

Voces sobre *Pedro Paramo*
Ricardo Yañez

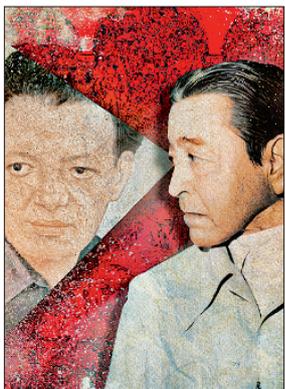
La Jornada
SEMANAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 4 DE AGOSTO DE 2024
NÚMERO 1535

Los Pellicer en el Centro Histórico:
apuntes de familia
Carlos Pellicer López

EL POETA Y EL PINTOR
**DIEGO RIVERA EN
LA MIRADA DE EFRAÍN HUERTA**

Eduardo Vázquez Martín



Portada: Collage de Rosario Mateo Calderón.

EL POETA Y EL PINTOR: DIEGO RIVERA EN LA MIRADA DE EFRAÍN HUERTA

No sucede sólo en México, pero en nuestro país es fuerte la costumbre de que, una vez llegado al trono de la celebridad, cualquier personaje público se vuelve inmune a la crítica, pero del peor modo: vuelto bronceo, ha de tratarse como si todo fueran virtudes y nada defectos, insuficiencias, imperfección; en otras palabras, se le deshumaniza para que no deje de ser el modelo a seguir, forjado no tanto por su biografía sino por lo que socialmente ha de representar. El siglo XX mexicano abunda en ejemplos y uno de ellos es el muy célebre Diego Rivera, cuyas contradicciones han sido opacadas por su indudable relevancia. Empero, entre gigantes se entienden y Efraín Huerta –otro gigante, pero en literatura–, muy joven se dio a la tarea de revisar, pensar, decir de Rivera lo que muchos otros no osaban. Escaso como es, el ejercicio de bajar del pedestal a los ídolos resulta indispensable, especialmente cuando se hace a la manera del autor de *Los hombres del alba*: con inteligencia y sensibilidad.

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.

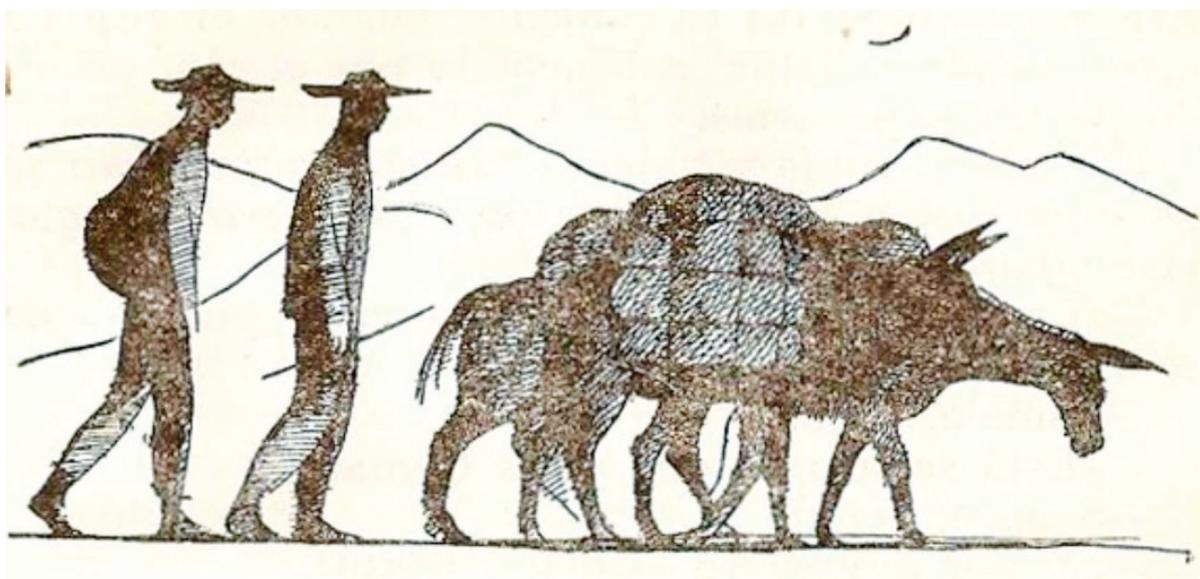
CORREO ELECTRÓNICO: jsemanal@jornada.com.mx

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.

VOCES SOBRE PEDRO PÁRAMO



Buscando cierto apunte sobre el temblor del '85 di con este escrito de acaso 1990, el cual, exceptuada la alusión al canadiense Cohen, apenas añadida, fue leído por entonces en San Gabriel, Jalisco, como parte de un tan sencillo como sentido homenaje al autor de *El Llano en llamas*. Tal vez por el mismo año se publicaron estas “Voces...” en el único número de la revista universitaria tapatía *Ametrías*. Tras una levísima edición me atrevo a rescatarlo para un público menos restringido.

Ricardo Yáñez

Pedro Páramo es una novela fantasma o, mejor, es el fantasma de una novela.

Pedro Páramo es una novela hecha de voces o, tal vez, deshecha en voces.

El habla de *Pedro Páramo* es un habla agujerada, como el retrato de Doloritas, llena de agujeros.

De voces agujeradas, de voces que entre que alcanzan y no a ser oídas. Quizá una de las posibilidades de oír *Pedro Páramo* sea precisamente desde un oír agujerado.

Las voces fantasmales de *Pedro Páramo* piden (¿crean?) un oído fantasma.

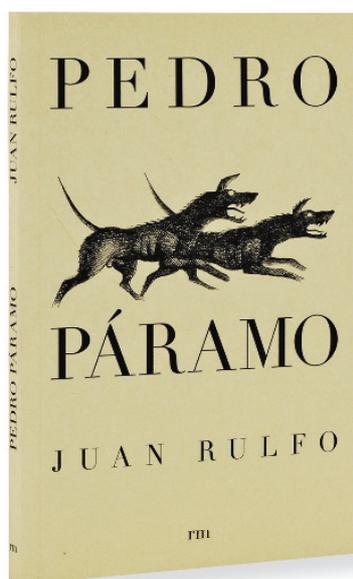
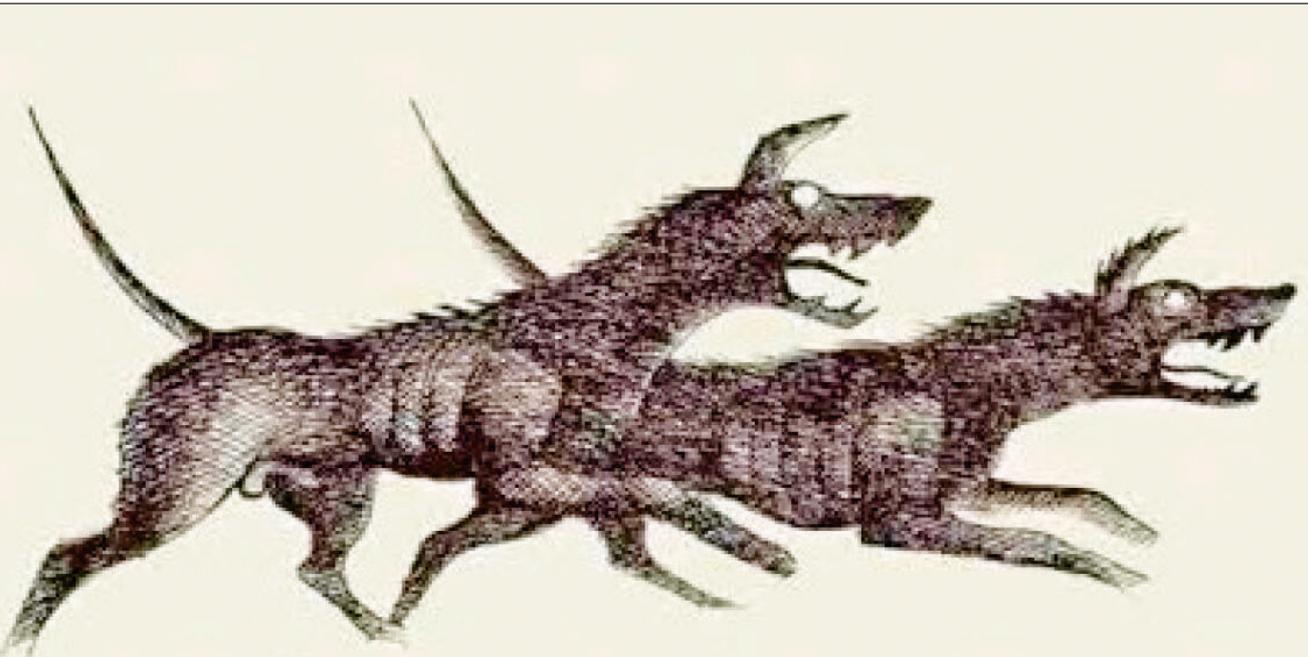
El problema de leer *Pedro Páramo* es, siempre, que uno empieza a habitar el mundo de los muertos. En algún lugar leí que para que la comunicación sea eficaz debe darse entre iguales: cuando leemos *Pedro Páramo* sabemos que los muertos no le hablarían a uno, que uno no oiría a los muertos si no de algún modo –sin duda metafórico, mas no irreal– estuviera muerto también.

A la mitad de la novela –nadie lo ignora– uno se sorprende de estar hablando con un muerto. La segunda sorpresa, bien que ligeramente, es más escalofriante: uno, al leer *Pedro Páramo*, se descubre personaje acabado –muerto– de una novela que alguien, no me pregunten quién, está contando.

Pedro Páramo es una novela hecha de retazos, no: a retazos. No: *Pedro Páramo* es una novela en ruinas. Unas ruinas en ruinas, de novela.

Pedro Páramo puede ser –ha sido– leída como novela de la orfandad. Puede también abordarse como una novela de amor. Es la novela de la orfandad en que nos deja el no dejarnos guiar por el amor.

Si Susana San Juan es el amor sin objeto –sin



El problema de leer Pedro Páramo es, siempre, que uno empieza a habitar el mundo de los muertos. En algún lugar leí que para que la comunicación sea eficaz debe darse entre iguales: cuando leemos Pedro Páramo sabemos que los muertos no le hablarían a uno, que uno no oiría a los muertos si no de algún modo –sin duda metafórico, mas no irreal– estuviera muerto también.

objeto de amor–, el personaje Pedro Páramo es el que tiene un objeto de amor, sin amor.

Algo que me hubiera gustado preguntarle a Rulfo es si su *Pedro Páramo* no es la versión jalisciense de *El ciudadano Kane*. Y también si el principio de *El extranjero* no influyó en la entrada o apertura de su novela.

Querer que el mundo sea como uno quiere que sea no es por sí mismo malo. Malo es creer que ese ser el mundo lo que uno quiere que sea se logrará sin el trabajo del amor.

Lo único que no tiene Pedro Páramo es lo único que le falta: amor.

Susana San Juan, tal vez a diferencia de Fuentisanta, nombres cuyas sonoridades guardan similitudes, sí conocía el mar.

El mar, el darse entera, pero al amor, no a la mímica del amor –y sus hechicerías.

Susana es la memoria del amor. Pedro tan sólo su recuerdo.

Una vez a la hora de la siesta soñé –tuve la onírica certeza de que– oía la voz de Pedro Páramo. Desperté a tiempo para escuchar que en la radio había acabado de sonar Leonard Cohen con *I'm your man*.

Voces aparecidas. A uno se le aparecen voces en *Pedro Páramo*.

Resulta interesante observar que el fenómeno de la lectura no se da –o casi no se da– en *Pedro Páramo*. Susana alguna vez lee el periódico, Toribio Aldrete –a fuerzas– lee un papel escrito con lenguaje de leguleyo... La escritura como acto no se ve, y cuando aparece, en el diálogo entre Toribio y Fulgor, es para ser objeto de mofa. Queda la sensación de que lo que Rulfo quiere decir es que la escritura

que no es habla –que no es voz– no sirve para nada, excepto, si se quiere, para fundar reinos terrenales: aun en el mejor de sus sentidos, imaginarios.

“¿La ilusión?, eso cuesta caro”, dice uno de los personajes, la Cuarraca. Pedro Páramo, inteligente para, cerrándose a los demás, abrirse paso en el mundo, no lo es para conquistar a una mujer –a la que prácticamente tiene presa pero nunca, en modo alguno, posee. Hay algo que Pedro Páramo nunca pudo tener: lo que más quiso.

Pero lo que más quiso no era una mujer, sino una armonía, una vida armónica, cuyo recuerdo aún guarda. Gracias en parte a él, Susana San Juan es una armonía dislocada. Sin embargo, dislocada y todo, descentrada, Susana San Juan es la armonía central de las voces rulfianas.

Susana San Juan es también otra cosa: lo inviolable, y la seguridad final, para Pedro, de que todo lo es. Más: de que no es posible poseer, sino entregarse –algo que Pedro Páramo desde muy chico dejó de hacer.

