminado de fuerzas oscuras, era el Premio Alfonso Hernández Catá. Y los escritores que ganaban ese premio iban con ese dinero a una imprenta pobre a editar sus libros y después distribuirlos en la calle. Y recuerdo claramente a esos escritores distribuyendo sus libros en La Habana, y eso en los casos cuando

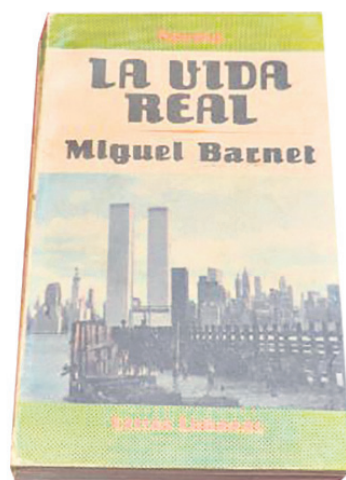
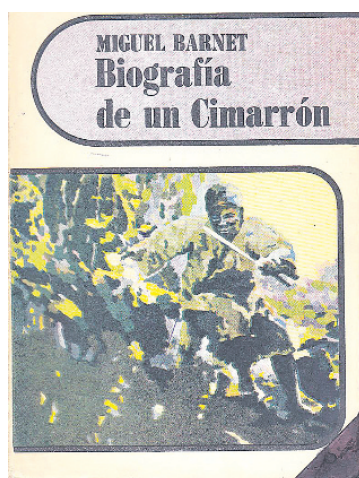
podían utilizar ese dinero para publicar porque en otras ocasiones lo usaban para alimentarse. Ese medio, esa situación, dejó una marca en mí. Luego pasaron los años y vino la revolución y esos mismos escritores han publicado sus libros gracias a la editorial que existe en Cuba. Ya la situación es completamente diferente. Ahora bien, esta es una cuestión técnica, práctica, material. También debemos tener en cuenta la parte ética y el cambio es drástico. Por ejemplo Alejo Carpentier, que se formó en el capitalismo y que era consagrado en 1959, hizo una intervención pública en nuestros sábados del libro, y dijo que por primera vez se sentía escritor, se sentía útil y necesario, porque la revolución le había dado la verdadera voz pues se completaba con la lectura. Como sabemos, la literatura se completa cuando se lee, pero no cuando se lee por una élite, sino cuando se lee por las multitudes. Y la literatura de Carpentier, que no se lee tan fácil por lo barroco, hoy en día es leída en Cuba por el pueblo. Eso tiene una gran significación. Por eso, la voz de un escritor en Cuba se toma en cuenta. Y cuando un escritor hace una crítica o hace una postura llamémosla disidente, pues, se toma en cuenta y tiene también una significación. Porque para la revolución la

**José A. Castro Urioste
y Manuel Liendo**

voz de un escritor es real, no es ficticia, no es algo que se diluye, no es una entelequia. Para mí, el estado puro de la literatura no existe. Incluso toda mi poesía tiene un contenido. No creo para nada en la literatura pura. Me parece que todo el arte es impuro y proteico y yo soy un ejemplo de eso. Mi formación universitaria no fue en literatura, por eso me deleito al oír las clases que estoy recibiendo aquí en Lima y las recibo también de otros escritores cubanos que saben mucho más que yo de literatura. Tengo la aspiración de convertirme en un resonador del pueblo de Cuba y por ende de Latinoamérica. Es una ambición muy grande de mi parte. Por eso he hecho esos libros que son literatura impura, literatura ancilar, literatura que se usa, porque quiero que la gente se sienta identificada con esos personajes que son ellos mismos. En la Revolución Cubana se ha creado una ética que le ha dado sentido y valor al escritor. Y eso se logra por esa compenetración con el pueblo que antes no leía y que hoy en Cuba lee. Ayer nos decía un sociólogo por qué no hay literatura de Ciencias Sociales en Cuba, y lo que sucede es que esa literatura se agota debido a que existe una demanda. ¿Y a qué se debe esa demanda? A ese mundo de valores que se ha despertado en el pueblo por el conocimiento. Entonces el escritor en Cuba tiene que vivir como el pez en el agua. Uno está en medio, porque si hace una obra, va a ser leída. Y si es mala esa obra, ¡cuidado, que cae la luz! Mientras antes no pasaba nada e incluso escritores prominentes eran desconocidos por el pueblo. Mira el caso de Fernando Ortiz. Era conocido por un grupo y reconocido en el mundo entero como uno de los pioneros de la ciencia etnográfica en América. Sin embargo, el pueblo cubano no sabía de él. Hoy su obra es publicada y divulgada y sus ideas y el rescate que hizo de la cultura popular y sobre todo africana. La revolución retomó el pensamiento de Fernando Ortiz, y también la obra de Lezama y de Nicolás Guillén. Yo creo que Nicolás Guillén adquiere verdadera resonancia con la revolución. No por nada escribió su poema “Tengo”. Creo por eso que el escritor sin una revolución siempre va a ser un individuo aislado. Lo he visto en Europa, lo he visto en América. En cambio la revolución permite que la obra de ese escritor corra y fluya como un río.

–¿Cuál es su metodología de trabajo?

–Te voy a decir la verdad. Hay poetas que tienen un método de trabajo y otros que no tienen ninguno. Yo creo que no tengo ninguno. Escribo la poesía no con un sentido sistemático de hacer un libro de poemas. Voy escribiendo los poemas según van ocurriendo. Escribo sólo cuando es imprescindible. No hago un libro de poesía deliberadamente, sino que voy haciendo los poemas y a veces no soy yo quien los organiza, quien les da estructura. Entonces es un método muy arbitrario. Definitivamente no tengo nada contra con la palabra inspiración. Es cierto que la palabra inspiración está llena de todo un lastre. Pero yo creo que en nuestra época está imbuida en muchas teorías en torno a la creación literaria, y le han dado una connotación al término mucho más exacta. Después que llega esa llamada inspiración, viene el trabajo. El trabajo de pulir, el trabajo de revisar ese poema y quizá ese momento es tan cargado de hechizo o encantamiento como el instante en el que se te ocurre el poema. Yo a veces hago un poema de un tirón, y a veces guardo el poema y está un mes, dos o tres archivado y a lo mejor queda siempre guardado y se evapora. Entonces



no tengo un momento concreto de trabajar la poesía.

–¿Y sobre tu trabajo en narrativa?

–Bueno, esas son otras palabras. Yo quiero mucho a la poesía y creo que fundamentalmente me expreso a través de la poesía, pero trabajo más para hacer estos libros que he llamado novelas testimoniales. Ahí sí uno puede distanciarse, ahí sí puede haber una objetividad, una retirada mayor, porque uno tiene que realizar una investigación muy rigurosa de la época que va a estudiar, de las coordenadas de esa época. Luego viene la parte de las entrevistas de los personajes y la decantación de esas entrevistas, hasta que finalmente escojo a un personaje principal y sobre eso se hace el estudio de vida, el testimonio en sí. Todo esto requiere una elaboración técnica no mayor, pero sí mucho más continuada, más prolongada.

–Canción de Rachel es un texto que tiene música. Es una obra muy poética.

–Creo que sí. Creo que todos mis libros tienen esa característica. No sólo porque soy poeta y mi aproximación a la realidad es poética, sino porque he querido rescatar la poesía que hay en la sociedad y que se encuentra en Rachel, en gallego, en cimarrón. He querido rescatar esas voces, ese timbre. En cierto modo, sería la poesía de la historia. A mi juicio, es importante rescatar esa música, esa vibración, esa incandescencia que hay en la historia, sobre todo porque la historia ha sido a veces vilipendiada. En definitiva, esa música es lo que queda.

–¿Te parece que Rachel es un personaje con mucha vitalidad?

–Es un personaje muy contradictorio porque es la belleza de lo imperfecto, de lo inacabado. Rachel es un personaje abierto, cosmopolita, desenfadado, diferente a Montejo en *Biografía de un cimarrón*, que es hermético, cerrado, con una visión filosófica, con una mística, con una cosmogonía. Rachel es un personaje que está hecho así porque se bambolea como una marioneta, porque fue una marioneta, ya que fue parte de una república en que vivimos así, una república sujeta al ardid y los caprichos de un poder mayor. Cuando uno va a plasmar a un personaje femenino, entra en un terreno peligroso que no sucede con los personajes masculinos. Esto no tiene que ver con el machismo de nuestras culturas, pero los personajes masculinos son más hechos, mientras que los personajes femeninos están más cerca de la locura, a pesar de que tengan muchos mecanismos de defensa que los hacen más resistentes. Los personajes femeninos han sido para mí una fascinación. He trabajado con personajes masculinos y fue extraordinario trabajar con el personaje de Rachel, que fue real en Cuba.

–Muchos críticos han comparado su trabajo con el de Oscar Lewis y con Ricardo Pozas.

–Agradezco muchísimo esas comparaciones. En definitiva le debo mucho a Ricardo Pozas, quien fue mi maestro durante seis meses y cuyo libro *Juan Pérez Jolote, biografía de un tzotzil*, un poco olvidado, para mí fue un modelo a seguir al escribir mis libros en prosa. Con Oscar Lewis también trabajé. Pero creo que yo voy por otra dirección. Ni más allá, ni más acá. Simplemente en otra búsqueda que se emparenta más con la búsqueda del novelista. Y eso no creo que le reste verosimilitud ni a los personajes ni a los contextos que trato de apresar ●

CUERPO, VIDA Y ACTUACIÓN



▲ Damián Alcázar. Foto: NOTIMEX.

