

La Jornada
SEMANTAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 11 DE AGOSTO DE 2024
NÚMERO 1536

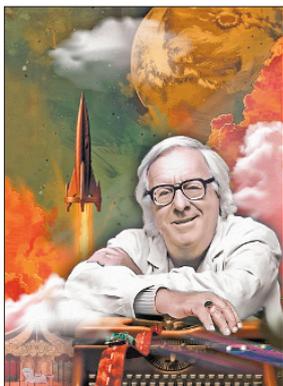
RAY BRADBURY, LA LITERATURA FANTÁSTICA Y EL CINE

Brendan Dowling

*La huella del narrador: Eduardo
Halfon y Walter Benjamin
Andrea Tirado*

*Un trago de muerte negra:
Samuel Beckett en Islandia
Alejandro García Abreu*





Portada: Collage de Rosario Mateo Calderón.

RAY BRADBURY, LA LITERATURA FANTÁSTICA Y EL CINE

A Ray Bradbury suele pensársele sobre todo como narrador, particularmente por un par de sus títulos: *Fahrenheit 451* y *Crónicas marcianas*, ambos celebrados con toda justicia como dos obras cumbre de la ciencia ficción, si bien el propio Bradbury siempre sostuvo que sólo el primero pertenecía a dicho género literario y, por lo tanto, en realidad él no debería ser considerado cienciafictionista. Menos conocidas son las facetas del estadounidense como poeta, dramaturgo y guionista, no obstante que en este último oficio el también autor de *El hombre ilustrado* se desempeñó desde mediados de los años cincuenta. Llevada a cabo diez años antes de su muerte, en la entrevista que ofrecemos a nuestros lectores –hasta ahora inédita en español– Bradbury habla precisamente de su más bien agri dulce relación con el cine, así como de la literatura fantástica, con la que siempre se sintió más identificado.

DIRECTORA GENERAL: Carmen Lira Saade

DIRECTOR: Luis Tovar

EDICIÓN: Francisco Torres Córdova

COORDINADOR DE ARTE Y DISEÑO:

Francisco García Noriega

FORMACIÓN Y MATERIALES DE VERSIÓN DIGITAL:

Rosario Mateo Calderón

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

PUBLICIDAD: Eva Vargas

5688 7591, 5688 7913 y 5688 8195.

CORREO ELECTRÓNICO: jsemanal@jornada.com.mx

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

TELÉFONO: 5591830300.

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



▲ Arthur Rimbaud.

PERO TÚ, RIMBAUD, ¿SABÍAS A DÓNDE QUERÍAS IR?

El libro *Un verano con Rimbaud*, de Sylvain Tesson (París, Francia, 1972), viajero y escritor que se adentra con acierto en el mundo del gran Arthur Rimbaud (1854-1891), cuya obra ha sido y será objeto de innumerables estudios, es el motivo de esta reflexión sobre la compleja personalidad y talento del autor de *Una temporada en el infierno*.

El año pasado, dentro de las celebraciones de los 150 años de la publicación en Bruselas de *Una temporada en el infierno*, la editorial Taurus publicó en Barcelona *Un verano con Rimbaud*, de Sylvain Tesson, traducido por el español Juan Vivanco Gefaell, que contiene páginas y párrafos explosivos. No conocemos la versión original en francés.

Desde *Rimbaud en Abyssinie*, de Alain Borer, libro rigurosísimo que se lee asimismo como una iluminación desgarradora, aparecido en el año del centenario de la muerte del ardenés, no habíamos leído una obra acerca de Rimbaud que nos atrapara como el volumen de Tesson: una bomba que dispara esquivas hacia todos lados. Tesson coincidió con Rimbaud más de un siglo después en una de sus facetas: explorador y caminante ilímite.

Dividido el libro en tres partes (“El canto de la aurora”, “El canto del verbo” y “El canto de los caminos”), con una sucesión de breves capítulos cada uno, Tesson va siguiendo muy a su manera la vida y obra de Rimbaud: desde la infancia del niño genial en una pequeña ciudad sombría y casi olvidada del noreste de Francia, pasando luego por la fulgurante aventura literaria, hasta los años

Marco Antonio Campos



Izquierda: *Un rincón de la mesa* (1872), Henri Fantin-Latour; a la izquierda aparecen sentados Verlaine (casi calvo) y Rimbaud (con el cabello revuelto).

abisinios y el lento y pavoroso cáncer óseo que lo consumió.

De la poesía Tesson se detiene en algunos poemas en verso (“Mi bohemia” y “Las vocales”), en las *Iluminaciones* y ante todo en *Una temporada en el infierno*: una obra que resultó una aventura verbal que duró apenas seis años (1869–1875). Después, misteriosa y dolorosamente, Rimbaud no escribiría una palabra que tuviera que ver con poesía y literatura. En Adén y en el África, a quienes llegaron a saber algo de su fama, repuso contundente, deshaciéndose del tema, que aquello escrito en su adolescencia y primera juventud eran “enjuagaduras”.

Cuando alguien, desde muy joven, se adentra a la obra del ardenés, diría Tesson, se contagia de la enfermedad progresiva llamada *rimbauditis*. Pero ¿por qué seguimos leyéndolo? Porque en medio de oscuridades y luces, contradicciones y ambigüedades, hay claves deslumbrantes que nunca se descifrarán o se descifrarán como cada lector quiera hacerlo, o mejor, crea hacerlo, porque como escribía René Char: “Si yo supiera lo que es Rimbaud, sabría lo que es la poesía y no tendría por qué escribirla.”

A cada quién su Rimbaud, y nos incluimos a nosotros mismos, según nuestra edad. En cuestión de su poesía, desde mis veinte años, sigo como entonces prefiriendo *Una temporada en el infierno*, y en cuanto a su persona, de joven me sentía atraído por el poeta maldito, en la madurez por el caminante, y después, al adentrarme mucho más a su vida, por ese joven atrozmente desdichado que lleva su soledad desesperada adonde lo lleve el viento y que regresa a Francia con su fracaso vital y su ruina física a morir en un largo desgarramiento en una cama de un cuarto del Hospital de la Concepción, en Marsella, desde cuya ventana veía el paso del verano y la llegada del otoño. Rimbaud, luego de 1875 hizo de la fuga y la aventura un desdichado arte, y él mismo acabó viviendo desde 1880 su temporada en el infierno en Yemen y en Harar, y fatalmente terminó por

“

Hizo de la fuga y la aventura un desdichado arte, y él mismo acabó viviendo desde 1880 su temporada en el infierno en Yemen y en Harar, y fatalmente terminó por aceptar el dolor, la fatiga, el hastío. Las cartas enviadas a su hermana Isabelle y a su madre Vitalie son un largo, largo lamento, una letanía de ahogo de quien huyó muchas veces, pero que en los años finales ya no sabía cómo y adónde huir.

aceptar el dolor, la fatiga, el hastío. Las cartas enviadas a su hermana Isabelle y a su madre Vitalie son un largo, largo lamento, una letanía de ahogo de quien huyó muchas veces, pero que en los años finales ya no sabía cómo y adónde huir.

A cada quién su Rimbaud, pero como escribe Sylvain Tesson, hay frases definitorias que se han repetido al infinito. Salidas como un relámpago en la velocidad de la escritura parece como si hubieran sido calculadamente pensadas: “Yo es otro”, “He aquí el tiempo de los asesinos”, “Hay que reinventar el amor”, “La verdadera vida está ausente”, “Me convertí en una ópera fabulosa”, “Yo sólo tengo la clave de este desfile salvaje...”

Quiso reinventar el lenguaje, ¿pero en Adén y Harar, al otro Rimbaud, le importó eso? ¿En Adén y Harar recordaba que anheló una “lengua del alma para el alma” que resumiera todo? ¿Recordaba que había inventado el color de las vocales? O para preguntarlo con Tesson ¿tenía conciencia de que “imaginó palabras, amoldó imágenes, coloreó el alfabeto, pintarrajeó las expresiones, modeló la forma, estampó sentencias en la memoria colectiva, talló a golpe de martillo profecías herméticas y esculpió con buril expresiones sublimes?”

No importa comprender el significado de sus libros, dice Tesson. Ya lo irá diciendo el tiempo, incluso con nuevos significados.

Si el soneto de “Las vocales” le parece a Tesson “una caja de sueños, una lámpara de Aladino”, las *Iluminaciones*, así tituladas por Verlaine, que también las estructuró como creyó entender, son bellamente un Museo Imaginario. Están hechas para encantarnos, no para entenderlas. “Rimbaud prende fuego al Verbo, propaga el incendio sobre todas las cosas que abarca su mirada. Luego desaparece.”

Se trataba de crear un nuevo lenguaje. Rimbaud quiso hacerlo y lo hizo, pero después de 1875 lo olvidó para siempre y se olvidó para siempre. “Pero tú, Rimbaud ¿sabías adónde querer ir?”, Tesson formula esta pregunta esencial en vocativo al ardenés, como si lo tuviera enfrente, al recordar los años africanos.

Pero Rimbaud, ya de vuelta a Francia en mayo de 1891, con cáncer de huesos, será hospitalizado, amputado de una pierna, vivirá meses de dolorosa agonía, y después de muerto y enterrado en noviembre, empezará el mito y se prolongará –se ha prolongado– por cosa de ciento treinta años. En cuanto a nosotros, además de su poesía, hemos leído acerca de él cuatro o cinco espléndidas biografías, lúcidos libros de ensayos y miles de páginas con una infinidad de estupideces ●



▲ Retrato de Samuel Beckett, Reginald Gray, 1961.

UN TRAGO DE MUERTE NEGRA: SAMUEL BECKETT EN ISLANDIA

La relación de Samuel Beckett con los traductores, escritores y directores de Islandia es una sucesión de peculiares acontecimientos, cuya historia está incluida en un volumen sobre las versiones de la obra del dublinés alrededor del mundo. Los editores incluyeron textos de ensayistas de diversas regiones: un mosaico en el que participa el escritor islandés Astráður Eysteinnsson.

A Enrique Vila-Matas, en Reikiavik.

Un mapa beckettiano

LA HISTORIA DEL doctor Ástráður Eysteinnsson, escritor y catedrático de la Universidad de Islandia, pondera los efectos de la lectura de Samuel Beckett (Dublín, 1906-París, 1989). Autor de un ensayo sobre el *examinador del vacío*, se aproxima a la dificultad de la existencia a través de algunos ejemplos. Se apoya en la crítica, las traducciones y las puestas en escena. Es *la sombra de una sombra* dublinesa. El texto aparece en una proeza literaria. *Translating Samuel Beckett Around The World* [Traducir a Samuel Beckett alrededor del mundo], editado por José Francisco Fernández –profesor de Literatura inglesa en la Universidad de Almería– y Pascale Sardin –especialista en estudios ingleses en la Universidad Bordeaux Montaigne–, es un acontecimiento en el campo de los estudios del escritor por su deslumbrante sentido analítico. Publicado por Palgrave Macmillan –editorial con oficinas en Londres, Nueva York y Shanghái– en 2021, el volumen deviene colección de ensayos sobre las huellas de Beckett por el mundo en función

de las traducciones de su obra. Fernández y Sardin muestran diversos trayectos de los textos del autor de *Trío fantasma* (1977). Los convocados son doce ensayistas y traductores de distintas latitudes: Islandia, Suecia, Países Bajos, España, Italia, Argentina, Brasil, Turquía, Israel, Pakistán, India y China. Trasciende la docena de piezas sobre “el rastreador del enigma del universo”, según Pierre Gould, quien firma como Bernard Quiriny y alude a Beckett.

