

La Jornada
SEMANAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 8 DE JUNIO DE 2025
NÚMERO 1579

SER Y TIEMPO EN MÉXICO HACIA UNA FILOSOFÍA PROPIA

Antonio Valle

*Reivindicaciones: Elena Garro
y Los recuerdos del porvenir*
LEOPOLDO CERVANTES-ORTIZ

*Intertextualidades e historia:
entre Doña Bárbara y Pedro Páramo*
JOSÉ A. CASTRO URIOSTE



Portada: ilustración de Rosario Mateo Calderón.

SER Y TIEMPO EN MÉXICO: HACIA UNA FILOSOFÍA PROPIA

Si bien es cierto que, al menos desde el siglo antepasado, la filosofía en México ha tenido una serie de divulgadores notables, y que tampoco le ha faltado la contribución de pensadores que aporten sus ideas propias –entre unos y otros cuéntese, en orden indistinto, a Samuel Ramos, Leopoldo Zea, Ramón Xirau, José Gaos, Adolfo Sánchez Vázquez, Bolívar Echeverría, Enrique Dussel, por mencionar a los más conocidos–, lo cierto es que por un lado la divulgación le ha ganado a la creación y, por ende, hasta el día de hoy no puede hablarse propiamente de una escuela mexicana filosófica, ni de una corriente de pensamiento propia y sistemática. Asimismo, y salvo ejercicios aislados, en materia filosófica suele soslayarse o dejarse en el ámbito antropológico la diversidad y la riqueza de la cosmovisión prehispánica. En el ensayo que ofrecemos a nuestros lectores, a partir de *Ser y tiempo*, de Martin Heidegger, Antonio Valle explora las bases de lo que podría ser el fundamento de una filosofía propia.

DIRECTORA GENERAL: Carmen Lira Saade

DIRECTOR: Luis Tovar

EDICIÓN: Francisco Torres Córdova

COORDINADOR DE ARTE Y DISEÑO:

Francisco García Noriega

FORMACIÓN Y MATERIALES DE VERSIÓN DIGITAL:

Rosario Mateo Calderón

LABORATORIO DE FOTO: Adrián García Báez, Israel Benítez

Delgadillo, Jesús Díaz y Ricardo Flores

PUBLICIDAD: Eva Vargas

5688 7591, 5688 7913 y 5688 8195.

CORREO ELECTRÓNICO: jsemanal@jornada.com.mx

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

TELÉFONO: 5591830300.

La Jornada Semanal, suplemento semanal del periódico La Jornada. Editor responsable: Luis Antonio Tovar Soria. Reserva al uso exclusivo del título La Jornada Semanal núm. 04-2008-121817375200-107, del 18/XII/2008, otorgada por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título 03568 del 28/XI/23 y de contenido 03868 del 28/XI/23, otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Editado por Demos, Desarrollo de Medios, SA de CV; Av. Cuauhtémoc 1236, colonia Santa Cruz Atoyac, CP 03310, Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México, tel. 55-9183-0300. Impreso por Imprenta de Medios, SA de CV, Av. Cuicuilhuac 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, CP 02670, Ciudad de México, tels. 555355-6702 y 55-5355-7794. Distribuido por Distribuidora y Comercializadora de Medios, SA de CV, Av. Cuicuilhuac 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, CP 02670, Ciudad de México, tels. 55-5541-7701 y 55-5541-7702. Prohibida la reproducción parcial o total del contenido de esta publicación por cualquier medio, sin permiso expreso de los editores. La redacción no responde por originales no solicitados ni sostiene correspondencia al respecto. Toda colaboración es responsabilidad de su autor. Títulos y subtítulos de la redacción.



▲ Detalle de Sorolla, 1914.



JUAN VADILLO: EL FLAMENCO, ESE SILENCIO HERIDO

El vínculo entre la música y la literatura, sobre todo la poesía, es muy antiguo y muy fecundo. Juan Vadillo (1970), músico, poeta y ensayista estudia la profunda relación entre la poesía y el canto jondo en su libro *Apuntes flamencos*, cuya presentación y comentario es el asunto del presente artículo.

La relación de la literatura con la música es ya una constante en los libros de Juan Vadillo, incluso en su poesía. No obstante, el flamenco es una veta que ha venido trabajando con particular interés y pasión desde el plano de la academia, del melómano y del intérprete en la guitarra. Así, *Apuntes flamencos* deviene en guía y manual para expertos e iniciados de ese complejo organismo cultural donde tienen lugar la literatura, la poesía, la danza, la música y hasta la antropología social.

En México lo popular es muy fuerte, muy rico, pero pocas veces ha tenido la fortuna de ser valorado y cultivado por los intelectuales, como el canto jondo en España, en particular en la esfera andaluza. La canción ranchera o el bolero no han tenido su García Lorca, su Manuel Machado, su Rafael Alberti, su Luis Rius, su Emilio Prados, su José Bergamín, para reconocer sus cualidades líricas y musicales y apropiarse de éstas. José Alfredo Jiménez fue el estandarte que Chavela Vargas le extendió a Joaquín Sabina y a Pedro Almodóvar, pero en México José Alfredo no ha merecido la valoración de los poetas cultos. Carlos Monsiváis es lo más cercano a ese modelo de reconocimiento, sobre todo en figuras populares como Juan Gabriel, quien llegó a cantar en el Palacio de Bellas Artes, seguramente aupado por el juicio de Monsiváis. La estrecha relación entre poetas españoles, en particular andaluces, y el flamenco, con sus autores anónimos de raigambre popular, es uno de los blancos a los que apunta Juan Vadillo en sus ensayos.

En su anterior libro: *Romancero gitano. De la tradición a las vanguardias* (2020), Vadillo destaca el papel fundamental de García Lorca en la poética andaluza, a tal grado que antes de *Poeta en Nueva York*, el granadino protesta por el estigma gitanizante de su obra y reclama el reconocimiento de su capacidad intelectual para abrir otras vertientes estéticas, tanto en el teatro como

en la poesía. Resulta irónico que Vadillo encuentre rasgos vanguardistas en su *Romancero gitano* y Enrique Morente, el cantaor que musicalizó con enorme éxito al García Lorca más cercano a la tradición, haya logrado colocar al *Poeta en Nueva York* en los terrenos del canto jondo; claro, en un canto jondo más moderno.

La propia trayectoria de Juan Vadillo pasa primero por el jazz y por el rock, luego por sus estudios filológicos para desembocar en los ámbitos del flamenco, viniendo él de familias gallega y mexicana. Lo cual parecería que la mezcla gallega y mexicana da andaluz. No es casual que su libro inicie con la copla y la guitarra flamencas ligadas a los significados del agua, particularmente en el arte de Paco de Lucía, quien titula unos de sus discos icónicos *Fuente y caudal* (1973). Las referencias de Vadillo son apabullantes, pues no se limita a los grandes conocedores de la tradición literaria andaluza y gitana o a los musicólogos españoles, sino a un vasto y muy diverso acervo conceptual. Nos incita a pensar en las influencias de la copla flamenca en América Latina y también de los aportes de nuestra cultura latinoamericana, como es el cajón peruano, que Paco de Lucía importó y modificó sumándole una o dos cuerdas de guitarra para obtener el sonido dialogante con la guitarra, las palmas, el zapateo y cualquiera de los palos de la música flamenca.

Cuando el duende entra

NO ES AJENO A *Apuntes flamencos* el tono poético de su escritura. Vadillo redactó cada uno de sus ensayos poseído por el duende de la literatura. Es notorio el trance y la iluminación, la claridad con la que arma sus argumentos y expone sus referentes más inusitados y asertivos, pertinentes. Sabe contagiar al lector, para que éste realice su propia asociación y su propia experiencia estética y cultural. Las coplas flamencas encarnan el canto, es decir, la emoción musical del sentido más hondo de la sensibilidad gitana: la libertad y el riesgo, el ocio y la aventura. Por eso Juan reitera, al hablar del compás de la música flamenca, que éste conduce al extravío. Que sin perder el compás, sirve para que el guitarrista y los cantaores, las bailaoras y bailaores, los palmeadores se pierdan y al perderse se encuentren. Ese es el momento en que el duende entra por la herida y se hace sangre, canto herido, dulce muerte, epifanía. Del mismo modo, este libro, hoja tras hoja, se nos ofrece embriagado de lirismo y racionalidad, de elocuencia y precisión, de digresiones y de concisiones. Está forjado con el mismo material de su objeto de estudio, con la paradoja y el oxímoron, con el sentimiento que viene desde el fondo de la carencia, de la soledad, de la insuficiencia y el reclamo, desde el desgarrón amoroso y la belleza.

Cuando Antonio Gamoneda escribe *Blues castellano* piensa en el canto jondo como un equivalente

de los cantos negros en la fragua y en el campo. Cantos de sanación y de fuga, juego de elementos que desafían la gravedad para tomar la forma del agua, del aire, del fuego con sus raíces profundas en la tierra. Formas breves como chispas incendiarias, como gotas que se precipitan y desatan torrentes que inevitablemente nos anuncian el océano.

La brevedad y el golpe son dos cualidades que se suman al color oscuro del sentimiento, a la condición morena del canto. La noche y la luna representan el contrapunteo del dolor y el erotismo, del deseo y de la muerte. Vadillo insiste con vehemencia en el juego de contrarios que representan el delirio y el sueño, la liberación dentro del presidio o la esclavitud, la opresión y el vasallaje. Como el reo que busca una ventanita para escapar al firmamento, el ser humano es prisionero de su existencia, de su destino. Más el gitano, que tiene como principio la trashumancia y el ocio. Me sugiere entonces un poema del andaluz Caballero Bonald interpretado por Juan Peña, *el Lebrijano*, acompañado por la orquesta Andalusí de Tánger: “Dame la libertad de los pájaros de las marismas, / vagadores de las sendas nunca vistas.” Así, para que el duende baje o aparezca es necesario que la voz, las cuerdas, la danza y el entorno entren en la oscuridad, se tiñan de negro. No es remoto que Alfredo Zitarrosa, siendo uruguayo, haya escrito ese gran poema cantado: “Guitarra negra”, con la conciencia y el espíritu transido de la copla y la guitarra flamencas.

Juan vierte explicaciones técnicas a la hora de exponer los vínculos musicales de la copla con la guitarra, de la poesía con los palos del flamenco. Incluso con los materiales distintos de las cuerdas graves y primas, con las formas de la madera, con sus huecos, sus metales, sus posibilidades percutoras y sus silencios. “El silencio herido de la copla”, subraya Vadillo citando a Félix Grande, para insistir en que el mayor valor estético y significativo de este arte no se halla en lo que se dice, sino justamente en lo que no se dice, pero se sugiere. Por eso el valor de la improvisación no tiene que ver con la ignorancia, sino con la conciencia de lo que se ignora para poder perderse a fin de encontrarse. La improvisación viene del deseo, de la embriaguez del instante, del riesgo con dominio del lenguaje. Se improvisa sobre lo que se sabe para buscar lo que se ignora. Juego de creación y de invocación del duende, del sentimiento reconcentrado en la pericia y la malicia.