“Alguna vez, dos compañeros me dijeron: ‘No te claves, Damián, ¡sólo es una chamba!’ Y respondí: ‘¡Para mí no es una chamba, sino una manera de vivir, estar, dar y entender!’”, enfatiza Damián Alcázar (Jiquilpan, 1953) con respecto a su quehacer como actor. Discípulo del panameño Iván García, de los mexicanos Raúl Zermeno y Luis de Tavira, así como del polaco Ludwik Margules, galardonado tanto en nuestro país como en el extranjero y reconocido como uno de los máximos exponentes contemporáneos del arte histriónico, Damián Alcázar habla de su trayectoria profesional y del oficio que es su pasión.

Mario Bravo

Entrevista con **Damián Alcázar**

Teatro y fisuras

–¿Cuáles son sus heridas infantiles y de la adolescencia que, quizás, el arte ha limpiado y curado?

–Un entorno familiar de abandono y violencia causado por un padre rotativo, muy macho y mujeriego, sin calidez para sus hijos. Mi madre fue una mujer abnegada, honesta y trabajadora; pero golpeada y abusada. Todo eso genera circunstancias que te cifran en el futuro. Sané esas heridas dentro de mi sensibilidad, la imaginación y el trabajo primario como actor, el cual te enseña a encontrar, disfrutar y ejercer tanto la voluntad como la sensibilidad; también la actuación me enseñó a ubicarme, a deleitarme con los alimentos que ingiero, a estimar mi persona y, como en un espejo, a valorar a los demás.

El teatro me ayudó a construir una fortaleza que no tenía como persona. Así he curado muchas de mis heridas; y lo sigo haciendo, aunque ya no les llamo heridas sino fisuras. En una entrevista me preguntaron si yo era un hombre feliz. Y ahí me di cuenta de algo: comencé a serlo cuando supe que sería papá. A mi hijo solamente le enseñé mi trabajo y la disciplina vertida en lo que hago porque él es otra persona.

Entrenamiento actoral

–Uno de sus maestros, Ludwik Margules, decía: “¡Un gramo de emoción humana con un centímetro de espacio! ¡Eso es el teatro!”

–Ese polaco maravilloso era un sabio del teatro.

Dicha definición es un asunto que aprendes en el entrenamiento actoral, el cual está vinculado a tus emociones, las sensaciones y la capacidad tuya para imaginar, fantasear y manejar cosas desconocidas, íntimas, privadas y oscuras de ti mismo. Todo eso lo descubres mientras te das cuenta de tu cuerpo: cómo obedece perfectamente la orden que das si estiras la espina dorsal, si levantas los brazos, qué sientes en los hombros... ¡Habitas el cuerpo en el espacio! Y, cuando llegas al teatro, haces lo mismo. Te percatas así de que ese espacio ocupado por ti, también lo están ocupando el resto de actores y el público. En el teatro entras a un espacio y, con las emociones y la imaginación, haces que todo mundo crea que estás dentro de una mina en donde pronto habrá un derrumbe. Sí: un espacio y una emoción hacen posible al teatro.

Ficción y realidad

–El espectador mira al actor solamente en el escenario; pero existe un **boxeo de sombra** previo a la actuación. ¿Cómo lleva a cabo el proceso de creación de sus personajes?

–Todo tiene que ver con ese boxeo de sombra: cualquier campeón olímpico o mundial tiene la vida entera preparándose, cuidándose, nutriéndose y conociéndose para llegar a su mejor versión. ¿Por qué los actores no? Eso tendríamos que hacer. Al abordar a un personaje retomo el entorno social, agoto los temas que trabajaré y leo ensayos, miro documentales y así entiendo cada vez más al tipo de personaje que interpretaré. El actor tiene dos minas maravillosas: la ficción que te da el libreto o el guión, y la realidad que debes saberla, entenderla, vivirla, comprenderla y estar, diariamente, en ella. En esos dos campos estructuras a tu personaje y lo vas encontrando. Después de ese trabajo *teórico*, empieza el *práctico*: el personaje dice esto; pero... ¿y yo cómo lo diré? Haces acopio de todas las posibilidades una vez que hiciste el trabajo teórico y de análisis. He encontrado eso dando clase y en cada uno de mis trabajos. No repito absolutamente nada: ni emoción, ni gesto, ni intención, ni volumen. Siempre es diferente y nunca repites algo. Entonces, cuando la cámara se pone, también la interpretación es nueva.

Un colibrí en tu pecho

–Alguna vez, al hablar sobre la actriz Margarita Sanz, Margules dijo: “Me fascina alguien que mete toda su maldita vida a la tarea actoral.” A sus setenta y dos años de vida, ¿es capaz de situar un dique entre su faceta de actor y el hombre que usted es, o el histrión ya se instaló en todas las habitaciones de Damián Alcázar?

–Tu ser humano, tu colibrí que está aquí [se toca el pecho con la mano izquierda] siempre se halla vivo; entonces, eres capaz de disfrutar cuando los demás te saludan y no saben que eres actor. En esos momentos soy una persona más comiendo un asqueroso sashimi de pollo en Japón o alguien que degusta un platillo espectacular en ese mismo



▲ Fotograma y cartel de *¡Que viva México!*, 2023.

país. Ese Damián no está actuando. Margules hablaba solamente de Margarita porque no todos los actores proceden como ella; seguramente, Meryl Streep no hace uso de toda su persona ni de toda su problemática biográfica para hacer sus personajes. El personaje no tiene nada que ver conmigo porque, de lo contrario, se parecería a mí. Nunca debo aparecer en él.

Boxeo de sombra

–Otras expresiones artísticas distintas a la actuación, ¿cómo alimentan su oficio?

–A veces tengo etapas de abandono y no leo, sino que miro Netflix o cosas de donde obtengo algo interesante sobre actuación o dirección y me doy cuenta de qué hicieron con la cámara; pero cuando leo cualquier cosa saco conclusiones para mi trabajo. Por ejemplo, ahora mismo entre mis libros miro *El poder del ahora*, de Eckhart Tolle: no pienso ni en el ayer ni en el mañana, sino en el ahora. Veo mi mano sobre la mesa, platico con un periodista, hablo de lo que me gusta, siento que estoy en mi sofá y ya me duele la nalga. El actor no puede pensar en otra cosa porque está dándole vida a un personaje en ciertas circunstancias, momentos y problemáticas frente, y en interrelación, con otros personajes. Así, a una frase como la que dije sobre *El poder del ahora* le encuentras su vínculo con la actuación. Te repites actoralmente si no te nutres de más fuentes. Sería muy fácil aprenderme de memoria unas frases y emocionarme o sacar la locura personal y ya; pero ese no es el personaje, sino que se trata del actor empujando desde su personalidad y desde lo poco que trabajó para hacer que el personaje se emocione. La gente está acostumbrada a ver cualquier cosa; sin embargo, cuando haces un trabajo creativo y verdadero, allí se mira el producto de las horas de boxeo de sombra.

Presupuesto cultural

“EL PAÍS NECESITABA cambios. El dinero que antes sólo era para unos cuantos cineastas famosos, ahora también se dirige a grupos étnicos con necesidad y derecho de hacer sus historias. La cultura siempre ha estado necesitada de dinero. Nunca tenemos el presupuesto suficiente como si



“

Al abordar a un personaje retomo el entorno social, agoto los temas que trabajaré y leo ensayos, miro documentales y así entiendo cada vez más al tipo de personaje que interpretaré. El actor tiene dos minas maravillosas: la ficción que te da el libreto o el guión, y la realidad que debes saberla, entenderla, vivirla, comprenderla y estar, diariamente, en ella.

ocurre en países del primer mundo”, expresa Alcázar al reflexionar sobre el vínculo entre la denominada 4T y la comunidad artística. Y continúa:

–La cultura no la hacemos solamente quienes se supone que hacemos cultura; la cultura también es Calakmul, Chichén Itzá, los pueblos, la gastronomía, las costumbres, la artesanía...

–Una visión muy lopezobradorista...

–Sí, él como presidente lo expuso, pero no es así porque lo haya dicho él, sino que realmente la cultura es eso –explica el actor e inicia una disertación sobre el presupuesto asignado al cine mexicano durante los gobiernos federales de Morena–. Existía un fideicomiso para hacer tal cosa, vinieron los cambios y el dinero no podía quedarse allí, pero como no hay una difusión de por qué se retiró ni a dónde se destinó tal presupuesto, entonces, todos los que estaban al pendiente dijeron: “¡Lo quitaron! ¡Ya no hay dinero!” Paradójicamente, en el sexenio de Andrés Manuel López Obrador fue cuando más películas se hicieron. El problema es que no tenemos en dónde mirarlas: ¡a los dueños de cines les importa un bledo! Existe toda una generación que no conoce cine mexicano, y cuando asiste a ver alguna cinta nacional se lleva un chasco porque no es la mejor, pues se trata de una comedia simplona y comercial.

Sin apoyo de Imcine

–En la filmación y en el estreno de *¡Que viva México!*, en la que usted actuó y que fue exhibida en salas de cine al transcurrir la parte final del sexenio lopezobradorista, ¿qué diferencias notó con respecto a otras cintas de Luis Estrada realizadas durante gobiernos panistas y priistas?