La recepción de la obra en la bahía humeante

EL VÍNCULO DEL artista visionario con Islandia es una de las historias más atractivas incluidas en *Translating Samuel Beckett Around The World*. Ástráður Eysteinnsson –experto en literatura inglesa y escandinava, espléndido germanista– escribió “*Embraces-Empty Spaces: Translation and Reception of Samuel Beckett in Iceland*” [Acogidas-Espacios vacíos. La traducción y recepción de Samuel Beckett en Islandia]: una indagación de los enigmas de la escritura. En Reikiavik, la “bahía humeante”, ciudad denominada así por el vapor que emergía de sus fisuras geotérmicas, el traductor e investigador literario –nacido en Akranes, ciudad portuaria–, leyó a Beckett y bosquejó una especie de genealogía de sus traslaciones al islandés y de los ejercicios intelectuales.

Eysteinnsson se remonta a 1960. Cuando *Esperando a Godot* –obra traducida por el novelista Indriði G. Þorsteinsson (1926-2000) y dirigida por Baldvin Halldórsson (1923-2007)– se representó en el Teatro de la Ciudad de Reikiavik el 29 de marzo de ese año, fue bien recibida y, en retrospectiva, superó cierta barrera. El dramaturgo era conocido por la crítica islandesa y tenía cierta cantidad de seguidores. Los asistentes se enfrentaron a una obra controvertida. La gran recepción se debió a que quienes habían escrito sobre Beckett durante los años anteriores afirmaron que *Esperando a Godot* y otras piezas se caracterizaban por una *investigación del abismo*.

El doctor por las universidades de Iowa y Colonia se refiere a un periodista islandés que informaba desde Viena, donde había visto *Fin de*

Alejandro García Abreu



▲ Ástráður Eysteinnsson. Tomada de: https://www.instagram.com/sjon.the.author/?locale=es_us&hl=am-et

partida (1957) en 1958. Es un drama “lleno de repeticiones y conversaciones sobre asuntos sin importancia. Todo ha quedado atrás, nada por delante, salvo la muerte. Todo lo que importa ha terminado y se ha acabado. Es una representación teatral que quedará grabada en la mente durante el resto de la vida, como una advertencia y una amenaza, independientemente de lo que tomemos de la obra, en la conciencia de lo que significa ser en nuestro tiempo”, dijo el periodista anónimo. Se comprueba la bienvenida al *espacio vacío*. Sospecho que, sentado a su mesa de trabajo, Eysteinnsson cita a Beckett en un ejercicio de ficción crítica basado en *Comedia* (1962): “Y todo está cayendo, todo ha caído, desde el comienzo, en el vacío. Nada ha sido preguntado. Nadie preguntándome por nada de nada.”

Eysteinnsson recuerda que el primer artículo extenso que apareció en Islandia sobre la obra de Beckett fue escrito en 1957 por Sigurður A. Magnússon (1928-2017), quien se convertiría en una de las voces más importantes de su país en los años posteriores. Su título extrañó a los lectores: *Bölsýni í öskutunnum* [Visión sombría en los contenedores de basura]. *Bölsýni* –dice Eysteinnsson– implica el pesimismo y se aproxima a la desesperación, como lo hace él mismo. Transfigurado en la sombra de Magnússon en esta ocasión, piensa en la oscuridad de la desilusión total e irreversible y en un humor lúgubre. Magnússon dijo que la faceta de novelista también está influida por la misma visión taciturna. Eysteinnsson se apropia de las palabras de Magnússon y aclara: la existencia no tiene sentido. Siempre quedan *espacios vacíos*. Como el escritor dublinés, sus acólitos son funambulistas.

El primer texto de Beckett en islandés

ÁSTRÁÐUR EYSTEINSSON leyó un artículo publicado en la revista *Dagskrá* en 1958 escrito a cuatro manos. Sveinn Einarsson (1934) –que más tarde se convertiría en director del Teatro de la Ciudad de Reikiavik y posteriormente del Teatro Nacional– y Ólafur Jónsson (1936-1984) –destacado crítico literario en Islandia– aseguraron



Todo ha quedado atrás, nada por delante, salvo la muerte. Todo lo que importa ha terminado y se ha acabado. Es una representación teatral que quedará grabada en la mente durante el resto de la vida, como una advertencia y una amenaza, independientemente de lo que tomemos de la obra, en la conciencia de lo que significa ser en nuestro tiempo.

que Beckett fue “clasificado junto a los llamados absurdistas”, como el rumano Eugène Ionesco (1909-1994) y el ruso Arthur Adamov (1908-1970). Ambos escribieron en francés, como Beckett. La referencia al teatro del absurdo se convirtió en un rasgo de la recepción islandesa del genio de Dublín. El artículo de Einarsson y Jónsson está acompañado por su traducción de *Acto sin palabras I* (1956). Fue el primer texto de Beckett publicado en islandés. El personaje es un hombre con un ademán característico: dobla y desdobra su pañuelo. El escenario es desierto con iluminación deslumbrante. Transcurre la *acción* –una descripción de movimientos y acontecimientos– y el individuo se mira las manos. Antes de que los actores beckettianos pronunciaran palabras islandesas en el escenario, el dramaturgo apareció con un texto impreso que consiste en una serie de instrucciones escénicas.

Escrito en francés, *Acto sin palabras I* fue publicado en París por Éditions de Minuit en 1957, y en 1958 constituyó la llegada perfecta de Beckett al país de la playa roja de Rauðisandur y de los acantilados de Látrabjarg, espacios unidos al imaginario del autor de *Eleutheria* (1947).

Al describir al escritor irlandés, Sveinn Einarsson y Ólafur Jónsson enfatizaron cómo sus obras difieren de las configuraciones dramáticas predominantes en la época: “emplea imágenes simbólicas y símiles que recuerdan a la poesía moderna”. La palabra que usaron en la revista *Dagskrá*, *nútíma-ljóðið* [el poema moderno], tenía una referencia a la poesía modernista, sobre la que hubo un debate en Islandia durante los años cincuenta, que se unía a una discusión similar sobre la pintura abstracta. La falta de temas identificables y escenas figurativas en la literatura y la pintura fue percibida por muchos como un asunto preocupante. Para una cultura literaria con raíces que se remontan a mil años atrás pero que depende del enlace de una población pequeña y, por lo tanto, de una lengua nacional hablada por pocos, el abandono de las formas métricas tradicionales y la desaparición de los fundamentos creativos acostumbrados, creó frustración e incertidumbre entre quienes apreciaban la continuidad cultural, elucida Eysteinnsson.

El poeta y dramaturgo Árni Ibsen (1948-2007) desarrolló una fascinación por la obra del creador de *Quad* (1981) y en 1987 publicó el primer libro de Beckett en islandés, *Sögur, leikrit, ljóð* [Relatos, obras de teatro, poesía], publicado por la editorial Svart á Hvítu. El libro contiene catorce poemas, las piezas teatrales *Esperando a Godot*, *Todos los que caen*, *Fin de partida*, *Vaivén*, *No yo*, *Nana e Impromptu de Ohio* y los textos en prosa *Primer amor*, *El expulsado*, *Suficiente*, *Imaginación muerta imagina*, *Me di por vencido antes de nacer* y *Compañía*. Pero fue una excepción. La cultura literaria todavía se resiste a este tipo de experimentación, confirma Eysteinnsson. La primera novela de Beckett que apareció íntegramente en islandés, *Molloy* (1951), traducida por Trausti Steinsson (1950) con un epílogo de Sigurður A. Magnússon, salió a la luz hasta 2001. No fue ampliamente aceptada porque la tradición épica conserva demasiado peso.

Pero Beckett, cuya obra fue galardonada con el Premio Nobel de Literatura en 1969, se abre paso en el territorio de los fiordos. Cuando recibió el premio, el escritor Thor Vilhjálmsson (1925-2011) le envió una carta sin esperar respuesta, pero el autor de *Nacht und Träume* (1982) le contestó “desde algún oasis en el desierto de Túnez” y terminó su misiva con un anhelo: “Me vendría bien una gota de muerte negra ahora mismo.” Beckett sabía que el tradicional licor islandés Brennivín se conoce con ese lóbrego sobrenombre: *svarti dauði*. Vislumbro a Eysteinnsson, con un vaso que contiene *muerte negra*, en un teatro discretamente iluminado. Brinda por el dublinés y declama *Fin de partida* (1957): “Estarás sentado en cualquier lugar, pequeña plenitud perdida en el vacío, para siempre, en la oscuridad. Como yo.”

En esta saga islandesa sobre traducciones, dirección escénica, ensayos, novelas, dramaturgia y un intercambio epistolar, el “pájaro negro y solitario” finalmente habitó el país de trescientos ochenta y dos mil habitantes. Imagino que Ástráður Eysteinnsson –sombra entre las sombras– se despide con la lectura de un pasaje de Beckett, perteneciente a *Pavesas* (1959): “Mi padre, de vuelta de la muerte, para estar a mi lado.” ●

LA HUELLA DEL NARRADOR: EDUARDO HALFON Y WALTER BENJAMIN

Muy distantes en tiempo y espacio, el escritor guatemalteco Eduardo Halfon (1971) y el filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940) parecen tener un profundo vínculo, o al menos esa es la tesis del siguiente ensayo: la capacidad narrativa del primero cumple con los rasgos que el segundo esperaba de un narrador.

Andrea Tirado



▲ Walter Benjamin, 1928.

¿Quién encuentra hoy gentes capaces de narrar como es debido?
Walter Benjamin

Al final, nuestra historia es nuestro único patrimonio.
Eduardo Halfon

En el cuento “Oh gueto mi amor” del escritor Eduardo Halfon (Ciudad de Guatemala, 1971), una mujer suscita en el narrador, también llamado Eduardo Halfon, la siguiente reflexión: “acaso lo importante, para alguien como madame Maroszek, no era dónde escribimos nuestra historia, sino escribirla. Narrarla. Dar testimonio. Poner en palabras nuestra vida entera”. Esta cita hace eco (o constela) con una aseveración de Walter Benjamin quien, al disertar sobre la figura del narrador, destaca que “su talento consiste en poder narrar su vida y su dignidad, en poder narrarla *toda*”. Ambas referencias, “poner en palabras nuestra vida entera” y “poder narrarla *toda*”, dialogan entre sí a pesar de su distancia temporal, y lo que se manifiesta, en su anacronía, es que lo esencial es la narración y su materia prima; que todas las historias del mundo se tejen con la trama de nuestra propia vida, diría Ricardo Piglia.