Uno de los capítulos más seductores de *Apuntes flamencos* es “El arte del silencio”, sin demeritar alguno de los que lo componen y lo describen de conjunto, el baile, la pena andaluza, el compás, el duende, el canto jondo, la tradición y la modernidad. En “El arte del silencio”, Vadillo se deja llevar por el lirismo y hace a un lado, sin abandonarlo, el instrumental académico, para ofrecernos una visión más íntima, más sentida, de su interpretación como poeta y músico del flamenco. Sus referencias vuelan hacia la filosofía y lo mismo viene Heidegger que José Bergamín, Frederic Mompou que García Lorca, pero sobre todo está Juan Vadillo hablando con el lector sobre sus propias experiencias, sin ser autorreferencial, por supuesto. Lo más sublime tiene ese aire del vacío, esa suerte de jugarse la vida para sentir toda la fuerza del silencio, el roce de la nada donde comienza todo. Este libro que, reitero, sirve de guía y manual, es a la vez un tratado sobre la melancolía y la pena con la que se enciende la pasión del canto jondo y el flamenco, es decir, de la fiesta.

Cito una línea de Juan Vadillo con la que hace referencia al canto jondo y con la cual defino la esencia de este libro: “Aquí el silencio no solamente canta, sino que grita.” ●

José Ángel Leyva

Un millón de cuartos propios es un ensayo de Tamara Tenenbaum (Buenos Aires, 1989) a partir de sus notas a la traducción que hizo de *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf (18842-1941), en el que contrasta y comenta las diferencias entre el feminismo de la obra de la escritora inglesa y el actual, y es, de acuerdo con la autora de este artículo, “uno de los ensayos de más reciente factura que explica qué es y qué no es el feminismo”.



▲ Virginia Woolf.

UN MILLÓN DE CUARTOS PROPIOS: VIRGINIA WOOLF EN TIEMPOS DE YOUTUBE

Un *cuarto propio*, de Virginia Woolf (1929), cuenta con algunas traducciones al español. La más cotizada, sin duda, es la de Jorge Luis Borges. Existen rumores, dignos de ser atendidos, de que Borges la trabajó asistido por su madre, Leonor Acevedo Suárez, asimismo prestigiada traductora, entre otros, de la mismísima Katherine Mansfield, amiga/rival de la propia Virginia, así que, considerando esto y el hecho de que la más célebre versión al español de *Un cuarto propio* destila feminidad –aunque hay quienes afirman que no; que en manos de una traductora el libro cambiaría significativamente: no estoy de acuerdo–, esta colaboración entre madre e hijo es por completo viable.

Alguien consideró que había llegado el momento de realizar una nueva traducción que limara ciertos arcaísmos y volviera más cercana la obra de Woolf a nuestras contemporáneas. ¿Qué tan vigente resulta este ensayo, publicado hace prácticamente cien años? Aquellas que llevamos una treintena de años releándolo cada tanto; que transitamos de la comprensión literal en la juventud a otra mucho más reflexiva en la

madurez, hemos llegado a preguntarnos qué tan simbólico podría ser ese “cuarto” que, en una lectura baladí, es asumido con todo y su coqueto mobiliario? Me vienen a la mente dos libros de autoras mexicanas que serían una respuesta vanguardista a dicha obra: *Dinero y escritura*, de Olivia Teroba, y *Desde los zulos*, de Dahlia de la Cerda, no tan favorables a lo que, con seguridad, la autora inglesa barruntó para las escritoras del futuro. La primera se ve en la necesidad de alquilar ese cuarto cuyo coste implica trabajar como *freelancer* en otra clase de oficios relacionados con la literatura que, por supuesto, le quitan tiempo para ensimismarse en la propia (desempleada pero cargada de trabajo, escribe ella). Por su parte, Dahlia de la Cerda desacraliza el “cuarto propio” e invita a escribir en espacios diversos, especialmente a aquellas mujeres para quienes su casa es una prisión. Los zulos del título podrían traducirse como “hoyo”, “escondrijo”, y para quienes no tenemos, como tal, un espacio personalizado donde trabajar, podríamos certificar que “el cuarto propio” del siglo XXI es un espacio mental más que físico.

Evelina Gil



Cuando a la periodista argentina Tamara Tenenbaum (1989) le ofrecieron realizar una traducción renovada de *Un cuarto propio*, se preguntó qué tanto podría reflejarse en una obra proveniente de 1929, cuando la situación de las mujeres sería, cuando menos, complicada. Como muchos y muchas que han hecho de la escritura su *modus vivendi*, como la propia Teroba, Tamara es *freelancer* y no podía dejar pasar la oportunidad de un trabajo que le sería bien retribuido. Nunca imaginó todo lo que ese libro tenía que decirle a ella, una *millennial* atrapada en una circunstancia hartamente desventajosa, bajo un gobierno de ultraderecha que, irónicamente, se autodenomina “libertario” y para quien la cultura argentina, tan apreciada a nivel universal, no amerita ser alentada, mucho menos financiada. Concluyó la traducción que, a la fecha, se mantiene inédita, aunque Tamara llenó algunas libretas con reflexiones originadas de aquella lectura inmersiva. El resultado fue un magnífico ensayo titulado *Un millón de cuartos propios* (Paidós, México, Premio Paidós, 2025) que, si bien optó por narrar desde la perspectiva de una joven argentina que presencia y padece una serie de retrocesos dictados desde el poder, tanto en sus derechos como mujer como en su trabajo orientado a la cultura, lejos de restarle interés lo incrementa, pues la ultraderechización de buena parte del mundo ha propiciado un fenómeno que Tenenbaum detectó durante su lectura de *Un cuarto propio*: las diferencias que debieran existir entre 1929 y 2025 se han difuminado, no importando que las mujeres tengan una notable participación en política, mientras que para las contemporáneas de Virginia el derecho al voto era una lucha imperante. Lo que Virginia nunca hubiera imaginado es que algunas de las mujeres más poderosas de Europa del siglo XXI participarían activamente en el retroceso de los derechos (que no privilegios) de las minorías, entre ellas los de sus congéneres. En su libro *Por qué ya no soy feminista*, Jessa Crispin, también *millennial*, explica que ese ente difuso denominado “patriarcado” es una máquina gigantesca cuyos operarios no son exclusivamente varones: también mujeres y miembros de minorías que adquieren poder y ventajas que los apartan de sus orígenes. En pocas palabras: el patriarcado se mantiene aceitado y rozagante gracias a sus obreros y obreras convencidos de estar del lado ganador. Tenenbaum ha escrito este ensayo en un estado de incertidumbre equiparable al que dominaba a Virginia; ha leído sus propias inquietudes en las de ésta, empezando por el conflicto que le producía su propio feminismo, confrontado a una impostura del mismo que ha dejado atrás sus luchas originarias para degradarse en moda ideológica, pese a que en 2025 hay tantas causas por defender y refrendar como en 1929.

De la misoginia al *redpill* y el *incel*

UN MILLÓN DE cuartos propios cuenta con seis capítulos, no necesariamente derivados de los puntos neurálgicos de *Un cuarto propio*, pero algunos, no tan atendidos por Woolf, adquieren relevancia en nuestro tiempo, y Tenenbaum se encarga de cubrir esa zanja que nos concierne más íntimamente a las mujeres del siglo XXI. En *Un cuarto propio*, a través de un *alter ego*, una aspirante a intelectual llamada Mary Seton, Virginia alude a la clase de empleos sosos y ornamentales que las mujeres de su tiempo, las jóvenes, solteras y sin familia, pero con cierta educación, se veían



▲ Tamara Tenenbaum. Foto tomada de <https://www.instagram.com/tamtenenbaum/>



**Tamara Tenenbaum
desmantela el tipo de
feminismo con que
comulgaba Virginia, que ella
alude como “feminismo
conservador”, que es con el
que me sigo identificando
(Tamara también), quien
apoyaba el derecho al
sufragio femenino, aunque
oponiendo la pluma antes que
el cuerpo.**

forzadas a ejercer para cubrir sus elementales necesidades. No es sino hasta que Mary recibe una inesperada herencia de una desconocida tía que gana su privilegio a ejercer su verdadera vocación: escritora. Las herencias son escurridizas. Son realmente muy pocos y pocas los favorecidos por tales golpes de fortuna, llámese herencia o lotería. Es muchísimo más frecuente toparse con gente que ha perdido herencias (esta servidora perdió dos). Si bien Tenenbaum ha trabajado como libretista, columnista y traductora desde muy joven (su padre murió en el atentado de la AMIA en Buenos Aires), reconoce haber incurrido en tareas asimismo frustrantes para una intelectual. El caso es que, en su inmensa mayoría, las escritoras de vocación no serán rescatadas por una herencia y es posible que no tengan más remedio que coordinar su trabajo íntimo (la literatura) con otro u otros que les permitan sub-

sistir, lo cual no es garantía de ganarse el famoso cuarto propio, que tendría que ser una casa para las más ambiciosas. El cuarto propio, no obstante, sigue siendo quimérico para escritoras, principalmente latinoamericanas, que tuvimos el mal tino de nacer en países donde el arte es considerado una actividad clasista y hasta hedonista. La autora, con quirúrgica precisión, establece las asombrosas afinidades entre la sociedad de los veinte del siglo pasado y la nuestra: “Virginia habla de una época [...] en la que, a raíz del despertar feminista, los hombres estaban sobreactuando sus masculinidades, haciéndose los machos a propósito a partir de una flamante inseguridad, para reafirmar un privilegio que perciben en peligro”. Virginia señaló que esto era contraproducente para la profesionalización literaria de las mujeres, pues el resentimiento entre sexos exagera la conciencia de género; tal como ahora, conflicto del que también, apunta la inglesa, han participado las feministas, si bien las de ahora son más beligerantes en consonancia con la normalización e ideologización de la misoginia, rebautizada como *redpill* o *incel*. Esto dificulta la máxima del ideal virginiano: escribir con una conciencia andrógina. Escribe Tenenbaum algo digno de un marco: “Pensar demasiado en las diferencias (en este caso, en la diferencia sexual) conduce a la mala política y a la mala literatura.”