–Fue distinto. Desde el principio le dije a Luis Estrada: “Esto me parece reaccionario.” Y él reviró: “No, señor Alcázar, ¿cómo cree!” Fuimos a comer y me convenció porque es un gran creador y director. La película se hizo con muchas dificultades, pues no entró el Imcine; inclusive, la directora de esa institución le dijo: “El filme no cuenta con la calidad suficiente” y nunca le dieron presupuesto. Uno piensa si no fue algo personal porque es un sinsentido decirle a Luis Estrada que un guion suyo no tiene calidad. Es verdad que no es su mejor película, aunque sí era uno de sus filmes más pretenciosos. Luis, un tipo muy inteligente y listo, difundió la película como si fuese contra el gobierno y la 4T. La derecha y los *fifis* cayeron en la red, vieron la cinta y se decepcionaron porque no había nada en contra de López Obrador. El objetivo principal del filme era una crítica a la sociedad: somos tramposos, arribistas, deshonestos, egoístas, ni siquiera con la familia somos solidarios y la fiesta es lo que nos importa.

Al maestro con cariño

AL FINAL DE esta charla y a manera de corte de caja, el artista michoacano mira a través del espejo retrovisor de la memoria y evoca a su primer educador actoral, Iván García, quien impartió clases al otrora joven Damián Alcázar, entonces de diecinueve años de edad, en un grupo de teatro del IMSS. “Todos los maestros deberían hacer lo que él hizo: enseñar que la persona es lo importante. Aprendí que el cuerpo es tu instrumento porque eres un actor, así que debes conocerlo, entenderlo y disfrutarlo, hacer que funcione desde el cerebro y arribar a la imaginación, las emociones y la fantasía porque eso es actuar, crear. Él me hizo mejor persona” ●

LA BROMA INFINITA DE JACK NICHOLSON

La cinematografía estadounidense del siglo pasado ha creado varias figuras de la actuación que habrán de perdurar. Entre ellas se encuentra John Joseph Nicholson (1937), cuya originalidad e inquietante presencia en la pantalla es ampliamente reconocida, como lo sustenta este espléndido artículo. Películas como *Busco mi destino* (*Easy Rider*, 1969), *Barrio chino* (Polanski, 1974) y *Atrapado sin salida* (Forman, 1975), inconfundibles, son parte de su larga carrera.

Un letrado elegante y amistoso despide al visitante que sale de Neptune City, Nueva Jersey: *Please Visit Again*. Por favor, vuelva. Es curioso el maridaje de cortesía con súplica. En esa localidad costera y diminuta, ubicada a una hora al sur de Nueva York, no abundan las atracciones para el turista ni los puntos de interés, más allá de la costa y sus tranquilas vistas al mar. Como tantos otros pueblos suburbanos que se cuentan por cientos salpicados por la geografía estadounidense, Neptune City condensa una escenografía aséptica e inerte de la cotidianidad yanqui: casas prefabricadas y autopistas, *drive-ins* de hamburguesas plásticas y donas insípidas, plazas comerciales, *diners* que sirven café recalentado. No alcanza los tres kilómetros cuadrados de extensión ni ha llegado nunca a tener cinco mil habitantes.

John Joseph Nicholson nació ahí en 1937, unas semanas después de que Franklin D. Roosevelt iniciara su segundo mandato para sortear las olas recesivas del *crack* de 1929, que no se detendrían hasta que Washington encontrara en la segunda guerra mundial el vehículo ideal para reactivar su economía, guerra mediante, y cimentara su hegemonía posterior. Los padres de Nicholson ilustran las numerosas oleadas migratorias que habían dado forma al país en el siglo precedente: ella, de ascendencia irlandesa, galesa y alemana; en cuanto al padre biológico, pudo ser italoamericano o lituano, sin que su identidad llegara a aclararse. John, después *Jack*, creció, así como el primer brote hogareño con raíz en tierra estadounidense, aunque consciente de la mezcla genética que, como a miles de otros adolescentes de su generación en la postguerra, le harían adoptar

como identidad la rebeldía rocanrolera y pandillera cuyas idolatrías masculinas se repartían entre Elvis Presley, James Dean y Marlon Brando.

Cerca de Neptune está la escuela preparatoria de Manasquan, un colegio público de arquitectura adusta cuyo auditorio lleva el nombre de Jack Nicholson, pero no fue el primer honor inscrito en su nombre: a mediados de los años cincuenta, cuando era estudiante ahí, afirma haber cultivado el récord de ser llevado a detención por mal comportamiento cada día escolar, sin falta, durante un año. Como rebelde enfrentado a la autoridad no en una *high school* sino en un psiquiátrico de rígida moral, *Nick*, como le llamaban entonces, recibió de sus compañeros de clase la admiración y el título de *Clown of the Class* o Bufón de su generación. Si Nicholson respetaba a alguien, era a Joe DiMaggio, el legendario jardinero de los Yanquis de Nueva York, y a Brando, que estrenó las dos columnas que cimentaron su leyenda –*El salvaje* (*The Wild One*) y *Nido de ratas* (*On The Waterfront*, que afirma haber visto cuarenta veces)– al inicio y final del año que Jack pasó en detención escolar.

Cuando la guerra entre Vietnam del Norte y del Sur estalló al año siguiente, Nicholson estaba ya en California viviendo con su hermana, alternando entre un trabajo de mandadero de oficina en las oficinas de Hannah Barbera, al interior de los estudios MGM, con algunas audiciones entre las que resultó una: un papel de relleno en *Tales of Wells Fargo*, una telenovela *western* que antecedió a otros culebrones de pradera como *Bonanza* o *Los pioneros*.

La televisión era, desde sus primeras transmisiones comerciales en 1939, el invitado crecientemente incómodo para la industria fílmica: a pesar del incipiente milagro económico de postguerra, la asistencia a las salas comenzaba a menguar y algunos productores con cierto capital pero ningún prestigio autoral empezaban a producir en serie películas cortas hechas directamente para televisión, la mayoría de ellas con guiones burdos escritos al vapor, magros valores de producción y empleando a actores o actrices desconocidas. Nicholson estaba formado en esa fila pero su ambición como intérprete rebasaba por mucho el molde que lo contenía; además, creía contar con un auspicio providencial, pues el primer día de su vida había sido el 5 de mayo de 1955, siendo cinco su número de la suerte por ser el que el gran DiMaggio portó siempre en su uniforme con los Yanquis. Cada quien sus santos.

Uno de los productores más hábiles y prolíficos de ese modelo de cine barato, de producción rápida y distribución popular había debutado unos meses antes de ese día. Roger Corman había logrado producir un *film noir* de persecución policiaca con apenas 2 mil dólares y, en adelante, nunca abandonaría esa filosofía simple y llana: si produces usando los centavos que le sobran a los demás, nunca hay



▲ Fotograma de *Barrio chino*, Roman Polanski, 1974.



Sergio Huidobro

NICHOLSON



▲ Fotograma de *Mejor... imposible*, James L. Brooks, 1997.

pérdidas y todo será ganancia. Estaba dispuesto a no cobrar ningún salario con tal de acumular experiencia, algo en lo que coincidía con el respondón y mujeriego Nicholson. Cuando lo vio actuando de relleno en episodios de *Tales of Wells Fargo*, telenovelas y seriales, intuyó que ahí había una horma para su zapato. *The Cry Baby Killer* (1958) fue la primera colaboración entre ambos y el primer rol de Nicholson para pantalla grande. Era un cine sin relumbrón, destinado a los autocinemas al aire libre, los cines de programa doble, matinée y funciones de medianoche, pero era cine.

La generación de jóvenes estadounidenses que se hizo adolescente durante la postguerra mundial, a la cual pertenecía Nicholson, hubo de definir sus coordenadas de identidad entre dos conflictos militares en Asia a los que fueron arrojados como carne de cañón aunque los percibieran como ajenos: las guerras de Corea (1950-1953) y Vietnam (1955-1967). A diferencia de la vieja guardia de Hollywood, como Clark Gable o James Stewart, que se adscribió a la demagogia bélica como soldado activo durante la segunda guerra mundial, en la generación de Nicholson –que incluía a Peter Fonda, Dennis Hopper, Bruce Dern o refugiados europeos como Milos Forman o Roman Polanski– afloró pronto una postura antibélica y libertaria que no tomaba inspiración de los generales Patton o Marshall sino de James Dean –muerto en 1955, cuando Nicholson terminaba su primer rodaje– y los hongos psicotrópicos.

Animal, intuitivo y peligroso

EN LOS PERSONAJES al volante en *The Wild Ride* (1960) o sobre caballo en *The Shooting* (1966) o *Ride the Whirlwind* (1966), forajidos todos de moral ambigua, ya se entrevé el magnetismo animal, intuitivo y antiheroico que Nicholson construyó para sí. En él conviven atracción y repulsión, esa suerte de cinismo estoico, común a los rebeldes de su generación, que logró condensar en gestos mínimos y enfáticos, aprendidos de su héroe, Marlon Brando: una sonrisa a medias entre fascinada y despectiva, un arqueado de cejas, un gesto fugaz de la mandíbula. Pero aquello que en el Brando motociclista evocaba una masculinidad felina, en Nicholson se transmutaba en una perenne sensación de peligro, demencia y marginalidad que, pese a todo, seguían siendo ferales, casi eróticas.