Si se destaca el carácter no sincrónico de ambas reflexiones es porque se quiere hacer constelar a un filósofo alemán del siglo XX, Walter Benjamin, con un autor guatemalteco del XXI, Eduardo Halfon, para que de dicha relación se revele que este último es aquel por el que inquiriría Benjamin al preguntar: “¿quién encuentra hoy gentes capaces de narrar como es debido?” En la escritura de Halfon es posible hallar esa facultad inalienable a la naturaleza de lo humano que el filósofo –no sin cierto desasosiego– consideraba extraviada después de la primera guerra mundial: la capacidad de intercambiar experiencias. Así, se trata de

saber cómo es que Halfon pudo convertirse en ese narrador añorado por Benjamin.

Un narrador bajo el brazo

EN UNA CONVERSACIÓN con Andrés Trapiello narrada en *El ángel literario* (2004), el escritor español le asegura a Halfon, acaso como advertencia o vaticinio: “Ustedes, los judíos, nacen con una novela ya escrita bajo el brazo.” Ignoro si los judíos nacen con una novela escrita, pero Halfon sí. Y si lo hizo no fue por su religión sino porque, sin saberlo, había bebido de la fuente en la que, según Benjamin, han abrevado todos los narradores: la experiencia transmitida de boca en boca. Y, en efecto, sus libros arrojan pistas o relampagueos de dicha experiencia afincada en la oralidad.

Por ejemplo, en *El ángel literario* y en *Biblioteca bizarra* (2018), aparece Rol, alguien a quien los hermanos Halfon, de niños, le pedían que les contara un cuento. Rol, acomodado en el suelo entre las dos camas, se inventaba historias, pero si éste repetía alguna modificándola sin querer, Eduardo lo interrumpía. “No me perdonaba ni una. Usted, me dijo sonriendo, [...] jamás olvidaba un cuento”, rememora Rol.

Que Halfon nunca olvidara un cuento revela su capacidad retentiva. Por su parte, Benjamin afirma que narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas; arte que se perdería “si ya no hay capacidad de retenerlas”. Halfon las guardaba al grado de corregir al narrador original. El autor, abandonándose al ritmo y a la cadencia de la voz, impregnado de las experiencias de otros, iba guareciendo en él historias que renarraría después. Hoy en día, algunas componen su constelación literaria.

Así, antes de ser escritor, Halfon fue un escucha atento de las narraciones orales, mismas que Benjamin lamentaba que fueran cada vez más lejanas. Sin embargo, no basta con ser testigo de ellas:

deben compartirse. Según el filósofo, “el narrador toma lo que narra de la experiencia, tanto si es la suya como si es transmitida. Y la convierte, a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia”. Para su escritura, Halfon hurga en la memoria (a veces caprichosa; otras, conveniencia) y recupera historias que le han murmurado, contado, gritado, susurrado o tartamudeado elocuentemente. Por lo tanto, se vuelve un narrador que relata a partir de su experiencia y la de otros: de su abuelo materno (*El boxeador polaco*); de su otro abuelo, el Hitchcock libanés (*Canción*); de un tío llamado Salomón (*Duelo*) o incluso de un indigente colombiano, un sexagenario apodado “un desechable”, quien le pide al escritor que no los olvide: “Sólo eso le pido”, le implora (“Los desechables”). Cumpliendo, Halfon transcribe esas vivencias compartidas. Sin embargo, esto que parece una certeza, la capacidad de narrar o de intercambiar experiencias, en realidad no lo es.

Como mencioné, después de la primera guerra mundial, Benjamin advierte que esta supuesta obviedad le está siendo arrebatada al hombre: “¿Acaso no pudo constatarse entonces que la gente volvía enmudecida del campo de batalla?”, inquiera. ¿Acaso no el propio Halfon se confrontó a la mudez del abuelo prisionero en Sachsenhausen, Neuengamme y Auschwitz? Ese abuelo que no sólo había quedado enmudecido, sino que él mismo decidió enmudecer cuando determinó, de manera categórica, no volver a hablar su lengua materna, el polaco. ¿No se topó Halfon con un muro de silencio que no pudo derribar sino hasta varios años después con un whisky de por medio (o, por lo menos, así lo cuenta)? ¿Acaso no escuchó distintas versiones –historias– sobre el origen del número tatuado en el antebrazo izquierdo del abuelo? Tantas, que el escritor se imaginó –clandestinamente– diversas historias.

Si la guerra había enmudecido a Leib Tenenbaum, ¿no le correspondía al nieto narrar lo que éste no pudo? Como si por medio de las palabras pudiera restituirle apenas un ápice de lo que le fue arrebatado. Frente a la mudez: las palabras. Frente al silencio: nombrar. Aunque el desafío estribaría en no caer en lugares comunes; en evitar que esa narración se volviera una más de un nieto que escribe sobre su abuelo sobreviviente. ¿Cómo contar una historia sin reducirla a un cliché? Así, la pregunta que subyace es: ¿cuál es la potencia narrativa de Halfon? Ésta se afina en una escritura rica en experiencias comunicables, en historias que no se agotan. De hecho, siguen aún vigentes pasado su tiempo de publicación porque conservan lo que Benjamin llama “capacidad germinativa”; una capacidad que les posibilita ser (re)narradas y (re)experimentadas.

En *Experiencia y pobreza* (1933), el pensador constata que el enmudecimiento de los soldados y el vacío en la palabra comienza a ser colmado de una proliferación de noticias e información pero, a pesar de ello, “somos pobres en experiencias comunicables”, sentencia. Esto porque la información es pobre, tiene caducidad y cobra su recompensa en el instante en el que es nueva. “Solo vive en ese instante”, señala Benjamin. No así la narración. Ésta, según él, mantiene “sus fuerzas bien concentradas” y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo. Libros como *Monasterio* (2014) o *El boxeador polaco* (2008) son prueba de esa capacidad germinativa:

Por más largo e imponente que se construya, un muro nunca es infranqueable. Un muro nunca es más grande que el espíritu del hombre que éste



▲ Eduardo Halfon. Tomada de: <https://www.instagram.com/p/Cy50KYSIFUf/>



Halfon fue un escucha atento de las narraciones orales, mismas que Benjamin lamentaba que fueran cada vez más lejanas. Sin embargo, no basta con ser testigo de ellas: deben compartirse. Según el filósofo, “el narrador toma lo que narra de la experiencia, tanto si es la suya como si es transmitida. Y la convierte, a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia”.

encierra. Pues el otro sigue allí. El otro no desaparece. El otro nunca desapa^oece. El otro soy yo.

[...]

me pareció que su discurso era como un sosegado oleaje. A lo mejor porque la memoria es también pendular. A lo mejor porque el dolor únicamente se tolera dosificado.

Varios años después de escritas, estas palabras conservan su fuerza porque tejen historias que todavía provocan sorpresa y/o reflexión. Su potencialidad se halla en el ejercicio de la lectura anacrónica, que posibilita el despliegue de varios estratos de la memoria de Halfon que coexisten y relampaguean entre ellos. Tal vez por eso se adviertan ecos de personajes, historias o recuerdos en diferentes libros del escritor; ecos que, al mismo tiempo, favorecen una lectura rizomática. Frente a la homogeneidad del tiempo impuesta por la modernidad, el anacronismo desdobra uno heterogéneo y fragmentario compuesto por parches o retazos de memoria.

El narrador como sastre o artesano

“PARCHES, REMIENDOS, costuras, hilos, retazos que, con oficio, crean la ilusión de un todo”, asegura Halfon al equiparar el oficio del escritor con el del sastre. ¿No son los parches y las costuras una suerte de huella anacrónica sobre el traje? Y, ¿no es el sastre un artesano? Así, no sería absurdo constelar nuevamente una reflexión halfoniana con una benjaminiana: la del narrador artesano; “la huella del narrador queda adherida a la narración tal como las manos del alfarero dejan su marca en la superficie de la vasija de barro”.

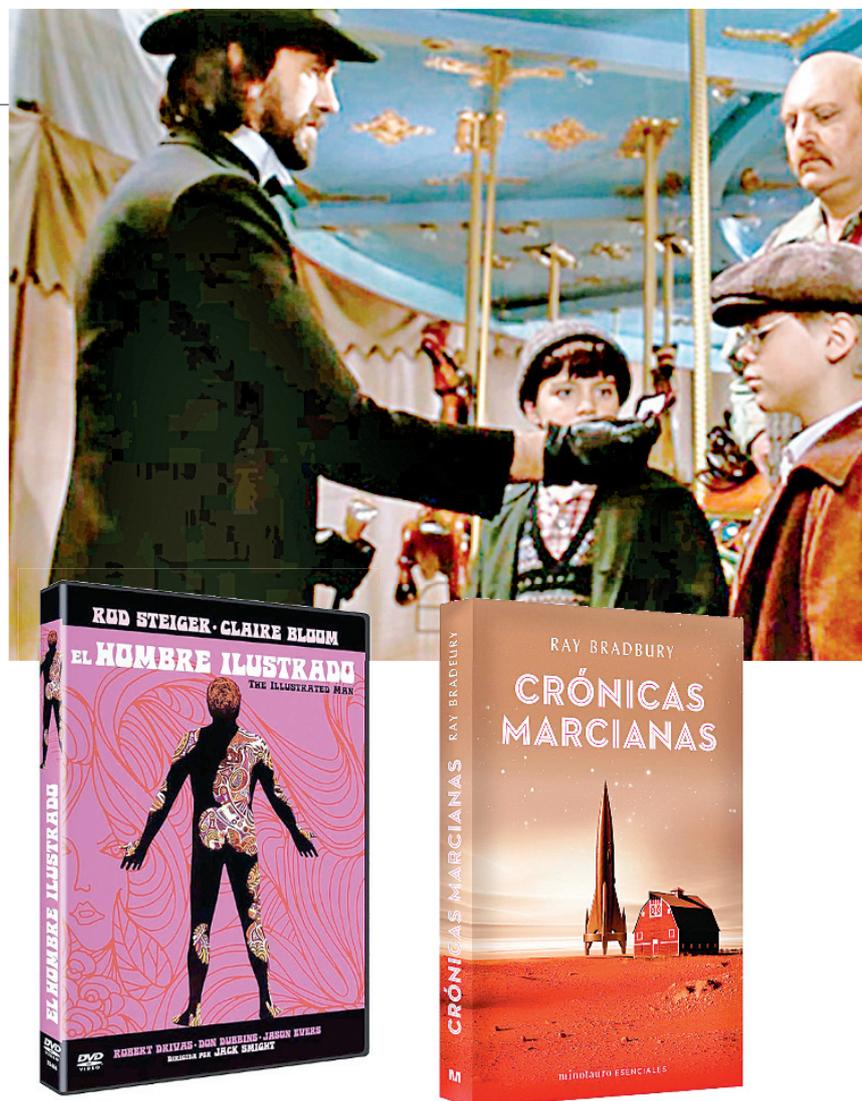
Si somos pobres en experiencias comunicables es, primero, porque nos hemos colmado de información caduca y hueca que vive sólo en el instante. ¿Quién tiene hoy en día tiempo para leer (escuchar) una historia? ¿Quiénes son los tercetos rebeldes que, desafiando la insana productividad capitalista, aún se dedican tiempos de ocio? Y, segundo, porque no nos alcanza ningún acontecimiento que no esté cargado de explicaciones. Sin embargo, para el filósofo, la mitad del arte de narrar consiste en referir historias libres de ellas.