Tamara Tenenbaum desmantela el tipo de feminismo con que comulgaba Virginia, que ella alude como “feminismo conservador”, que es con el que me sigo identificando (Tamara también), quien apoyaba el derecho al sufragio femenino, aunque oponiendo la pluma antes que el cuerpo. Así surge una de las partes más apasionantes del ensayo: la comida, detalle en el que Virginia no demora gran cosa, pero cobra inusitada importancia para su interlocutora *millennial* pues, de un tiempo a la fecha, una práctica tan cotidiana como cocinar, que ya ni siquiera se identifica como labor exclusiva de las mujeres, ha trascendido lo privado. Tenenbaum trae a cuento a Mary Wollstonecraft, que veía en la cocina una forma de esclavitud... que lo era, claro, en un tiempo donde la presencia de un varón en una cocina era tan anómala como la de una dama en una biblioteca. Aunque Tenenbaum no menciona en su libro al fenómeno Roro Bueno —una joven española que rompió internet por montar un canal de YouTube donde cocina para su novio, o, como lo leo yo, el novio es conejillo de indias de sus creaciones culinarias—, los misóginos del siglo XXI, que cambiaron de nomenclatura como todo aquello que se relaciona con la ultraderecha, ven en una joven pequeña y con voz añorada la esperanza de un resurgimiento de la feminidad tradicional, es decir, la desaparición del feminismo radical (para ellos el feminismo es “radical” *per se*); por otro lado, las feministas adolescentes (aunque tengan más de treinta), las *little ponnies*, se refieren a esa inofensiva jovencita como un serio peligro para el movimiento feminista que, con toda seguridad ignoran, empezó a emitir sus primeros latidos en el siglo XIV. *Un millón de cuartos propios*, además de ser una revisión contemporánea y óptima de *Un cuarto propio* desde la perspectiva de una joven sudamericana de treinta y cinco años, es uno de los ensayos de más reciente factura que explica qué es y qué no es el feminismo, y lo hace con una serenidad preciosa, poniendo una más que saludable distancia con cualquier tipo de fundamentalismo. Como si Tamara Tenenbaum permitiera a Virginia Woolf hablar a través de su voz ●

REIVINDICACIONES: ELENA GARRO

Y LOS RECUERDOS DEL PORVENIR

Ángel Esteban del Campo es profesor de literatura latinoamericana de la Universidad de Granada, donde coordina el programa de Maestría en Estudios Culturales Latinoamericanos. Vino a México a presentar la edición crítica que realizó junto con Yannelys Aparicio (Universidad de La Rioja) de *Los recuerdos del porvenir*, primera novela de Elena Garro. Estuvo en Puebla, Cuernavaca, en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, en la Fiesta del Libro y la Rosa, y en una librería del sur de la capital para hablar de esta apasionante obra sobre la que hicieron un trabajo memorable.

Ambos críticos han realizado un gran número de ediciones para la misma editorial (Cátedra), especializada en este tipo de volúmenes. Entre los autores que han abordado están José Martí, Eliseo Diego, Leonardo Padura, Jorge Edwards y Juan León Mera. De Esteban está por aparecer *Calandria de luz. La presencia de la teología de la liberación en la poesía latinoamericana*.

Leopoldo Cervantes-Ortiz



▲ Elena Garro: Foto: Rogelio Cuéllar.

Entrevista con Ángel Esteban

—Luego de una larga carrera como profesor y editor de obras latinoamericanas representativas te has acercado a *Los recuerdos del porvenir*. ¿Cómo surgió tu interés por esta novela?

—La leí en los años noventa, cuando era bastante desconocida en España, me la recomendó mi colega y amigo Javier de Navascués, que me invitó además a formar parte del tribunal de una tesis dirigida por él en la Universidad de Navarra sobre la narrativa de la Guerra Cristera. Cuando leí esta joya, me extrañó que la autora estuviera invisibilizada. Ya por entonces indagué en la posibilidad de una edición en España que pudiera difundirla como se merecía. Lo que no conocía en ese momento era el destino cruel de la propia vida de Elena Garro como exiliada en España y Francia desde mitad de los setenta hasta 1993, y la pobreza y desconexión con respecto a la vida pública de la autora desde su vuelta a México. Cuando falleció en 1998, poco después de Octavio Paz, la necesidad de volver sobre la idea de la difusión de sus obras fue en aumento.

—¿Piensas que el contexto del que surgió está plenamente reflejado en ella? ¿Ha envejecido o se mantiene vigente?

—Creo que es una de las obras del *boom*, negocio en el que no participé, injustamente. Muy por encima de la mayoría de las de Cortázar o Carlos Fuentes, por ejemplo. Pienso que su presencia hoy en la sensibilidad de lectores de todas las edades es similar a las de García Márquez o Vargas Llosa y, en algunos casos, superior. No me refiero a la calidad sino a la resistencia al paso del tiempo. Tiene una frescura de la que carecen muchos de sus contemporáneos, que se empeñaron en una experimentación técnica de moda en los sesenta y setenta, que hoy se lee en ciertos casos como un producto histórico más que como una trama y un estilo que te afecta y te perturba emocionalmente cuando la lees. Eso lo noto con absoluta claridad cuando observo la repercusión que tiene en los estudiantes actuales, al comentar en clase varias de las novelas de esas décadas y examinar comparativamente el impacto que tienen hoy cada una de ellas en personas de dieciocho o veinte años.

—En el estudio introductorio de la edición crítica analizas la idea de que el llamado “realismo mágico” está anticipado en *Los recuerdos...* ¿Cómo se explica esto?

—Lo está. Y de una forma muy clara. Juan Rulfo, que publicó su novela dos años después de que Garro escribiera la suya, no desarrolla lo que se ha llamado el realismo mágico, porque en él no hay una convivencia real de dos mundos, el del exterior y el de la magia que desprende la propia

realidad, sino una ambigüedad magistralmente calculada que obliga al lector a considerar que todo lo que ocurre lo hace en un mundo de vivos o de muertos. Y García Márquez no entra de lleno en el realismo mágico hasta 1967, con *Cien años de soledad*, cuando *Los recuerdos del porvenir* llevaba ya cuatro años dando de qué hablar en algunos círculos literarios e intelectuales de México. Y Carlos Fuentes, que estaba –aunque de otra forma– en ese ambiente, había publicado su primera novela en 1958, cinco años después de la redacción de la novela de Garro. Creo que los únicos antecedentes claros a todo ello habían sido lo real maravilloso de Carpentier en *El reino de este mundo*, de 1949, algunas novelas de Miguel Ángel Asturias, en quien había además toques de surrealismo, y en una novela que era totalmente desconocida entonces y que lo sigue siendo hoy día, *Los sangurimas*, de 1934, del ecuatoriano José de la Cuadra, o en *Las lanzas coloradas*, de Uslar Pietri, de 1931, que sí era un autor más conocido y difundido. Si tomamos la fecha de 1953 como punto de partida, ni siquiera *Los pasos perdidos* de Carpentier es anterior, pues se publicó en el otoño de 1953, y no es probable que Garro conociera esa obra en versión manuscrita antes de escribir su novela.

–¿Cómo consideras la obra de Garro publicada el mismo año que *Rayuela* y *La ciudad y los perros*?

–Creo que debería haber estado al lado de ellas como punto de partida del *boom*. Son las tres grandes novelas del momento, junto con *La muerte de Artemio Cruz*, *Aura*, *El siglo de las luces*, *Bombarzo* y alguna más. Entre 1962 y 1963 se gestó esa explosión que fue el *boom*, y es quizá uno de los momentos más valiosos de la narrativa en lengua española.

–Los paralelismos de *Los recuerdos...* con el México actual son inquietantes por la vertiente geográfica y por la violencia que prevalece en varios lugares. ¿Qué opinas de esto?

–Estoy totalmente de acuerdo. Aunque las circunstancias sean diferentes, las olas de violencia, sobre todo contra las mujeres o en los entornos del narcotráfico, siguen manifestando que existen ciertas sombras en una sociedad y en un país que tiene también grandezas maravillosas.

–¿Piensas que Garro verdaderamente fue excluida del llamado *boom* latinoamericano? ¿Tuvo algo que ver la incomprensión de que fue objeto?

–Sí, fue excluida, y de forma injusta, como lo fueron también muchas otras mujeres, como Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Inés Arredondo, Luisa Josefina Hernández, y otras no mexicanas como Luisa Valenzuela, Cristina Peri Rossi, Albalucía Ángel o Armonía Somers. En el caso de Garro es también evidente que, junto con la invisibilización injusta de las mujeres en general, tuvieron mucho que ver su condición de católica militante en un ambiente intelectual y artístico laico y laicista, y los sucesos que ocurrieron después de la matanza del 2 de octubre de 1968. Todo esto lo declaró ella misma en algunas entrevistas de los últimos años de su vida, cuando volvió a vivir a México.

–Sobre el entrecruce de la vida tan polémica de la autora y de su obra, ¿consideras que se han superado los prejuicios hacia ella?

–Estimo que cuanto más tiempo ha pasado, esas



En el caso de Garro es también evidente que, junto con la invisibilización injusta de las mujeres en general, tuvieron mucho que ver su condición de católica militante en un ambiente intelectual y artístico laico y laicista, y los sucesos que ocurrieron después de la matanza del 2 de octubre de 1968.



▲ Ángel Esteban. Foto tomada de: <https://www.instagram.com/p/DCNUQn7yBP0/>

nieblas o tinieblas se han ido disipando, y hoy en día no tienen tanta importancia, y mucho menos fuera de México.

–¿Cómo ha sido la recepción de esta novela y otras obras de Garro en España?

–En estos momentos hay en España un *boom* de la literatura escrita por mujeres, y especialmente por autoras españolas y latinoamericana. Este *boom* tiene que ver sobre todo con escritoras vivas y más o menos jóvenes, pero en esa inercia han entrado otras autoras como Elena Garro, ya fallecidas. La publicación de *Los recuerdos del porvenir* por Alfaguara en 2019 fue el inicio de un camino ascendente en la difusión de la obra de Garro en España, que ha sido corroborado por la edición de Cátedra, la primera con una introducción muy amplia sobre las circunstancias de la publicación de la obra y sus valores literarios e históricos. A la vez, se están publicando otras obras de la mexicana, sobre todo las ediciones llevadas a cabo por Patricia Rosas Lopátegui. Por lo que se refiere a la edición de Cátedra, han visto la luz ya tres ediciones en medio año.

–Como estudioso profundo de la narrativa hispanoamericana, ¿dirías que Garro fue una escritora de orientación feminista?

–En general fue una escritora que defendió el papel de la mujer en la sociedad de su época, que reivindicó espacios, derechos, ansiedades de igualdad y respeto. Ella decía que si eso era ser feminista ella lo era, pero no tenía una concepción militante ni teórica del feminismo, ni de alguno de los feminismos que hemos ido conociendo en las últimas décadas.

–¿Qué le dirías a quienes se acercan por primera vez a la literatura de Elena Garro?

–Que lean *Los recuerdos del porvenir* y que lo hagan despacio, fijándose más en las descripciones de ambientes, instancias temporales e ideas que en la misma trama. Y después, que lean *La semana de colores*. A partir de ahí, es muy probable que busquen más cosas, como *Inés*, *Testimonios sobre Mariana*, las memorias del '37 o la poesía ●

SER Y TIEMPO EN MÉXICO: HACIA U



▲ Martin Heidegger.

Este ensayo explora los planteamientos esenciales del pensamiento del gran filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) en su obra *Ser y tiempo*, volumen fundamental en “el desarrollo de la obra de filósofos como Michel Foucault, Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida, Maurice Merleau-Ponty y el psicoanalista Jacques Lacan”, hasta llegar al grupo *Hyperion*, Samuel Ramos y Octavio Paz en México, en la búsqueda de una respuesta a la idea de la identidad mexicana.