Nicholson no era el primer antihéroe en Hollywood que se las arreglaba para ser a la vez amoral y protagonista. Antes que él estuvieron James Cagney, el propio Brando y, por supuesto, Humphrey Bogart. Pero el Estados Unidos que habitaba Nicholson en los años sesenta estaban lejos de los códigos viriles de la era del jazz y su público ansiaba que los nuevos ídolos de la pantalla encarnaran nuevas formas de masculinidad. Curiosamente, Nicholson lo entendió antes como guionista que como actor, pues el libreto que escribió para *The Trip* (1967), dirigida por su mentor Roger Corman y protagonizada por Fonda y Hopper, constituye el primer retrato inmersivo y desprejuiciado, en el cine estadounidense, de la cultura psicodélica del LSD que el *Sgt. Peppers* de The Beatles masificó ese mismo año. *The Trip* fue, por supuesto, una estación previa que condujo a *Busco mi destino* (*Easy Rider*, 1969), la cual reunió a una porción de la misma familia (Nicholson pasando frente a cámara, cediendo el guión a Terry Southern) en la primera crónica de la contracultura *hippie* producida por un estudio comercial. George Hanson (Nicholson), el abogado de derechos civiles en caída libre, arrojado a la carretera al lado de dos motociclistas psicotrópicos (Fonda y Hopper, otra vez), le dio a Nicholson una primera nominación al Oscar; *Busco mi destino*, por su parte, contribuyó en buena medida a la comercialización industrial de lo *hippie* en los años siguientes, al recaudar 19 millones de dólares contra un presupuesto irrisorio de 500 mil.

Busco mi destino se estrenó el 14 de julio de 1969, en el mismo verano del amor en que Jimi Hendrix incendió el Festival de Woodstock, y al recuperar su inversión en una semana, en una sola sala –el cine Beekman de Nueva York–, fue el vehículo para que los ejecutivos y productores de California –cuna, además, del *amor libre*– descubrieran que los consumidores de marihuana eran, después de todo, un mercado potencial para productos industriales. Había nacido un nicho de mercado y la persona fílmica de Nicholson –loco, libre, demente, seductor– estaba poniéndole rostro y voz. Junto a Dennis Hopper y Al Pacino, a Nicholson se le debe la entronización del antihéroe como figura central del Nuevo Cine estadounidense en los setenta, pero fue él quien desconstruyó esa efigie con golpes más certeros y navajas más cortantes.

Precisamente en esos años y la década posterior, cuando la figura del cineasta como autor había

▲ Fotograma de, *Atrapado sin salida*, Milos Forman, 1975.

VIENE DE LA PÁGINA 9/ LOS ROSTROS DEL...

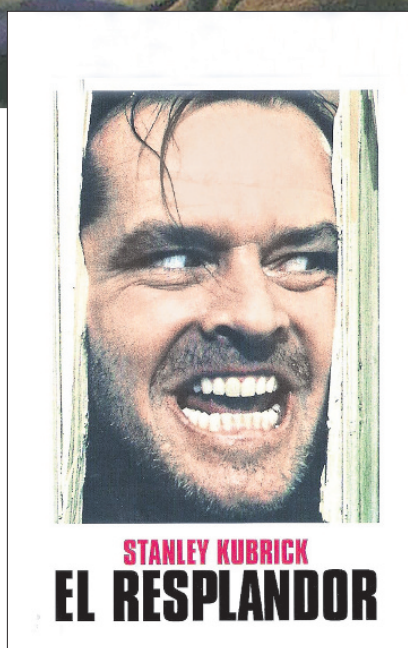
sido encumbrada por las nuevas olas e imitada por entusiastas como Coppola, Friedkin, Scorsese o el propio Roger Corman –que los impulsó a todos–, la productora BBS y uno de sus asociados, Bob Rafelson, construyeron el marco ideal para el estallido de Nicholson. Ambos habían colaborado ya como director y guionista de *Locura psicodélica* (*Head*, 1968), sobre los Monkees, pero es en *Mi vida es mi vida* (*Five Easy Pieces*, 1969) donde Nicholson encontró al fin un lienzo con las dimensiones de su particular registro, mezcla de cinismo, tristeza, tensiones reprimidas y seducción barbaiana. En aquel drama, interpretando a un obrero del petróleo con dotes para el piano, capaz lo mismo de tocar a Chopin que de estallar contra una mesera de *diner* por no servirle una orden extra de pan tostado. Fue la segunda de doce nominaciones al Oscar, además de algo más importante: un segundo nacimiento.

El rostro individual de la psicosis social

AQUELLO ABRIÓ LAS compuertas. Durante la década de los setenta, que empezó con la caída de Nixon y terminó con la victoria de Reagan, el auge de Wall Street y el ascenso de Donald Trump, la filmografía de Nicholson avanzó en una serie de mutaciones radicales empeñadas, una tras otra, en reabrir las heridas y enfermedades de la psique estadounidense: *El rey de Marvin Gardens* (Rafelson, 1972), *El último deber* (Ashby, 1973; Mejor actor en Cannes y tercera nominación al Oscar), *El pasajero* (Antonioni, 1975) e incluso el inconsistente debut dirigiéndose a sí mismo en *Con el lazo al cuello* (1978), son todas testimonio de un intérprete ajeno a las zonas de confort, la corrección política o la imitación de sí mismo. Pero es la dupla formada por *Barrio chino* (Polanski, 1974) y *Atrapado sin salida* (Forman, 1975) en donde habría que detenerse.

El detective Jake Gittes y Randall Mac McMurphy habrían sido héroes trágicos en una pesadilla soñada por Kafka. El primero, especializado en casos de infidelidad y divorcio, encuentra abierta una puerta al abismo que lo lleva a descubrir un esquema de corrupción en el sistema hídrico, a inmiscuirse por las piernas en un caso de incesto y a perder la nariz. El segundo, interno en un pabellón psiquiátrico en Oregon, es un Diógenes moderno acostumbrado a sembrar anomalías en cualquier institución que pretenda normarlo. Ambos, el investigador y el recluso, terminan aplastados por el sistema que buscan corregir, uno en la California de preguerra en 1937 –el año en que el propio actor había nacido– y el otro en la restrictiva América rural en la Guerra Fría.

Tanto Polanski como Forman, polaco y checoslovaco respectivamente, eran parte de la emigración de la Europa Oriental que había cruzado la Cortina de Hierro, trayendo consigo la vital renovación fílmica que habían supuesto las *nuevas olas* en las cinematografías de sus países de origen. Exiliados de regímenes políticos férreos, endurecidos por las condiciones de postguerra y la larga sombra estalinista, los directores de *Barrio chino* y *Atrapado sin salida* encontraron en Nicholson quizás al único actor de su generación –o de cualquier otra– capaz de situarse en la zona gris entre la locura, el humor negro, la incertidumbre moral y la lucidez antisistema, necesaria para presentar a protagonistas sembrados por claroscuros.

▲ Fotograma de *El resplandor*, Stanley Kubrick, 1980.

Carismático/mediático, incómodo/incorrecto...

EL BUEN OFICIO de Nicholson para convertir a sus personajes en disidencias antiheroicas, políticas y contraculturales en géneros tan distintos como el *film noir* o la llamada *buddy comedy* –comedia de compadres– marcó un cambio profundo en el cine de estudios estadounidense y aquello que se consideraba una estrella protagonista. Nicholson no estaba solo en esa subversión de las formas: ahí estaban el Gene Hackman de *Contacto en Francia* (1971) o el Pacino de *Serpico* (1973), torciendo los mismos linderos respecto a lo que el *establishment* de las pantallas aceptaba como héroe. Pero Nicholson era el único protagonista de esa estatura que pateaba el avispero dentro y también fuera de la pantalla, desafiando constantemente –como su ídolo Brando, que en aquellos años rechazaría recoger el Oscar por *El padrino* (1972) como protesta a nombre de la población indígena americana– la imagen pública y el *status quo* del estrellato, constituyéndose como una figura carismática y mediática, pero incómoda, problemática e impredecible, como muchos de sus personajes.

Stanley Kubrick entendió pronto, quizá antes que nadie, el potencial de Nicholson para absorber y magnificar los demonios internos de los cineastas con quienes trabajaba. Ya a finales de los sesenta había confiado de más en su propio prestigio –acababa de dirigir *2001* (1968)– para dirigir una biografía de Napoleón interpretada por Nicholson. El proyecto se truncó en varias ocasiones hasta abandonarlo pero, diez años después,

Kubrick volvió a acercarse a Nicholson haciéndole una oferta, diría Corleone, que no podía rechazar: abandonar su afición por los antihéroes rebeldes para convertir su peculiar método actoral en una versión pura del mal profundo. *El resplandor* (*The Shining*, 1980) fue el primer villano puro que inauguró una segunda etapa en su filmografía, una galería de psicópatas y monstruos que incluiría *El cartero siempre llama dos veces* (1981), *Batman* (1989; vorágine de taquilla que hizo a Nicholson pasar de acaudalado a millonario, al participar como asociado), *Cuestión de honor* (1992) o *Lobo* (1994).

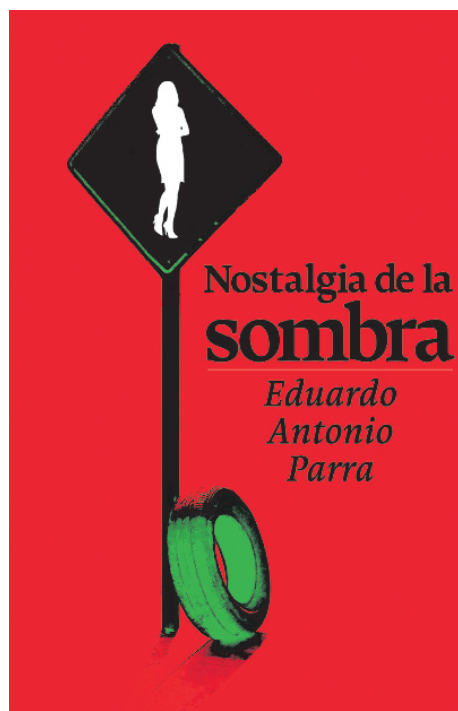
De alguna forma, Jack Torrance es una presencia en el imaginario fílmico que debe más a Nicholson que a Kubrick o a su autor original, Stephen King. Al ubicar la raíz de su maldad en el seno familiar, transmutando al paterfamilias estadounidense en depredador, Nicholson expandió a un mero villano *slasher* hasta convertirlo en un arquetipo universal. Su posterior galería de villanos, desde el tétrico Guasón hasta el homicida Frank Costello de *Los infiltrados* (2006) emanan todos de esa raíz: un balance virtuoso entre atracción y repulsión.