He aquí otra estela de la potencia narrativa de Halfon: sus escritos tienen más del cuentista que del novelista; a sus historias no se les debe pedir aclaraciones. Benjamin diría que no pierden su legitimación ante la pregunta: “¿y cómo sigue?” La experiencia de leer a Halfon consiste en no demandarle respuestas, su escritura exhorta a un lector emancipado (diría Rancière), lo reta e incomoda, lo obliga a tomar una postura y a generar una opinión, tarea que, en un mundo en el que todo se exige digerido, resulta ardua e incómoda. Sus relatos se vuelven experiencias que marcan al lector y éste, con las palabras adheridas como huellas, se convierte en narrador al transmitir esa anécdota grabada. La fortaleza de la escritura de Eduardo Halfon reside en un engaño o ilusión: son historias que en apariencia se presentan como personales, pero cuya lectura anacrónica revela profundamente universales.

Con Halfon se afianza el poder de las palabras. Son éstas las que, en su (re)narración, restituyen un poco de vida, devuelven un tanto de aliento y tiempo, para continuar intercambiando experiencias que nos permitan recuperar esa facultad inalienable y que, gracias a ella, podamos seguir siendo –acaso– un poco más humanos; porque, al final, como asegura su homónimo narrador: nuestra historia es nuestro único patrimonio. ●



▲ Ray Bradbury. Foto: AP / Steve Castillo, archivo.



El célebre narrador, ensayista, dramaturgo, poeta y guionista estadounidense Ray Bradbury (Waukegan, Illinois, 1920-2012), es uno de los escritores de literatura fantástica más leídos en el mundo, autor de títulos ya clásicos como *Fahrenheit 451*, *Crónicas marcianas*, *El vino del estío* y *El hombre ilustrado*. Aficionado al cine durante toda su vida, Bradbury escribió el guión de adaptación para la película *Moby Dick*, dirigida por John Huston en 1956 y protagonizada por Gregory Peck. En esta entrevista, hasta ahora inédita en español y realizada en mayo de 2002, el autor de *Sombras verdes*, *ballena blanca* habló de su estrecha relación con el cine y de su experiencia –muchas veces amarga– como guionista de Hollywood, aunque también ofreció su punto de vista acerca de las múltiples adaptaciones que de sus libros se realizaron, tanto para el cine como para el teatro.

Brendan Dowling

RAY BRADBURY, LA LITERATURA FANTÁSTICA Y EL CINE

–Usted ha escrito en distintos géneros: novela, cuento, poesía y guion cinematográfico. ¿Cómo decide en qué estilo narrará la historia?

–Yo no lo decido. Es mi yo interior quien lo hace. Me dejo llevar por mi subconsciente. Si requiere hacer un poema, hago un poema, y si necesita hacer una obra de teatro, hago una obra de teatro. Así que no estoy al mando, porque no tengo el control.

–¿Y cómo se conecta con su subconsciente?

–Se expresa por sí solo. Me despierto muy temprano y permanezco en la cama, y este es el momento que yo llamo “el teatro de la mañana”. Multitud de pensamientos corren por mi cabeza y entre mis oídos cuando despierto. No es un estado de sueño, pero tampoco estoy del todo despierto. En todo caso, todas estas metáforas dan vueltas en mi cabeza y más tarde elijo una, salgo de la cama y la escribo. Soy muy afortunado.

–En los últimos veinte años muchos de sus libros, como *El vino del estío*, se han transformado en musicales. ¿A qué se debe?

–Existen tres versiones [de *El vino del estío*] que realizaron tres compositores distintos. El primer compositor renunció y se dedicó a otras cosas, así

que tuve que pedirle a alguien más que escribiera una segunda versión; más tarde llegó el tercer compositor e hizo una última versión. Pero la que más utilizamos en este momento es la que hicimos hace un año en Burbank, California.

–¿Qué se puede obtener en un musical que no se consiga de una novela?

–Resulta muy divertido, eso es todo. Me encanta la forma musical. Es un método diferente de hacer las cosas, uno muy lindo. Puedes cantar cosas en lugar de decirlas. ¿Y por qué no hacerlo?

–En estos momentos, muchos de sus libros y relatos están siendo llevados al cine. ¿Qué espera que consigan los cineastas con estas adaptaciones?

–Sólo espero que lean la maldita historia. La mejor película que hicieron fue *El fantástico traje blanco* [filmada en 1988]. Esta es la mejor película, porque realmente leyeron mi guión y lo adaptaron. Por eso es hermosa.

–Entonces, en relación con las anteriores adaptaciones de sus libros, ¿esta ha sido su mayor queja, que no han sido fieles a la historia?

–Bueno, *Fahrenheit 451* [realizada en 1966] es una película muy bonita, pero faltaron muchos elementos. Eliminaron el personaje de Clarisse



▲ Fotogramas de *Carnaval de tinieblas* y *El monstruo de tiempos remotos*.



▲ Fotograma de *El hombre ilustrado*.



▲ *The Burns and Allen Show*.

McLellan, la adolescente; quitaron a Faber, el profesor de filosofía; también eliminaron al perro mecánico. Así que hay que volver a incluirlos, ¿no?

–¿Es eso lo que espera que ocurra con la próxima adaptación de *Fahrenheit 451*?

–Yo no contaría con ello, porque Mel Gibson posee los derechos desde hace seis años y tiene diez guiones sobre ella. Pero, vamos, no necesitas diez guiones para *Fahrenheit*: es un guión en sí mismo.

–Parece que se presta muy fácil para el cine.

–Oh, Dios, claro que sí, es algo automático. Es como lo que Sam Peckinpah me dijo hace años. Quería hacer una película sobre ella y le dije: “Sam, ¿cómo la harás?” Y él respondió: “Arrancaré las páginas del libro y las meteré en la cámara.” Y esto es lo que debe hacerse con muchas de mis historias; soy guionista.

–Usted trabajó en el guion de *Moby Dick* y después escribió un libro [*Sombras verdes, ballena blanca*] sobre esta experiencia. ¿Cómo fue este proceso para usted?

–Muy difícil, porque es una novela monumental –ochocientas o novecientas páginas– y está repleta

de metáforas. Tienes que elegir las adecuadas y organizarlo todo, porque la novela no está estructurada como un guión. Y si rodaras toda la novela, tendrías una película de doce horas. Así que tuve que pasar ocho meses leyendo y releyendo el libro hasta que todas esas metáforas se asentaron en mi cabeza y pude poner las más destacadas en el guión.

–En entrevistas anteriores usted mencionó que, una vez que comenzó a escribir, el proceso fue muy rápido.

–Eso muy al final, pero me tomó siete meses de relectura y reflexiones y emociones, hasta que me desperté como Herman Melville por un solo día.

–Las bibliotecas y los bibliotecarios desempeñan un papel importante en sus relatos. ¿Cuáles fueron sus experiencias formativas con las bibliotecas?

–Bueno, representan el total de mi educación. No fui a la universidad, pero después de culminar la preparatoria fui a la biblioteca local y pasé allí dos o tres días a la semana durante diez años, y conseguí una mejor educación que la que obtiene la mayoría de la gente en las universidades. Así que me gradué en la biblioteca cuando tenía veintiocho años.

–¿Cómo es hoy su relación con las bibliotecas?

–En los últimos cinco años he ofrecido lecturas en más de noventa y cinco bibliotecas del sur de California para recaudar fondos para ellas. Son el centro de nuestras vidas. De nada sirve ir a la universidad si no vives en la biblioteca.

–Usted también habla mucho acerca de que es necesario que los niños aprendan a leer y escribir en el preescolar para que estén preparados para el primer grado. ¿Cómo se inició en la lectura?

–Bueno, ocurrió en el primer grado. Y también antes, en casa. Mis padres me leían historietas y me enamoré de ellas. Las he coleccionado toda mi vida. Tengo la colección completa de todas las tiras cómicas dominicales de *Buck Rogers* que aparecieron en los diarios; guardo todas las del *Príncipe Valiente*, también todas las de *Tarzán* que se publicaron en tiras cómicas dominicales desde 1932 hasta que estuve en la preparatoria. De modo que aprendí mucho leyendo historietas cuando era niño. De mayor siempre quise tener mi propio cómic. Y ahora, desde hace algunos años, existen *The Ray Bradbury Comics* y *The Martian Chronicles Comics*. Entonces, de repente sucedió que tuve mis propios libros ilustrados.

–¿Influyó la lectura de historietas en su estilo de escritura o en su forma de narrar una historia?

–Ah, no. Me introdujo a las metáforas. Las historietas son pura metáfora, así que aprendes a contar una historia con símbolos, que es algo que resulta muy valioso atender. Y también aprendí eso de las películas, y de la poesía. La poesía es principalmente metáfora. Si no contiene metáforas, no funciona.

–Usted creció cerca de Hollywood. ¿Cómo fue esa experiencia para usted?

–Fue maravilloso. Era muy pobre y no tenía dinero. Paseaba por Hollywood en mi patineta. Todos los veranos, de los catorce a los diecisiete años, cruzaba casi todos los días delante de los estudios Paramount y los estudios Columbia y por varios restaurantes tomándome fotos y pidiendo autógrafos, porque estaba locamente enamorado del cine. Siempre tuve la esperanza de que algún día traspasaría el muro y me convertiría en guionista. Y eso es lo que finalmente ocurrió cuando tenía treinta y tantos años.

–¿Trabajando en *Moby Dick*?

–No, primero hice *Vinieron del espacio* [en 1953] y después se rodó *El monstruo de los tiempos remotos* [también en 1953].

VIENE DE LA PÁGINA 9 / LA LITERATURA FANTÁSTICA...

–Estas experiencias ¿fueron sueños hechos realidad para usted?

–Oh, Dios, sí, fue algo maravilloso. Pero cuando se hace bien. Cuando se hace mal, todo es terrible. *El hombre ilustrado* [filmada en 1969] es una película espantosa, pero *El carnaval de las tinieblas* [realizada en 1983] es una película encantadora.

–¿Es cierto que vendía chistes de George Burns cuando estaba a las puertas de Paramount?

–No los vendía. Me ofrecían dinero por ellos y se los daba. Llegué a conocerlo y después se convirtió en mi amigo. Escribía guiones para [la comedia televisiva] *The Burns and Allen Show* todos los miércoles y se los daba a George, quien los leía y fingía que le gustaban. Eran terribles, pero él me animaba. Era un hombre muy dulce. Volví a verlo hace unos veinte años y se acordó de mí. ¡Eso fue lo más grandioso! Estábamos en un banquete y vi a George Burns en un rincón, y anuncié al público lo mucho que lo quería y cómo recordaba lo amable que fue conmigo cuando era un muchacho. Cuando terminó el evento, George Burns vino corriendo hacia mí y dijo: “¿Eras tú? ¿Eras tú? Me acuerdo de ti”, y nos abrazamos por primera vez en cuarenta años. Era un hombre maravilloso.