Antonio Valle

I. El Ser-ahí de Heidegger

DESPLEGANDO EL CONCEPTO de *Dasein* –palabra alemana compuesta por el vocablo *Da* que significa *ahí* y *Sein* que significa Ser (*Ser-ahí*), concepto estructural del tratado filosófico *Ser y tiempo* (1927), exploramos algunas de las características ontológico-culturales con las que Martin Heidegger (1889-1976) pone fin a una larga tradición filosófica idealista y positivista en la búsqueda del *sentido* y la *historicidad* del Ser. Entre otros precursores intelectuales y fuentes filosóficas en las que abreva Heidegger en *Ser y tiempo* encontramos las siguientes: a) La poesía romántica alemana, particularmente la obra de Hölderlin; b) A la vez la poesía romántica había sido retomada por Arthur Schopenhauer, quien en sus razonamientos incluyó, aunque de manera básica, algunos conceptos de filosofía hindú; c) De Nietzsche, a quien, haciendo una lectura cuidadosa, es evidente que Heidegger le debe una parte sustancial de sus contenidos y procedimientos filosóficos; d) Basado en las investigaciones hechas por Edmund Husserl, Heidegger desarrolla el análisis crítico con el que fundamenta la “destrucción de la historia de la ontología”; e) El interesantísimo tema sobre la historicidad, planteado por W. Dilthey y las ideas del Conde Yorck, y f) presumiblemente, conceptos fundamentales de taoísmo.

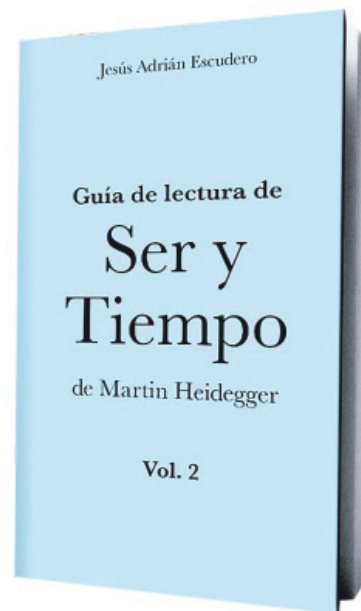
II. Procedimientos y temas básicos planteados en *Ser y tiempo*

SU ANÁLISIS ONTOLÓGICO lleva a Heidegger a ubicar al Ser en un tiempo y en un espacio determinado para definir su *estar* en el mundo, estableciendo un procedimiento hermenéutico de investigación que trasciende a la ontología cartesiana y hegeliana. Por otro lado, desarrolla la interpretación del Ser por la *temporeidad*, categoría general “plástica” del tiempo, capaz de responder a la pregunta por el Ser. Tomando posición frente a la antropología, la biología y, de manera un tanto inestable, frente a la psicología, propone la disposición afectiva del Ser para trascender el miedo. También aborda el tema del Ser y el discurso, analizando modalidades del lenguaje como fenómenos “alienados” de la *habladuría*, la *caída* y la condición de *arrojado* del Ser. Otro de los aspectos centrales de la filosofía de Heidegger es el tema de la *angustia* como condición para la apertura del Ser; condición que lo conduce a plantearse el problema por la verdad y con ello aceptar el estar *vuelto-hacia-la-muerte*, cuestionando la interpretación evasiva y vulgar de la conciencia. Finalmente, expone el *poder-estar-entero-propio* en el tiempo, que da lugar a la *resolución precursora*: (*haber-sido-siendo-precursor* –del futuro–), y presenta el tema del discurso (Heidegger pensaba que el



▲ Fotoarte: Rosario Mateo Calderón.

UNA FILOSOFÍA PROPIA



Tomando posición frente a la antropología, la biología y, de manera un tanto inestable, frente a la psicología, propone la disposición afectiva del Ser para trascender el miedo. También aborda el tema del Ser y el discurso, analizando modalidades del lenguaje como fenómenos “alienados” de la hablaturía, la caída y la condición de arrojado del Ser.

lenguaje es la casa del Ser), además del tiempo y la trascendencia del mundo propios de la historia y la historicidad del Ser.

III. Interpretación del haber-sido-siendo-precursor a la luz de *Ser y tiempo*

Hipster-“perseguidor”

POR LAS DESCRIPCIONES que Julio Cortázar hace de Horacio Oliveira en su novela *Rayuela*, es fácil imaginar a este personaje –y al mismo Cortázar– como un *hipster* existencialista argentino filosofando en París. De la misma manera, en su cuento “El perseguidor”, el personaje de Johnny Carter es un avatar literario del saxofonista Charlie Parker, que toca jazz *bebop* durante las décadas de los cuarenta y cincuenta. El corazón de este relato puede condensarse en esta frase del *jazz-man*: “Esto lo estoy tocando mañana”, en donde

una acción del presente ya está sucediendo en el futuro. Aquí Cortázar se ha propuesto trascender el tiempo, lo que en términos de Heidegger sería equivalente a trascender el “concepto vulgar del tiempo”, accediendo a la “plasticidad” del pasado, presente y futuro, conceptos que pierden la rigidez en los que *vulgarmente* se divide, se suma o se resta el tiempo. La apuesta existencial por la que se decanta el “perseguidor” es semejante al concepto de tiempo como *haber-sido-siendo-precursor* (de futuro). El angustiado “perseguidor” se ha propuesto superar el concepto de existencia en el que la mayoría de “entes”, o del “sí mismo” se debaten sin alcanzar el *poder-Ser-propio* y, con ello, alcanzar un estado de *resolución* con el que lograría dejar de “estar atrapado en el tiempo”, “de perder el tiempo” o de “necesitar otro tiempo”; en el caso de “El perseguidor”, mediante un *estado extático* del Ser hecho de música; es decir, de tiempo.

Somos lo que podemos hacer con lo que hicieron de nosotros (Jean Paul Sartre)

LA BÚSQUEDA DE SENTIDO fue realizada con intensidad por las generaciones que se extienden desde el fin de la segunda guerra mundial hasta la era post *hippie* de los años setenta. Ya desde la segunda década del siglo XX, Heidegger cuestionaba que los problemas ontológicos de la humanidad se resolvieran mediante filosofías metafísicas, donde las dificultades, temores y angustias encontraban “soluciones” después de la muerte o mediante recursos “ultramundanos”, en un “más allá” metafísico que “condenaba”, “purgaba” o “dispensaba” a los seres humanos de sus capacidades y responsabilidades filosóficas, abstractas o concretas, para resolver sus problemas fundamentales. A partir de entonces la filosofía existencialista se expandió por el mundo. Una de sus expresiones más importantes fue creada y difundida por Jean Paul Sartre en su ensayo filosófico *El ser y la nada* (1943) y en su novela *La náusea* (1938); lo mismo que Albert Camus en el libro de ensayos *El hombre rebelde* (1951) y en su novela *El extranjero* (1942); libros que influyeron de manera definitiva en la generación que llevó a cabo la revolución intelectual de los años sesenta, específicamente durante la revolución cultural y política conocida como “el mayo de París”. La filosofía de Heidegger también ha sido materia sustancial para el desarrollo de la obra de filósofos como Michel Foucault, Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida, Maurice Merleau-Ponty y el psicoanalista Jacques Lacan.

Haber-sido-siendo-precursor: generaciones, culturas e historicidad existencial

LA GENERACIÓN DE los sesenta es precursora de una auténtica revolución cultural que algunos definen, no sin razón, como la contracultura que cuestiona radicalmente el proceso en el que desembocaron las sociedades occidentales. El análisis fenomenológico estructural demuestra que la trascendencia y efectos de esa revolución cultural se han extendido durante seis décadas hasta el presente. Las derivaciones concretas –culturales y políticas– de ese *haber-sido-siendo-precursor* (de futuro) actualmente se definen, *grosso modo*, de la siguiente manera: a) Pacifismo –*peace and love*– contra la violencia y la guerra; b) Conciencia y sustentabilidad ambiental; c) Derechos de la mujer y los niños; d) Inclusión cultural orgánica de filosofías y prácticas

VIENE DE LA PÁGINA 9/ SER Y TIEMPO...

orientales como taoísmo, budismo, tai chi e hinduismo; e) Lucha por la libertad sexual, la expresión musical, corporal, artística y contra la doble moral; f) Reposicionamiento y alta valoración de las culturas originarias de Norteamérica y Mesoamérica; g) Reconocimiento de la importancia de las culturas africanas, contra la discriminación y el racismo; h) Lucha contra la producción y el consumismo suicida; i) Contra el autoritarismo y a favor de una genuina libertad democrática; j) Finalmente, por la autenticidad personal, contra el enmascaramiento, la simulación y el individualismo narcisista.

Existencialismo y hipsters, beatniks y hippies

HACE SESENTA AÑOS el mundo experimentó la “crisis de los misiles en Cuba”; igual que hoy, también se temía que comenzara una guerra del fin del mundo. Fue un episodio de la Guerra fría que desembocaría –no en la novela de Mario Vargas Llosa, que describe una rebelión en el sertón de Bahía en Brasil– en un verdadero holocausto global. En aquel entonces México, como gran parte del mundo, se transformaba entre acontecimientos insólitos. Corría el año de 1964; junto a los jóvenes de Occidente, los Beatles llevaban a cabo una inédita revolución cultural. Es sugestivo recordar que la palabra Beatles se escribe con una “a” y no con doble “e”, detalle que hace referencia a la palabra “beat”, que comparte raíz etimológica con “beatnik”, la corriente literaria existencial que sacudió la mediocridad cultural de las generaciones estadounidenses de la postguerra. Es también una de las fuentes que nutren a la *new left* estadounidense, al activismo por los derechos civiles y al movimiento *hippie*.

Haremos historia en México

TAL VEZ COMO ningún otro, “Antes de que nos olviden” es un himno rocanrolero que expresa, mediante la música y el canto –artes de la *nemotecnica* utilizadas por Leonard Cohen, Bob Dylan o Juan Manuel Serrat–, la necesidad de conservar-activando acontecimientos decisivos de la historia. Esta canción, creada por el grupo Caifanes, cumple con un doble propósito: por un lado hace referencia al período histórico de 1968 en Tlatelolco, concretamente a la matanza de jóvenes a cargo del “ogro filantrópico”, y por otro lado la canción en sí misma es un recurso para “hacer” historia. Así, desde la perspectiva de *Ser y tiempo*, el *Dasein* o –*Ser-ahí*– de Saúl Hernández, su autor, puede asumirse como *haber-sido* desde la generación del ’68, pero, en un presente –*siendo*– situado en México durante 1990 (cuando fue compuesta la canción), que a la vez es *precursora* de su advenimiento cuatro décadas más tarde (primavera de 2025); canción que ya fue “tocada” por mexicanos de generaciones venideras.