El acierto final

RETIRADO DE LAS pantallas desde hace una década, con una vida pública reducida a vito-rear desde las gradas a sus New York Yankees o a los L.A. Lakers, así como al respaldo de candidatos demócratas –con particular entusiasmo a Bernie Sanders–, Nicholson tuvo el acierto final de clausurar su filmografía con una serie de reflexiones irónicas sobre el arte de envejecer sabiamente: desde la milagrosa y agri dulce *Las confesiones del Sr. Schmidt* (2002) de Alexander Payne, comedias inocuas pero sabrosas como *Alguien tiene que ceder* (Meyers, 2003) y *Antes de partir* (Reiner, 2007), cruzó con la frente alta un umbral casi prohibido para las estrellas en Hollywood: hacerse viejo con gracia y acidez. Detrás de él están más de ochenta personajes, doce nominaciones al Oscar –el intérprete más veces nominado en la categoría masculina, además de uno de los dos únicos nominados en más décadas consecutivas y uno de los tres en ganarlo en tres ocasiones–, pero él es el primero es descartar con ironía la supuesta importancia de los premios. Alguna vez dijo que su máxima aspiración era “poder sentarse todos los días bajo el mismo árbol a leer buenos libros”. Después de vivir todas las vidas posibles, eligió esa misma. Que viva el rey ●

EL TRASFONDO HUMANO EN UNA NOVELA NEGRA

Nostalgia de la sombra,
Eduardo Antonio Parra,
ERA,
México, 2025.



Eduardo Antonio Parra, Foto tomada de: <https://x.com/edicionesera/status/1921286115216244797/photo/13>

Nostalgia de la sombra es una novela del escritor mexicano Eduardo Antonio Parra de reciente reaparición en las librerías de nuestro país, una oportunidad para volver a ella en estos meses por correr. La trama invita al lector a conocer a los personajes para entenderlos, dialogar con ellos y sumergirse en su perspectiva, sus emociones, su interioridad humana, sus motivaciones en el día a día. El protagonista es Ramiro Mendoza Elizondo, un gatillero a sueldo en Monterrey, Nuevo León, que tiene la extraña afición de quitarle la vida a las personas por un mero trámite, para experimentar el sencillo placer de sentir poderío un instante, lejos de los dilemas éticos y maniqueos alrededor de un homicida y tal vez cerca de una pulsión hedonista al matar, difícil de reprimir, a partir de la cual Ramiro Mendoza Elizondo se define desde una óptica psicológica. La acción se desencadena una tarde en una cantina chilanga donde recibe el encargo de atentar contra Maricruz Escobedo, su primera víctima femenina, una ejecutiva perteneciente a la élite social de San Pedro Garza García, en Nuevo León.

Capítulo tras capítulo y sensación tras sensación reflejadas en la concisión del lenguaje, Parra lleva de la mano a los lectores rumbo a los pensamientos, los sentimientos y la emotividad de Mendoza Elizondo para construir un personaje de carne y hueso, el trasfondo humano en el desarrollo del conflicto: agredir a los demás por el extraño regocijo de ejercer poder sobre el otro, mientras el narrador se mete en la piel del personaje para analizar sus incentivos sociales y

sus conflictos personales, a la vez que planea la estrategia para aproximarse a Marisela Escobedo y a su círculo empresarial. Gracias a la construcción de los personajes y de la trama, el lector se familiariza con la voluntad del protagonista, con sus éxitos y con sus fracasos en todos los ámbitos de su vida. Esto se logra a través de una prosa galopante llena de emociones y de sensaciones contradictorias con un lenguaje acabado para mostrar la psicología, los objetivos de Ramiro Mendoza Elizondo y sus vínculos con Damián, su patrón.

Una característica de la novela es la frialdad del personaje en sus atentados contra las personas para desaparecerlas y para profundizar en sus experiencias cotidianas alrededor de su trabajo. El libro habla de la mirada fría de Ramiro para ordenar sus razonamientos y sus emociones a lo largo de su evolución, con la finalidad de crear su mundo interior hasta convertirlo en un personaje verosímil. De manera paralela, otra parte de la historia centra su atención en la composición social y psicológica de Maricruz Escobedo, con una carrera profesional deslumbrante en el ambiente de los negocios en Monterrey y con un núcleo familiar consolidado. El tren de pensamientos y la profundidad de Ramiro ponen al descubierto su dificultad interna para agredir a Marisela, a pesar de la necesidad de sentirse poderoso, un rasgo de su emotividad y de su racionalidad.

Esta reedición de la primera novela de Parra es una propuesta para redescubrir un nuevo matiz de la lógica humana, con un lenguaje cuidado y vertiginoso en el que la narración y el monólogo del protagonista guían al lector todo el tiempo ●

Carlos Torres Tinajero

Qué leer/



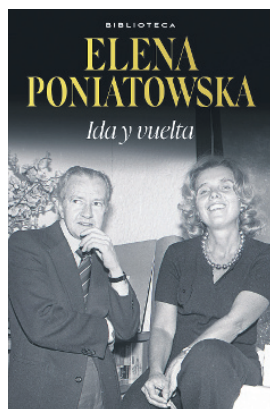
El país de enfrente. México y Japón, una historia de resiliencia, Ricardo Sheffield, Ariel, México, 2025.

EL AUTOR VINCULA a México y a Japón. Habla de las culturas madre: la jōmon y la olmeca. Se refiere a un mosaico de shoguns y tlatoanis, explora las ideas de los budistas y los jesuitas, trata las relaciones diplomáticas entre el país nipón y el nuestro, estudia los terremotos en ambas naciones, compara ambas industrias automotrices, habla sobre Octavio Paz como diplomático en Japón. El escritor afirma: la “resiliencia, una palabra muy propia del siglo XXI, aportación del movimiento feminista, es una cualidad compartida por los pueblos de México y Japón, que será descubierta por el lector como la línea conductora de este ejemplar”.



Escalera interior, Almudena Grandes, edición y prólogo de Elisa Ferrer, Tusquets, México, 2025.

ELISA FERRER REUNIÓ los textos que Almudena Grandes publicó en *El País Semanal*. Las “historias, que son relatos, también nos ayudan a conocer mejor a la mujer detrás de la escritora, ésa que siempre supo vernos, narrarnos, entender las miserias y las grandezas humanas que oculta cada uno de esos rostros con los que nos cruzamos por la calle [...], las narraciones de este libro muestran una vez más la maestría y la capacidad de evocación de una de las autoras españolas más recordadas y queridas de la literatura española reciente”.



Ida y vuelta, Elena Poniatowska, Seix Barral, México, 2025.

EN *IDA Y VUELTA* se reúnen algunas de las entrevistas más importantes que ha realizado Elena Poniatowska. En sus páginas desfilan, entre muchos otros, personajes de la cultura tan trascendentes como Gabriel García Márquez, Ángela Gurría, Alejandro Jodorowsky, Vicente Leñero, Juan Rulfo, David A. Siqueiros, Rufino Tamayo y Mario Vargas Llosa. Seix Barral se ha dedicado a publicar el grueso de la obra de la escritora.

Dónde ir/

Andrew Roberts. Cadáver fantasma.

Curaduría de Jaime González Solís. Museo Universitario Arte Contemporáneo (Insurgentes 3000, Ciudad de México). Hasta el 30 de noviembre. Miércoles a domingos de las 11:00 a las 18:00 horas.

ANDREW ROBERTS recurre a la creación de personajes y la construcción de mundos para fundar universos que surgen de indagaciones en paradigmas culturales. El curador Jaime González Solís asevera: “Cadáver fantasma surge de la investigación sobre las referencias de la cultura popular y el contexto sociopolítico de 2006 –año en que inició en México la llamada ‘guerra contra el narco’–, y de la experiencia del artista como adolescente, que creció en la ciudad fronteriza de Tijuana durante la primera década del siglo XXI. Partiendo de referencias al álbum *The Black Parade* de la banda emo My Chemical Romance y al lanzamiento del *Play Station 3*, la pieza dibuja la conformación de una sensibilidad generacional y su relación con la violencia para confrontar dos maneras de entender la muerte en un mundo corporativizado.” La imagen pertenece a Cadáver fantasma.



Para la libertad: México 68.

Dramaturgia y dirección de Omar Olvera. Con Irasema Terrazas, Samanta Salgado, Santiago Ulloa, Alexo Fergo, Brenda Santabalbina, Dafne García, Diego Llamazares, Jorge Escandón, Juan Pablo Ruiz, Lucía Huacuja, Roberto Salguero y Vanessa Bravo. Nuevo Teatro Libanés (Barranca del Muerto, esquina con Dos de Abril, Ciudad de México). Hasta el 20 de julio. Viernes a las 19:00 y a las 21:30 horas, sábados a las 18:00 y a las 20:30 horas, y domingos a las 13:30 y a las 17:30 horas.