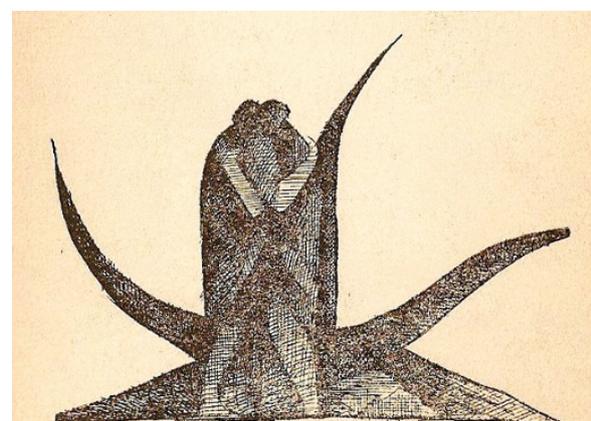
Que Susana San Juan es una mujer lúcida no parece susceptible de ponerse en duda. Su lenguaje, al contrario del de todos los demás personajes, es un lenguaje simbólico, porque –pienso– procede del desinterés; bien que, reconozcámoslo, no de la generosidad.

Excepto el suyo, todos los lenguajes de los personajes de *Pedro Páramo* son lenguajes que quieren algo. Susana San Juan no quiere sino que la dejen en paz. Mas el lenguaje del símbolo no es el lenguaje de la paz, pues el lenguaje del símbolo es el lenguaje del lenguaje, que es el lenguaje del nacimiento del lenguaje. El lenguaje de Susana San Juan, quien se niega al lenguaje, es el del no comercio con el lenguaje. No hablar para nada, o hablar para nada, o por nada, pero no para algo. Su sinsentido tiene, sin embargo, un sentido: hacer que los lenguajes de los demás, que en su afán de querer no van a ninguna parte, vayan a una, al lugar donde habita el significado sensible.

Pedro Páramo sólo tuvo una Media Luna. La otra mitad –Susana, la mujer, el amor, la vida realizada– no la pudo tener.

Algo más: el lenguaje simbólico es el único que no puede mentir. Porque el lenguaje simbólico acepta, como principio de su hablar, eso tan conocido de que lenguaje es aquello mediante lo cual es posible engañar. Y, entonces, advertido de esa fatalidad, procura no el decir verdad sino el decir, el dejarse decir. El lenguaje simbólico es el lenguaje de la negación del yo como lugar del habla; el de la asunción del yo como lugar donde (imantadas o no) se juntan las palabras.

El lenguaje simbólico es lenguaje que oye al lenguaje, que aprende –porque lo sabe– a hacerse oír desde el oído mismo. El lenguaje simbólico es la prueba no de que hablamos sino de que somos oídos, de que, siempre, somos oídos ●





▲ Arriba: José Carlos Becerra.
Tomada de: <https://inba.gob.mx/prensa/14212/jose-carlos-becerra-50-anos-de-una-ausencia>

JOSÉ CARLOS BECERRA PASÓ POR EL TIEMPO

El volumen *Por el tiempo pasas*, elaborado por Rafael Vargas, recupera con gran esmero la iconografía y documentos de la trayectoria de José Carlos Becerra (1936-1970), poeta que en tan pocos años de vida dejó una huella firme en la literatura mexicana de mediados del siglo pasado.

En agosto de 2023 se publicó, en una coedición del Gobierno de Tabasco y la Universidad Autónoma de Querétaro, la iconografía de José Carlos Becerra, titulada *Por el tiempo pasas*, que preparó, como una suerte de rompecabezas, el poeta Rafael Vargas. He aquí cinco años de laboriosa indagación, en los cuales Vargas, mientras más se adentra en los documentos, más siente al tabasqueño como a un amigo entrañablemente perdido, un amigo que no conoció y quien murió a los treinta y cuatro años y seis días cumplidos en un accidente de carretera 16.4 kilómetros antes de llegar a Brindisi, al volcarse en su Volkswagen 1500, es decir, a unos ocho o diez minutos de llegar a su destino. En Brindisi se embarcaría en un transbordador para llegar al Pireo, el puerto que se halla a casi doce kilómetros de Atenas, y en los días subsiguientes, a admirar aquellas maravillas de la Hélade como las veía en Londres en el British Museum. Rafael Vargas escribe con certeza que, mientras más seguía los pasos del tabasqueño para formar el libro, más ahondaba el pesar; lo mismo nos pasa como lectores.

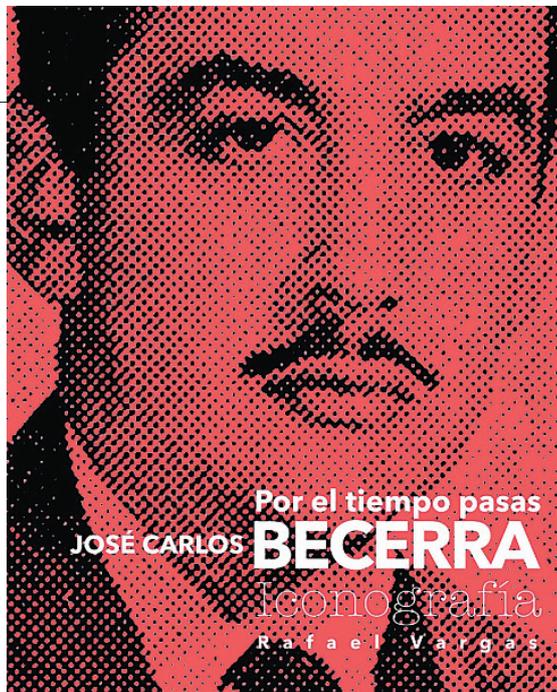
En *Por el tiempo pasas* se sigue la vida de JC Becerra en momentos significativos principalmente por dos vías: una, a través de lo que escribió o escribieron o dijeron sobre él, y la otra, la iconográfica, sobre todo fotografías y documentos. No es demasiado, y el mismo Rafael Vargas, que indagó con meticulosidad, lo reconoce y lo lamenta, y nosotros con él, lo lamentamos.

Becerra vivió hasta los dieciocho años en su nativa Villahermosa. De su infancia y parte de su adolescencia no sabemos nada, salvo lo que se puede deducir por el acta de nacimiento, fotografías familiares que nos muestran a los padres, y aún muy niños, a sus hermanas y a él. Nos sorprende una fotografía, tomada a sus tres años, con el rostro definido que tendría hasta su indeliberado adiós en 1970 y en la que hay un intenso

parecido con su padre; asimismo, acorde a su acta de nacimiento, se le bautizó como Carlos Becerra Ramos; según quienes lo supieron, se puso el José como recuerdo afectuoso del abuelo. Hizo bien: Carlos Becerra parecería común y corriente y carente de musicalidad.

En 1954 llega a Ciudad de México para estudiar arquitectura en la UNAM, la cual no terminaría, y en algún momento tomaría cursos –no sabemos cuáles– en Filosofía y Letras. En 1964, es decir diez años después de iniciarla, renuncia, faltándole al parecer dos materias, a terminar los estudios de arquitectura. Acerca de la arquitectura, Vargas recobra de Becerra un artículo más entusiasta que propositivo. De su paso fugaz por el teatro, sólo se sabe que actuó en una puesta en escena del *Hamlet*, dirigida por Benjamín Villanueva, donde actuó como Rosencratz. El grupo es apadrinado y elogiado en la prensa por Salvador Novo. En suma: Becerra quiso al principio ser arquitecto, luego novelista y se ensayó como pintor; al parecer Rafael Vargas no encontró ni manuscritos ni cuadros de los dos últimos oficios. Por fortuna, finalmente la poesía lo devoró.

De 1966 a 1969 la presencia de JC Becerra en el medio literario mexicano aumenta geométricamente: en 1966, cuando declinaba en México la época de los Juegos Florales, gana la Flor Natural en Tabasco con su excelente poema “La Venta”, y la Flor Natural de Aguascalientes con “La corona de hierro” y es incluido en *Poesía en movimiento*. Obtiene la beca del Centro Mexicano de Escritores, multiplica amistades y se imprime su libro central (*Relación de los hechos*, 1967), el cual elogian en ese momento Rosario Castellanos, Emmanuel Carballo y Gabriel Zaid. Políticamente es marcado por la Revolución cubana y el movimiento estudiantil de 1968. No es un secreto que detestaba el podrido oficialismo priista. Su amigo, el poeta colombiano Alberto Hoyos, le hace una espléndida entrevista en donde se observa de Becerra una muy buena dicción, juicios correctos y excelentes lecturas de poesía. Lo mismo la hecha por la cubana Berta Díaz. Su Trinidad poética, sus admiraciones cardinales, fueron (se advierten en *Relación de los hechos*) Saint-John Perse, José Lezama Lima y Carlos Pellicer. Muy cerca de ellos T.S. Eliot y Vicente Aleixandre. Su manejo del versículo y su musicalidad en el libro son naturales e impecables. Hugo Gutiérrez Vega divide en tres las épocas de la poesía de Becerra: “La primera se centra en un largo poema sobre la muerte de su madre, *Oscura palabra*: la segunda es la de *Relación de los hechos* y la tercera es la escrita poco antes de salir de México, y a su paso por Nueva York, Londres y ciudades de Europa, reunida bajo



el título *Cómo retrasar la aparición de las hormigas.* Se ha insistido que estaba en camino de ser un gran poeta; no sé si estaba en camino; varios poemas, entre ellos, “La otra orilla”, “La Venta” y “Relación de los hechos”, son poemas de un pájaro de alto vuelo.

El gran maestro y protector de Becerra, quien aun lo vio como un hijo, es un poeta mayor, tabasqueño como él, Carlos Pellicer, a quien empieza a tratar desde mediados de los cincuenta, cuando le premian un cuento y Pellicer es uno de los jurados. En el verano de 1967 Becerra entrevistó en público a Pellicer en el Museo de la Ciudad de México, que versó, según una nota de Javier Molina, acerca de “la vida, la obra, la poesía y los sueños de Pellicer”. Su hermana Deifilia recuerda un viaje que Pellicer, José Carlos y ella hicieron por varias poblaciones de Tabasco hasta pasear en una lancha por la vasta laguna de Mecoacán. Hay fotografías.

Octavio Paz y Pellicer recomiendan a Becerra para la Beca Guggenheim, la cual gana, y con el dinero viaja en octubre de 1969, primero a Nueva York y luego a Londres, donde se asienta cerca de cinco meses, antes de ir al continente. En esos meses toma clases de inglés, que se le dificulta mucho, le gusta deambular por las calles para encontrar lugares sorprendidos, visita los museos y galerías e inicia una relación sentimental con Silvia Molina desde principios de noviembre de 1969, que Silvia recobraría en su libro *La mañana debe seguir gris*. Se hace también muy buen amigo de Hugo Gutiérrez Vega y Mario Vargas Llosa.

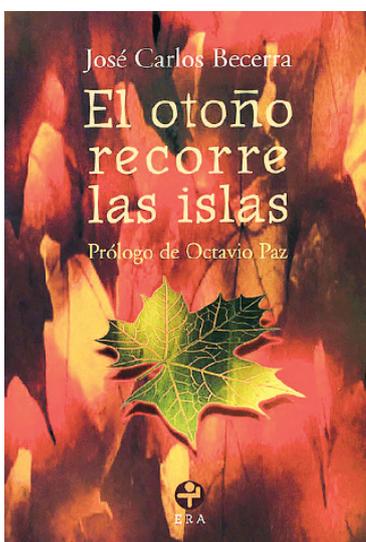
Quien le había hecho una suerte de itinerario de viaje fue Pellicer, poniendo énfasis que debía conocer sobre todo Italia y Grecia. Vargas Llosa cuenta en una carta a Lizandro Chávez Alfaro que a Becerra se le había vuelto una obsesión conocer Grecia.

Atravesar Europa en auto

EN MARZO DE 1970 sale de Inglaterra. Rafael Vargas hace un trazo conjetural del itinerario. En Hamburgo José Carlos compra un Volkswagen 1500. De ahí se vuelve a saber de él cuando llega a España y visita Bilbao y San Sebastián en el país vasco, luego va Salamanca y a Coimbra en Portugal. No se sabe muy bien cómo es su regreso, pero al parecer se detiene en Madrid y hace una visita en su casa a Vicente Aleixandre. Pasa a Barcelona y luego nos enteramos de sus traslados de Florencia a Roma, Pompeya y Capri, y desde Nápoles se dirige, en el sur de Italia –de mar a mar–, hasta Bari. La madrugada del 27 de mayo,



En Por el tiempo pasas se sigue la vida de JC Becerra en momentos significativos principalmente por dos vías: una, a través de lo que escribió o escribieron o dijeron sobre él, y la otra, la iconográfica, sobre todo fotografías y documentos. No es demasiado, y el mismo Rafael Vargas, que indagó con meticulosidad, lo reconoce y lo lamenta, y nosotros con él, lo lamentamos.



