

*Isabel Allende Bussi y el  
golpe de Estado en Chile: un  
testimonio impresionante*  
Marco Antonio Campos

*Tarántula, el horror y la huida:  
Eduardo Halfon, Premio  
Médicis de novela*  
Andrea Tirado

# RICHARD SERRA

(1938-2024)

**LA POESÍA DEL ACERO  
Y EL PESO DE LA ESCULTURA**

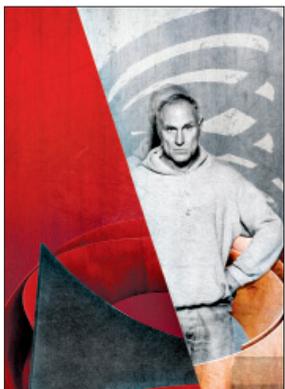
*Alejandro García Abreu*

La Jornada

**SEMAMANAL**

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA  
DOMINGO 17 DE NOVIEMBRE DE 2024  
NÚMERO 1550





Portada: Collage de Rosario Mateo Calderón.

## RICHARD SERRA: LA POESÍA DEL ACERO Y LA ESCULTURA

Nacido en San Francisco, California, a finales de la década de los años treinta, el escultor estadounidense Richard Serra es considerado como uno de los principales exponentes del minimalismo y el postminimalismo; son bien conocidas, y no exentas de polémica, piezas suyas como el *Arco inclinado* en Nueva York, *Serpiente* y el conjunto *La materia del tiempo*, ambos en el Museo Guggenheim de Bilbao, entre muchas otras. Trabajador en una acerera en su juventud, fue precisamente el acero su material preferido para crear las piezas de grandes dimensiones que le dieron celebridad, al mismo tiempo que suscitaban críticas y hasta protestas. De padre español y madre ucraniana, estudiante de Literatura y Arte, Serra poseía una sensibilidad especial que supo expresar en esculturas y materiales que cualquier otro habría considerado impensables. Murió el pasado mes de marzo, a los ochenta y cinco años, en la ciudad de Nueva York.

**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](mailto: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.

# ISABEL ALLENDE BUSSI

## Y EL GOLPE DE ESTADO EN CHILE: UN TESTIMONIO IMPRESIONANTE

Con base en el poderoso libro testimonial *11 de septiembre: esa semana*, de Isabel Allende Bussi, hija menor de Salvador Allende (1908-1973), este artículo sigue los acontecimientos de la semana en que ocurre el ignominioso golpe de Estado perpetrado por Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973.

**H**e escrito que el movimiento estudiantil del '68 y la experiencia socialdemócrata de Salvador Allende (1970-1973) fueron los hechos políticos que marcaron mi juventud. Del 3 de noviembre de 1970 al 11 de septiembre de 1973, seguí con pasión día tras día los acontecimientos de Chile, como si fuera una novela que se desarrollaba difícilmente espléndida, luego empezaba a oscurecerse, seguía un tambaleante declive y terminaba en un múltiple infierno militar. Debemos reconocer que, en el desastre económico y político echeverrista, una medalla de oro del entonces presidente mexicano la representó la política de puertas abiertas a nuestro país a los exilios chileno, uruguayo y argentino. En el primer caso, desde la primera semana del golpe, prioritariamente a la esposa y a dos de las hijas (Hortensia, Isabel y Carmen Paz), y a los nietos de Allende.

En un breve libro testimonial, impresionante, angustioso, *11 de septiembre: esa semana* (Editorial Debate), Isabel Allende Bussi (n. 1945), hija menor de Allende, relata la semana del 9 al 15 de septiembre de 1973, lo que le sucedió a ella y a su familia, hechos que desconocíamos prácticamente del todo.

Doña Hortensia e Isabel habían llegado de México el domingo 9 de septiembre, donde estuvieron una semana. Allende fue a recogerlas al aeropuerto de Pudahuel. La noche del lunes 10, en una cena en la residencia presidencial de la calle Tomás Moro, en la comuna de Providencia, Allende y colaboradores hacían planes. Entre ellos se encontraban esa noche Orlando Letelier, a quien asesinaría un comando

**Marco Antonio Campos**



▲ Isabel Allende Bussi. Foto: La Jornada/ Yazmín Ortega Cortés.

pinochetista en Washington en 1976, Augusto Olivares, quien se suicidaría en La Moneda la mañana siguiente, y Carlos Briones, gerente general del Banco Central. No imaginaban ni de lejos lo que acaecería en unas horas. No imaginaba Isabel que estaría con su madre y también con su hermana mayor Carmen Paz (n.1941) de vuelta en México el domingo 16.