–Al leer sobre su trayectoria, parece que muchas personas famosas lo han influenciado: Federico Fellini, Hugh Hefner, Charles Laughton...

–Laughton fue mi amigo y mi maestro. Solía detenerse frente a su chimenea y representaba para mí a Shakespeare o escenas de George Bernard Shaw. Me decía una y otra vez: “Ray, cuando escribas para el teatro –cosa que harás algún día– recuerda que eres un poeta. Nunca olvides que eres un poeta.” Así que, cuando más tarde comencé a escribir entremeses, recordé lo que dijo Charles Laughton, y por eso muchas de mis obras están llenas de poesía sutil.

–¿Y cómo lo conoció?

–En 1955, él y su productor me contrataron para escribir una obra de teatro de *Fahrenheit 451*. Adapté *Fahrenheit* al teatro, y Charles Laughton y Paul Gregory, su productor, me llevaron de copas una noche, me pidieron tres martinis dobles y después me dijeron lo mala que era mi obra. Lo cual fue muy dulce. ¿No fue generoso, por parte de ellos, que me hayan preparado con martinis? Salí de la cena y caminé por la calle con lágrimas corriendo por mis mejillas, porque deseaba tanto escribir una obra para Charles Laughton. Bueno, vino a verme un año después y consiguió que escribiera una opereta de ciencia ficción para su mujer, Elsa Lanchester. Así que pasé mucho tiempo en su casa en el verano de 1956. Llegué a conocerlos muy bien. Escribí la opereta y James Whale, el director de *Frankenstein*, diseñó los decorados para nosotros, los construyó y nos los regaló. Fue encantador.

–¿Cómo fue toda esta experiencia para usted?

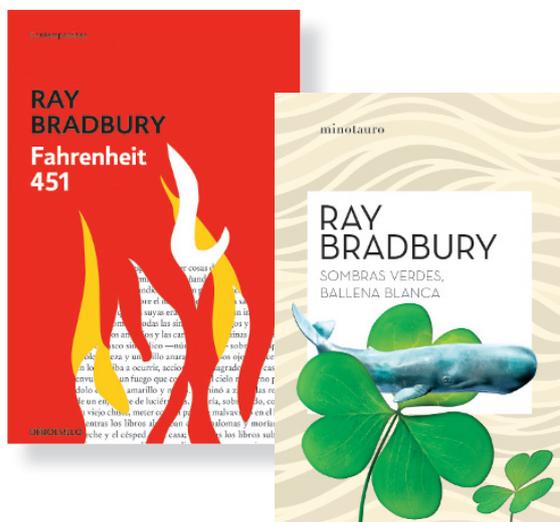
–Estaba siendo mimado por gente famosa. Conocí a James Whale, justo antes de que se ahogara en su alberca. Me molestó la película que hicieron sobre él. Era espantosa. No me importa nada la vida privada de nadie. Sólo me importa su creatividad. Y él hizo dos o tres de las mejores películas que existirán para siempre.

–¿Vio sus películas cuando era niño?

–Una docena de veces. Y era un gran caballero. Un gran caballero.



▲ Fotograma de *Vinieron del espacio*.



–Usted ha estado muy implicado en la planificación urbana. En qué dirección deben avanzar las ciudades para que puedan alcanzar prosperidad?

–Bueno, en Hollywood ya realizaron un buen modelo. Durante los últimos veinte años no he parado de dar conferencias y de decirle a la Cámara de Comercio y a otras personas de Hollywood que ese lugar es un desastre: “Ahora mismo no tiene un [restaurante] Hollywood and Vine. No hay nada allí.” También les comenté: “En los próximos años, en algún lugar de Hollywood tendrán que reproducir sets de películas famosas para que cuando los turistas vayan allí tengan algo que ver.” Y agregué: “El primer set que deberían construir es el de *Intolerancia*, de D.W. Griffith, que se rodó hacia 1918 [en realidad, se filmó en 1916].” Bueno, por Dios, construyeron ese set en la esquina de Hollywood Boulevard y Highland, y se inauguró hace seis meses. Vaya y eche un vistazo. Es el plató de *Intolerancia* de D.W. Griffith, y yo soy el responsable; como resultado, esa sección de Hollywood se ha revitalizado y la gente ya va allí por costumbre, cuando hace ocho meses no había nadie en el barrio.

–¿Por qué eligió *Intolerancia*?

–¡Porque es un gran set! ¡Vaya y mírelo!

–¿Cómo ha cambiado el mundo literario y editorial desde que usted comenzó a escribir?

–Ha mejorado. Hay más oportunidades para que los jóvenes escritores inicien su carrera. Cuando yo comencé a publicar, hace cincuenta o sesenta años, había muy pocas editoriales de literatura fantástica y ciencia ficción. Entre 1935 y 1945 salían quizá siete u ocho novelas –diez como mucho– de literatura fantástica y ciencia ficción al año, así que no había mercado para esta narrativa. Existían, sí, revistas en las que podías aparecer: *Fantastic Adventures*, *Captain Future*, *Astonishing Stories*,

Weird Tales. Pero sólo te daban dos centavos por palabra, a veces un solo centavo. Todos mis primeros trabajos aparecieron en *Weird Tales* y me pagaban quince dólares por relato. Y todos esos relatos son los que más tarde conformaron *El país de octubre*, de modo que esas narraciones todavía andan circulando por ahí. Aunque sólo me pagaron un centavo por palabra. Pero todo eso ha cambiado. Ahora hay cuatro o cinco grandes editoriales que publican novelas de ciencia ficción y literatura fantástica. Cada año se publican entre ciento cincuenta y doscientas novelas nuevas dentro de estos géneros escritas por autores noveles, así que el campo editorial se ha ampliado y esto resulta maravilloso para los escritores jóvenes, sobre todo para los que trabajan para el cine. Todas las películas importantes de los últimos quince años que han ganado mucho dinero pertenecen a la ciencia ficción. *La guerra de las galaxias* es un buen ejemplo, también *Star Trek*, las películas de James Bond... son ciencia ficción. Las películas de Tom Cruise. Todas ellas son ciencia ficción. Y obtienen millones, ¿no?

–¿Qué le ha gustado de las películas de ciencia ficción? ¿Qué busca?

–La mayoría no son muy buenas. Están llenas de efectos especiales, pero no contienen inteligencia. Así que mi película favorita es *Encuentros cercanos del tercer tipo*, porque está hecha con ingenio.

–¿Cree que existe un lector ideal para su obra? ¿Cuáles son las características de un admirador de Ray Bradbury?

–No sabría decirle, no puedo responder sobre eso. Alguien que sabe amar.

–¿En qué está trabajando actualmente?

–Justo acabo de culminar dos novelas y un enorme título de ensayos. Y en otoño saldrá a la venta una recopilación de cuatrocientos de mis poemas. Así que el próximo año publicaré muchas cosas. Al menos cuatro libros.

–¿Qué consejo daría a los escritores que inician su carrera?

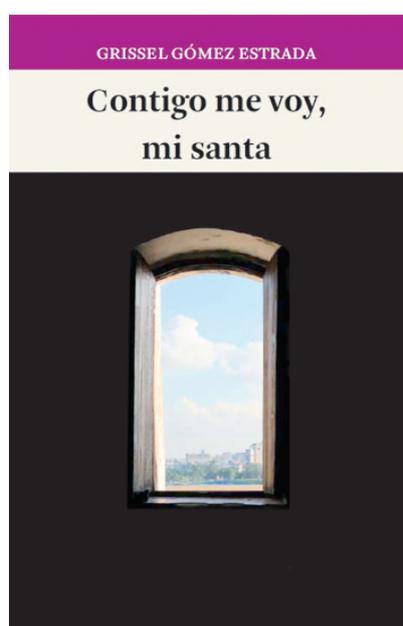
–Enamórate y mantente enamorado. Haz lo que amas, no hagas ninguna otra cosa. No escribas por dinero. Escribe porque te gusta hacer algo. Si escribes por dinero, no escribirás nada que merezca la pena leer.

–¿Alguna vez ocurrió alguna circunstancia en la que haya escrito sólo por dinero?

–Nunca, jamás, absolutamente nunca. Ni siquiera lo hice cuando era pobre. Como resultado, mis relatos todavía siguen circulando. Las *Crónicas Marcianas* fueron escritas por cuarenta dólares cada una. Pero el amor valió la pena, ¿no? ●

EN BUSCA DE UNA SÍNTESIS MÍSTICA

Contigo me voy mi santa,
Grissel Gómez Estrada,
Universidad Autónoma de la
Ciudad de México,
México, 2024.



“**Q**ue tú me quieres dejar/ y yo no quiero sufrir:/ contigo me voy mi santa,/ aunque me cueste morir”, dice la canción “Lágrimas negras” de Miguel Matamoros, un son cubano al que hace referencia el título del libro de Grissel Gómez Estrada. Precisamente esta música guapachosa es la que hace entrar al lector en ambiente, pues se desarrolla durante un viaje a Cuba.

No sé si llamarla novela testimonial o de autoficción aunque, por fortuna, las fronteras de los géneros literarios se han expandido en los últimos años, permitiéndonos más libertad creativa y expresiva, sin necesidad de tener que catalogar las obras en un género rígido y definido.

La isla de Cuba era en nuestro imaginario colectivo un lugar casi mítico. Para una generación (como la mía), que se formó en la universidad con la teoría marxista, Cuba representaba el último bastión del socialismo, por lo que era blanco de admiración, al menos en teoría. Sin embargo, la caída del Muro de Berlín y las noticias desilusionantes sobre las fallas y los vicios del socialismo real, abrieron los ojos del mundo y mostraron que se trataba de una simple tiranía alejada de la realidad, la cual llevó a los cubanos a vivir en el infierno que todavía padecen.

La autora no nos da fechas precisas en su texto, pero por el contexto podemos inferir que fue ya durante el período de escasez extrema a la cual se ha sometido al pueblo cubano.

El libro está dividido en tres partes y éstas a su vez en varios capítulos. Es la historia de un viaje, y todos los viajes son alucinantes por diversas razones pero, en general, tienen que ver con una búsqueda interior que va encontrando indicios conforme avanzamos en el camino. Grissel –la protagonista– va con su mejor amigo y cómplice, el poeta Alejandro, con el objetivo de hacer una “síntesis mística de su espiritualidad y carnalidad,

es decir, en busca de una buena cogida”. A partir de este momento, entre chusco y serio, el lector se prepara para lo que sigue.

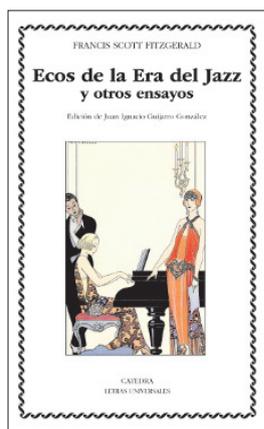
En las primeras partes del libro las narraciones de Grissel y Alejandro se contraponen unas a otras, en primera persona. Es una buena variación que le otorga un ritmo extraordinario al libro. Porque ustedes se imaginan, ¿en qué piensa un hombre? O viceversa, ¿en qué piensa una mujer? En esta parte del texto vemos los dos lados del espejo. Los personajes se van criticando uno al otro, rememorando uniéndose y quizás, también, separándose poco a poco, a pesar de todo lo demás. La amistad, la convivencia, las coincidencias se van entretejiendo en una relación que parece ser muy libre, una amistad casi perfecta, sin contacto sexual, lo cual parece casi increíble.