Un dato irónicamente perturbador o un argumento para un cuento gótico:

FECHADAS EL 27 de mayo en Capri hay dos postales que JC Becerra envía a su hermana María Cristina y a Lucinda Ruiz de Gutiérrez Vega. Es decir, están fechadas, en vez del 26, un día después, el día de su muerte. Si hubiera estado José Carlos en Capri o Nápoles el 27 de mayo, de donde las envió, significaría que vivía, mientras horas antes, en la madrugada, del lado del otro mar italiano, moría en un accidente automovilístico.

a 16.4 kilómetros de Brindisi, donde tomaría un transbordador para ir a Grecia, toma mal la única curva de una recta larguísima, se vuelca el coche y José Carlos se desnuda. Si vemos las fotografías del sitio, la curva no era pronunciada, y el lugar era un descampado, y no, como se dice, un barranco. La curva tenía la altura del puente por donde se hallaban debajo las vías del tren.

Por fortuna, en la página tres de la primera sección del *Excelsior* sale una breve nota el 29 de mayo, dos días después de la muerte en el sitio, de un arquitecto mexicano llamado Carlos Becerra Ramos. En México se mueven familia y amigos. Se confirma que es el poeta tabasqueño. Se sabría días después que en el vehículo se encontró una valija con documentos, dinero y cheques bancarios y en otras partes “escritos y un libro de poemas suyo”. Su muerte –como cabeceó otra larga nota periodística salida el día siguiente– “estrujó al mundo cultural mexicano”.

¿Fue poco que de Becerra enaltecieron su poesía –y la mayoría apreciara a la persona– autores de tal altura como José Lezama Lima, Carlos Pellicer, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Emmanuel Carballo, Salvador Elizondo, Gabriel Zaid, Hugo Gutiérrez Vega, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y el magnífico cineasta Jorge Fons? Rafael Vargas rescata asimismo una página y unos dibujos de Vicente Rojo hechos luego de la muerte de Becerra que nos rompen el alma. Asimismo, es altamente encomiable la tarea de rescate que llevaron a cabo Zaid y Pacheco durante tres años para ordenar todo lo que había entonces sobre el amigo para editar en 1973 *El otoño recorre las islas*.

Por el tiempo pasas es un libro que uno lee conmovido de principio a fin. Agradecemos a Rafael Varga la tarea, y claro, la total empatía que acabó teniendo con JC Becerra, cuya muerte me recuerda las emotivas cuartetas del poema de Manuel Gutiérrez Nájera (“Para entonces”): “Morir cuando la luz, triste, retira/ sus áureas redes de la onda verde,/ y ser como ese sol que lento expira:/

algo muy luminoso que se pierde.// Morir, y joven: antes que destruya/ el tiempo aleve la gentil corona;/ cuando la vida dice aún: soy tuya,/ aunque sepamos muy bien que nos traiciona.” “Algo muy luminoso que se pierde” ●

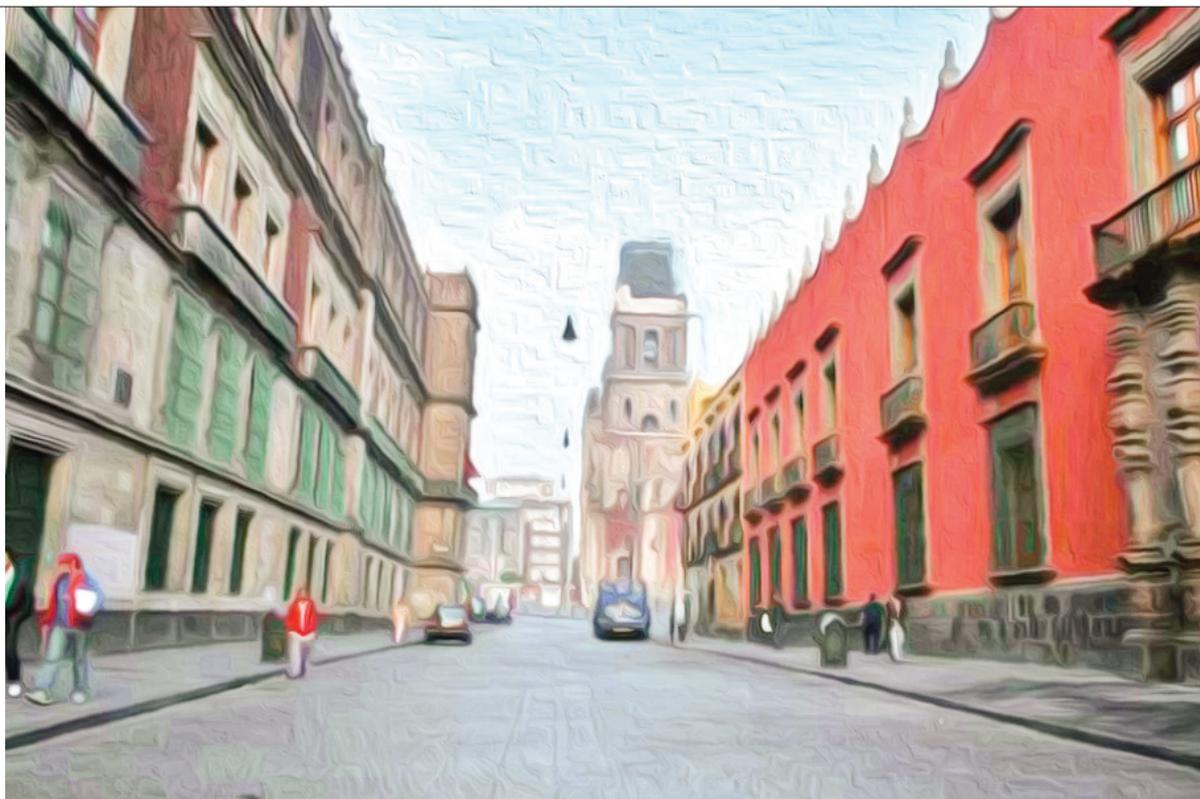
Moneda número 12, Centro Histórico, edificio “que apenas se deja ver en su planta baja”, fue casa de una familia de apellido Pellicer, de gran resonancia en México a principios del siglo pasado. Uno de ellos recuerda algunos momentos de esa historia y de la vida de su tío, el poeta Carlos Pellicer (1897-1977).

Andando por la calle de Moneda, no pude resistir caminar unos pasos para ubicar el número 12, actualmente un edificio que apenas se deja ver en su planta baja, por el incesante ir y venir de los transeúntes y por los más variados anuncios de las mercancías que ahí se exhiben. Un montón de recuerdos se colaron y, todavía hoy, siguen apareciendo. En ese domicilio, Moneda 12, creció mi papá. Nació cerca, en otra construcción situada en la calle del Seminario número 1, a un lado de la Catedral. Hoy ese edificio no existe y debe haber sido derribado en la segunda decena del siglo pasado. Juan José Pellicer Cámara nació el 2 de junio de 1910; vivió hasta marzo o abril de 1913, en aquella casa grande que albergaba a otras familias, además de oficinas y probablemente negocios en la primera planta.

De los pocos recuerdos que mi tío Carlos me contó de aquellos tiempos, fue precisamente el de la “Decena trágica”, que presencié a escondidas de sus papás, asomado en un balcón, desde donde vio y escuchó al general Bernardo Reyes exigir la rendición de la plaza y, minutos después, cayendo de su caballo, muerto por las ráfagas de la munición defensora. (Mi tío añadió a este recuerdo otro más: en alguna ocasión lo compartió con su gran amigo Alfonso Reyes, y un silencio helado fue el único comentario a la imprudente anécdota).

Fue justamente por ese desgraciado episodio que mi abuelo, Carlos Pellicer Marchena, decidió enrolarse en el Ejército Constitucionalista, dejando abandonada a la pequeña familia. Doña Deifilia, mi abuela, buscó refugio con sus hermanos, primero en Papantla, Veracruz y luego en Villahermosa y Campeche. Cuando al fin la familia pudo reunirse, en 1915, encontraron un lugar en el edificio de Moneda 12. Ahí vivieron hasta que, diez años después, decidieron mudarse a un fraccionamiento lejano, muy lejano para esos tiempos. Allí se prometía vida campestre y hasta un espacio para que doña Deifilia pudiera criar algunas gallinas: “Chapultepec Heights” era el pretencioso desarrollo. La nueva casita, pintada de azul ultramar, fue la séptima construcción en aquellas lomas pelonas donde sólo había tepetate, algunas magueyerías y muchos alacranes.

De regreso al centro del recuerdo, los años que vivió la familia Pellicer Cámara en la calle de Moneda fueron fundamentales para todos. Mi papa terminó su infancia y comenzó su juventud. Mi abuelo siguió atendiendo su trabajo como quí-



LOS PELLICER EN EL CENTRO HISTÓRICO: APUNTES DE FAMILIA

mico farmacéutico en la Secretaría de Guerra. Mi abuela afianzó la casi destruida familia, trayendo además a vivir a su mamá, Juana Ramos, ya viuda entonces. De ella se conservan fotografías donde se comprueba el orgullo con que la recordaba el poeta: “Mi abuela materna/ era de sangre indígena.”

La relación con la familia Cámara se fortaleció y también abrió las puertas para que el hermano menor, Gabriel, viviera ahí hasta salir para casarse con Concepción Cervera y formar un matrimonio ejemplar en más de un sentido.

Para Carlos, la casa de Moneda fue el espacio donde echaría a andar su máquina poética. Allí escribió cerca de cuatrocientos poemas que quedarían inéditos, prácticamente olvidados, hasta su publicación en los tres tomos de la *Poesía completa*. En esos años estudió en la Escuela Nacional Preparatoria, donde hizo amistades decisivas y entrañables, entre maestros y condiscípulos: los hermanos Caso, los hermanos Gorostiza, los hermanos Chávez, Salvador Novo, Guillermo Dávila, Jaime Torres Bodet, Julio Torri, Octavio Barreda, Luis Enrique Erro y hasta un tímido, flaco y entonces desconocido músico: Agustín Lara.

Vale la pena mencionar que a pocos metros del domicilio, en el espléndido edificio de la Academia de San Carlos, Pellicer recibió un homenaje sorprendente en 1916, cuando todavía no cumplía

los veinte años. El director de la Academia, Mateo Herrera, organizó un acto para entregarle el retrato al carbón que le había hecho al joven amigo y éste correspondió con un soneto, lo mejor que pudo escribir y ofrecer en correspondencia.

Después vino el primer viaje, a Colombia y Venezuela, como representante de los estudiantes mexicanos. A su regreso ya había encontrado voz propia y definida; para su gran fortuna conoció a José Vasconcelos, el gran maestro de su vida. La lista interminable de amigos, gracias al mundo de Vasconcelos, se abrió a los otros grandes amigos para toda la vida: Diego Rivera, José Clemente Orozco, el *Dr. Atl*, Julio Castellanos, Roberto Montenegro y tantos más.

Alguna vez fui con él a conocer el viejo Museo Nacional de Historia, justo frente a su querido y añorado edificio. Ahí comenzó su admiración por nuestro pasado prehispánico que lo acompañaría siempre y lo animaría a crear varios museos. En uno de los últimos poemas escrito ahí, en 1924, “Anuncios”, que tampoco llegó a publicar en libro, dice: “Moneda 12. Se regalan noches de luna,/con equipo incluido.”

Se me ocurre que, muchos años después, el viejo poeta nunca imaginó que un joven paisano que quiso estar cerca y ayudarlo en su campaña como senador por su estado natal, viviría seis años casi enfrente de Moneda 12 ●

Carlos Pellicer López

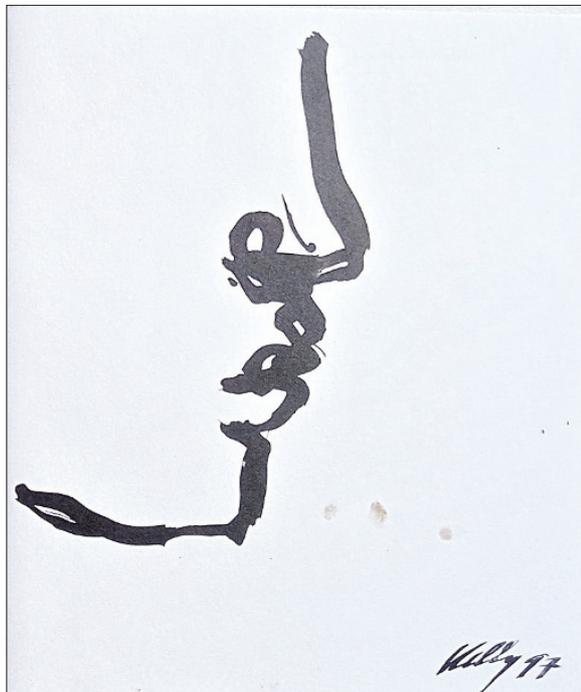


LOS CUADERNOS DE PHIL KELLY: DIBUJAR COMO ACTO SEXUAL

A catorce años de la muerte del pintor nacido en Dublín y nacionalizado mexicano Phil Kelly (1950-2010), y con la aparición de sus cuadernos de apuntes *Outside The Box*, este artículo reflexiona sobre la relación profunda entre la música, en particular el jazz, la escritura y el dibujo.