El martes 11 en la mañana Isabel se entera del golpe. De inmediato se dirige en su Fiat 600 a La Moneda. Su esposo Romilio decide no detenerla. Se lleva a los dos hijos. Isabel llega al Palacio de la Moneda después de sortear impedimentos. Entra por la puerta de Morandé 80, que utilizaba su padre y que Pinochet, en su odio sin fisuras, clausuró durante su dictadura de oprobio por diecisiete años. Entre la salida de su casa y la llegada a La Moneda después de las nueve de la mañana, Isabel no alcanzó a oír los cuatro discursos de su padre por Radio Magallanes, y sólo podría oír después el último, que toda la vida lo llevaría como una llaga resplandeciente en el cuerpo y en el

alma. En el famoso discurso, dicho a las 9:03 de la mañana, Allende sentencia: “Yo no voy a renunciar”, y más adelante bella, utópicamente: “más temprano que tarde se abrirán de nuevo las grandes alamedas por donde pase el hombre libre para construir una sociedad mejor”. A La Moneda ya había llegado su hermana Beatriz (Tati), quien se suicidaría cuatro años más tarde en La Habana.

Los sesenta y siete que llegaron a estar allí supieron que estaban ahogados en una ratonera: tenían todo el ejército en movimiento. No dejaban de oírse disparos y cañonazos. Allende obliga a salir a las mujeres. Pide a su hija Isabel que relate por el mundo todo lo ocurrido, quien, junto con su madre, así lo harán.

Y empezó la huida desesperada de las mujeres desde La Moneda (Isabel, Tati, la periodista Frida Modak y la cubana Nancy Julien), quienes con angustiosa suerte logran refugiarse en casa de Alicia Rojas, directora adjunta de la Biblioteca del Congreso Nacional, en la comuna de Providencia. Cerca de la dos de la tarde, con el bombardeo de la Fuerza Aérea y el fuego de artillería, quienes están en La Moneda deciden rendirse. Bajan con una bandera blanca. Antes de salir como último, Allende entra al salón Independencia, se sienta en un sillón y, con una AK47, se dispara en la boca. Poco después de las cuatro de la tarde Isabel se entera de la muerte de su padre. Más tarde sabrían que un grupo de asesores que se quedaron como últimos fueron aprehendidos, fusilados, desaparecidos.

El miércoles 12 el esposo de Beatriz (Tati), el cubano Luis Fernández Oña, logra recogerla de casa de Alicia Rojas y llevarla a la embajada de Cuba. Fernández Oña recomienda a Isabel que telefonee a la embajada de México. Isabel lo hace y le contesta el propio embajador Gonzalo Martínez Corbalá, quien va por ella.

Hortensia Bussi, que estaba en otra casa, no supo que su esposo había muerto. El día 11 no la dejaron ver la televisión ni oír el radio. Ya enterada muy temprano el miércoles 12, doña Hortensia acompaña, sin que le dejen ver el cuerpo, el ataúd con su marido al cementerio Santa Inés de Viña del Mar, el cual por mucho tiempo no se sabría en cuál tumba estaba.

El embajador mexicano, Gonzalo Martínez Corbalá –quien comportaría, hasta la ruptura de relaciones, con una valentía que linda con el heroísmo, al refugiarse y salvar a centenares de chilenos–, va a recoger a la familia. Doña Hortensia no quería ir al exilio; hábilmente Martínez Corbalá la disuade para que sea, mientras tanto, su invitada en la embajada. Llega a la casa Carmen Paz, la hija mayor de Allende. Ya está, salvo Beatriz, reunida la familia. Helicópteros y disparos no dejan de oírse. Van madre, hermanas, Frida y Nancy en el coche de Martínez Corbalá.

El jueves 13 empiezan tumultuosamente los allanamientos y las detenciones. Los hijos de Isabel son llevados a la embajada. También llegan los primeros refugiados. Los militares, a lo largo de Chile, detienen, torturan, ejecutan. En esa semana última, escribe Isabel, cerca de cuatrocientos opositores o que les parecen a los militares que son opositores o que creen que *tienen algo que ver*. Como solidaridad y protección –se temía la entrada para detenerlas– a doña Hortensia empiezan a visitarla embajadores al recinto mexicano.