En realidad el motivo principal del viaje es asistir a una boda que se llevará a cabo a través de una carta poder entre una mexicana y un cubano. Grissel, amiga de la novia, quien “por falta de presupuesto no puede asistir a su propia boda”, es, por así decirlo, la novia sustituta. Mientras, los personajes cubanos viven y conviven con sus manías, sus defectos y su necesidad de sobrevivir en un medio adverso que los hace un poco atrevidos a veces, como quererse casar con extranjeros como una vía para salir de Cuba.

En los últimos días, los amigos van a lugares que no han visto, toman ron, escuchan jazz. Ella conoce a Diego –hombre espectacular que parece sacado de una postal de Hollywood–, goza de su libertad, de su soltería, pero finalmente termina la aventura con un sabor agridulce. Como afirma la protagonista: “La Habana es difícil de digerir.”

No quiero dejar de mencionar aquí la valentía de la autora de nombrar a las personas con sus verdaderos nombres, como lo hace con varios personajes, como el poeta José Ángel Leyva. Hay que tener cuidado con ella cuando nos amenace con ponernos en una de sus novelas ●

Qué leer/



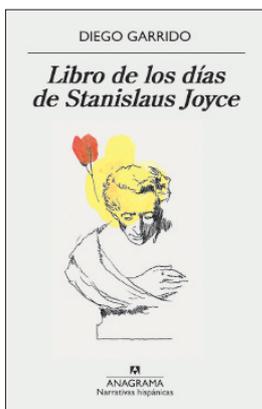
Ecos de la Era del Jazz y otros ensayos,
Francis Scott Fitzgerald, edición de Juan Ignacio Guijarro González, Ediciones Cátedra, España, 2024.

ESTE LIBRO incluye veintidós ensayos magistrales publicados por Francis Scott Fitzgerald a lo largo de su vida. Salieron a la luz en revistas literarias y en periódicos. El escritor ahonda en su propia existencia y en las vidas de sus contemporáneos. Comparte sus turbaciones y explora los legendarios lugares y las ciudades que visitó. Cuatro textos fueron traducidos al castellano por primera vez.



Fractal del Salón de pasos perdidos. Una novela en marcha,
Andrés Trapiello, Alianza Editorial, España, 2024.

HACE TREINTA y cinco años inició la publicación del ambicioso proyecto *Salón de pasos perdidos*. Lo constituyen veinticuatro tomos. Alianza Editorial emprende, con *Fractal*, el relanzamiento de la empresa narrativa. “Mi lesión me ha tenido sujeto a la cama durante unos días. Los primeros en el campo, hace cinco meses. Recuerdo la primera noche de crisis aguda. Miraba el ventanuco casi conventual del dormitorio y confiaba en el paso del tiempo, es decir, en que el tiempo arrastrase el intenso dolor, como arrastra el viento un nublado. Esperaba ver en la aurora la desaparición del tiránico sufrimiento”, escribe Trapiello.



Libro de los días de Stanislaus Joyce,
Diego Garrido, Anagrama, España, 2024.

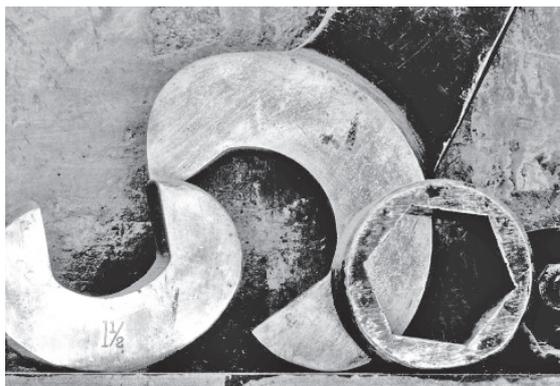
STANISLAUS JOYCE –tres años menor que James– fue un académico “víctima de emociones encontradas de cariño, admiración y rivalidad”, según T.S. Eliot. Garrido comprende la psique del hermano del autor de *Ulises* y recrea su vida. Plantea: “4 de enero. Papi ha pasado toda la noche sentado junto al fuego, revisando papeles y suspirando. Ha sido una de sus grandes noches; creo que ha estado llorando./ Esta familia es un barco a la deriva. O mejor un tren, cuesta abajo y sin frenos. Ya no se salva nadie. [...] 6 de enero. Jim es un genio. Uno disperso, obscuro, borracho, todo lo que se quiera, pero un genio. Esta mañana me ha estado leyendo algunos de sus poemas nuevos, y también sus epifanías.”

Dónde ir/

Manuel Álvarez Bravo. Pesquisas de la lente.

Curaduría del equipo del Museo de Arte Moderno. Museo de Arte Moderno (Reforma s/n, Ciudad de México). Hasta 2025. Martes a domingos de las 10:15 a las 17:45 horas.

La muestra se divide en diversos conjuntos de imágenes que “tienen por intención resaltar conexiones formales y compositivas, configurar



contrapuntos o réplicas visuales entre el trabajo de Manuel Álvarez Bravo y las fotografías que de otros artistas coleccionó”, afirman los curadores. Resulta la exploración del medio fotográfico en sí mismo.

Sin permiso fuera de casa. (El paréntesis de Casa de muñecas de Henrik Ibsen).

Dramaturgia de Ximena Escalante. Dirección de Ruby Tagle Willingham. Con Patricia Madrid y Eduardo Candás. Música original y ejecución en escena de Pablo Ramírez. Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico (Revolución 1500, Ciudad de México). Hasta el 25 de agosto. Viernes a las 20:00 horas, sábados y domingos a las 18:00 horas.



SIN PERMISO fuera de casa fue catalogada por Patricia Madrid como una “ficción paralela.” Ximena Escalante extrajo a Nora y a Krogstad de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen y creó una pieza teatral. La obra original fue estrenada en 1879. Nora Helmer es “una joven que ha sido educada para llevar una venda en los ojos”. La venda cae. Krogstad es un prestamista que proyecta chantajear a Nora. Ella emprende un viaje de autoconocimiento. Renuncia a su hogar. *Casa de muñecas* implicó “un alegato importante en defensa de los derechos de la mujer” y “se sigue representando y el público sigue aplaudiéndola”, asevera el editor Mario Parajón. Actualmente la obra continúa la exploración de la violencia en las relaciones humanas. Krogstad le pide un favor a la protagonista, y el encuentro revela el complicado y sinuoso vínculo que formaron. Ruby Tagle Willingham agregó un personaje sin nombre, un músico vagabundo que funciona como un desdoblamiento de Krogstad ●

En nuestro próximo número

MEMORIAS DE UNA PARIA:

FLORA TRISTÁN Y LA LIBERTAD



Artes visuales / Germaine Gómez Haro

germainegh@casalamm.com.mx

Las mujeres en el arte e historia de los Juegos Olímpicos



1



2

▲ 1. *Atalanta*, Grecia, siglo I aC. 2. *Corredora de Laconia*, ca., 520-500 aC.

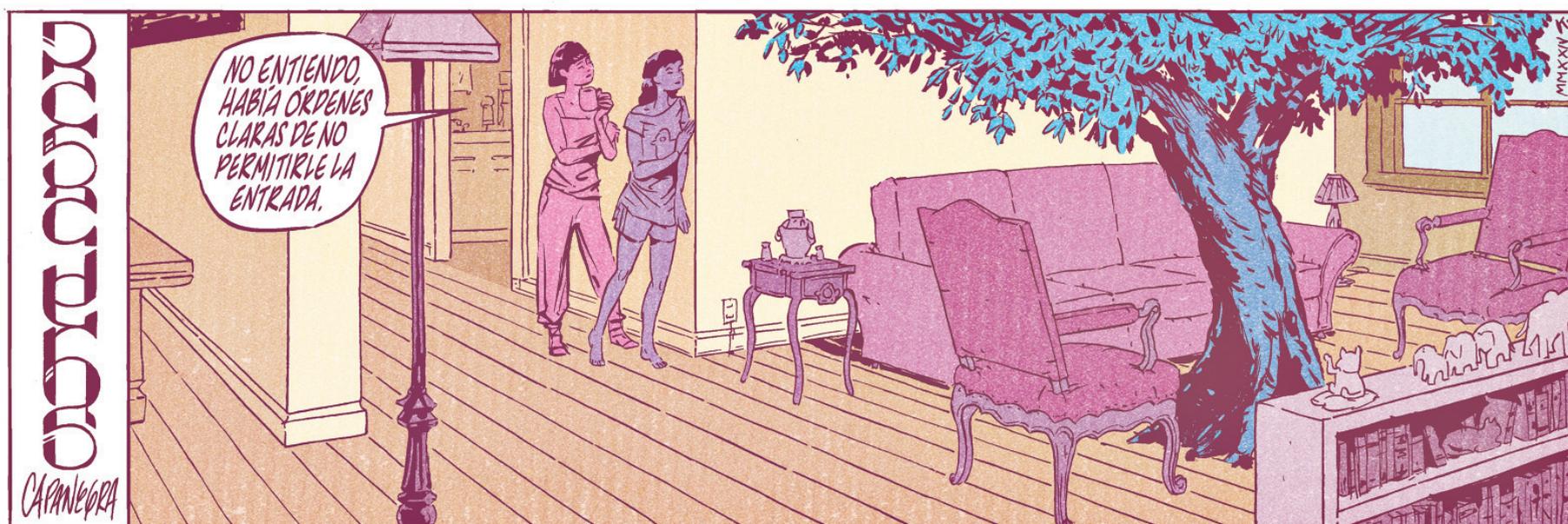
vitalidad y realismo, y que además son piedra clave para descifrar la génesis y desarrollo de estos acontecimientos deportivos milenarios.

Ante la ausencia de mujeres atletas en las representaciones artísticas de la Grecia antigua, me di cuenta de la situación poco favorable que las deportistas han tenido que asumir desde la Antigüedad. La competición deportiva exclusivamente reservada a los hombres tuvo su origen en Olimpia, en 776 aC, en honor al dios Zeus. Dado que las mujeres no podían asistir ni como espectadoras, en un acto de rebeldía organizaron competencias paralelas que llegaron a tener gran relevancia. El historiador Pausanias (siglo II aC) registró en su obra *Descripción de Grecia* los concursos deportivos que se organizaban en el santuario de Olimpia, en Élide, en honor a la diosa Hera –de ahí su nombre, las *Heraia* o juegos Hereos– donde se llevaba a cabo la versión femenina de los Juegos Olímpicos dos semanas después de las competencias regulares. Las ganadoras recibían una corona de olivo, una parte de la vaca sacrificada a Hera y eran inmortalizadas en esculturas o pinturas. Un magnífico ejemplo es la estatua en mármol atribuida al escultor Pasiteles el joven durante la dinastía Julio-Claudia

que se conserva en los Museos Vaticanos y en la que vemos a la victoriosa Atalanta en movimiento, ataviada según la descripción del historiador Pausanias con un quitón corto que deja descubierta la zona del hombro derecho hasta el seno y el cabello suelto. Otra obra menos espectacular de la época arcaica es la *Corredora* proveniente de Laconia (520-500 aC), una pequeña figura de 11 cm en bronce que representa a una mujer presumiblemente corriendo de manera esquemática pero vivaz, perteneciente al acervo del Museo Británico de Londres. Ya en plena era romana, se conservan los extraordinarios mosaicos de la Villa del Casale del siglo IV dC en Piazza Armerina, Sicilia, donde vemos una escena de mujeres atletas inmortalizadas con un virtuosismo inigualable y un sorprendente genio inventivo.