Phil Kelly forma parte de ese bastante nutrido grupo de artistas plásticos que habiendo nacido en otro país se vuelven mexicanos a través de su arte. Vino al mundo en Dublín, Irlanda, en 1950 y en 1999 obtuvo la nacionalidad mexicana, aunque ya desde tiempo antes residía entre nosotros. Murió en 2010, dejándonos a sus admiradores una amplia obra en donde Ciudad de México ocupa un lugar de gran importancia. Su estilo figurativo y juguetón tiene un aspecto musical que lo emparenta con una visión plástica cercana a las vanguardias, con una paleta de colores cálida y atractiva. A catorce años de su muerte es una presencia que permanece en la memoria retiniana del espectador, contagiado de su aliento lúdico. La ciudad, ese jeroglífico presente en su temática, fue mostrada al público en una memorable exposición en el Museo de Arte Moderno en 1997, de la cual recordaba el catálogo que milagrosamente encontré en mi desordenada biblioteca. Allí, dos notables textos, de Osvaldo Sánchez y Fernando Solana Olivares, se ocupan de la pintura de Kelly y el primero señala un hecho que me importa resaltar: el carácter musical y la cercanía de sus trazos con el jazz.

Esto viene a cuento porque recientemente apareció el libro *Outside The Box*, que reúne una selección de sus cuadernos de apuntes. Se entienda literalmente el título, “fuera de la caja”, o bien en su sentido figurado –fuera de la norma– la publicación es una grata sorpresa que nos revela a un autor distinto a la vez que nos confirma su calidad como artista. Los cuadernos de apuntes de un pintor son, lo sabemos, un campo de experimentación y puesta a prueba de sus trazos e intuiciones y, al menos para mí, un campo fértil para mostrar las relaciones entre dibujo y escritura y el sentido mágico de todo trazo, presente desde las cuevas rupestres hasta el día de hoy. Esa condición de improvisación y movimiento del jazz está presente todavía más que en su pintura en sus dibujos y apuntes, y nos hace pensar en un músico que toca melodías para sí mismo con el horizonte de sus futuras obras. Hoy, gracias a la generosi-



Imágenes de *Outside The Box*, Phil Kelly.

dad de Ruth Munguía, su viuda, y del notable trabajo de la investigadora Eva Calderón Zavala y la diseñadora y editora Paulina Rocha, tenemos ante nosotros *Outside The Box*.

El libro está lleno de guiños al lector. Por ejemplo, los dos volúmenes están unidos por una caja que no los cubre completamente; están literalmente fuera de caja. Esa mirada juguetona del diseño se corresponde también con la condición lúdica de los dibujos de Kelly. El dibujo, pues, tiene algo de escritura y por eso un cuaderno de apuntes visuales tiene algo de diario íntimo. Fuera de la norma nos hace ver un Phil Kelly distinto, más corporal en su trazo y más relacionado con el cuerpo como alteridad –el cuerpo de ella, sin y con mayúscula– y es que si su trazo colorista se ponía a prueba con el contexto urbano, el dibujo busca el movimiento del cuerpo, su danza (me dicen los bailarines que la música más difícil de bailar es el jazz porque se tiene que entrar en una cadencia). Por eso también la importancia del cuaderno como soporte: establece una continuidad en su página a página, quiérase o no cuenta una historia. El dibujo, en tanto no es corregible, lleva a un movimiento hacia adelante, cada página anula la anterior a la vez que la mantiene en la memoria, como en el cine las veinticuatro imágenes por segundo crean la ilusión del movimiento. Ya se ha señalado la importancia que el movimiento tiene en la obra de este pintor y pienso ahora que también ese movimiento fuera del cuadro, el de las manos que se materializan al dibujar, que el ojo ve trazar sobre la página como si fueran de un ser ajeno: te dibujo a ti, ajena, otra, para volverte mía, poseerte, sin que pierdas tu otredad, o mejor aún, para que esa otredad se materialice. Dibujar se vuelve un acto sexual.



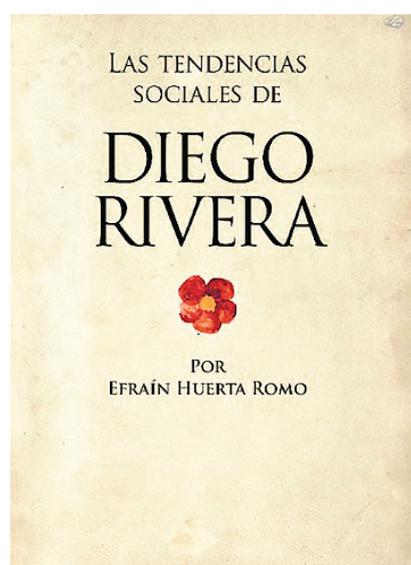
La aparición de algunas, muy pocas, páginas de escritura en los cuadernos, nos lleva otra vez a esa propuesta del inicio de esta nota: escribir es dibujar, y a veces, como ésta, dibujar es escribir. La importancia de la letra manuscrita, tal vez en tránsito de desaparición con las computadoras y tabletas, es fundamental para la literatura y también para la pintura en donde no parece que el dibujar en pantalla vaya a desplazar al dibujar en papel (aunque quién sabe). El pintor difícilmente abandonará la condición física del acto de pintar; como el ceramista, siempre tiene que poner manos a la obra, y el pincel o el lápiz se vuelve parte de esas manos. El dibujo de algunos escritores –pienso, por ejemplo, en Federico García Lorca– se puede decir que es manuscrito –letra palmer– mientras que el dibujo de un pintor, como en este caso, tiende a ser lo que tradicionalmente se llama letra de molde, pero el de Kelly rompe esa división, tiene algo de arrebatado inmediato, expresivo, expresionista, *actiondrawing* si se me permite la expresión. El Kelly que escucha música no escribe partituras: dibuja ●

José María Espinasa



EL POETA Y EL PINTOR: DIEGO RIVERA EN LA MIRADA DE EFRAÍN HUERTA

Con sólo poner juntos los nombres de Diego Rivera (1866-1957) y Efraín Huerta (1914-1982) se desata la trama de una intensa coyuntura de ideas políticas y obras de arte y poesía que marcaron el siglo pasado en la cultura nacional. En ese sentido, el siguiente artículo reseña y comenta *Las tendencias sociales de Diego Rivera*, de Efraín Huerta Romo, publicado por Biblioteca Henestrosa-Fundación Alfredo Harp Helú en 2023.

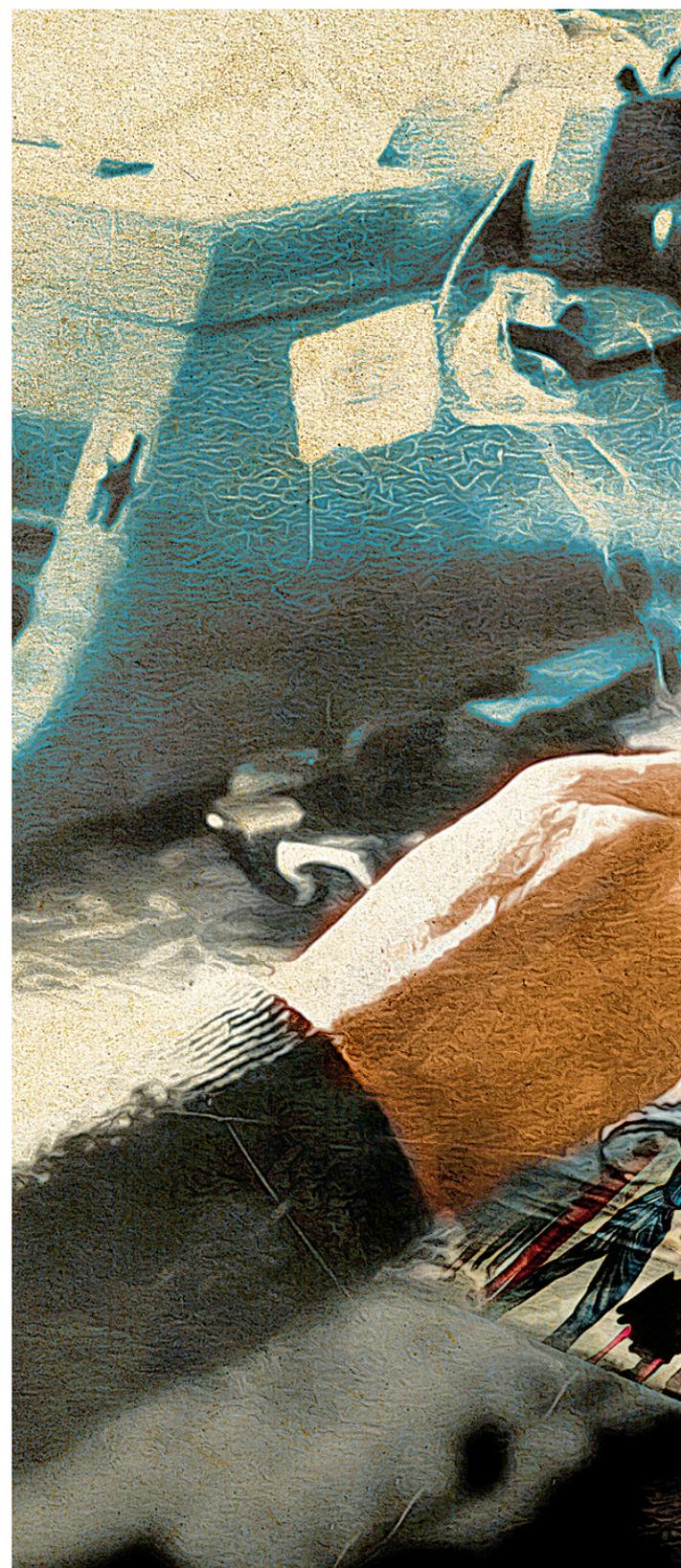
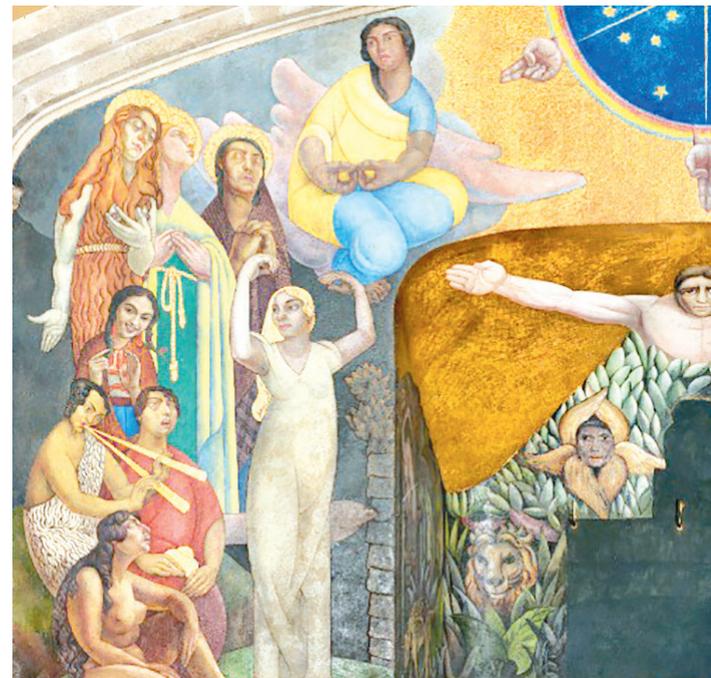


Eduardo Vázquez Martín

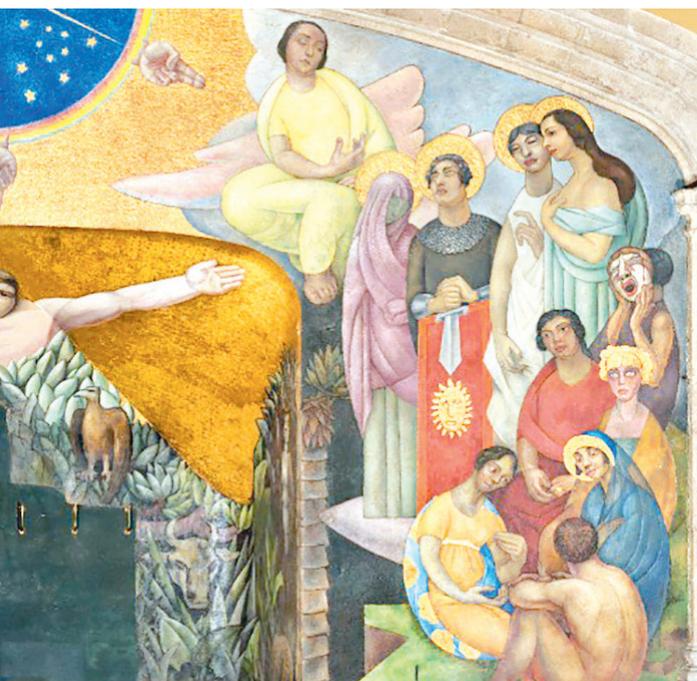
La aparición de un texto inédito de Efraín Huerta (Silao, Guanajuato, 1914-Ciudad de México, 1982) es una extraordinaria noticia para quienes aprecian la obra del poeta, pero también para los interesados en la historia del arte y las ideas. Se trata de un trabajo escolar de 1931, un mecanuscrito esmeradamente cuidado, que el joven bachiller Efrén Huerta Romo firma como Efraím e ilustra con viñetas de acuarela pintadas por su compañero de clases Rafael Solana (Veracruz, 1915-Ciudad de México 1962). El alumno de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) presenta un análisis crítico de las ideas que fundamentan, desde su punto de vista, los murales de Diego Rivera. *Las tendencias sociales de Diego Rivera* fue elaborado para el curso de historia del arte que impartía el maestro y editor Agustín Loera y Chávez (Aguascalientes, 1884-Ciudad de México, 1961), creador, junto a Julio Torri y Manuel Toussaint, de la legendaria editorial *Cultura*.