EL DRAMATURGO Y director Omar Olvera cuenta: “Un grupo de estudiantes de artes plásticas se prepara para celebrar una fiesta de disfraces, sin saber que sus sueños están por colapsar. A través de sus relaciones, conflictos y aspiraciones, enfrentan el despertar político, la represión y la tragedia de Tlatelolco.” Incluye canciones de Joan Manuel Serrat. También dice que se trata de una puesta en escena con “una estética evocadora.” La obra está compuesta de recuerdos, poesía y música. Trata los



En nuestro próximo número

La Jornada
SEMANAL
SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA

PRESENTE Y FUTURO DEL ARTE CREATIVO

La flor de la palabra/ Irma Pineda Santiago

Radiografía del rock

¿QUÉ MÚSICA ESCUCHA la juventud indígena? Quizá algunos los imaginan solamente danzando y bailando al ritmo de las bandas de viento del pueblo, o de los sonidos que se escuchan en algunas procesiones encabezadas por la flauta de carrizo, el tambor o la chirimía. Nada más lejos de la realidad, y eso lo ponen en evidencia algunos grupos como Hamac Caziim, que combina el rock con cantos tradicionales del pueblo coomca'ac (seri, de Sonora), en su lengua, que es el cmique iitom, y el grupo Zac Tzevul, que mezcla los cantos en totsíl de Zinacantán, Chiapas, con el rock clásico. Ambos grupos celebran, en este 2025, treinta años de crear e interpretar rock en sus respectivas lenguas, dando lugar a un importante movimiento en diversos pueblos indígenas que incluye otros ritmos como el ska y el rap.

La juventud indígena escucha rock desde hace más de sesenta años, cuando llegó a México y luego a las comunidades a través de la radio. El rock se movió por las calles asfaltadas, por las selvas, montañas y costas, se volvió signo de rebeldía, elemento de unificación, hermanó a quienes compartían o intercambiaban algún cassette, una revista, fanzines y alguno que otro ornamento. Así lo cuenta Jaime García Leyva, escritor y académico ñuu savi, en su libro *Radiografía del rock en Guerrero*, publicado en 2005 por el Colectivo Cultural La Tarántula Dormida de la ciudad de Chilpancingo, y La Cuadrilla de la Langosta, con una presentación de Benjamín Anaya, reconocido músico y promotor cultural, y prólogo de José Agustín quien, entre otras cosas, afirma: “En casi cinco décadas he oído descalificaciones del rock por colonizador, imperialista, desnacionalizador, gringo y, además, de grandes ciudades; por eso, al leer *Radiografía del rock en Guerrero*, de Jaime García, me fue reconfortante y estimulante corroborar que el buen rock ha sido y sigue siendo punto de convergencia liberador y contestatario que ha llegado hasta los últimos rincones de muchísimos países.”

Jaime García Leyva, también conocido entre sus amistades como *el Jaguar*, es historiador por la Universidad de Guerrero, maestro en Antropología por el CIESAS y doctor en Antropología Social por la Universidad de Barcelona. Originario de La Victoria, Xalpatláhuac, Guerrero, se dedica a la investigación y docencia; también ha sido locutor en la radiodifusora indígena “La voz de las montañas” y su acercamiento desde la adolescencia al rock y a los textos de José Agustín lo llevaron a ser partícipe de algunos colectivos y fanzines que se dedicaban a la promoción y difusión de esta música.

Con los años, y con más herramientas académicas, *el Jaguar* se ha dedicado a la observación minuciosa, al análisis, la reflexión y la escritura acerca de la influencia roquera en su natal estado, por lo que en 2024 publicó, ahora como coordinador, el libro *Radiografía del rock en Guerrero II* (Ediciones Trinchera), una antología en la que participan Nadia Alvarado Salas, Brenda Iris Cuevas de Jesús, Abraham Chavelas, Pablo Israel Vázquez Sosa, Néstor Lorenzo Moreno, Isaías Romero Librado y Raymundo R. Ruiz Avilés.

Con un prólogo de Homero Ávila Landa, el citado libro habla del rock en Guerrero frente a las narrativas centralistas; de la participación de las mujeres en el panorama roquero, del movimiento musical en Taxco, Tlapa, Chilpancingo, Acatlán y Chilapa, además de un texto especial del mismo coordinador, donde da cuenta de cómo conoció a José Agustín y lo abordó con lo siguiente: “Está muy bien documentar el rock que se ha hecho en otros lugares, hablar de los Rolling, los Beatles, y ¿por qué no hablar de los chavos banda, rockeros, punks, chavas y colectivos de Tlapa, Acaapulco, Chilpancingo, Taxco y varios lugares de Guerrero?” El mismo *Jaguar* se respondió creando los libros para recuento de las vivencias, las influencias y todo lo que ha germinado entre los jóvenes indígenas y urbanos de Guerrero, por obra y gracias del rock ●



▲ Rossana Filomarino.
La Jornada/ Yazmín
Ortega Cortés

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

Rossana Filomarino en la lectura de Olguín (II y última)

LA RESPUESTA AL discurso de ingreso que escribió Rossana Filomarino para la Academia de Artes es muy significativa, porque es una declaración abierta y sincera sobre su propio legado, aunque ella sostenga que muchas de las ideas que expresa en ese texto ya las había elaborado en otros espacios de índole muy distinta: entrevistas, mesas redondas, conferencias, diálogos abiertos, clases magistrales. De todas esas experiencias y elaboraciones está hecha su vida. Las propias clases, sus ensayos, desde luego hasta sus fiestas de cumpleaños. Rossana no es una artista que viva su vida tirando línea, pero hay una manera de vivir que se convierte en una forma inspiradora para muchos, ejemplar y pedagógica, profundamente ética para otros.

De lo profundamente protector y amoroso, hasta una honda expresión de antipatía hacia *lo que no le va*, impaciencia, control, exigencia. Mucho del arrebato que Octavio Paz expresa en *Mi vida con la ola*, lo deben haber compartido todos los que quieren, han querido y admiran a Filomarino. Y estos matices le permiten al experimentado Olguín, profesor, escritor, ensayista, gestor, director, editor, darle respuesta a esta intensidad creadora (el texto completo de Olguín está en el Portal Iberoamericano de Artes Escénicas de Paso de Gato).

Olguín, a diferencia de muchos especialistas de la danza que apenas han dedicado líneas mínimas y un seguimiento tacaño a la trayectoria de Filomarino (en oposición a la generosidad y abundancia intelectual de Raquel Tibol, José Antonio Alcaraz, Esther Seligson, Alberto Dallal y Olga Harmony), logra elaborar una respuesta que tiene la magia del descubrimiento de la historicidad del arte de la coreógrafa. Sabe que no sólo está frente a una obra duradera, sino de cara a un pensamiento que se materializa en lo estético, lo pedagógico y también histórico.

Olguín, investigador acucioso y experto, acudió a la prensa cultural, a las instancias gubernamentales y univer-

sitarias y a los propios acervos que ha generado la coreógrafa. La experiencia le permite a Olguín entender, como si hubiera visto cada pieza, varios aspectos primordiales: “La batalla por sostener Dramadanza, una compañía independiente con más de treinta años de vida”; la articulación de “ideas con el cuerpo, desde el cuerpo y para el movimiento”; “muchas rupturas internas y una alta capacidad de riesgo y audacia”.

Olguín, beligerante, profundamente político, identifica a su par en las mismas preocupaciones no ideológicas sino humanistas y políticas: “congruencia en su mirada y una suma de preocupaciones y temas recurrentes, así como un lenguaje técnico codificado y coherente con su credo artístico; investigación técnica, pero en libertad, expresión que busca romper límites al punto de llegar a dudar si el movimiento que experimenta es danza, el erotismo y la belleza de los cuerpos que volverían a estar presentes a futuro, como recuerdos del porvenir...”

El dramaturgo pulsa una nota melancólica en la fiesta y dice saber: “la piel encierra el misterio del tiempo, de la vida que se va. El propio cuerpo del ejecutante tiene su carga de caducidad, el peso de la vida efímera incluso reducido a su tiempo de escena”. La exploración del “viaje circular de la vida, el periplo que nos hace pensar que entre más lejos estamos del puerto que nos vio partir, más cerca estamos del regreso: vida-muerte-resurrección-vida-muerte”. Recupera Olguín una idea de Filomarino: “Estar en el foro sí es un acto místico... entrega uno su ser a algo que no sabemos qué es.” Pero también se entrega en el ensayo: ella piensa que “la clase es una función, la clase demanda el mismo espíritu, la misma entrega. Salimos a decir algo, no a ejecutar una secuencia [...] la danza es un medio de expresión [...] nuestra manera de ver la vida. No hacemos simplemente una diagonal.” “Y bueno, esa ha sido mi vida, la danza.” ●

Galería/ José Rivera Guadarrama

El videoensayo y su capacidad crítica

LOS MATERIALES AUDIOVISUALES no sólo representan una simple herramienta de entretenimiento, usadas sobre todo en la parte pedagógica o de pasatiempo; en realidad, sus aportes y aplicaciones pueden ser explorados en otros ámbitos más amplios, desde el entendido en que muchos aprendemos mediante imágenes y por lo tanto somos aprendices visuales. En ese sentido, el videoensayo retoma su valor más allá de lo pasivo, puede convertirnos en espectadores activos, en tomadores de decisiones de conciencia.

Mediante el videoensayo, el aprendizaje visual se vuelve más completo, estable y enriquecedor, de tal manera que el conocimiento se torna más crítico. Así, la cultura visual digital actual debe convertirse en un espacio de pensamiento de los fenómenos contemporáneos de la imagen, un espacio en el que se creen y discutan los diferentes significados.

El videoensayo no es un documental, es decir, no sólo muestra los hechos y sus contextos, más bien plantea una forma visual de pensamiento crítico y activo, en donde la potencialidad artística se desarrolla más libre. Con esta técnica, las imágenes no están ligadas a un suceso cronológico, además de que se puede emplear en temas poéticos, metafóricos, aporéticos y políticos, entre otros.