El barón Pierre de Coubertin fue el impulsor en 1896 de la I Olimpiada Moderna en Atenas. Siguiendo la reticencia de los griegos antiguos, se opuso a la participación femenina en las competencias modernas. Para él los Juegos Olímpicos eran: “La exaltación solemne y periódica del atletismo masculino con el aplauso femenino como recompensa.” Muchos prejuicios se tejían en torno a las mujeres atletas, como la transformación “poco estética” de la silueta por la aparición de la musculatura, la “pérdida” de la feminidad y hasta un atentado a la fertilidad. Aún así, cuatro años después, en 1900, las mujeres participaron en las competencias de golf y tenis en el marco de la célebre Exposición Universal de París, lo que significó un gran avance. La primera participación oficial femenina en los Juegos Olímpicos fue en 1908, con una representación del dos por ciento de los atletas y sólo tuvieron acceso a la natación y el tenis. Hubo que esperar casi un siglo, hasta 2007, para que en la Carta Olímpica se consignara como obligatoria la presencia de las mujeres en todos los deportes. Gracias al tesón y persistencia de numerosas atletas y activistas a lo largo del último siglo, la batalla se ganó y en esta edición de Francia 2024 contamos con la participación de 5 mil 250 hombres y 5 mil 250 mujeres que se llevarán, sin duda, una importante cantidad de medallas muy merecidas ●

Con motivo de los Juegos Olímpicos en Francia se llevan a cabo dos espléndidas exposiciones que he tenido la fortuna de visitar en el Museo del Louvre en París: *Olimpismo. Una invención moderna, un patrimonio antiguo* y, en el Museo de Arqueología Mediterránea de Marsella, *Pentatlón antiguo. Pentatlón contemporáneo*. Ambas muestras relatan la historia de las magnas competencias a través de soberbias obras de arte que han guardado la memoria de estos eventos en escenas de una gran belleza,



Tomar la palabra/ Agustín Ramos

Sueños de la razón

DOS GRANDES AMIGOS pasean, discuten, razonan, sueñan, bromean, callan... Las palabras razón, amigos y grandeza resplandecen en el libro *Sueños de la razón, 1799 y 1800, umbrales del siglo XIX* (Era, 2015), de Jorge Aguilar Mora (1946-2024). Resplandecen porque los paseantes son nada menos que Goethe y Schiller, cuya amistad es quizás “uno de los emblemas superiores de este ducado de Weimar”. Y quien narra afirma que esto basta “para saber que todo lo que se dicen y se intercambian está sucediendo en dimensiones incalculables”.

El autor y quien narra son la misma persona. Y esto no es una obviedad, porque la perspectiva del segundo obedece a la estrategia del primero para situarse y situarnos en momentos y sitios clave. Así, por ejemplo, apegado al punto de vista de Novalis sobre el drama de la Compañía de Jesús y el incierto destino de sus miembros, el narrador dice: “Y por cierto, ¿dónde están? ¿Qué ha sido de ellos? ¿Están de verdad durmiendo o han de verdad desaparecido?”

Gracias a esta forma de narrar, quien lee puede convivir con la acción y el pensamiento de un umbral de siglos, y puede llegar a esas *dimensiones incalculables* que aquí ejemplificaré con dos pasajes. En uno, para “contemplar a ojo de pájaro cómo dos hombres, diminutos desde esta altura, imperceptibles en las dimensiones del planeta, están atravesando las montañas de Caripe y perdiéndose en las plantaciones de cacao de Cariacao en busca de los secretos de la naturaleza...” (uno de esos *individuos* es Alexander Humboldt). En otro, para acompañar al descubridor de Urano, W. Herschel, cuyos números “aumentan el universo a dimensiones inalcanzables para el ojo y los telescopios.”

Además de hacernos contemporáneos de un narrador que desconoce el futuro, el autor nos hace partícipes del caldo de cultivo y de la “intimidad donde nacen las ideas”, de la gestación y consolidación de esas ideas que –con “el abuelo Kant” como punto cardinal– embarazan a los siglos venideros: ideas agrupadas en alguna tendencia porque, como señala Friedrich Schlegel –otro de los portentosos protagonistas del libro–, estamos en “la Época de las Tendencias”.

En el esquema que hago aquí de esta estrategia narrativa, cada capítulo abre con citas/epígrafes y con ilustraciones que se despliegan majestuosamente sobre los espasmos filosóficos y sociales o sobre el arte de Haydn, Beethoven, Jean Paul, Hölderlin, Novalis, Goya, David... Y si la apoteosis del capítulo 1799 es barroca, goyesca, la del capítulo 1800 es romántica como Madame de Staël, novelesca como la desnudez y el plan de ésta de escribir en un género que aún oscila “entre ser una narración deformada o aforme, y ser un género de géneros”. La Staël, ese mapa espiritual de una sensibilidad que “cubre una geografía más amplia y mucho más accidentada, porque su alma es la proyección de una nación, la reproducción de una época, el testimonio de una transición histórica, la descripción de un espíritu en constante transformación”.

Con la diversidad de pasiones y metas epistolares de Humboldt, Schelling, Madame de Staël y tanto más, el narrador construye un puente para pasar de la contemporaneidad a la identificación entre personajes y entre quien lee... Por si esto fuera poco, la familiaridad con la obra ensayística, poética y novelística del autor admite una sigilosa confidencia apenas encubierta por otro género *incomprensible* y formidable, nuevo. Y al final, correspondiendo al principio, la última escena de *Sueños de la razón* muestra a Goethe, Schiller y Schelling esperando en Weimar las doce campanadas, y a Humboldt clasificando muestras botánicas “en La Habana [donde aún] el sol no se ha puesto y faltan horas para la llegada del nuevo siglo” ●

Biblioteca fantasma/ Evelina Gil

Por amor al arte



HAY COSAS SOBRE las que los escritores no preferimos hablar y, mucho menos, escribir. Temas que nos resultaría incómodo abordar en nuestros textos, que nos evidenciarían en toda nuestra vulnerabilidad de “comepapeles”, nos avergonzarían o, simplemente, pondrían el dedo en la llaga, esa que sólo la escritura nos permite, en el mejor de los casos, sublimar. Olivia Teroba es de las muy pocas que centra su literatura en lo que preferiría no contar, lo que le produce insomnios, lo que la avergüenza o daría lo que fuera por desaparecer de su realidad cotidiana. Nacida en Tlaxcala, en 1988, ha alcanzado una muy sólida reputación como ensayista. Una muy sui géneris, me atrevo a afirmar, pues mientras otros hacen “autoficción”, ella se sitúa como el personaje central al que le ocurren una serie de cosas que la acercan a determinados libros o autores, y cuyo estudio le permite crear un punto de referencia para sus conflictos personales. El título de su más reciente libro, *Dinero y escritura* (Sexto Piso, México, 2024) enuncia uno de esos temas que tanto nos torturan a quienes elegimos seguir adelante con una vocación que es tremendamente difícil asumir como profesión, a menos que estemos dispuestos a llevar la vida azarosa propia de quien opta por un oficio desdeñado, mal pagado y sin garantías de ningún tipo. Los lectores, por supuesto, no tienen idea de la problemática existencial agazapada detrás de esas ficciones que los envuelven y emocionan. El texto que da título al libro, o al revés, se sumerge en la cotidianidad de una escritora que desbarata el concepto del “cuarto propio” que, por supuesto, difiere dependiendo la cultura, la circunstancia y el país de la mujer en cuestión. Olivia tiene un cuarto material y una libertad relativa por los que debe pagar una renta compartida con otras dos amigas. Los grandes proyectos han de ser postergados para asegurar la sobrevivencia, porque estamos ante uno de esos raros casos de escritor/a que se rehúsa a aceptar un

empleo de nueve a cinco para ganarse el pan a fuerza de talento, cosa que en México es tremendamente difícil, entre otras cosas, gracias a la laberíntica burocracia en torno a los pagos que pueden demorar meses en hacerse efectivos. A través de estos pormenores, toca un punto bastante sensible: el trabajo artístico, salvo casos muy excepcionales, sólo genera plusvalía de manera póstuma. No será el autor/a quien recoja los frutos de su sacrificio. El amor al arte para nada es un concepto *kitsch* sino una realidad; único motor para avanzar en este terreno pantanoso donde las deudas sobrepasan a las satisfacciones.

Los conflictos que genera en la familia la determinación artística de uno de sus miembros se refleja en toda su crudeza en este libro. Somos muchos, Olivia entre ellos, con familias a quienes nuestros libros no emocionan en lo absoluto y, en caso de sucumbir a la curiosidad, terminan reflejándose en alguno de los personajes más negativos, por lo que no son raros aquellos autores que han cortado todo vínculo con parientes ofendidos. Ser escritor, en México, sólo adquiere importancia cuando te vuelves *bestseller* o trasciendes la mediocridad, algo sumamente difícil en un país donde la lectura dista de ser una prioridad. “La escritura nos pide un tiempo que el capitalismo no nos deja libre, así que se lo quitamos a nuestro bienestar. Dejamos de salir a la calle, de respirar aire fresco. Comemos mal, dormimos tarde. No dormimos. Ponemos el cuerpo en la escritura.”

He leído esta colección de ensayos no como una lista de inconvenientes para dedicarse a la escritura, sino como el retrato de una joven autora que, por encima de su talante pesimista, está resuelta a pelear a brazo partido por defender sus sueños. Su literatura, además, refrenda el ideal de excelencia que persigue en medio del más mundano de los caos que alude a tarjetas de crédito y listas de compras. Y, por supuesto, la autora evade romantizar en torno a estas dificultades ●

Bemol sostenido/ Alonso Arreola

Redes: @Escribajista

Anohni & The Johnsons, de vuelta

DIGÁMOSLO RÁPIDO. Pocas voces de nuestro presente resuenan con la intensidad y profundidad emocional de Anohni, la artista británica anteriormente conocida como Antony Hegarty. Sí. Hablamos de la líder, cantante, pianista y compositora en The Johnsons, esa banda de rasgos electroacústicos surgida en Nueva York a finales de los noventa.