En la presentación de esta edición facsimilar, María Isabel Grañén Porrúa y Verónica Loera y Chávez Castro –nieta del profesor– dan cuenta de la aparición del texto en la biblioteca del editor justo cuando ésta acababa de desembarcar en la ciudad de Oaxaca para integrarse al acervo de la Biblioteca Andrés Henestrosa; María Isabel y Verónica comparten también con el lector la felicidad que el texto le causó al poeta David Huerta (1942-2022), hijo de Efraín, quien animó su publicación y se comprometió a escribir una nota que desafortunadamente no alcanzó a redactar porque la muerte repentina nos lo arrebató.

Lo primero que el hallazgo nos revela es el aprecio del profesor por el trabajo de su alumno; en el texto introductorio de la presente edición, Emiliano Delgadillo expone la importancia que Agustín Loera y Chávez tuvo en la formación de Huerta y Solana, pero también en la de Octavio Paz, López Malo y todos los animadores de la revista *Barandal*, por quienes sentía un aprecio que no conocieron sus alumnos de la generación



▲ Fotoarte de Rosario Mateo Calderón, con fotografía de Rogelio Cuéllar



Sorprende la contundencia y seguridad con la que el muchacho de provincia escribe a sus dieciséis años del pintor consagrado que era entonces Rivera, que con cuarenta y cinco era la encarnación del poder cultural; más sorprende todavía la pertinencia de algunas de sus ideas: en efecto, *La creación* es una obra simbolista de estilo bizantino, una obra de transición.

anterior, los escritores de *Ulises* y *Contemporáneos*, debido a que compartía con los más jóvenes “su interés por el marxismo y su simpatía por el Partido Comunista”. Delgadillo recupera un texto de Efraín donde señala la importancia que en su formación tuvieron maestros “de la talla de Erasmo Castellanos Quinto y de don Agustín Loera y Chávez”, también subraya que “los gestos vehementes de los alumnos de la ‘Década Roja’ (1931-1940) agradaron al ya experimentado maestro [...] Si hoy llega hasta nosotros el revelador trabajo de Efraín Huerta [...] es porque también Loera y Chávez admiró a sus estudiantes; en especial, a quienes estaban llenos de pasiones políticas y deseos artísticos, sentimientos que cada tanto son indisolubles”. Le debemos al maestro Loera y Chávez la preservación de este texto seminal, pues fue él quien lo guardó en su biblioteca personal junto a la primera edición de *Absoluto amor* (1935), ópera prima de Efraín Huerta.

Delgadillo nos recuerda que la vocación inicial del joven Huerta no fue ni la poesía ni el periodismo sino la pintura, y que el encuentro con los maestros y compañeros que definirán su destino literario en la preparatoria nacional es consecuencia del rechazo que padece en la Academia de San Carlos. Pero la ENP de San Ildefonso era el recinto

▲ Izquierda: *La creación*, Diego Rivera, 1922.
Derecha: *La epopeya del pueblo de México*, Diego Rivera.

donde había iniciado el movimiento mural y sus paredes estaba decoradas desde hace poco menos de una década con las obras de Diego Rivera, Fernando Leal, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Alva de la Canal, Alfaro Siquerios y Clemente Orozco; aquellos trabajos eran motivo de intensos debates estéticos y políticos entre alumnos y maestros, pintores y poetas, dentro y fuera del recinto. Es en San Ildefonso donde el joven Octavio Paz Lozano confesará haber tenido el primer contacto con el arte moderno y donde nació su pasión por la pintura; será ahí mismo donde el adolescente Efraín Huerta Romo va a redactar su ensayo crítico sobre Diego Rivera, punto de partida de una relación larga, compleja, contradictoria y fraternal entre el poeta y el pintor, paisanos los dos de Guanajuato, correligionarios ambos en la militancia comunista.

Lo primero que hace el joven Huerta en su texto es pasar revista a la obra mural que Rivera ya había creado en 1931. De entrada descarta el interés por el primer mural de Rivera, *La creación*, “por ser de un simbolismo que dista mucho de ser social”; lo mismo sucede con *La epopeya del pueblo de México*, a la que califica de ser “solamente una galería de historia, una serie de retratos, de escenas, de evocaciones, que en conjunto no dan ideas sociales de ninguna especie y a las que sería demasiado sutil buscar explicaciones”. De la “decoración de Chapingo” apunta que “sin ser esencial tiene ya cierta importancia”, mientras los murales del Palacio de Cortés en Cuernavaca “no carecen tampoco de interés”, aunque le parece pertinente comentar que fueron pintados por “voluntad del que fuera embajador norteamericano, Mr. Morrow”. Para Huerta, “lo que tiene la clave de los sentimientos en que Diego puso todas sus tendencias, son las (obras) de la Secretaría de Educación [...] las primeras en importancia social [...]”. De ellas he tomado inspiración para la mayor parte de los incisos de esta tesis, y en ellas he bebido datos para estudiar la figura social del gran pintor”.

Sorprende la contundencia y seguridad con la que el muchacho de provincia escribe a sus dieciséis años del pintor consagrado que era entonces Rivera, que con cuarenta y cinco era la encarnación del poder cultural; más sorprende todavía la pertinencia de algunas de sus ideas: en efecto, *La creación* es una obra simbolista de estilo bizantino, una obra de transición, de una técnica y temática por las que Rivera no volverá a intere-

VIENE DE LA PÁGINA 9 / EL POETA Y...

sarse. En el mismo sentido es notable la manera con que el futuro poeta descarta la obra más valorada por el poder político nacional, desde su gestación hasta el día de hoy: *La epopeya del pueblo de México*. Sus comentarios a los murales de Palacio Nacional y Cuernavaca podrían considerarse antecedente, de haber sido posible su lectura, de uno de los ensayos más críticos, heterodoxos y polémicos, sobre la obra del maestro, pues en lo esencial parece coincidir con el Jorge Juanes de Diego Rivera. *Pintor de templos del Estado* (2016).

Aunque reconoce el interés de los frescos de Chapingo, el joven Huerta no se detiene en estos murales; quizá debamos dispensarlo por ello, porque es probable que no los conociera en persona ya que, como lo explica Emiliano Delgado, el estudiante era francamente pobre y carecía incluso de máquina de escribir, por lo que debió de trabajar en máquinas prestadas durante muchos años más, incluso cuando ya ejercía de periodista. Sea como sea, Efraín es contundente al decir que lo que le interesa son en realidad los muros de la Secretaría de Educación, ese inmenso templo dedicado al nacionalismo revolucionario y al socialismo mexicano.

Cuestionamientos y otras cuestiones

LO PRIMERO QUE cuestiona Huerta es la inclusión en un panel de la milicia en la trinidad de los enemigos del pueblo, junto al clero y la burguesía. Aquí Huerta nos deja ver que el joven preparatoriano no sólo se identificaba con la Revolución Mexicana sino que además se ha iniciado en el comunismo y simpatiza con la idea de los *soviets*, aquellos consejos revolucionarios de obreros y soldados que fueron la base de la Revolución de Octubre, por lo que critica que se les coloque junto a los capitalistas, mientras reivindica otros paneles donde “Diego los toma como una de las partes vivas más importantes de la población, como un gremio de los más respetables. De los más poderosos, de los que más interesan bajo el punto de vista del comunismo”.

También encuentra contradictorios los llamados revolucionarios a las armas, en que incluso aparece un “simpático y rudo labriego abriendo pechos a bayonetazo limpio o a tiros de fusil”, frente a la “propaganda pro paz (que) resulta un tanto contradicha con la brusquedad de ideas que asaltan al comunista en el momento de enfrentarse con el ‘burgués opresor’”. Al Huerta de 1931 tampoco le satisface la simplificación que, a su juicio, hace el artista del clero, pues según el joven abajeño, Rivera deja de lado lo que “lograron hacer los religiosos en el terreno de la consolación y del amparo”. Las contradicciones de Rivera, según Huerta, le sirven al joven rojo para definir al pintor como un “comunista íntimamente burgués”. Pero no sólo eso:

En la actualidad, todos lo sabemos, Diego ha abandonado un poco sus ideas comunistas, o las recuerda demasiado vagamente al hacer los contratos para decorar ya el Palacio de Cortés, ya la bolsa de San Francisco [...] la idea que le animó al decorar la Secretaría de Educación se sutaliza lo bastante para hacer del gran pintor y ex-comunista un burgués más, en la larga lista de los hostilizados por sus propios cuadros.

Tampoco le gusta al futuro autor de *Los hombres del alba* el trato que Rivera dispensa a los



▲ *Pesadilla de guerra, sueño de paz*, Diego Rivera, 1952.

poetas, a quienes evidentemente identifica con los “puros” de la revista *Contemporáneos*, y a los que representa como decadentes invitados a la mesa de los burgueses, en un ejercicio de “ridiculización caricaturesca de las clases altas, del dinero y la inteligencia, del capital y la cultura [...] llegando a dibujar una representación de este gremio (el de los poetas) por el suelo, bajo un pie justiciero, y portando las clásicas orejas de burro”.

Después de tan puntual crítica, a Huerta le parece que es momento de reivindicar a Rivera frente al “nada clemente” de Orozco, a cuya obra en San Ildefonso se refiere como “engendros infernales [...] símbolos todos de una demiurgia cromática de extranjerías alucinaciones”. Al estudiante de San Ildefonso le parece que el anarquizante de José Clemente hostiliza con “odiosas sañas” a la aristocracia, mientras Diego es “un pintor que no odia, sino que ama, que no destruye, sino que levanta, que no apaga sino que enciende”.

Desde luego que el texto descubierto en la biblioteca de Loera y Chávez no es la obra de un investigador de estéticas sino las reflexiones de un adolescente arrojado, intuitivo y lúcido, que con pasión ensaya la crítica del arte con precocidad y un alto sentido de responsabilidad intelectual. El pensamiento del joven Huerta, a casi un siglo de haber escrito estas ideas, no sólo despierta una curiosidad libresca: nos sirve para observar en estado germinal el pensamiento de quien sería uno de los más grandes poetas mexicanos del siglo XX, así como completar la bitácora del viaje que lo llevará a abrazar el comunismo en su versión soviética y estalinista, como lo harían otros poetas modernos (Alberti, Neruda o Miguel Hernández), pero sin renunciar por ello a la crítica estética, ética y política, lo que le permitiría al final de su vida escapar del dogmatismo. Pero será justamente su simpatía por la Unión Soviética de José Stalin la que lo llevará a descalificar a Diego Rivera cuando éste –según las palabras de Huerta citadas por Delgado en su estupenda presentación– “se pierde en la sombría noche del trotskismo”.

Resulta significativo por todo lo anterior que dos décadas más tarde, en 1952, Diego Rivera decida incluir un retrato de Efraín Huerta, de tamaño natural y al centro de una obra de gran formato; para entonces el muralista ha renegado ya del trotskismo y regresado al seno del Partido Comunista. El título de aquel mural móvil es *Pesadilla de guerra, sueño de paz*. La obra parece inspirada, por lo menos en parte, por los versos de un poema que en aquellos años había escrito su paisano: “Hoy he dado mi firma para la Paz./ Bajo los altos árboles de la Alameda/ y a una joven con ojos de esperanza.”

En el mural se observa a Efraín encaminarse hacia un grupo de personas de distintas edades y géneros, mismos que se reúnen entorno a una Frida Kahlo que recoge firmas para lo que suponemos es un pronunciamiento por la paz mundial. Para Rivera la mujer con “ojos de esperanza” es Frida, que sentada en una silla de ruedas recibe a aquellos compañeros a quienes un proletario invita a plasmar su firma. Atrás vemos tres formas de ejecución: la cruz, la horca y el fusilamiento; en el fondo el hongo terrible de la explosión atómica. En el margen derecho del lienzo, presidiendo la escena, los retratos monumentales de Mao Tse-Tung y Stalin –este último con una paloma de la paz entre las manos. Aquel mural desapareció, no se sabe si en México, Checoslovaquia, la URSS o China, lo cierto es que nunca se ha vuelto a ver aquella obra que reunió, en un solo lienzo, a Efraín con Frida y a éstos con Stalin y Mao.

Sabemos que la amistad que unió al poeta y al pintor se dio en el plano de su militancia comunista, en un momento en que el arte de uno y la poesía del otro se encontraban en la época más doctrinaria, cuando la Guerra Fría y la amenaza atómica polarizaba las posiciones políticas y reducía los márgenes del pensamiento crítico y la disidencia. Aquella pintura mural es estrictamente contemporánea de *Los poemas de viaje. 1949-1953*, donde Efraín se expresa líricamente convencido de la experiencia socialista que se desarrollaba en el este de Europa, conquistado como Diego por el culto a la personalidad de Stalin.