Durante estas dos primeras décadas del siglo son notorios algunos cambios en la forma de entender el proceso e intención de lo audiovisual, que influyen cada vez más en las formas de creación artística y ensayística. Es decir, hay una parte estética que tiende a ser empleada con la intención de aportar mayor profundidad al análisis.

En este sentido, el videoensayo ha tenido un auge en la actualidad; en esta herramienta hay cierto interés entre distintas áreas y disciplinas que estudian su aplicación en los ámbitos de investigación de las humanidades, desarrollándose en los últimos décadas nuevos estudios y experiencias que han permitido su adaptación y reformulación dentro de estas áreas de investigación.

Es cierto que este interés no es particular de nuestros días. Hans Richter lo planteó y profundizó en esta técnica desde la década de los años cuarenta, cuando publicó su manifiesto *El ensayo filmico: una nueva forma de película documental*, en el que describía este “nuevo género” como una forma de hacer visible lo invisible, el cual además permitía introducirnos al complejo mundo de los pensamientos del artista a través de la pantalla.

Para Richter, las películas y los textos escritos se convertirán en una referencia para un nutrido grupo de artistas y cineastas *underground* entre las décadas de los cuarenta y los sesenta; entre ellos están Maya Deren, Kenneth Anger, Jack Smith, Michael Snow, Stan Brakhage, Jonas Mekas, incluido Andy Warhol, que desarrollaron una filmografía ensayística interesante.

El videoensayo es un espacio de indagación, pero también tiene la cualidad intrínseca de la experimentación, ya que el autor ensaya su pensamiento y al mismo tiempo explora las distintas formas en las que puede concretarse y exponerse la intención del material. A grandes rasgos, permite el aprendizaje en tres niveles fundamentales: los medios, los procedimientos y el mensaje, con un tratamiento reflexivo del discurso, y entre sus cualidades destacan lo descriptivo, explicativo, narrativo e incluso lo poético.

Los fenómenos y desarrollos de la comunicación contemporánea, como los que suscita la reflexión sobre los procesos de conocimiento que la trama tecnológica comunicativa introduce en nuestras sociedades, puede ser abordada desde los nuevos regímenes híbridos de la imagen. A través del videoensayo se aprovecha la capacidad de representación epistemológica mediante la actual interfaz digital, que nos permita reflexionar en voz alta, es decir, que sea un pensamiento que se construya al mismo tiempo que se piensa, destacando las dudas y digresiones de la temática abordada mediante el material audiovisual pero desde un flanco disruptivo ●

Autorretrato verbal (fragmento 9)* Odysseas Elytis

LOS ELEMENTOS QUE componen un poema –las imágenes, los pensamientos, las comparaciones, los pasajes neutros– todo eso debe concentrarse y enlazarse de tal modo que el poema como entidad autónoma no pierda su unidad e integridad. Ahora bien, cuando los poemas empiezan a hacerse más largos, cuando tenemos que ver con una composición más grande, en mi opinión interviene el factor de la forma. Es decir, un poema que alcanza la extensión de todo un libro no puede ser una simple prolongación. Tiene que tener una arquitectura concreta. Digo esto para distinguirla de la idea de la forma como la conocíamos hasta ahora.

La idea de la forma, tal y como nos fue dada por los occidentales, es estable. Es decir, existe el soneto, existe la balada,¹ y cualquier cosa que escribieras, ya fuera de culto a la naturaleza o erótico, tenía que entrar en el mismo molde. Eso es precisamente lo que negamos y rompimos nosotros. Y eso muchos no lo entienden cuando, de alguna manera, me acusan de volver sobre una especie de culto a la forma. No es culto a la forma, es arquitectura. Como en una casa grande la puerta debe estar a la mitad, la entrada principal, y las ventanas estar repartidas a derecha e izquierda, así debe ser también una composición como el *Dignum est* o *María Nefeli*² que alcanzan la extensión de todo un libro. Así se adquiere solidez y una especie de cimentación.

Ahora cada poema de acuerdo con su contenido genera su forma. Aquí no hay limitación, como en la antigua idea de la forma que permite que lo pongas en una figura determinada, en una botella determinada. Cada poema, de acuerdo con su naturaleza, te inspira una determinada figura. De ahí en adelante debes someterte a ella. Y mientras que eso parece ser una gran dificultad para el poeta, en el fondo no lo es, como sostiene Valéry, que por una parte la rima ayuda al poeta, ya que avanza en el vacío pero sabe que debe desembocar en la misma rima y, por lo tanto, le genera el contenido del siguiente verso. Así también aquí, el hecho de que debes obedecer a cierta arquitectura te impone que uses determinados recursos de expresión y determinado tipo de versificación.

Ahora bien, naturalmente todas esas cosas atañen al poeta, es decir, no debe verlas el lector, y es un error del poeta si son tan evidentes como para que las distinga inmediatamente el lector. El lector debe ser absorbido por el sentido. La ayuda, la arquitectura, es necesaria para dar consistencia a la obra.

*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.

Notas

1. Muy probablemente se refiere a la *ballade* francesa, composición poética normalmente de tres estrofas de ocho versos más una corta de cuatro versos y un estribillo, con rimas ABABBCBC, muy usual en los siglos XIV y XV.
2. *María Nefeli*, hermoso y extenso poema escénico. Se publicó en 1978.

Versión de Francisco Torres Córdova.

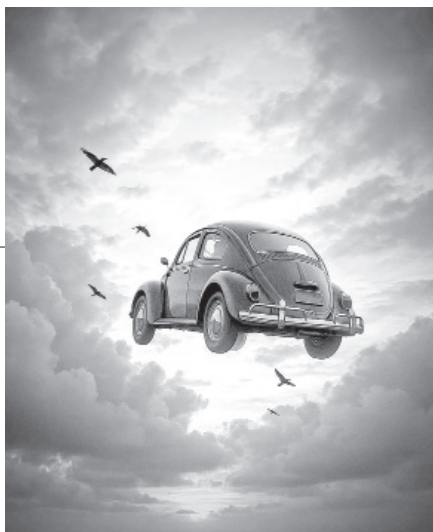


Imagen
de Alonso
Arreola.

Bemol sostenido/ Alonso Arreola

@escribajista

Pepe Mujica, hombre canción

HA MUERTO PEPE Mujica y con él una voz relevante en la política de grandes escenarios, aunque impulsada desde la *chacra* humilde y resistente. Una voz que también fue música, pues afinaba en las canciones que denuncian, consuelan o siembran esperanza. (Y sí, lectora, lector, hablando de Pepe Mujica se puede ser abiertamente “cursi”. También de eso iba su transparencia.)

Muchos compositores lo admiraron y convirtieron en melodía. Su voz pausada, su léxico sencillo, su franqueza de campo se colaron en estudios de grabación que lo vieron como poeta indicavía más que como expresidente retirado, de esos que guardan silencio escondiéndose del paisaje público. Hablamos de un trovador civil, un viejo sabio con olor a yerba y tierra, capaz de recordar que “la existencia se nos va yendo minuto a minuto” y que no se puede andar cargado de encono.

En un discurso ante la ONU, en 2013, Mujica lanzó una frase que se convirtió en estribillo: “En lugar de gobernar a la globalización, ésta nos gobierna a nosotros.” Su consigna no tardó en volverse coro. La artista española Rozalén, en su tema “Girasoles”, entreteje la voz de don Pepe como si fuera un instrumento más: “El progreso requiere, inapelablemente, que exista gente que se sienta feliz de dar su vida al servicio humano”, se escucha mientras la música fluye y ella completa: “Así que canto a los valientes que lleven por bandera la verdad.” Es un diálogo entre España y Uruguay; una reflexión sobre la diversidad.

Silvio Rodríguez en “Más porvenir” (pieza también dedicada a don Pepe), canta: “Jamás soñé venganza ni prolongué lamentos. Presentí la esperanza tras la sombra del viento. Y me crecí de todo lo bueno y lo terrible, escudriñando modos de ensanchar lo posible.” Escrita en 2009, retoma esa confianza en la humanidad que Mujica profesaba aun y cuando lo torturaron; aun y cuando el poder lo tentó y él prefirió seguir viviendo en su modesta casita de campo, dirigiéndose al porvenir como quien le canta a un nieto. (Bastante más congruente que el propio Silvio, ¿quién lo diría!)

El grupo chileno La Vida Bohème, en su composición “La lucha”, grabó a don Pepe hablando desde casa: “La vida es hermosa con sus contrariedades... Estar vivo es un milagro. ¿Qué es vivir la vida? Es hacer lo que hacen los pájaros que cantan cada mañana, cuando sale el sol”, dice allí, casi susurrando. Esa frase, en boca de un político cualquiera, podría sonar absurda. En la suya se vuelve grito calmo.

Y hay que verlo sobre el tinglado mientras engola “A don José”, dirigida a su tocayo el cantor Pepe Guerra, en breve homenaje a las canciones de Los Olimareños, Zitarrosa y Gieco. Temas que no sólo han sido memoria sino refugio: “Eran tiempos en que la música estaba cargada de ideales; soñábamos con cambiar el mundo... Nos creíamos invencibles”, dijo una vez a propósito de ese repertorio.

Es por esa “vulnerabilidad invencible” que tantos músicos soñaron junto a él. Sabina, Serrat, Rubén Rada, Piero... Todos le rindieron versos, porque Mujica, sin buscarlo, fue símbolo, canción sin estribillo, lenta, pegada a la conciencia. No es exagerado decir, incluso, que sus discursos fueron parte del *soundtrack* de generaciones que, a falta de líderes reales, eligieron a un viejo campesino para recordarse que la política no es mercadeo sino ética cotidiana.