Con un nombre que hace homenaje al activista transgénero Marsha P. Johnson (icono del movimiento LGBTQ+), la alineación actual en The Johnsons incluye a Julia Kent en el violonchelo, Rob Moose en el violín y guitarra, Jeff Langston en el bajo, Parker Kindred en la batería y Maxim Moston en el violín.

Al centro de su vorágine, la voz de Anohni desarrolla el fenómeno que la distingue; esa capacidad para alternar entre la fragilidad del susurro y la potencia del lamento en un plano sobrenatural. Características que consiguió con una autenticidad madurada pacientemente y luego liberada en la paradoja *intimidación/ ojo público*.

Dicho esto, Anohni destaca no sólo por su privilegiado aparato fonador sino por una vulnerabilidad nuclear. Allí se potencia el timbre andrógino que fluctúa entre registros masculinos y femeninos, logrando una experiencia auditiva que desafía las normas convencionales.

Su destreza al piano añade mayor dimensión a la música que produce. El instrumento se vuelve extensión de su ser, permitiéndole explorar profundidades abisales. Allí las composiciones, marcadas por una simplicidad engañosa, son paisaje en donde cada acorde y pausa tiene peso significativo. Digamos que su estilo promueve un minimalismo de claridad conmovedora. Ello fortalece, además, la transformación que ha seguido con los años. Un aspecto fundamental en su identidad artística.

De Antony a Anohni, su transición –una metamorfosis tanto física como emocional– dio felices frutos y le permitió encontrar nuevas fuentes de inspiración. La resonancia internacional de temas como “For Today I Am a Boy” y “You Are My Sister”, se debe justo a esa claridad y a su acierto reflexivo en torno al espejo; a la búsqueda de aceptación en un mundo que adolece de superficialidad.

Recordamos ahora que nosotros escribimos el programa de mano para su primera visita a México, cuando se presentara junto a la Orquesta Filarmónica de CDMX dirigida por José Areán. Entonces Anohni ofrecía una interpretación impactante de “Crazy in Love”, canción encumbrada por Beyoncé. Allí transformó la energía del pop en la de una balada melancólica con dimensiones singulares. Gracias a esa flotación la letra discurrió por caminos insospechados, dejando ideas prístinas sobre la arena.

Y bueno, este asunto de su transformación podría ser irrelevante pero recientemente ha estado en el debate por la controversia olímpica de la boxeadora argelina Imane Khelif, quien agitó las aguas con su testosterona. No nos meteremos a esas olas más que para señalar lo evidente: en general andamos faltos de información y empatía. Hablarlo subraya, precisamente, la importancia de figuras públicas como Anohni, cuya visibilidad y coraje pueden contribuir a cambiar percepciones y abrir caminos de tolerancia futura.

Así, Anohni ha utilizado su plataforma para abogar sobre cambios significativos. Al activismo por los derechos de las personas transgénero y su lucha contra las injusticias sociales, se suman acciones ambientales, una extensión de su trabajo artístico. Ejerciendo talento y poder, ha trabajado para dismantelar estigmas y prejuicios demostrando que la aceptación puede elevar al arte.

Finalmente, nos alegra compartir el porqué de estas líneas. Anohni y The Johnsons pisarán el Teatro Metropolitano de Ciudad de México el próximo 24 de septiembre. Estamos listos para que nos hiera su rara belleza. ¿Y usted? Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●



Cinexcusas/ Luis Tovar @luistovars Diecinueve y contando

LA RESILIENCIA del cine mexicano es la decimonovena entrega del Abecedario que el indiscutible maestro de maestros Jorge Ayala Blanco comenzó a publicar en 1968, de tal suerte que a la fecha suma –si se incluyen los volúmenes que siguen, correspondientes a las letras “s”, “t” y “u”, uno ya en imprenta, otro concluido y el tercero en proceso de escritura– cincuenta y seis años de revisión y análisis de la producción cinematográfica nacional.

Como bien saben los cuatro lectores de esta columna, en este espacio nunca cesará de celebrarse que Jorge Ayala siga empeñado en el esfuerzo, absolutamente asombroso, de consignar la producción fílmica mexicana casi en su totalidad –y el “casi”, que debe ser magro, sólo se debe a la tozudez de un cine que de un modo u otro siempre consigue multiplicarse, así sea de manera diríase clandestina.

“Nunca pensé en escribir tanto sobre cine mexicano”, reconoció el propio autor en un evento reciente. Seguro que no: a los veintitantos años de edad, como tenía cuando *La aventura del cine mexicano* vio la luz editorial, nadie sabe con certeza lo que hará; empero, lo que muy evidentemente Ayala Blanco debió tener clarísimo desde aquellos tiempos es que su estupenda pluma –la de un escritor que hace crítica y no al revés– hablaría de cine, no sólo del hecho en México por supuesto, y lo haría para lograr lo que debe ser el principal propósito de todo ejercicio crítico que merezca ese nombre: mediante el análisis riguroso de una obra y la reflexión que suscite, brindar a los lectores una herramienta que les incremente la propia experiencia cinematográfica.

Eso es precisamente lo que el autor de *Falaces fenómenos fílmicos* vuelve a conseguir con *La resiliencia...*: si uno vio la película en cuestión, la pieza crítica de Ayala Blanco amplía el alcance de lo que se ha presenciado, algo así como volver a verla pero con ojos nuevos; y si no se conocía la película, el texto logra no únicamente dar cuenta cabal de lo que aquello trata sino de la felicidad –o lo contrario– del resultado en pantalla.

La resiliencia fílmica (y crítica)

BAUTIZADO CON un término –“resiliencia”– resignificado en tiempos recientes, como apunta el autor en su prólogo, “este libro es fruto del confinamiento parcial o híbrido, pues fue acometido y terminado durante el segundo año de la pandemia por Covid-19 [...] en una inusual situación de trastorno, resistencia y recuperación, de coacción e incertidumbre, de resiliencia fílmica [...] cuando algunas de las salas de cine que no cerraron para siempre volvieron tímida y precautoriamente a abrir sus puertas bajo estrictas medidas de seguridad”.

Más de cinco décadas y media, decimonoveno volumen de una serie, ciento una películas en seis apartados bajo el concepto “resiliencia”: summa –autores con más de tres largometrajes en su haber–; secunda –“en trance de acometer sus difíciles segundas”–; prima –para debutantes–; documenta –el nombre lo dice–; mínima –corto y medimetrajes– y femínea –“realizadas por mujeres o puestas al servicio de una predominante personalidad femenina”.

Eso dicen las cifras pero, con ser impresionantes, no lo son tanto como el contenido del libro; mejor dicho, de cada uno que Ayala Blanco ha escrito, pues al Abecedario hay que añadir títulos de otra naturaleza –verbigracia las “palabras clave” del cine. Líneas arriba se dice que el autor ha *consignado* la producción fílmica nacional desde 1968 para acá, pero el verbo es inexacto por insuficiente: sólo consignar es mucho menos que analizar, pensar en torno a, enriquecer la mirada no únicamente con una cultura cinematográfica formidable –y envidiable– sino con una vastedad de conocimientos que tienden lazos hacia numerosas disciplinas: sociología, psicología, filosofía, antropología, política...

Eso es lo que Jorge Ayala Blanco hace una vez más con *La resiliencia del cine mexicano*, cosa que este último, a través de sus hacedores, comentaristas y espectadores, no puede dejar de agradecer ●

Un olor agrio y denso

Roberto Gutiérrez Alcalá

Estaba acostado bocarriba en la cama, sumido en un sueño ligero, cuando mi abuela abrió la puerta del cuarto y con una voz neutra dijo:

–Te buscan.

Era domingo por la mañana. La noche anterior había estado en la calle, bebiendo cerveza con unos amigos, y ahora tenía dolor de cabeza y náuseas.

Eché a un lado la cobija que me cubría y me apreté las sienes con ambas manos mientras fijaba la vista en el techo descarapelado.

Al cabo de un minuto voltee a ver el reloj despertador que se hallaba encima del buró, junto a la lámpara: apenas eran las ocho. Me levanté, me puse la chamarra y salí del cuarto, preguntándome quién diablos me estaría buscando a esa hora.

Pasé a un lado de la cocina, donde con el rabillo del ojo distinguí a mi abuela preparando café, crucé la sala y jalé la puerta entreabierta del departamento.

Al fondo, de pie sobre el descanso de las escaleras, un hombre de barba descuidada y pelo grasiento y enmarañado, enfundado en un viejo y sucio abrigo gris que le quedaba demasiado grande, miraba hacia la avenida.

Pensé: “¿Qué hace *aquí* este pordiosero?, ¿qué quiere?”

El hombre giró hacia donde me encontraba y dijo con una voz inconfundible:

–Hola, Beto.

Entonces lo supe: era mi padre.

Hacía más de tres meses que no lo veía. Fue en una plaza comercial, donde comimos unas hamburguesas infames en medio del rumor pertinaz y tedioso de la zona de comidas rápidas.

En esa ocasión me dijo que todos los días se levantaba muy temprano, a las siete, para ir a trabajar y que las ventas iban *razonablemente* bien (era, según su versión, el vendedor “estrella” de un pequeño laboratorio que fabricaba, entre otros productos, un esmalte a base de ajo para endurecer las uñas). Luego cambió de tema y comenzó a hablar de las últimas horas de vida de Mozart, de una de las sonatas para piano de Schubert, de los primeros síntomas de la locura de Schumann... Se expresaba con pasión, con esa pasión conte-



nida que lo caracterizaba cuando estaba de buen ánimo. Al despedirnos, sentí el impulso de abrazarlo, pero me contuve.

Avanzó con lentitud y se detuvo a medio metro de mí. En ese instante percibí, como una bofetada, la fetidez que emanaba de todo su cuerpo, mezclada con un sutil olor a alcohol. Antes de dar un paso atrás, impelido por el asco, descubrí que el párpado de su ojo izquierdo lucía hinchado.

–¿Cómo estás, Beto?

–Bien –dije–. Pero tú no, ya veo.

Hubiera podido preguntarle a continuación qué había sucedido, a qué se debía su aspecto deplorable y lastimoso; sin embargo, permanecí callado porque me di cuenta de que no estaba preparado, ni mucho menos, para recibir ninguna información o noticia de su infierno personal.

Mi padre sacó una mano de uno de los bolsillos de su ridículo abrigo y con ella se rascó la barba al tiempo que decía:

–¿Podrías prestarme doscientos pesos?

Noté que me temblaban las piernas, lo cual atribuí a la resaca o al frío glacial de esa mañana de noviembre. No dije nada y entré en el departamento.

Cuando buscaba mi cartera en el cajón del buró, consideré la posibilidad de encerrarme en mi cuarto y esperar a que mi padre fuera presa del aburrimiento y se largara. Un momento después salí de nuevo y le extendí el billete.

–Gracias, hijo. Te lo devolveré pronto –dijo mientras se lo guardaba en el bolsillo interior del abrigo.

–¡Ni lo pienses! –exclamé.

No había nada más que decir. Él y yo lo sabíamos. Se dio la vuelta y se dirigió a las escaleras, dejando tras de sí un olor agrio y denso.

Todavía lo oí carraspear y toser a la distancia ●