▲ Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central, Diego Rivera, INBA.

Rivera y Huerta caminaron juntos el último tramo del estalinismo, el mismo que comienza a desmoronarse hacia 1956 con la divulgación de sus crímenes durante el XX congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética; como recuerda Emiliano Delgadillo, ese mismo año el pintor y el poeta escoltan al diplomático y espía soviético Yuri Poporov hasta el puerto de Veracruz, con el objetivo de garantizar con su presencia la integridad del agente, sobre el que pesaban amenazas de muerte. Los acompaña en esa aventura David Huerta, de apenas siete años. Poco después, el 24 de noviembre de 1957, Diego Rivera moría en Ciudad de México.

Del desengaño a la esperanza renovada

EL FIN DE estalinismo fue para la generación de Huerta un duro golpe de realidad: unos perderían la fe mientras otros permanecerían fieles al fantasma de Stalin; para muchos comunistas en el mundo comenzaría un proceso de revisión crítica que le permitiría desembarazarse de Stalin pero que no los llevaría a renunciar a las causas sociales que los habían conducido al marxismo; ese fue el camino de Efraín, porque en México la injusticia, la desigualdad y la represión política se agudizaban, mientras las cárceles se llenaban de presos políticos. El desengaño del sueño soviético coincide con el recrudecimiento de la represión de López Mateos y Díaz Ordaz contra campesinos, maestros, médicos, ferrocarrileros y estudiantes; los poemas de aquellos años son sombríos, pero representan también un momento de profunda lucidez en que el poeta, despojado del falso optimismo de la propaganda soviética y su ceguera ideológica, mira con hondura la realidad de su tierra.

Es en ese contexto que, en 1959, Efraín publica uno de los retratos más tristes que se han escrito del México del siglo XX, “¡Mi país, oh mi país!”: “Morirse todo de terror y de angustia./ Porque ha vuelto a correr la sangre de los buenos/ y las cárceles y las prisiones militares son para ellos./



En la actualidad, todos lo sabemos, Diego ha abandonado un poco sus ideas comunistas, o las recuerda demasiado vagamente al hacer los contratos para decorar ya el Palacio de Cortés, ya la bolsa de San Francisco [...] la idea que le animó al decorar la Secretaría de Educación se utiliza lo bastante para hacer del gran pintor y ex-comunista un burgués más.

Porque la sombra de los malignos es espesa y amarga/ y hay miedo en los ojos y nadie habla y nadie escribe/ y nadie quiere saber nada de nada,/ porque el plomo de la mentira cae, hirviendo,/ sobre el cuerpo del pueblo perseguido.”

Mas tarde, en 1962, pensando en David Alfaro Siqueiros encarcelado en Lecumberri acusado del infame “delito de disolución social”, Huerta escribe: “Diego ha muerto, José clemente (sic) ha muerto./ David vive. David ama.// Hablémosle en voz baja. Ya vamos./ Démosle una estela un dios de barro...”

A finales de los años sesenta y principios de los setenta Efraín vivirá una revivificante transformación, casi un renacimiento; aquellos años de

revuelta y transformación cultural imprimirán en su espíritu un ánimo de liberación que le hará cambiar la tristeza por el humor, la desolación por una renovada sensualidad. Se encontrará con la generación de sus hijos –David sobrevivirá a la matanza de Tlatelolco– y escuchará la voz de los nuevos poetas, que para entonces celebran entusiastas sus versos. Cultivará la amistad de Jaime Augusto Shelley y Alejandro Aura, publicará *Poemas prohibidos y de amor* (1973), *Los eróticos y otros poemas* (1974), *Estampida de poemínimos y Transa poética y Amor, patria mía* (estos últimos de 1980).

Recuerdo haber asistido, con dieciocho años, a la presentación de *Amor, patria mía*, publicado por Ediciones de Cultura Popular, editorial ligada al Partido Comunista, del que yo me sentía parte –y que al año siguiente decide su propia extinción para poder reunirse con otras corrientes políticas de izquierda. Aquella ceremonia se llevó a cabo en un salón del extinto Hotel del Prado, en la Avenida Juárez. Entonces Efraín padecía un cáncer en la laringe que lo había dejado sin voz y usaba un elegante gajné para cubrir las cicatrices de la cirugía en el cuello. Lo recuerdo exultante, con la sonrisa fija en el rostro, feliz y satisfecho. La aparición de aquel largo poema me hizo entusiasmarme con su palabra poética, su altura cívica y su pasión erótica. En aquel poema se representa una escena de “sobrecama” –según definición de su hijo David– en el que “el amante le dice a su compañera de lecho cuánto la quiere y cómo la historia nacional es como es, a sus ojos de poeta y de amante”; mediante un río de rítmicos versos libres el poeta canta la rebelión, excomunión y fusilamiento del cura Miguel Hidalgo. A pesar de terminar definiendo a la patria como una “temerosa y vibrante/ llanura de sombras”, este poema dista mucho del tono elegíaco de “¡Mi país, oh mi país!” Irreverente, inspirado y erótico, este poema desciende – como bien lo señala José Francisco Conde Ortega– de *La Suave Patria* de Ramón López Velarde, pero también del *Vladimir Ilich Lenin* de Mayakovski o los *Cantares* de Ezra Pound.

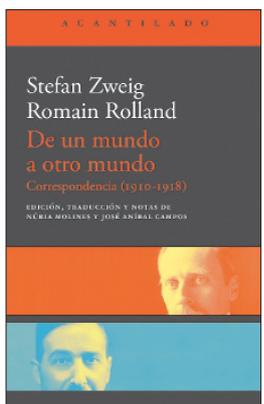
Aquella presentación se desarrolló a pocos metros del mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, de Rivera, obra que también tiene por tema la historia patria y cuya perspectiva no deja de ser, como la de Huerta, irreverente, festiva y gozosa. Quizá sea aquel momento la última pincelada del gran fresco que se forma con las vidas cruzadas del pintor y el poeta; el primer boceto acaba de aparecer en la biblioteca de un viejo maestro de la Escuela Nacional Preparatoria. “Se me acaba de ocurrir/ Se me acaba de ocurrir que el verdadero/ gran hombre, el gigante –no el fatuo/ que se abanica con muchas palabras–/ es silencioso./ Habla para saludar, para pedir su comida,/ para bajar del camión,/ para alegrar a la mujer amada/ o para llamar a los animales domésticos,/ y toda la charlatanería/ desarrollada al pie del asombro de los otros/ no va con él./ Para recitar está bien saber muchas cosas de memoria,/ para impresionar al suegro, tal vez hasta/ para ganar dinero; pero un vaso de brandy/ una buena mirada, una mano que sabe tocar,/ hacen del silencioso una laguna de agua dulce/ donde hasta el más tonto sabe/ que se puede sumergir tranquilo./ El silencioso es casi un dios,/ está a punto de ser una paloma, un barco,/ y nos enseña a todos con la mano en la cintura,/ cómo se hace la vida sin aspavientos,/ cómo lo poco que se tiene que decir/ debe guardarse un ratito en la boca/ a que se entibie.” ●

Qué leer/



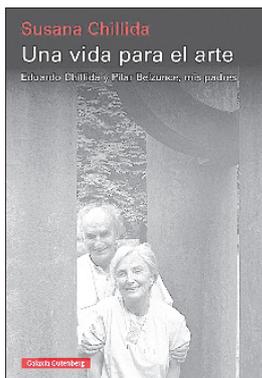
Si este no es mi hogar, no tengo un hogar,
Lorrie Moore,
traducción de Albert Fuentes, Seix Barral, México, 2024.

“LAS CIUDADES PARECÍAN pergeñadas a partir de los retales de otras ciudades de otros tiempos”, escribe Lorrie Moore. Finn, el protagonista, un profesor de mediana edad, recibe noticias de las contrariedades de su expareja Lily. Ambos emprenden un recorrido. Libro sobre la pérdida, la enfermedad y el suicidio, *Si este no es mi hogar, no tengo un hogar* deviene en una narración de tintes ilusorios y grotescos. Finn se esfuerza por comprender la existencia trágica y la finitud.



De un mundo a otro mundo. Correspondencia (1910-1918),
Stefan Zweig y Romain Rolland,
edición, traducción y notas de Núria Molines y José Aníbal Campos, Acantilado, España, 2024.

PETER HANDKE AFIRMA que las cartas intercambiadas por Zweig y Rolland son excepcionales. Los considera defensores de la humanidad. Los traductores aseguran que ambos dan cuenta de la trascendencia de la amistad y narran la historia de Europa en ciertos períodos decisivos, como la primera guerra mundial. “Zweig pasa gran parte de la contienda en Viena, cumpliendo con tareas del servicio militar, mientras que Rolland se encuentra en Suiza, país neutral, con acceso a prensa y testimonios de todos los bandos”, se lee en el volumen.



Una vida para el arte. Eduardo Chillida y Pilar Belzunce, mis padres,
Susana Chillida,
Galaxia Gutenberg, España, 2024.

SUSANA CHILLIDA proporciona en este libro una visión amplia de un creador de talla internacional. De forma sumamente personal, ahonda en las vidas de sus padres, sus personalidades y sus maneras de ser. Los admiradores de la obra de Chillida –y quienes se interesan en el papel que desempeñó su mujer en la vida del artista– encontrarán en esta biografía citas textuales de palabras del escultor y referencias a la correspondencia íntima entre el padre y la madre. “Para mí es una historia de amor, una historia de amor al arte y una historia de familia”, revela la hija.

Dónde ir/

La acústica de Leonora Carrington. Arte, escritura y feminismos.

Curaduría del Consejo Leonora Carrington. Galería Metropolitana de la Universidad Autónoma Metropolitana (Medellín 28, Ciudad de México). Hasta el 22 de noviembre. Lunes a viernes de las 10:00 a las 18:00 horas.



LA GALERÍA METROPOLITANA incluye esculturas, grabados, litografías, bocetos y trabajos inéditos en bordado y papel picado de la reconocida surrealista. También se exhiben libros, cartas, postales y fotografías. Las artes plásticas se articulan con temas como el feminismo, el ambientalismo, las vanguardias artísticas del siglo XX y la escritura. Hay referencias a los vínculos de Carrington con creadores de diferentes partes del orbe.



Panorama desde el puente.

Dramaturgia de Arthur Miller. Traducción de Eduardo Mendoza. Dirección de Antonio Castro. Con Roberto Sosa, Rodrigo Murray, Montserrat Marañón, Estephany Martínez, Martín Peralta, Jonathan Ontiveros, Ricardo Ramos y Ernesto Rocha. Teatro del Centro Cultural Helénico (Revolución 1500, Ciudad de México). Hasta el 18 de agosto. De miércoles a viernes a las 20:00 horas, sábados a las 19:00 horas y domingos a las 18:00 horas.

LA PIEZA TEATRAL se origina en una historia que Miller escuchó en los astilleros de Brooklyn: un estibador denunció a dos hermanos ante las autoridades. “*Panorama desde el puente* describe la situación de los inmigrantes ilegales, obligados a asumir la marginalidad, a integrarse de hecho y de derecho en el círculo de la delincuencia, sin otra causa que el deseo de ganarse la vida con un trabajo honrado”, escribe Eduardo Mendoza. Y continúa: “Eddie Carbone, el protagonista [...], también es un delator. Arthur Miller no lo justifica, pero tampoco lo condena. Simplemente, trata de ahondar en sus motivos y en sus reacciones. No es un joven atractivo, sino un hombre maduro, tosco, que se expresa con torpeza y actúa con brutalidad. Es, sin embargo, un hombre bueno y bienintencionado, un héroe de tragedia antigua.” ●

En nuestro próximo número

La Jornada
SEMANTAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA

RAY BRADBURY,
LA LITERATURA FANTÁSTICA Y EL CINE

La flor de la palabra/ Irma Pineda Santiago

El maíz y el amor

EXISTE UN ELEMENTO que nos identifica a la mayoría de las culturas mesoamericanas: el maíz, del cual parte una enorme variedad de platillos y bebidas que con el paso de los años se volvieron tradicionales y símbolos de la identidad de los estados, regiones o poblaciones específicas, por ejemplo, las arepas, en países como Colombia, Venezuela o Bolivia; las pupusas, en Honduras y El Salvador; el pozol agrio en Tabasco; el pozole en Guerrero; las tlayudas en Oaxaca; las quesadillas o tlacoyos en Ciudad de México, sólo por mencionar algunos ejemplos del vínculo entre el maíz y nuestro paladar que se vuelve también una conexión amorosa, pues al evocar los sitios desde donde amamos la vida, se presentan en nuestra mente las distintas formas en las que consumimos maíz.

Otro vínculo importante entre el maíz y los pueblos es su significado como elemento de valor y de cambio en la vida cotidiana, pues los ancestros fueron definiendo sus actividades, ceremonias y ritos a partir del calendario de siembra y cosecha. Por ello no es de extrañar que las ritualidades para honrar a los muertos y celebrar el amor por ellos y sus recuerdos ocurran a finales de octubre o principios de noviembre, ya que es un tiempo en el que ya se cuenta con el preciado grano para ser procesado en alimentos o para ser intercambiado por otros productos que formarán parte de la ofrenda. Recordemos que varios pueblos indígenas practicaban la siembra de temporal que realizaban con las primeras lluvias, entre marzo y mayo, para cosechar entre agosto y diciembre.