IV. Ser y tiempo en México

DESARROLLANDO procedimientos y hallazgos similares a los desplegados por Heidegger, el filósofo español José Ortega y Gasset llevó a cabo una empresa filosófica de carácter existencial en su país. Años después, José Gaos, discípulo de Ortega y Gasset, una vez exiliado en México instruyó, entre otros filósofos, a Emilio Uranga, Leopoldo Zea, Ricardo Guerra y Luis Villoro, que formaron

NO MAS AGRESION!



▲ Gráfica del '68.

“

Los jóvenes de Occidente, los Beatles llevaban a cabo una inédita revolución cultural. Es sugestivo recordar que la palabra Beatles se escribe con una “a” y no con doble “e”, detalle que hace referencia a la palabra “beat”, que comparte raíz etimológica con “beatnik”, la corriente literaria existencial que sacudió la mediocridad cultural de las generaciones estadounidenses de la postguerra.

el grupo *Hyperion* entre 1948 y 1952. Esta iniciativa realizó estudios de filosofía existencial “a la mexicana”, abordando, entre otros temas, el del *Ser* y la identidad. Sin embargo es conveniente recordar que, al tomar como punto de partida los planteamientos elaborados por Ortega y Gasset, se encontraron con los problemas analíticos y conceptuales que impidieron que el autor español desarrollara los conceptos estructurales alcanzados en *Ser y tiempo*, concretándose a escribir ensayos de corte modernista, que si bien fueron expuestos de manera por demás interesante, estaban lejos de alcanzar la consistencia filosófica de *Ser y tiempo*. Tal vez, determinado por el contexto político y cultural adverso del sexenio “alemanista” (1946-1952), algo semejante sucedió con los importantes filósofos del grupo *Hyperion*.

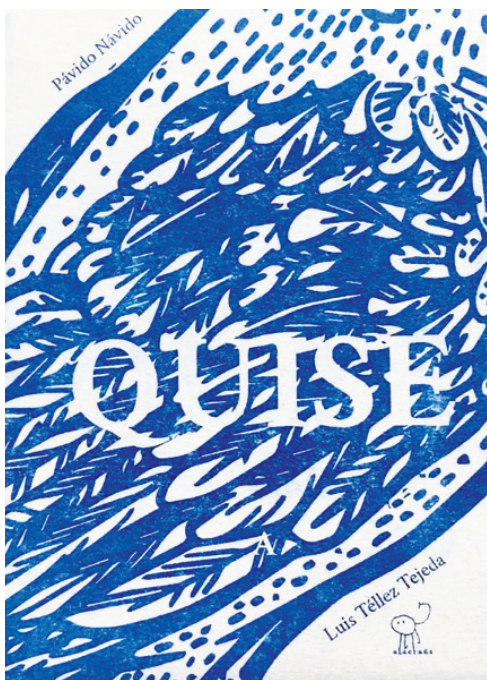
El pensamiento de Heidegger ha encontrado dificultades para ser comprendido sin prejuicios y con claridad en México. Tomemos por ejemplo el caso de *Arte y poesía*, ensayo de Heidegger publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1958. Se trata de una obra cuya presentación estuvo a cargo de Samuel Ramos, texto en el que el intelectual mexicano exhibe sus limitaciones para comprender las categorías propuestas por el filósofo alemán. Como es sabido, Samuel Ramos, en su libro *Perfil del hombre y la cultura en México* (1934), influenciado por Ortega y Gasset y el psicólogo Alfred Adler, abordó el tema de la identidad de los mexicanos, y su texto funcionó como una especie de “piedra roseta” de la que derivó una serie de tentativas fallidas para desplegar una filosofía mexicana. Justamente tomando como punto de partida la obra “psicologista” de Ramos, en *El laberinto de la soledad* Octavio Paz abordó los temas del *Ser* y el tiempo. Como Ortega y Gasset –y los filósofos existencialistas del grupo *Hyperion*–, también Paz escribió ensayos modernistas de corte fenomenológico entreverados con elementos de sociología, historia, antropología, estética y crítica literaria, entre otras disciplinas.

V. Horizonte histórico contemporáneo

ACTUALMENTE PARECEN dadas las condiciones políticas y sociales para emprender estudios que se interroguen sobre la identidad y el *Ser* de los mexicanos, toda vez que entró en crisis la etapa neoliberal, que creó una nebulosa sensación de *pertenencia global* de origen narcisista, etapa que derivó en la fragmentación y el hundimiento de sistemas filosóficos e identidades. Hoy, como nunca, con una formidable historia mesoamericana y occidental, parece viable que en México pueda realizarse una tentativa filosófica de corte existencial que –al interrogarse por el *Ser y el tiempo*– nos permita reconocer ese *haber-sido-siendo-precursor* para examinar quiénes somos, de qué estamos constituidos y hacia dónde vamos ●

TODO LO QUE NO SUCEDIÓ

Quise,
Luis Téllez Tejeda,
Alacrana,
México, 2024.



Pese a su notable brevedad, *Quise* condensa todos los espacios de una polifacética urbe que, hacia inicios del presente siglo –época en la que se sitúa este poema–, todavía era llamada Ciudad de México. Dentro de estos espacios públicos –pasillos de edificios, museos, arenas de lucha libre, baños públicos, los últimos vagones del Metro, cines porno, antros, explanadas, vías del tren, billares, estadios de fútbol, etcétera–, Luis Téllez Tejeda aísla escenas que se caracterizan por la intimidad en pareja, es decir, se trata de la construcción de miradas, sonrisas, conversaciones, besos y caricias que tienen como escenario la gran ciudad. La sutileza con la que ocurren todas estas expresiones –muchas de ellas de carácter erótico– guarda relación con la época en la que transcurre el poema, porque se trata de manifestaciones amorosas siempre cercadas por el pánico que generaba en adolescentes *gays* el saberse expuestos al escrutinio público y familiar: “Que fuéramos al fútbol/ aunque no te gustara/ aunque se nos helara el cuerpo/ cuando la porra gritara ‘puto’/ a cada despeje de cualquier portero,/ que –poco antes de finalizar el partido–/ con varias cervezas en el cuerpo/ comenzarás a contestar el grito/ ‘sí soy’/ y me diera risa, pero también miedo,/ comenzara a pensar en lo que somos/ en que nunca lo habíamos dicho –no con palabras–.” O también: “cuando sacara mi cámara/ y tú practicaras, para mí,/ las poses de edecán,/ de demostradora de autos,/ mirarte a través del lente/ frotando tus nalgas/ con el acero,/ para despertar mi antojo/ y las sonrisas de rechazo/ de los policías que de lejos/ nos mirarían”.

Apoyado en una rima asonante, el tono del poema siempre es conversacional: “soltarme con unas frases/ de Walter Benjamin/ cuando llegáramos a las latas de Campbells/ y a las serigrafías de la Monroe/ y que me callaras/ o me asustaras/ con un rápido beso/ del que Mao Zedong/ y el circuito cerrado/ fueran espectadores”. Sin embargo, Téllez Tejeda inserta guiones y paréntesis que no sólo resultan inesperados, sino que le dan un giro a la imagen, proporcionándole otras posibilidades a su construcción, al mismo tiempo que acentúan el tono conversacional y suspenden y prologan el sonido de la siguiente línea: “sólo para que los dos soltáramos/ una carcajada/ previa –claro– a un beso”. O: “Tú enamorado de Jared Leto,/ yo con ganas de besar a Marlon Wayans/ o a ti/ (mejor a ti)/ la luz de la pantalla”.

Otro recurso notable resulta la narración del abandono de la inocencia a través de imágenes de absoluta ternura, pero que ocurren en los espacios más sórdidos: “Y quise/ acompañarte a ese cine/ que la oscuridad –plagada de cucarachas– fuera el aroma/ de esa vez primera// Deslumbrarnos a la salida/ con el mediodía del centro/ y caminar toda la tarde/ con la risa de confirmar/ por qué el suelo del cine/ era pegajoso”.

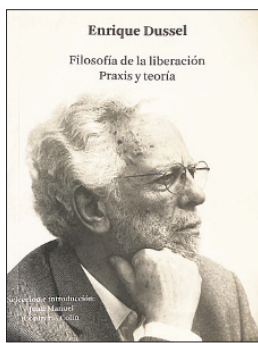
Sin embargo, *Quise* no es una rememoración del pasado, tampoco una reconstrucción de hechos, sino la elaboración de lo que *nunca* fue, de lo que jamás sucedió. Todavía mejor: es un poema que “relata” la soledad de un adolescente que recorre la ciudad imaginando la compañía de quien ama. Como ya lo hicieron antes poetas destacados –entre ellos William Carlos Williams, José Watanabe, Wallace Stevens, Charles Reznikoff y Marianne Moore, quien decía que el poeta debe utilizar un lenguaje que “hasta los gatos y perros puedan entender”–, Luis Téllez Tejeda se vale de habla común para crear imágenes inusitadas a través de situaciones cotidianas, a las que no eleva ni embellece, sino mantiene en su naturaleza sencilla, pero les incorpora perspectivas inesperadas, muchas veces plásticas, semejante a una pintura, todo desde esa máxima de Carlos Williams según la cual “no hay ideas salvo en las cosas”, que aquí se cumple cabalmente: “pero acabaríamos/ en el cuarto del hotel/ roncando/ con la ropa puesta/ y una legión de zancudos en los tobillos”. Y más adelante: “que todo lo que podíamos decir/ estuviera ahí/ en nuestros dedos entrelazados/ y en tu mirada/ que sólo se apartaba de mi sexo/ para mirar a la ventana/ si sonaba un avión afuera”.

De ese modo Téllez Tejeda produce diversidad de elementos que no están en el poema: en este caso, la luz que incursiona por la ventana, los ojos volcados hacia lo azul de cielo ●



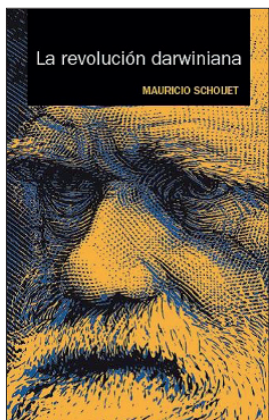
Roberto Bernal

Qué leer/



Filosofía de la liberación. Praxis y teoría. Antología, Enrique Dussel, selección e introducción de Juan Manuel Contreras Colín, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2024.

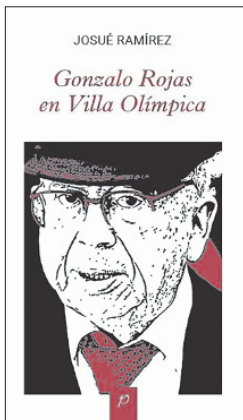
FILOSOFÍA DE LA liberación. *Praxis y teoría* es un libro sobre los oprimidos. El filósofo Enrique Dussel asevera que el volumen “abre el camino a una nueva generación filosófica, a un movimiento crítico de pensamiento latinoamericano, que ha crecido en los últimos años. Es entonces como un manifiesto filosófico que no pierde su actualidad mientras haya víctimas de la injusticia, y por desgracia y debido a la condición humana, nunca dejará de haberlas en algún campo, sistema o aspecto de la vida singular, social, política o económica”. Es un ineludible tema local y global.