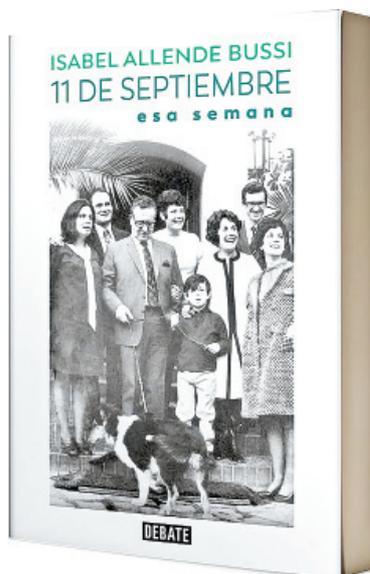
El sábado 15, acompañada de Gonzalo Martínez Corbalá y por los embajadores de Suecia, India, la URSS, Israel y Guatemala, van al aeropuerto de Pudahuel a tomar el avión a México. Parten a medianoche. Vuela con ellas y otras personas el



▲ Salvador Allende, 1972.



**Antes de salir como último, Allende entra al salón Independencia, se sienta en un sillón y, con una AK47, se dispara en la boca. Poco después de las cuatro de la tarde Isabel se entera de la muerte de su padre. Más tarde sabrían que un grupo de asesores que se quedaron como últimos fueron aprehendidos, fusilados, desaparecidos.**



propio embajador. Cuando cruzan la frontera con Perú en el avión se oye de todos y todas un solo grito de alivio.

Ignoraban que ese mismo 16 de septiembre el capitán Pedro Barrientos y una cáfila de militares, después de cuatro días de torturas, ultimaban, en un acto infame, al famoso cantante Víctor Jara de cuarenta balazos en el Estadio Chile y arrojaban el cuerpo en la calle. Lo enterraron en un humilde nicho de la avenida México en el Cementerio General de Santiago. El 23 de septiembre Pablo Neruda murió a causa del cáncer o aceleraron su muerte por envenenamiento (se discute todavía), como asesinaron en una cirugía digestiva en 1982 al expresidente demócrata cristiano Eduardo Frei, que, de cooperar sin cortapisas con las Fuerzas Armadas para el golpe, se había vuelto su crítico. Ignominiosamente Pinochet perseguiría y mandaría matar a los ministros de la Unidad Popular, entre ellos, algunos muy allegados, como a José Tohá, el 15 marzo de 1974; al general Carlos Prats y señora, en Buenos Aires, el 30 de septiembre de 1974, y a Orlando Letelier, en Washington, el 21 de septiembre de 1976. El primero, estrangulado en el hospital; los otros dos en atentados que los hicieron trizas e hicieron trizas los automóviles.

Durante los años siguientes a 1973, Isabel y su madre cumplieron la encomienda de Salvador Allende de llevar su ideario, los hechos ocurridos en su mandato y, desde luego, las atrocidades de la Junta Militar.

El 4 de septiembre de 1990 los restos de Salvador Allende fueron trasladados desde el cementerio de Viña del Mar al mausoleo de la familia en el Cementerio General de Santiago. La caravana fue apoteósica.

Isabel regresaría a Chile en 1989. Sería diputada por el Partido Socialista desde 1994 a 2010 y de 2010 hasta ahora y terminará su segundo período en 2026. La hija de Beatriz (Tati), nieta de Allende, en una espléndida paradoja, es actualmente ministra de la Defensa en el gobierno de Gabriel Boric.

Emerson lo designaría un hombre representativo. Más por su legado y por su ejemplo, Salvador Allende es una de las grandes figuras del siglo XX ●

La publicación del tomo *Literalidades. Traducciones de poesía*, de Juan Tovar (1941-2019), su consistencia y consecuencia con los autores que trabaja –Gerald Manley, Hopkins, Malcolm Lowry, Ted Hughes y W. B. Yeats– habrán de despertar el entusiasmo del lector de poesía, tal y como aquí se plantea y espera. Para ello, el traductor ha elegido como método “la sobriedad del equilibrio, la penetración perceptiva y desapasionada que busca traicionar lo menos posible unos versos muy demandantes”.



# LITERALIDADES DE JUAN TOVAR: TRADUCIR POESÍA INGLESA DE ALTO RIESGO

Cuando lo colateral, lo marginal en la obra de un autor relevante se vuelve en sí mismo otro centro, un aporte literario sin relación evidente con su quehacer en géneros o especialidades por los cuales se le conoce y caracteriza. La publicación de *Literalidades. Traducciones de poesía*, de Juan Tovar (El Puente-UNAM, México) representa un regalo para cualquier lector de poesía. Reúne las diversas colecciones de autores modernos en lengua inglesa que publicó en vida, todas recibidas con aprecio crítico y la gratitud de los lectores profanos. Por lo tanto, la reunión en un solo volumen de las antologías tovarianas de Gerald Manley Hopkins, Malcolm Lowry, Ted Hughes y, principalmente, W.B. Yeats, significa un acontecimiento y una confirmación.