Viene a mi memoria también que, antes de los estragos del cambio climático, la unión de parejas para formar una nueva familia en las comunidades dependían de la cosecha del maíz, pues en el tiempo de siembra los recursos de las familias se destinaban al cuidado de la tierra y de los granos que, al paso de las semanas, para agosto o septiembre, ya se convertían en tiernos elotes que cosechados en ese tiempo se obtenía el maíz tierno o nuevo, y para el mes de octubre se contaba con maíz para el forraje. Si decidían esperar a levantar la cosecha en diciembre, tendrían maíz seco.

Con el maíz en mano se garantizaba la alimentación de la familia y de la comunidad. Al mismo tiempo la venta del grano permitía contar con medios para costear los diferentes procesos que son parte de la ceremonia de casamiento, como la ofrenda a la novia, o los alimentos y bebidas que se obsequian a las madrinas y padrinos para formalizar las relaciones de compadrazgo, base humana importante que permite contar con amorosos acompañantes y pacientes guías en cada uno de los pasos para llegar al matrimonio. Aunque ahora el casamiento no se ciñe al tiempo del maíz, hay rituales que aún permanecen.

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en el poema "Cuando esté la milpa" de Pancho Nácar, autor zapoteco de principios del siglo XX: "Cuando esté la milpa, cuando haya elotes/ te raptaré y te llevaré a mi casa." Cabe aclarar que en el contexto del poeta, el llamado "rapto" aún se practica en nuestros días, siendo una acción consensuada por una pareja de enamorados que ha decidido unirse en matrimonio. Asimismo, para formalizar la unión se realiza un rito importante: la bendición de la nueva pareja por parte de una persona con experiencia y sabiduría, un *chagola* o casamentero, que recita un discurso ceremonial conocido como *Libana*, del cual comparto un fragmento recuperado por el poeta e investigador Víctor de la Cruz: "Parientes de esta casa: por este camino vienen un muchacho y una muchacha, maíz primordial eran las palabras que traían cuando se acercaron al anciano patriarca..." En este discurso se equipara la palabra, elemento de valor en los pueblos indígenas, con el alimento sagrado, el cual permite el sustento material y espiritual de las personas y, en consecuencia, la vida y fortaleza de la cultura a través del maíz y del amor ●

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

David Olguín, la imaginación de cinco puntas

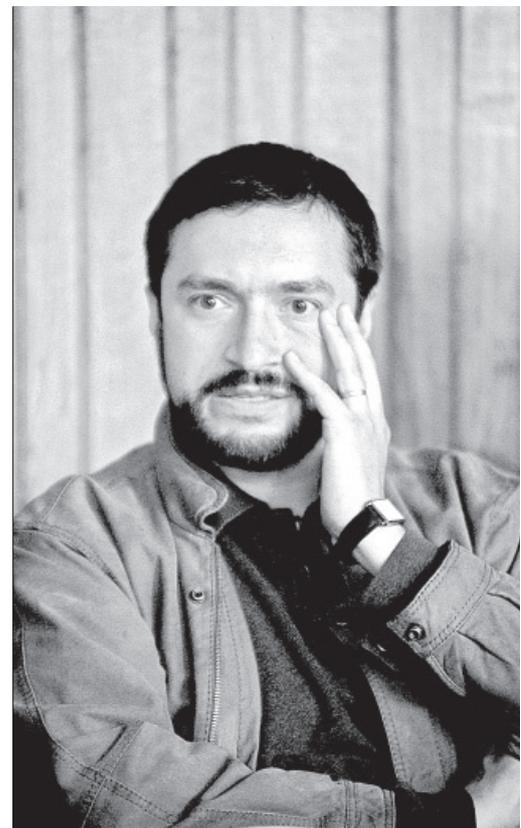
EL RECONOCIMIENTO a David Olguín, con la Medalla Bellas Artes en Artes Escénicas, no sólo es un acto de justicia que prologa una serie de reconocimientos por venir que terminarán por darle seguridad a uno de nuestros artistas de la escena y la literatura mexicana con una trayectoria que ha beneficiado con su enseñanza, que ha inspirado con su obra a un considerable e influyente conjunto de creadores mexicanos que en muchos casos repetirán la lección involuntaria del maestro.

Conviene reflexionar sobre los premios de los últimos treinta y cinco años, del salinismo de 1989 hasta nuestros días, sus rasgos porfiristas: colegios, academias, institutos, comodatos que han encumbrado posiciones oficiales y que cada vez más han ido develando su carácter faccioso, su sentido legitimador (desde el ejecutivo ya le han puesto el ojo, porque muchos de sus integrantes reciben hasta cuatro sueldos que duplican o triplican sumados el ingreso del presidente).

Sin embargo, una buena parte de los premios reconoce con gran nobleza trayectorias extraordinarias. Me parece que una de las instituciones que ha convocado jurados en una dinámica de gran diversidad ha sido el INBAL. Tal vez sa ha sido la clave para que el reconocimiento institucional sea resultado de un examen de pares y no una imposición desde el poder. Aun cuando los jurados tienen puntos divergentes, el reconocimiento a nuestros grandes artistas ha sido un punto de acuerdo que no es difícil verificar si se consultan las listas de los últimos cuarenta años.

A pesar de la ambigüedad, me parece reconciliador dotar a las instituciones de credibilidad sin destruirlas. Festejaría que Olguín recibiera también otras consagraciones que merece y que no sólo lo beneficiarían a él, sino que abrirían la puerta a creadores escénicos que han trabajado para la cultura mexicana: el Premio Nacional de Ciencias y Artes y el Colegio Nacional, por ejemplo.

David Olguín tiene un gran repertorio de obras innovadoras que no sólo han iluminado un aspecto de la dramaturgia nacional, sino también desde el territorio de la dirección escénica muestra una forma conmovedora del trabajo en equipo, formas de iluminar y reconocer el trabajo actoral como pocos. Ha sido también un autor que, a la luz de una línea de tiempo sobre Latinoamérica, México y el horizonte intelectual que compartimos con el mundo, ha estado atento a proponer puntos de vista que forman parte de una agenda muy actual de discusión. Revítese el sentido que



▲ David Olguín, 2002.
Foto: La Jornada/ Alfredo Dominguez.

cobran en su obra la injusticia, la pobreza, lo femenino, la salud mental, la violencia, la historia y sus versiones, el sentido y compromiso de la literatura, de la enfermedad y el duelo, de las adolescencias y la violencia juvenil con sus nuevos lenguajes.

Hereda la más rica tradición en su arte; es un creador que vive bajo el signo de la gratitud y esa forma de humildad le da su sello riguroso, estricto y firme, como suelen ser los viejos capitanes que han logrado fundir el batir de su entraña con el mar y con su barco. Mantener una impasible dulzura en plena tormenta. Es esa autoridad que en pocos casos necesita subir la voz para hacerse oír.

Todos estos reconocimientos obligan a una mirada que siempre tendrá un matiz intrusivo a la intimidad en busca de una respuesta a las formas en que se sostienen talentos tan continuos y firmes. Por eso, no se puede dejar pasar el vigor que en esa vida ha significado tener a su lado y de su lado la fuerza amorosa y crítica que es la indómita Laura Almela, que ha trabajado con él con la enorme lealtad estética que funde su genialidad con la ajena y, hay que decirlo también, la decidida vocación de su hijo Juan David Olguín (*Amor y rabia*), que le apuesta la vida al teatro como editor y actor, y refrenda que el mundo que ha vivido es el mejor de los mundos posibles. Mañana en Bellas Artes, a las 12 del día, David Olguín recibirá una medalla que es reconocimiento y desafío ●

Galería/ **José Rivera Guadarrama** El movimiento artístico OuLiPo

DESDE LA ANTIGUA Grecia, el concepto “inspiración” sugiere que el poeta es un *iluminado* por las musas para recrear escenas con “bellas palabras”. Un claro ejemplo es la *Ilíada*: comienza con la invocación a la Musa y se le pide que relate la cólera de Aquiles. Hay una petición a un ser superior, a una sabiduría de la cual carecemos los humanos.

El asunto radica en saber cómo transmitían las musas esa inspiración. En la Grecia clásica, la respuesta más aceptada era que el poeta o el artista había sido elegido como un intermediario, como un predilecto receptor pasivo cuya misión consistía en transmitir ese saber a los mortales en forma de versos o desde alguna otra disciplina artística.

Durante el desarrollo filosófico y científico del siglo XV, se consideraba que la obra de arte era en realidad el resultado de combinar la imaginación con la actividad intelectual y solitaria del artista, dando como resultado una obra con valor estético diferente a las cosas comunes de la vida cotidiana. En esos años, la filosofía natural comenzaba a rechazar cualquier apelación a principios que no se pudieran comprobar, descartando los asuntos divinos o sobrenaturales, y a cambio explicaba los fenómenos naturales en términos mecánicos. Se consideraba que para lograr sus objetivos, el artista debía recurrir a su talento y a su capacidad de imaginación para moldear la idea inicial y lograr dotarla de una confección estética total.

Así, el concepto *inspiración* se transmuta en imaginación, creatividad, proceso. El artista ya no es un elegido por la divinidad, ahora comienza a ser el que, a través de su pensamiento y de su imaginación, concibe y libera algún mensaje con la finalidad de realizarlo bajo un estilo artístico determinado, al que además se le atribuirá un valor estético. Pablo Picasso lo expresaba muy bien al reconocer que si la inspiración existía, en todo caso era importante que ésta “te agarre trabajando”. Es decir, para él, la Musa ya no era una entidad divina, sabia, omnipotente. Al contrario, era la constancia, la disciplina, el esfuerzo, lo que garantizaba finalizar la obra.

En décadas recientes, para terminar de erradicar todo lo divino, sagrado o místico de la producción artística, se formó el grupo OuLiPo, cuyas siglas designan el nombre francés de *Ouvroir de Littérature Potentielle*, traducido como *Obrador de Literatura Potencial*. El propósito de este movimiento es establecer reglas concretas, verificables, a veces arbitrarias, para generar textos, novelas, poemas y todo lo que pueda considerarse arte o artístico. Ítalo Calvino y Georges Perec son dos de los autores más destacados y reconocidos de esta agrupación.

OuLiPo ha logrado demostrar que basta con aplicar fórmulas a obras ya escritas para generar otras nuevas. Por ejemplo, en la fórmula oulipiana llamada S+7 se toma un poema ya existente y se reemplaza cada sustantivo con el séptimo sustantivo en el diccionario después del que aparece en el poema, y de esa manera se puede lograr una combinación secuencial para ir generando nuevos poemas, sin la ayuda de inspiración divina o de las musas.

Este movimiento artístico literario fue fundado en 1960 en París por el matemático François Le Lionnais y por el escritor Raymond Queneau, ambos franceses. Sus propósitos van encaminados a dos tareas principales. La primera es la invención de nuevas estructuras y retos mediante la combinación de literatura y matemáticas. La segunda consiste en el examen de obras literarias antiguas con el objetivo de encontrar rastros del uso de estructuras, formas, restricciones o patrones secuenciales para, de ahí, aplicarlos a nuevas obras. François Le Lionnais reconoce que se puede proveer de técnicas nuevas y efectivas a los futuros escritores, dejando de lado la idea de inspiración, erradicando el misticismo artístico en aras de una producción constante y comprobable de obras artísticas, en las cuales todos los aspirantes puedan participar y crear ●

El espacio y las cosas **Takis Sinópoulos**

Una casa con derrumbes antiguos. 13 habitaciones.

8 abajo (una oscura) y 5 arriba.

Jardín descuidado. Alrededor la cerca.

Sombras. Viento.

4 ventanas arriba al sur. Cortinas verdes.

Terraza al sur abajo. Puertas.

Recámaras arriba. Iconostasio.

Baúl con viejos recuerdos.

En una ventana del sur planta trepadora.

Las oscuras cerraban con dificultad.

Escalera interior.

Cornisas con fotografías.

Distancia al río 400 metros.

El campo.

La bodega con leña y carbón.

El patio el pozo en medio.

La valla de carrizo seco. El jardín.

7 higueras. El viento.

Del lado norte una colina. La calle pública.

Fuente con cabeza y estanque en el kilómetro 12.

Estacionamiento de coches cuando pasaban coches.

Takis Sinópoulos (1917-1981). En 1934 inició estudios de medicina que debido a la guerra con Italia y la ocupación alemana de Grecia no terminó sino hasta 1944. Como médico militar estuvo en el frente en Macedonia y posteriormente fue liberado del servicio en 1949. Participó en varios festivales internacionales de poesía y fue invitado al simposio de escritores griegos y españoles de la Resistencia, en Barcelona, en 1979. Pintor aficionado, editor y conductor de programas de radio sobre poesía griega contemporánea, fue miembro del comité de Democracia Panhelénica y, tras la caída de la dictadura de los coroneles (1967-1974), miembro fundador de Nuevos Poderes Políticos, una organización de tendencia social demócrata. Escribió quince libros de poesía y ha sido traducido al inglés, italiano, alemán y ruso.