La revolución darwiniana, Mauricio Schoijet, prólogo de David Barkin, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2024.

LA REVOLUCIÓN DARWINIANA, publicado póstumamente, se adentra en las reflexiones de Charles Darwin. Aborda sus trabajos, que provocaron conflictos entre las sociedades europeas y estadounidenses. “Mauricio Schoijet –confirma David Barkin– ofrece una discusión erudita y detallada de los antecedentes del debate sobre la evolución y una caracterización de la sociedad científica y política en los decenios anteriores del viaje de Darwin en el *Beagle*, así como de la cultura social y religiosa en que realizó su travesía y sus escritos

posteriores; nos lleva al presente con una descripción de las formas en que dicha revolución está incidiendo en la política y la ciencia del siglo XXI.”



Gonzalo Rojas en Villa Olímpica, Josué Ramírez, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2024.

JOSUÉ RAMÍREZ NARRA: “En *Gonzalo Rojas en Villa Olímpica* se reúne un conjunto de poemas escritos entre 2008 y 2022, dedicados a poetas, filósofos, historiadores y novelistas de distintas épocas, a sus obras y a la amistad con algunos de ellos. Se trata de un mapa hecho con imágenes mentales, asociaciones, instantáneas, collage de una genealogía poética. Homenajes y diálogos, ‘profanaciones’, *performances* de palabras donde se relatan, reflexionan y evocan formas y conceptos, ideas y pasajes de autoras y autores. En una biblioteca, la existencia humana pasa por la literatura compaginada con naturalidad; para el autor de estos poemas conforma una república de letras donde Thot, el dios de las bibliotecas, observa a lectoras y lectores abrir libros, transcribir párrafos.”

Dónde ir/

Desde el regazo de un pájaro. Genealogías y disidencias.

Curaduría del equipo del Museo Universitario Arte Contemporáneo. 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.

LOS CURADORES ASEVERAN que *Desde el regazo de un pájaro* resulta una recopilación de aproximaciones a la naturaleza, a sus recapitulaciones y a los individuos que moran en ella, así como a sus vínculos y crónicas. “La selección de piezas de la Colección del Museo Universitario



Arte Contemporáneo –dicen los artífices de la exhibición– reta la primacía del horizonte y el panorama como primer acercamiento al medio ambiente.” La imagen que se muestra en la página es cortesía del Museo Universitario Arte Contemporáneo.

Anónima.

Dramaturgia de Francisco Reyes.

Dirección de Rodrigo González.

Con Adrián Alarcón y Juan Acosta. Aula Magna del Instituto Cultural Helénico (*Revolución 1500*, Ciudad de México). Hasta el 20 de julio. Domingos a las 18:00 horas.

EL DRAMATURGO Francisco Reyes narra: “*Anónima* es una obra que pretende recordarnos lo efímero de la vida, acompañando a sus personajes A y B en un recorrido por sus recuerdos, nos comparten su vulnerabilidad, la importancia de reconocer lo valioso y afrontar aquellos recuerdos que nos hicieron aprender lecciones para adquirir experiencia; quiénes fueron figuras importantes, las despedidas, e incluso recuerdos sutiles que se quedan con nosotros y nos hacen únicos e irrepetibles.” ●



En nuestro próximo número

La Jornada
SEMANAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA

GÜNTER GRASS

UN TAMBOR CONTRA LAS CONCIENCIAS DORMIDAS

La flor de la palabra/ Irma Pineda Santiago

Deshilar el Istmo

UNA OSCURA NOCHE de 2017 un fuerte sismo despertó a muchos istmeños. La tierra se sacudió con fuerza, tanta que derribó casas, iglesias, mercados y escuelas. En los días siguientes hubo que reconstruir la vida, los espacios para aprender, los materiales educativos, los libros. La gente se organizó en colectivos, en comunidad, para hacer cocinas comunitarias, para restaurar hornos y tener pan y tortillas, para arreglar bastidores de madera o máquinas de coser, todo para recuperar la alimentación, la vestimenta y la economía. Cuando el Istmo apenas se recuperaba del gran movimiento telúrico, apareció otro mal, el Covid-19, esa enfermedad desconocida que arrebató muchas vidas en los pueblos indígenas, especialmente a adultos mayores, entre quienes se fueron varias mujeres sabias, bordadoras y tejedoras de hermosos huipiles y majestuosos trajes regionales, llevándose consigo el conocimiento acerca de las técnicas tradicionales.

En este contexto, un grupo de jóvenes agrupadas en la asociación civil Una mano para Oaxaca, se dio a la tarea de levantar censos de las personas afectadas y buscar apoyos para reconstruir los hornos de barro, los comixcales, comprar de nuevo las máquinas especiales con las que se borda la “cadenilla” de los huipiles, bastidores de madera donde se tensan los lienzos para dibujar en ellos figuras geométricas o las más variadas flores que luego se llenan con hilos de colores; para recuperar los conocimientos y las técnicas y mantener el arte de los textiles con los que tradicionalmente se han vestido las mujeres zapotecas, chontales, ikoots, zoques y mixes del Istmo. También pensaron que hacer un libro donde se resguardaran historias y saberes podría ser útil para que las infancias conozcan, aprendan y amen lo que sus madres y abuelas saben, disfrutan y aman hacer.

Así nació el libro *Deshilar el Istmo* que es un divertido recorrido por los oficios tradicionales en la región de la mano de su personaje principal, la pequeña Ela, que va tras un hilo rojo para hilvanar la memoria sobre las formas de creación de los textiles. En el Istmo de Tehuantepec habitan y conviven cinco culturas originarias: binnizá, ikoots, zoques, mixes y chontales, gente de sonrisa roja y corazón inquieto, como ese hilo travieso y vago que nos invita a seguirlo como si fuésemos Ela, curiosa y ávida de conocer los secretos con que se iluminan los lienzos, sea con el tejido de gancho, el bordado de aguja o la cadenilla. Ela mira asombrada cómo las telas cobran vida a través de colores que se entrelazan para crear figuras que alegran los ojos de las personas, aunque Bi Yoxho (el padre viento del norte) los golpee con fuerza; aunque Xu (el sismo) los haga moverse con intensidad y destruya casas e instrumentos para el trabajo.

Esta historia, creada por Andrea Arellano e ilustrada por Lucy Lomelí, además de obsequiarnos varias palabras en el idioma de las nubes, el diidxazá, nos permite hilar los conocimientos sobre las técnicas y diseños con los que la creatividad de las mujeres indígenas engalana desde hace décadas a sus hermanas, madres, abuelas e hijas. ¿Por qué la pequeña Ela va tras los pasos de un hilo rojo? Porque en la cultura de los binnizá el rojo es el color del oriente, de ese lado nace Cozana Gubidxa, la madre Sol, la paridora del mundo, la gran creadora. El rojo es creación de vida (Cozana, que ahora decimos Guxana), y es por eso que se le asocia con la sabiduría de las abuelas, las creadoras de la magia de colores y formas plasmadas en los atuendos que orgullosamente lucen las mujeres istmeñas en las fiestas, en las calles, en las ceremonias más importantes, porque todas deben andar con belleza y elegancia hasta el día en que les toque marcharse al Yoo Ba’ (la casa de los muertos), pues en el Istmo se muere como se vive, con música, con deliciosos aromas, con los más finos textiles inundados de flores e hilos de colores ●



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

Mulato Teatro, la afrodescendencia fecunda

UN CONJUNTO DE acontecimientos sucede de manera muy vertiginosa en las artes escénicas y apenas hay tiempo de descifrarlo o colocarlo en los dispositivos pertinentes, para que se articulen la memoria y un presente al que regresan protagonistas y obras muy significativas para nuestro quehacer escénico.

El Primer Festival Internacional Afroescénico es uno de los acontecimientos más importantes de este año, porque se consolida la visibilidad de un esfuerzo que a lo largo de muchos años, más de una década, han hecho posible artistas de la escena de un enorme rigor y pasión que, a pesar de tormentas y adversidades, logran conjuntar una programación de gran diversidad, toda de notable calidad y en muchos casos probada en distintos escenarios.

Marisol Castillo y Jaime Chabaud han sido los protagonistas de este esfuerzo de manera radical. Tengo que decir que Chabaud, desde muy joven, hizo de los asuntos históricos, sobre todo novohispanos del centro del país hasta Mesoamérica un asunto de indagación, de investigación, de edición y creación dramática. Desde el inicio de su interés artístico, Chabaud tuvo el rigor de acercarse a los archivos, a las publicaciones añejas, a los esfuerzos universitarios y académicos, para atender una cuestión añeja que le ha dado como retribución una obra dramática de la más alta calidad.

Antes de conocer a Marisol Castillo, Chabaud manifestó la voluntad de entender varios procesos que estaban en nuestro teatro, pero muy atomizados, dispersos, que en realidad eran abordajes que ponían a discutir temas que tenían que ver con enfoques esencialistas nacionales o religiosos.

Chabaud tuvo la decisión de profundizar en determinaciones vinculadas con la historia, pero también con la antropología, la ciencia política, la economía, la hermenéutica y, por supuesto, con el papel de la Iglesia y con los incipientes temas de derechos humanos, al poner sobre la mesa el tema de la esclavitud y la tortura, la edición de unos criterios cri-

minales sobre etnias que permanecieron enjaulados en criterios político-jurídicos para beneficio de unos cuantos.

Arte, activismo y territorio enmarcados en lo que Marisol Castillo bautizó como juntanza de talentos y vocaciones. Mulato Teatro es la nave en la que llega y zarpa todo esta fuerza de la negritud continental, porque eso han logrado estos mulatos en estos veinte años de trabajo, los cuales les dan la fuerza para seguir adelante a pesar de que es uno de los momentos más difíciles para el teatro mexicano sobreviviente de la pandemia, y las fundaciones postpandémicas que surgen de las voluntades de jóvenes que egresan de las distintas escuelas de teatro nacionales que, en un conteo reservado, ponen en la calle a cerca de cuatrocientos egresados cada año, que busquen darle dirección a sus pasiones escénicas en un escenario nacional cada vez más precario.

Marisol Castillo no dejó de agradecer durante todo el festival que transcurrió del 22 de mayo al 1 de junio. Esto es el inicio de un gran festival que definitivamente tiene que acoger los tres niveles de gobierno para cumplir con una tarea que pone en sus manos una compañía que ha tejido redes verdaderamente influyentes en los territorios de la negritud y la afrodescendencia. El Teatro Helénico y el Sistema de Teatros de CDMX fueron clave para este inicio.