De esa forma flotó, como un tema de fondo que acompaña y no estorba, que no pide aplausos y que uno quiere volver a escuchar siempre, aunque duela, aunque se haya ido y no pueda sonar de nuevo en la tribuna. Descanse en paz, don Pepe. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●



Cinexcusas/ Luis Tovar @luistovars

Dos muestras de la Muestra (I de II)

INICIADA EL 25 DE abril, el recién pasado 15 de mayo concluyó la exhibición de la septuagésima séptima Muestra Internacional de Cine en la Cineteca Nacional, que suele ser replicada en algunas ciudades a lo largo del país. Catorce son los títulos que la conforman, una proviene de México y el resto de diversos países: Brasil, Venezuela, Bélgica y Países Bajos, Reino Unido, Alemania, Lituania, China, España, Canadá, Noruega e Italia, para una diversidad temática y de origen que, nunca está de más insistir, ni en sueños es posible ver en la monótona y regularmente desabrida cartelera comercial. Aquí se dirá algo breve acerca de un par de buenas muestras de la Muestra 77, de la cual siempre da cuenta íntegramente el magnífico y querido colega Carlos Bonfil en las páginas de este diario.

El amor de los Corazones jóvenes

COPRODUCCIÓN BÉLGICA-Países Bajos, *Corazones jóvenes* es el debut en largometraje del flamenco Anthony Schatteman, director y autor del guión, en el que aborda un par de tópicos frecuentes pero lo hace en una clave muy diferente a la convencional en cada caso: el primero es el enamoramiento adolescente y el segundo es la homosexualidad. Su protagonista, Elias, tiene catorce años, es un estudiante regular cuya vida transcurre sin más sobresaltos que los habituales a su edad; tiene una novia *de manita sudada* –para decirlo con un arcaísmo elocuente–; un grupo de amigos con los que coincide en la escuela, juega y pasa el tiempo fuera de ella, crece y los ve crecer, e igual que ellos va volviéndose quien ha de ser en el futuro; tiene asimismo una familia que, también a contrapelo de lo que ya se ha vuelto un lugar común, de ningún modo calificaría como *disfuncional*. Un día cualquiera, proveniente de Bélgica –estamos en Holanda–, frente a su domicilio se muda una familia de la cual forma parte Alexander, que a sus también catorce ya se sabe, se asume y es aceptado homosexual por los suyos.

Schatteman concentra el relato en el proceso dual de enamoramiento/descubrimiento de su preferencia sexual que Elias experimenta, y lo hace al mismo tiempo sin eufemismos, de manera directa pero al mismo tiempo sutil: la empatía inicial entre Elias y Alexander, idéntica a la que podría generar una amistad, pronto se transforma en una atracción y en la conformación de una pareja, con los conflictos que le serían inherentes a cualquier otra pareja de cualquier composición genérica, pero con el añadido inevitable de las muy comprensibles reticencias iniciales de Elias, provocadas por el miedo al rechazo de su grupo social –amigos, novia, familia, compañeros de escuela– y, más en lo íntimo y profundo, por el azoro que le genera a sí mismo la revelación de su orientación sexual.

Entre los atributos de *Corazones jóvenes* destaca un par: el primero es la capacidad de su autor para conducir la historia a lo largo del fino hilo que separa lo sensible de lo cursi evitando caer en este último, habilidad aún más notable al conseguirlo sin eludirlos, sino utilizando a su favor, prácticamente todos los *momentos* reconocibles de cualquier historia de amor –encantamiento y titubeos iniciales, cruces de miradas, contacto físico que resuelve su aparente equívoco en caricia, primer beso, encuentros furtivos, confesión de sentimientos a quienes podrían censurar ese amor, etcétera. El segundo atributo destacable es la decisión de Schatteman de no incurrir en sensacionalismos ni tremendismos, tanto por lo que hace al argumento como al punto de vista. En otras palabras, el filme carece de todas esas taras que, a punta de lugares comunes, realizadores menos sutiles echan a perder historias valiosas. Por el contrario, Schatteman se da incluso el lujo de cerrar su relato con algo que sólo sería un cliché visual manidísimo, si acaso no lo hubiera antecedido la minuciosa, pausada, sensible y –hay que insistir– sutil preparación en la que consiste el filme entero. (Continuará.)

Vilma Fuentes

Ser visto o no ser visto

En estos tiempos profundamente marcados por el individualismo y el narcisismo que conlleva, el cultivo de la propia imagen a través de casi cualquier medio, en especial en las redes sociales, se ha convertido en una práctica universal. Mostrarse, exhibirse, en mayor o menor grado parece ser ya una consigna de la que cada vez escapan menos personas. Este artículo explora esas ideas.

Antoine Bello
**Éloge de la pièce
manquante**



▲ Imagen Rosario Mateo Calderón.

En su primera acepción, el exhibicionismo es una patología. Se trata de una pulsión que consiste en mostrar, en público, partes íntimas de su anatomía, como los genitales. Por extensión, en un contexto no sexual, es la complacencia al mostrar comportamientos considerados como íntimos o secretos. “Si existe una patología común a los asesinos en serie, más allá de sus técnicas y sus móviles, es el exhibicionismo”, señala el francoamericano Antoine Bello en su *Eloge de la pièce manquante*.

El término exhibicionismo proviene del latín tardío *exhibitionem*, participio pasado del verbo *exhibere* (mostrar, exponer, presentar), etimológicamente formado por *ex* (fuera) y *habere* (tener). “El verdadero exhibicionismo consiste en mostrar lo que no se tiene”, escribe Stanislaw Jerzy en su escrito *Nouvelles pensées échevelées*. Me tocó vivir un ejemplo de esta afirmación de Jerzy en el Metro de París. Sentada en un asiento plegable, sentí ligeros codazos de mi vecino. Sin volver la cabeza, me hice algo de lado para no molestarlo, creyendo que se trataba de una persona obesa a la que faltaba espacio, pero los codazos siguieron. Terminé por volver la cabeza y vi que mi vecino tenía en sus manos temblorosas una revista abierta, en una doble página, donde aparecía la imagen a colores de un joven desnudo con el sexo en erección. Comprendí que el escuálido pasajero deseaba que yo viera la foto de un enorme falo que él, sin duda, no poseía, pero de cuya carencia se consolaba mostrando la imagen. A sabiendas de que un exhibicionista, aunque no pase a la práctica de esta patología sino a través de una foto, intenta sorprender y causar temor, le pedí que diera vuelta a la página para continuar nuestra lectura. El tipo, desde luego, salió huyendo.

Hoy día, el concepto de exhibicionismo se ha generalizado y designa también la conducta de hombres y mujeres, de cualquier edad, que buscan llamar la atención de las más diversas maneras. Estas son tan variadas como las causas o motivos que empujan a una individuo a actuar de tal manera que su presencia sea notada por los otros. Una vestimenta estrofalitaria, cabellos pintados con todos los colores del arcoíris, una larga barba, pasearse en *shorts* cuando cae la nieve, arrojarse con un abrigo de pieles en pleno verano, hablar en voz muy alta o a gritos, treparse a una mesa para bailar, arrodillarse frente a una mujer en público, perseguir celebridades para tomarse una *selfi* a su lado, autorretratarse

y poner en circulación las imágenes obtenidas a través de las redes sociales. ¿El clímax? Salir en la televisión: ser visto por un público innumerable, aunque no sea sino los instantes de una escena.

Pecado capital de la época moderna, el exhibicionismo se ha extendido como un virus contagioso. Ser visto, mostrarse, en persona o a través de fotografías, en la escena de un teatro, en películas, en restaurantes o en un mitin, ya no es solamente el deseo de unos cuantos. Mostrarse y ser visto son la mancuerna de una tentación a la cual se cede con facilidad, pues sus gratificantes consecuencias parecen anodinas. ¿No decía Oscar Wilde que “la mejor maneja de vencer la tentación es ceder a ella?”

Como es evidente que no todo mundo puede salir en la televisión, aunque sea sólo el instante de una imagen, el actual exhibicionismo ha encontrado otros medios para realizar el deseo de mostrarse al mayor número posible de personas. Espada de doble filo: las redes sociales (Facebook, Instagram, TikTok, y otras) constituyen un espacio accesible, a través del cual una persona puede exhibirse a su antojo. Mostrarse de perfil o de cuerpo entero, disfrazado, bailando en un breve filme. Puede mostrar fotos de su infancia, de su familia, de sus amigos, de sus ídolos. Es posible también autodescribirse o contar su vida, señalar sus gustos y sus perversiones, si le da la gana. Pero también puede inventarse una biografía, crear un personaje ficticio de sí mismo, mentir... y no siempre con el fin de dar una mejor imagen, sino con el objeto de atraer incautos e incautas, citarse, pasar de lo virtual a lo real, transformar el cuento de hadas en pesadilla cuando no en crimen.

Desde luego, las autoridades de los más diversos países intentan reglamentar las prácticas en las redes sociales. Más allá de la restricción de libertad que esto puede generar, existe un problema que no puede soslayarse con reglamentos o leyes: la confusión entre lo real y lo virtual, esa pérdida de distinción entre lo que es realidad y lo que es ficticio.

Acaso la vida en un mundo virtual es más agradable que la existencia en un mundo real. Cabría preguntarse si no existe ya una buena parte de adeptos a las redes sociales que preferirían una existencia virtual e, incluso, convertirse en una persona virtual, lejos de guerras y catástrofes. Por fortuna, existen aún poemas y novelas que dan al lector una visión más vasta de la realidad, donde lo fantástico tiene cabida y hace germinar en la mente las imágenes de héroes y heroínas, santos y santas, creadores y creadoras que podemos ser ●