Versión de Francisco Torres Córdova.

Bemol sostenido/ Alonso Arreola

redes: @Escribajista

París, la última suena

HACE POCAS SEMANAS, Francia estuvo cerca de tener gobierno y ministro de ultra derecha. Por el avance de esa sombra en la Unión Europea el presidente Macron tomó medidas extremas en el Congreso. Aún así, su fuerza política quedó tercera tras la primera vuelta de elecciones. Ello forzó a una alianza con la otra extrema, la izquierda, también plagada de personajes complejos. Así lograron “ganar”. Y hasta allí con el asunto, lectora, lector. Si lo mencionamos es para dar contexto no a los Juegos Olímpicos, sino a su polémica ceremonia inaugural. En ella la música tuvo un lugar preponderante y, precisamente, político.

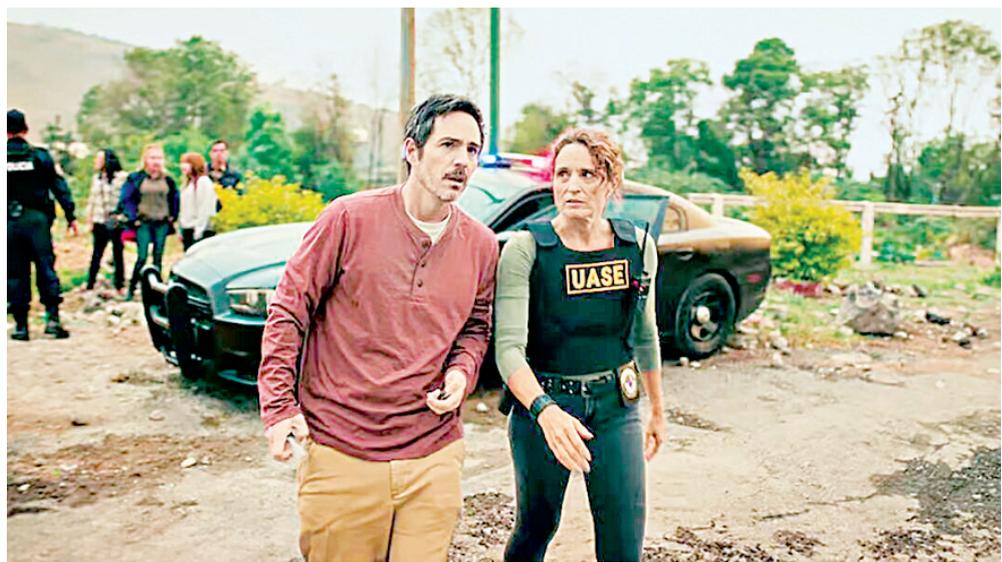
Larga, sinuosa como el río que la inspiró, esta producción presentó los mayores desafíos que haya coordinado un equipo de espectáculos. Se trató de un montaje interdisciplinar, multimedia, que debía entrelazar contenidos preparados meses antes con lo que ocurría durante la transmisión en vivo. Para ello, Thomas Jolly (director artístico) propuso el recorrido de un misterioso personaje enmascarado que mostraba la belleza de la Ciudad Luz enfrentando pequeñas aventuras en espacios emblemáticos.

De las artes clásicas a los experimentos circenses más contemporáneos, pasando por los Mineons, la moda y otras expresiones de perfil urbano, todo cupo en un guión basado en la diversidad, la tolerancia y la posibilidad del amor. Así es. Por polémicos que hayan resultado el homenaje a *La última cena* de Leonardo de Vinci o los guiños a Baco, nos parece que la maquinaria de este sincretismo magistral aprovechó eficazmente la relevancia histórica del pensamiento francés para usar meandros, muelles, islotes y puentes como puntos de articulación romántica, conceptual y autocrítica.

En unos u otros sonaron partituras notables, algunas grabadas y otras ejecutadas en vivo por quienes dieron sorpresa con su presencia. La lista es provocadora y acertada pensando en una audiencia mundial, aunque podríamos criticar parte de su curaduría o alguna participación mediana. Aplaudimos de pie, verbigracia, a Gojira, banda de *death metal* que se distingue con fineza y brío. Sus integrantes arreglaron el clásico revolucionario “Ah, ça ira”, interpretado junto a la virtuosa cantante Marina Viotti. La plasticidad de tal imagen, ocurrida con magnífica intervención al edificio de la Conciergerie, no tiene desperdicio. Asimismo, la “confrontación” entre Aya Nakamura, nacida en Mali, y la Banda del Ejército Republicano sobre el Ponts des Arts, fue un logro encomiable por lo estético y por un simbolismo que supera las vaguedades descolonizadoras que hoy se pierden en lo políticamente correcto.

Lady Gaga... dejó mucho que desear. Se le vio incómoda, reducida luego por voces como la de Axelle Saint-Cirel, quien entonó una bella versión de “La marseillesa”, huella destacada en una ceremonia que además, con pasarelas y tubos de patinaje flotantes, supo transmitir el espíritu libre y electrónico de barrios como Le Marais. Todo un preparativo para esa “pálida” y hermosa cabalgata que sucediera en la piel del Sena; espectacular por inquietante que pareciera a algunos. Principio del *grand finale* con Céline Dion, ícono del pop romántico que volviera del silencio tras una larga enfermedad.

Surcando el cielo con “L’Hymne à l’Amour”, la canadiense estuvo a la altura de la Torre Eiffel, allí donde la situaron para conquistar un clímax memorable. Empero, pasada la excitación deseamos compartir algo. Minutos después de que la llama se ubicara al centro de la noche en un globo aerostático, decidimos poner la versión original de Edith Piaff. Allí lo inevitable: donde Céline deviene en heroína transida, la diva francesa se mantiene cual pararrayos, vehículo de proporciones ajenas a su vanidad. En fin. Si no fue testigo de lo que aquí se ha dicho, puede buscarlo en YouTube para luego decirnos si se ofendió o incomodó en algún momento. En nuestro registro quedará como inolvidable. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●



Cinexcusas/ Luis Tovar @luistovars

El sueño del derefacho mexicano

DE LAS DOS definiciones que la Real Academia Española de la Lengua propone para el vocablo “batiburrillo”, la segunda es la más clara: “En la conversación y en los escritos, mezcla de cosas inconexas y que no vienen a propósito.” Acudir al *tumbaburros* se hizo necesario para precisar que en eso, un batiburrillo y no otra cosa, consiste la producción de Netflix titulada *No negociable*, cometida por el comediarromantiquero argentino Juan Taratuto en lo que corresponde a la dirección, y guionísticamente perpetrada los argentinos Julieta Steinberg, guionista y directora decantada desde sus inicios a la comedia romántica más ligera; Daniel Cúparo, publicista devenido argumentista y director de cine; Marcelo Birmajer, narrador y guionista que ha prestado sus servicios en producciones asaz más decorosas, junto con el mexicano José o Joe Rendón, responsable de montones de telenovelas y videos musicales, que ha sido empleado contumaz en Televisa y TV Azteca.

En cuanto al argumento, es como si a cuatro reparadores de licuadoras se les hubiera encargado la puesta en marcha o la reparación de una central eléctrica; no se electrocutarán al agarrar los cables pero, por más que le hagan, aquello no funcionará como debiera porque de cosa eléctrica sí saben, aunque limitadamente. Véase si no: todo comienza con un negociador en secuestros –Mauricio Ochmann, siempre dando la impresión de que tiene con qué pero no quiere– emproblemaado con su psicoanalista esposa –Tato Alexander, dígame eficaz y ya–, en un matrimonio susceptible de zozobra. Entretanto, el Presidente de un país que no se dice de lleno pero debe ser México, es secuestrado con el propósito de lograr una mezcla de venganza personal teñida de reivindicación social o algo así; el autor, motivado por la muerte de su esposa en un hospital público donde *no hay medicinas para el cáncer*, es un exmiembro de un tal Grupo de Operaciones Especiales gubernamental, despedido por haber provocado la muerte colectiva de unos secuestrados.

A estas alturas, el batiburrillo quizás aún no llega a serlo, pero en eso se convierte cuando resulta que el secuestrador y el negociante son viejos conocidos, que aquél culpa a éste de su defenestración, que la esposa del último es tomada también como rehén –de modo que la venganza dejó de ser contra *el sistema* ni sirve para honrar la muerte de la esposa, sino para cobrarse afrentas viejas–, que al Presidente se le hace confesar, vía polígrafo y mientras es grabado, toda suerte de corruptelas que desmienten su carácter popular de gente honesta, que hay una secretaria de Gobernación relamiéndose el bigote al sentir posible su ascenso a la Presidencia –para quedar al final del filme como un enorme cabo suelto–, que todo se resuelve con un pobrísimo discurso de otro negociador intoxicado de gomitas con marihuana y, en un epílogo desafortunado, que secuestrador y negociante parlamentan para un eventual intento de hacerse con el poder en el país para que, ahora sí, con el expresidente tras las rejas y su gabinete *renunciado*, haya justicia de-a-deveras. Epílogo del epílogo, el negociante a esas alturas fuera de la corporación policial, ya es feliz con su psicoanalista esposa.

Da la impresión de que cuatro plumas o teclados no sirven, juntos, para obtener un poco de orden y concierto en una trama pero, más que otra cosa, para evitar la tentación de la grandilocuencia y el exceso ni tampoco, es evidente, para moderar lo que parecería el sueño del *derefacho* mexicano –amén del desplazamiento a un segundo plano de lo que se suponía el centro de la trama, es decir, el matrimonio emproblemaado–: ver al presidente mexicano actual tras de las rejas por corrupto y mentiroso, a causa de una confesión forzada y una revuelta social, aquí, de pacotilla. El desasimiento de la realidad es monumental y cabría atribuirlo al desconocimiento pampero de lo que pasa en México: tres guionistas contra uno, y ese uno, aunque suene *ad hominem*, creativamente intoxicado de lo que se escribe para Televisa y TV Azteca. Así no hay modo ●

Dos poemas

Shoja E. Sepehri Shoravi

El fin no es saber sino la realización
Al Hallaj

Los locos atraviesan ventanas...

Los locos atraviesan ventanas paredes horas
andan días enteros en otros días
se asoman a las tinieblas y ven luces
confunden los muertos con los vivos los cerros con las nubes
no saben distinguir el día de la noche discernir lo perpetuo de
lo breve

Los locos no conocen la soledad
tan sólo están solos siempre abrazados de alguien conocido
siempre aferrados a algo ignoto
remiendan zapatos viejos zurcen añosos abrigos antes de
acostarse
siempre se despiertan soñando estar en otra parte siempre
están yéndose quién sabe a dónde
balbucean porque hablan con todos y consigo mismo al unísono

Los locos no entienden de duraciones y distancias
andan a la vez por páramos y jardines
hacen ramilletes de púas y espinas
se les cortan las manos con las gardenias y los jazmines
les es fácil llorar mientras sonríen

Los locos son bizcos tienen un ojo de tornasol el otro está
atado a la luna
aguzan el oído para escuchar las entonaciones del viento
les gusta remojarse los labios con la lluvia y el polvo
nunca caminan derecho porque se les mueve la tierra
siempre están agachados porque les pesa el cielo

Los locos no creen en las apariencias
saben que las imágenes son borrosas ambiguas inciertas
equivocas
Los locos han atravesado el lienzo de las figuraciones y las
formas
habitan el lado verdadero de la realidad
donde se descubre el sonido de Dios donde se percibe su
perfume
Para ver la luz cubren sus ojos sus ojos amorosos tímidos
llorosos
y caminan descalzos entre llamas que no queman incendios
que no se apagan



Has dejado de respirar...

Has dejado de respirar
Mientras la muerte borra tus pasos
con el oído perplejo por tu súbita mudez
con ojos que abrigan tu cuerpo inánime
con el olfato habituado aún a tu precario perfume
me despido de tu solitaria muchedumbre
Todavía no se disuelve en el aire tu aliento último
se ha aferrado a la brevedad de la tarde
lo sostiene el delgado hilo del instante

Has dejado de respirar
atraveso un puente larguísimo y endeble vuelvo a donde
estuviste donde estuve
pero aquí ya no es aquí
en este apocado paraje nada es igual
el silencio es otro es otra la luz la vida es otra
es brumoso este sitio es distinto su frío sus neblinas son de
fuego su helor es de brasas
Tristeza de saber que te has ido
Alegría de soñar que sigues aquí
Oscilo entre la salvación y la condena la duda es el paraíso el
infierno es la certeza

Has dejado de respirar
esparcí tu última sonrisa por el mundo
y el mundo entero se llenó de cenizas
Nada quedó de ti tan sólo el traslúcido manto de tu ausencia
Estoy solo como un páramo sin nubes un río sin destino solo
como la vida ante la muerte
Miro las estrellas que tus ojos miraban años de luz que juntabas
en tu mirada de horas
Poco a poco la noche es más oscura tan noche como la noche a la
que no sigue el día
Lentamente el infinito es menos firme el firmamento se aleja de
la tierra más a prisa
hace un instante se apagó la parte más cercana del cielo ●