Vean, si no, la fuerza que representó uno de los momentos más significativos del Festival: el encuentro virtual de cinco mujeres afrodescendientes dedicadas a la dramaturgia, actuación y dirección teatral: Ira Fronten (Italia/Venezuela), Alejandra Egido (Argentina/Cuba), Marí Eugeni Arboleda (Estados Unidos/Colombia), Silvia Albert (Barcelona, España), y Marisol Castillo (México/Colombia), quienes conversaron acerca de su quehacer artístico y la manera en que abonan a la visibilidad de lo afro en los espacios que habitan. Todavía está disponible todo esto en las redes de la Secretaría de Cultura CDMX. Si puede, descargue el conversatorio, no tiene pierde ●

Galería/

José Rivera Guadarrama

Los límites del dolor
artístico en Günter Brus

LA CREACIÓN ARTÍSTICA del horror o de lo abyecto es una de las puestas más importantes de Günter Brus (1938-2024), integrante fundamental del accionismo vienés, grupo de artistas que durante la segunda mitad del siglo pasado realizaron obras radicales utilizando, en mayor medida, el *performance*.

Para casi todos los miembros que conformaban esa agrupación, el cuerpo fue uno de los elementos más explorados y lo emplearon como su principal lienzo. “Mi cuerpo es la intención. Mi cuerpo es el acontecimiento. Mi cuerpo es el resultado”, decía Günter Brus, al mismo tiempo que proponía la disrupción performática como una crítica a los cánones estéticos preestablecidos hasta ese momento de la historia del arte. Llevaba sus exploraciones a los extremos de la representatividad, dando origen a una nueva vanguardia en donde lo grotesco se mostraba en grado máximo.

Ese esplendor corporal sufriente, casi agonizante, podría interpretarse al mismo tiempo como una metáfora de los cambios políticos, culturales, sociales y económicos que estaban sucediendo a nivel mundial, es decir, estirar los límites de la supervivencia humana.

Lo anterior era expuesto por ellos, en buena medida porque vivían en una Viena caótica. Eran los años de la postguerra mundial y en ese territorio comenzaban a surgir con mucha influencia diversos pensamientos, predominando los conservadores, entre ellos el fascismo y la ideología católica; y así una minoría de la sociedad estaba oprimida debido a tales modelos de pensamiento e ideologías.

Esos son algunos de los factores y acontecimientos que detonaron el surgimiento del accionismo vienés, que desde el principio fue una protesta por parte de la minoría que se expresa por medio de lo artístico. En sus diversas obras comenzaron a utilizar fluidos corporales, sangre humana o de animales, herramientas punzocortantes para fortalecer el discurso de su crítica.

De acuerdo con críticos e historiadores del arte, la trayectoria de Günter Brus se puede estimar en una evolución que consta de tres etapas. En todas ellas predomina el uso del cuerpo. En una inicial está la pintura gestual; después interviene el cuerpo como soporte de sus pinturas y, como parte final, convierte su cuerpo en la obra misma. En esta última fase, Brus realizó actos más radicales que incluían automutilaciones, con el objetivo de abrir una crítica hacia las normas estéticas, incluso para cuestionar los tabúes sociales y sexuales de aquellos tiempos.

En su obra *El reparto de lo sensible* (2014), Jacques Rancière afirma que el arte no es sólo una forma de expresión estética, ya que también es una forma de intervención política que puede desafiar las estructuras de poder y redefinir los límites de lo que se considera posible. Algunas de las obras de Brus pueden ser consideradas apenas dentro de los límites de lo permitido. Una de ellas consistió en salir a caminar por las calles de Viena con el cuerpo entero cubierto de blanco, con una línea negra que atravesaba de manera irregular su anatomía, creando una herida pictórica que evocaba puntos de sutura; la llamó *Paseo vienés* (1965). Fue detenido por generar un escándalo público, siendo éste su primer enfrentamiento con la policía. La siguiente, titulada *Automutilación* (1966), consistió en una especie de baño de pintura que realizaba mientras emitía gritos, gesticulaba y empleaba cuchillas de afeitar y otros elementos. Su objetivo era experimentar el peligro, los límites físicos y psicológicos del cuerpo solitario.

Hay otra más radical, *Prueba de resistencia* (1970), considerada como el acto culminante de la trayectoria performática de Brus, llevando sus acciones al extremo de casi provocarle la muerte. Lo que buscaba era desafiar las convenciones sociales, convirtiendo la obra en un acto de transgresión y exploración humana más allá de los límites físicos y psicológicos, enriqueciendo al mismo tiempo la experiencia visual y emocional del espectador ●

Autorretrato verbal
(fragmento 10) *

Odysseas Elytis

Cuando digo metafísica solar, quiero decir por supuesto Metafísica de la Luz, y ese es un tema difícil del que no se puede hablar con más simplificación. De cualquier modo, “solar” lo uso para mostrar la conformación nuclear del poema, algo que atañe ya no al contenido del poema sino a la técnica.

Los filósofos pueden hablar libremente solamente en un nivel teórico, pero el poeta tiene que armonizar la teoría con la práctica, es decir, que la teoría aparezca también materializada en la práctica.

Si uno se imagina la conciencia en el lugar del sol, por un lado, y por el otro, todos los factores que participan en la expresión poética –imágenes, comparaciones, metáforas, pensamientos– en el lugar de los planetas, verá que el movimiento que presenta ese conjunto adquiere el mismo carácter que adquiere el movimiento de un sistema solar. Por eso dije que es la conformación nuclear del poema.

Así, la luz que es el principio y el final de cada fenómeno revelador se muestra con la consecución de una cada vez mayor visibilidad, de una transparencia final en el poema, que permite que se vea simultáneamente a través de la materia y a través del alma. En mi opinión, ese es el objetivo último de un poema.

En Patmos* eso se puede entender mejor. O sea, entender cómo Juan alcanzó la revelación.

* Patmos, isla del Archipiélago del Dodecaneso en la que el evangelista Juan escribió el Apocalipsis o Revelación de Juan, último libro del Nuevo Testamento. Se le considera el único libro del Nuevo Testamento con carácter poético.

*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

Cliburn y la Guerra Fría

EN ABRIL DE 1958, un joven pianista tejano de veintitrés años subió al escenario principal del Conservatorio de Moscú. Su nombre era Van Cliburn. Esa noche, según los periódicos y la revista *Time* (que entonces le diera portada), desafió no sólo las leyes de la música, sino las de una geopolítica absurda que presumía avances nucleares, medallas olímpicas y viajes espaciales.

En ese tiempo y en ese espacio, Cliburn interpretó el *Concierto No. 1* de Chaikovski con una emotividad que haría historia. Apenas concluyó, el público soviético –el “enemigo”– lo ovacionó durante más de ocho minutos. Digamos que esa audiencia supo y pudo respetar el momento inmaculado en que nacía la belleza.

Ello sucedió en la primera edición del Concurso Internacional Chaikovski, creado por el Kremlin como herramienta de propaganda cultural. Su objetivo era, precisamente, demostrar la superioridad comunista frente a Occidente. Sin embargo, el jurado compuesto por músicos soviéticos de renombre no pudo ignorar el talento de Cliburn. La técnica fue tan notable, dijeron, como el lirismo con que extendió su humanidad.

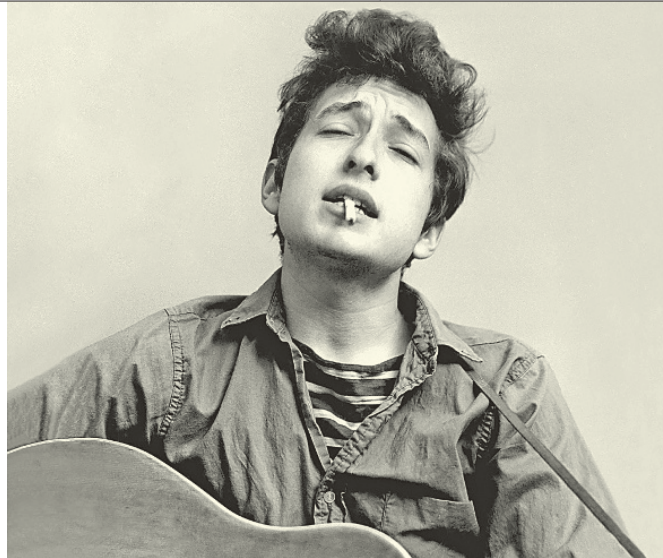
Con temor a las implicaciones de premiar a un estadounidense, el jurado consultó al mismísimo Nikita Jrushchov, líder de la Unión. Su respuesta aún eleva al mito: “Si toca mejor que los demás, denle el premio.” Fue así que Van Cliburn, quien estudió en la Juilliard School de Nueva York bajo la tutela de Rosina Lhévinne (pianista rusa, curiosamente), regresó a Estados Unidos como héroe. Lo recibieron con un desfile en Nueva York y su grabación del *Concierto No. 1* se convirtió en el primer álbum de música clásica en vender más de un millón de copias.

Hoy, en este globo nuevamente polarizado, cuesta imaginar un momento similar. Líderes como Vladimir Putin y Donald Trump no comparten la visión de la cultura como un puente o bien común. Putin la ha convertido en un instrumento de poder blando, promoviendo el ballet y la música académica mientras silencia voces críticas como la de Pussy Riot. Trump, por su parte, ha despreciado abiertamente a las instituciones culturales, recortando fondos y promoviendo una retórica que desconfiaba del pensamiento complejo.

¿Podría un pianista ucraniano ganar hoy un concurso en Moscú? ¿Un latinoamericano triunfar en el certamen organizado por nacionalistas estadounidenses? Lo que en 1958 fue posible gracias a una combinación entre respeto artístico y liderazgo templado por un fondo ideológico real, hoy parece improbable, pues la cultura es vista como amenaza o adorno, mas no como cimiento de verdad alguna. El caso de Cliburn, empero, nos recuerda que hubo un tiempo cuando el arte era capaz de agrietar el muro más duro. Aquel joven pianista, educado en una escuela fundada por inmigrantes europeos, se convirtió en símbolo de entendimiento gracias a algo tan simple –y tan poderoso– como una interpretación transparente.

Por fortuna, lectora, lector, su legado persiste. La Competencia Internacional de Piano Van Cliburn, celebrada cada cuatro años, mantiene vivo ese espíritu y esa apertura. Intérpretes de Corea, Canadá, Polonia, Ucrania, China o Brasil, verbigracia, comparten escenario sin otro criterio que la música (en estos días están las etapas finales, disponibles en vivo a través del canal The Cliburn en YouTube, búsquelo).

Esto es un recordatorio de que el arte aún puede crear comunidad; de que, incluso en tiempos sordos, hay quienes siguen tendiendo puentes trascendentales. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●



Cinexcusas/ Luis Tovar @luistovars

Dylan y los años cruciales

DE LA NUMEROSA, diversa y muy talentosa generación de compositores e intérpretes musicales cuyas carreras se hicieron mundialmente célebres en la década de los años sesenta del siglo anterior, tal vez el más visitado por el cine –pero es posible que no el más recreado en el género de ficción– sea Robert Allen Zimmerman, mejor conocido como Bob Dylan, nacido en 1941 y que el pasado 24 de mayo cumplió ochenta y cuatro años de edad. Ahí están el ya mítico *Don't Look Back* (D.A. Pennebaker, 1967) y *No Direction Home* (Martin Scorsese, 2005), por sólo citar los más conocidos.