Narrador, dramaturgo y traductor

JUAN TOVAR (1941, Puebla-2019, Tepoztlán) es el narrador brillante y claro que avanzó hacia el teatro de manera natural hasta volverse uno de

los dramaturgos mexicanos más prolíficos y bien representados en las pasadas décadas. Escribió unas treinta y cinco obras dramáticas, originales y adaptaciones, escenificadas en escuelas tanto como montadas por Ludwik Margules (varias), José Caballero, Luis de Tavira o Beatriz Novaro. Este espectro teatral y sus novelas componen la obra de la que quiso ser autor. Una suerte de novela, *Criaturas de un día*, fue reescrita y publicada cuatro veces (1984-2009).

Pero desde su juventud, como sucede en ocasiones con los narradores, estableció una relación amorosa con la poesía, digamos que desinteresada, como lo es para los verdaderos lectores de poesía, sin más pretensión que el amor al arte y la lengua. De ahí extrajo Tovar el impulso para realizar estas reescrituras “literales” de formidables e irresistibles poemas escritos por británicos entre el fin del siglo XIX y el largo siglo XX, que forman el meollo de *Literalidades*.

En su presentación, la poeta Elsa Cross se pregunta “cuándo hizo Juan estas traducciones” si

**Hermann Bellinghausen**



tal ejercicio no formaba parte de su trabajo, ni siquiera como traductor (ciertas traducciones tuyas “de oficio”, como *Las enseñanzas de don Juan*, de Carlos Castaneda, están mejor escritas que el original). Para Cross, el esfuerzo “brotó acaso del puro deseo y entusiasmo”.

Ahora, ¿por qué un título tan poco atractivo como *Literalidades*? Lo explica la prologuista, quien conoció a Juan Tovar de vida y obra: “Quiere decir fidelidad a los poemas, y va mucho más allá de la fidelidad sólo a la letra, pues capta también integralmente el espíritu” de los autores. Impactan a Cross las penetrantes lecturas de Tovar. Es desde el mundo interior de los poetas que los ve y traduce, “y es lo que parece tener prioridad sobre cualquier otra cosa, dando con la cadencia, el tono, el ritmo justos, dentro de lo difícil que es traducir poesía del inglés al español”. La tarea principal se vuelve “mostrar esos mundos diversos, hacerlos presentes en toda su intensidad, su delicadeza o su filo”.

Además de los cuatro poetas centrales, *Literalidades* incluye versiones aparecidas en revistas y suplementos desde 1970 de Shakespeare, Shelley, Graves, Dylan Thomas, Southwell, Holt. También de los estadounidenses Pound, Cummings y Williams, y por ahí se le cuela Ungaretti. No se consideran las letras de rock que publicaba en versión bilingüe con José Agustín a fines de los años sesenta y principios de los setenta, especialmente de Bob Dylan. El volumen incluye los textos originales, lo que transparenta los poemas escritos en castellano por Tovar. Tal práctica viene de sus versiones de rock, que proporcionaban las letras de las canciones que los chavos coreaban de oído.

## De Hughes a Hopkins *et al.*

LA APARICIÓN de *Símbolos* en 1977, una amplia e impresionante antología del irlandés W. B. Yeats, en Ediciones Era, causó sorpresa en el ámbito hispánico. Tovar mostraba comprensión profunda de un poeta complejo y contradictorio. Logró un verdadero retrato de Yeats en sus propios versos, bajo la pauta de un excelente ensayo como prólogo; transmitió los fervores de aquel irlandés brillante, inquieto, en ocasiones exaltado, casi siempre sabio, incluso cuando lo arrebatan misticismos y atavismos célticos o cristianos.