Tanto esos dos títulos como tal vez otra media decena tienen en común un par de características: se trata de documentales y en ambos casos, especialmente el de Scorsese, concentran su atención en los primeros años de la carrera de Dylan, hacia el primer lustro de los míticos años sesenta. Menos abundantes, las ficciones basadas en la vida del autor de “Blowin’ in the wind” se cuentan con los dedos de una mano y, salvo la osada y pertinente alegoría *I'm Not There* (Todd Haynes, 2007), en la que se habla de Dylan sin que sea necesario que ningún actor aparezca caracterizado como él, la única biopic amplia y consistente es *A Complete Unknown*, dirigida por James Mangold el año pasado.

Enchufado/desenchufado

NO ES CASUALIDAD, sino más bien un rasgo sintomático que, al igual que sus pares en género documental, *Un completo desconocido* –correctísimo título en español de la cinta– se concentre en los primeros años de la trayectoria bobydylanica, aproximadamente de 1960 a 1965. Al menos para los conocedores del compositor e intérprete, la razón es bien sabida: fue arrancando 1961 cuando, procedente de Minnesota, Dylan tomó su guitarra y muy poco más para viajar a Nueva York con la intención de conocer a Woody Guthrie, autor de música folk en ese momento gravemente afectado por la enfermedad de Huntington y quien, para Dylan, era el máximo representante del

género musical en el que el propio Dylan buscaba “ser alguien”, cosa que consiguió con creces desde ese momento.

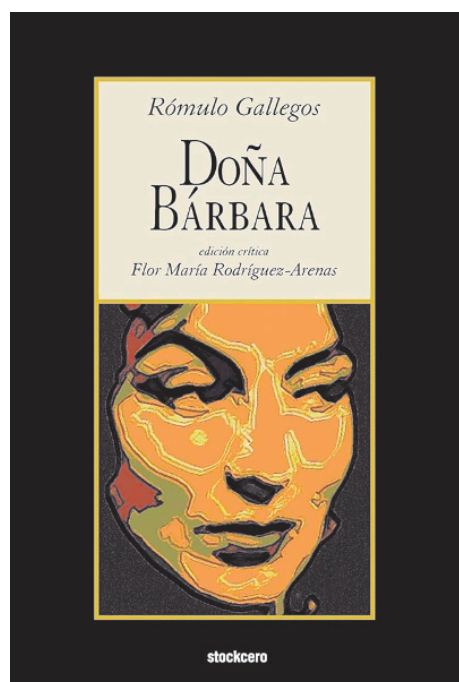
Escrito a cuatro manos por Jay Cocks y el propio James Mangold, el guión de *Un completo desconocido* tiene como base un libro biográfico de título elocuente: *Dylan Goes Electric!* (“¡Dylan se vuelve eléctrico!”), de Elijah Wald. Al igual que el libro, la película narra punto por punto, en orden cronológico, de manera detallada y con muy pocas licencias poéticas los encuentros de Dylan con el yaciente Guthrie y el también cantante folk Pete Seeger (un estupendo Edward Norton), primer impulsor de su carrera; el contrato celebrado con la compañía discográfica CBS, al principio sólo para grabar covers de piezas exitosas; su encuentro y ambivalente relación, entre amorosa y profesional, con la no menos célebre cantante Joan Baez, quien diera a conocer antes que su propio autor varias de sus canciones más emblemáticas; el rápido ascenso de la fama dylanica, hasta convertirse por derecho propio en el músico folk más grabado, escuchado y reconocido; su relación de final amargo con la activista de derechos civiles Sylvie Russo (muy bien Elle Fanning)... y por fin el punto de quiebre de Dylan, musicalmente hablando, a la vez que el cierre del filme, cuando el autor de “Like a Rolling Stone” se presentó por última vez en el Festival Folk de Newport, pero no lo hizo para tocar sólo su guitarra acústica y su armónica e interpretar las piezas que el público esperaba y del modo en que deseaba escucharlas, sino blandiendo una lira eléctrica y acompañado por una banda enchufada, y no para tocar precisamente folk sino una mezcla de dicho ritmo con blues y rock.

Fiel a la historia –por lo menos la que el evasivo y, para muchos, no del todo simpático Premio Nobel de Literatura ha permitido que se conozca–, *Un completo desconocido* cuenta, sin demasiadas concesiones al género biopic que suele incurrir en efectismos sensibleros, los años cruciales de una época crucial de un autor crucial ●

José A. Castro Urioste

Intertextualidades e historia: entre Doña Bárbara y Pedro Páramo

Los estudios de literatura comparada suelen poner en perspectiva y en contexto aspectos útiles para la mejor comprensión de las obras que se contrastan. Este artículo hace precisamente eso con dos grandes obras de la narrativa latinoamericana: *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos.



Entre las dos se forja un intenso diálogo que permite postular que Pedro Páramo, en cierto modo, es una respuesta, con acercamientos y diferencias, a Doña Bárbara, lo cual ilumina las transformaciones en el proceso histórico de la literatura latinoamericana.

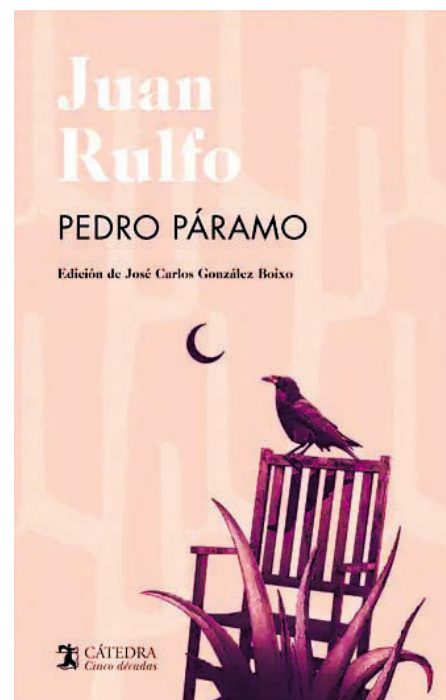
A no dudarlo, *Doña Bárbara* es un hito en la historia de la narrativa venezolana y *Pedro Páramo* en la mexicana. A no dudarlo, ambas novelas se proyectan más allá de sus fronteras nacionales y son claves en el proceso de la literatura latinoamericana. Son, por decirlo así, parte del supercanon de nuestra literatura. Entre las dos se forja un intenso diálogo que permite postular que *Pedro Páramo*, en cierto modo, es una respuesta, con acercamientos y diferencias, a *Doña Bárbara*, lo cual ilumina las transformaciones en el proceso histórico de la literatura latinoamericana.

¿Qué acercamientos pueden expresarse en ambas novelas? El uso simbólico de los nombres de los personajes principales es evidente. La elección de Bárbara para la antagonista se vincula con las características propias del personaje y de la ley del llano; Santos Luzardo, a su vez, es el portador perfecto –como toda figura santa– de la luz que significa la imposición de la “civilización”, según Rómulo Gallegos. A través de esa simbología de los nombres hay una búsqueda de un significado unidimensional. Este procedimiento también lo utiliza Juan Rulfo: el nombre Pedro Páramo hace referencia enfática a la dureza de una piedra y el apellido a la carencia total (nada crece ni se desarrolla en el páramo), que expresan las características del personaje y también la búsqueda de un significado unidimensional.

Al igual que otros textos de la novela regional e indigenista, *Doña Bárbara* se inicia con un viaje que marca el encuentro (o desencuentro) entre el mundo urbano y el campesino. Santos Luzardo realiza un viaje de retorno a sus raíces y a recuperar el latifundio que le pertenece. Una situación equivalente se expresa en *Pedro Páramo*: Juan Preciado, a pedido de su madre moribunda, regresa a Comala, a las raíces de su familia y a reclamarle a su padre sus pertenencias. Visto así, el viaje de retorno como el reclamo de bienes familiares son el punto de arranque en ambos textos.

Como bien sabemos, ambas novelas se desarrollan en el campo, pero las representaciones de este territorio contrastan. Santos Luzardo encuentra su latifundio totalmente desorganizado e improductivo. Aliándose con los llaneros que trabajan en Altamira, su hacienda, impone un nuevo orden, un nuevo sistema de explotación de la tierra simbolizado en la cerca, la cual es el signo del límite de la propiedad privada. Santos Luzardo es un personaje que triunfa y su victoria expresa que el campo es el fundamento y la base del presente y el futuro, de la abundancia y la fecundidad. En contraste, en *Pedro Páramo* se representa el campo como un espacio carente de abundancia y fecundidad. Es un territorio que ha sido condenado por el mismo Pedro Páramo a su desaparición. Un lugar en ruinas, y por eso el viaje de Juan Preciado, a diferencia del de Santos Luzardo, es hacia el fracaso, hacia la muerte. Personaje y lugar son destruidos. *Pedro Páramo* es, en este sentido también, la negación de la novela regional.

Esa negación se expresa también en otro aspecto de las novelas. El triunfo de Santos



Luzardo es tanto en el terreno social como en el amoroso. Como lo ha analizado la profesora Doris Sommer, la representación de las relaciones amorosas en la novela latinoamericana del siglo XIX y de principios del XX son una alegoría de una imagen homogénea de nación. Santos triunfa al seducir a Doña Bárbara y a Marisela, y con esta última formará un matrimonio a pesar del vínculo familiar entre ellos. Curiosamente, este aspecto (con el riesgo que conlleva para el futuro) es uno de los puntos iniciales y finales de *Cien años de soledad*. A diferencia de *Doña Bárbara*, en *Pedro Páramo* se plasma la imposibilidad amorosa. El protagonista, pese a ser configurado con un conjunto de significados negativos, mantiene un gran amor por Susana. Es capaz de toda acción por ella. Sin embargo, su relación es imposible por el estado mental de Susana. El amor de pareja (el único rasgo salvable de Pedro Páramo) está condenado al fracaso.

Predomina en *Doña Bárbara* una construcción temporal cronológica. Este tipo de organización permite que pueda abrirse una posibilidad a eventos futuros. El tiempo fluye en *Doña Bárbara*, se mueve hacia adelante, y esa instancia hace vislumbrar la posibilidad de eventos futuros después del final de la novela (como la productividad del agro o el desarrollo de un matrimonio). En *Pedro Páramo* el tiempo es un constante vaivén entre el presente y el pasado. Esa construcción, ese énfasis en la instancia pasada, anula toda posibilidad de eventos que puedan ocurrir en el futuro.

Visto así, ambas novelas son puntos relevantes en distintos momentos de nuestra historia de la literatura, son un diálogo que marca un cierre y una apertura. Resulta sugerente que alrededor de la fecha de publicación de *Pedro Páramo*, 1955, se empezaran a escribir en América Latina novelas cuyo ambiente era la ciudad, abriéndose así otra instancia en nuestra historia ●