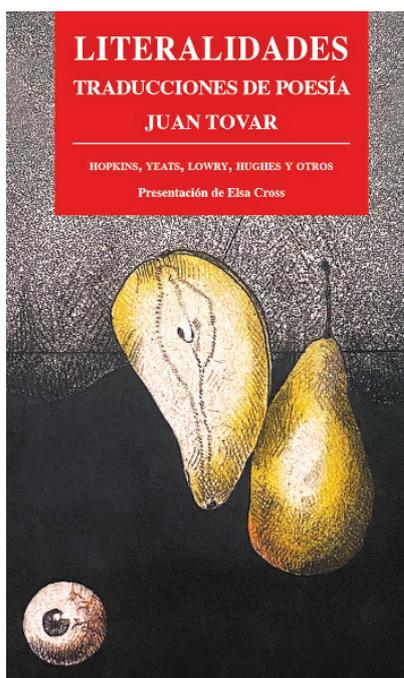
En 1981, Tovar hizo para la UNAM un cuadernillo, entonces no bilingüe, con poderosos poemas de Ted Hughes (Material de Lectura 170, Poesía Moderna). Allí nos acercaba al laureado pero controversial nuevo poeta nacional del Reino Unido, vinculado para siempre con la obra y la muerte de su primera esposa, la notable Sylvia Plath. Ello orienta al traductor hacia las lúcidas consideraciones de A. Alvarez en su gran ensayo sobre los poetas suicidas, *El dios salvaje*.

Después de esta serie, nadie esperaba el *tour de force* que significó *El terrible cristal* (El Tucán de Virginia, 1989), audaz exploración en el apenas traducible Gerald Manley Hopkins, aquel jesuita en vida inédito que transformó la poesía victoriana, alimentó la vanguardia y planteó un rompecabezas a la crítica. El irreplicable Hopkins se atrevió a una radicalidad lingüística comprable a la de nuestro César Vallejo.

Nuevamente, Tovar acomete la escritura de su autor como un recorrido por la existencia interior del poeta, desde la juventud hasta su escritura última, religiosa pero en una osada escala verbal. Hopkins se corresponde, en su unicidad, con Emily Dickinson. Dos poetas secretos en total libertad ante el lenguaje. Al centro de *El terrible*



**Escribió unas treinta y cinco obras dramáticas, originales y adaptaciones, escenificadas en escuelas tanto como montadas por Ludwik Margules (varias), José Caballero, Luis de Tavira o Beatriz Novaro. Este espectro teatral y sus novelas componen la obra de la que quiso ser autor. Una suerte de novela, Criaturas de un día, fue reescrita y publicada cuatro veces (1984-2009).**



*cristal* aparece desde luego “El naufragio del *Deustschland*”, célebre y viajadísima elegía por encargo en honor a cinco monjas franciscanas que se ahogaron en el mar. Libre y literal, Tovar se atreve a palabras castellanas que los poetas temerían usar. Las necesita para un autor tal, escribe Tovar, que “dice en su manejo del idioma, tantas cosas más allá de las palabras que cualquier traducción será aproximada y parcial, cuando no flagrante traición”.

En un pie de página admite haber compulsado las versiones de “El naufragio del *Deustschland*” realizadas por Salvador Elizondo (traductor de quimeras) y Edison Simons. “Debo decir que más bien me han servido de escarmiento, pues en alto grado representan respectivamente, la Escila de la libre invención y la Caribdis de la literalidad insensible”. Define así su propio método, elige la sobriedad del equilibrio, la penetración perceptiva y desapasionada que busca traicionar lo menos posible unos versos muy demandantes.

La última trans-sustanciación (término propuesto por David Huerta) de Tovar fue *México y otros infiernos*, una muestra de la poesía de

Malcolm Lowry, quien para su propia desesperación era más bien narrador, aunque dueño de una prosa a la altura de la poesía, bajo el estigma inmortal de *Bajo el volcán*, novela escrita/vivida a las faldas del mismo Popocatepetl en territorio morelense donde Tovar fraguó su última antología para la colección La Sombra del Viajero (Instituto Morelense de Cultura, 2011).

Nos invita a diversas estaciones del calvario al fondo de la desesperación y el tormento de Lowry en su descenso a los círculos del Infierno, “crucificado entre dos continentes”. No olvida la “noche espantosa” que vivió en un calabozo de Oaxaca donde tiritaba “el niño alcohólico”. Tovar incluye “Para *Bajo el volcán*”, poema de una furia que se agudizará tras la publicación de la novela, cuando Lowry vive el éxito como “un horrible desastre”. No lo soporta: “La fama, como un borracho, consume la casa del alma”. Padece días terribles en Nueva York y Canadá, pero el infierno favorito de Lowry es México, donde la amenaza y la tragedia además lo excitan. Adelanta varias veces su muerte en Cuautla, Cuernavaca, Oaxaca, y sobre esa huella camina Juan Tovar a paso firme en sus propios zapatos.

## Colegas: otros autores/traductores

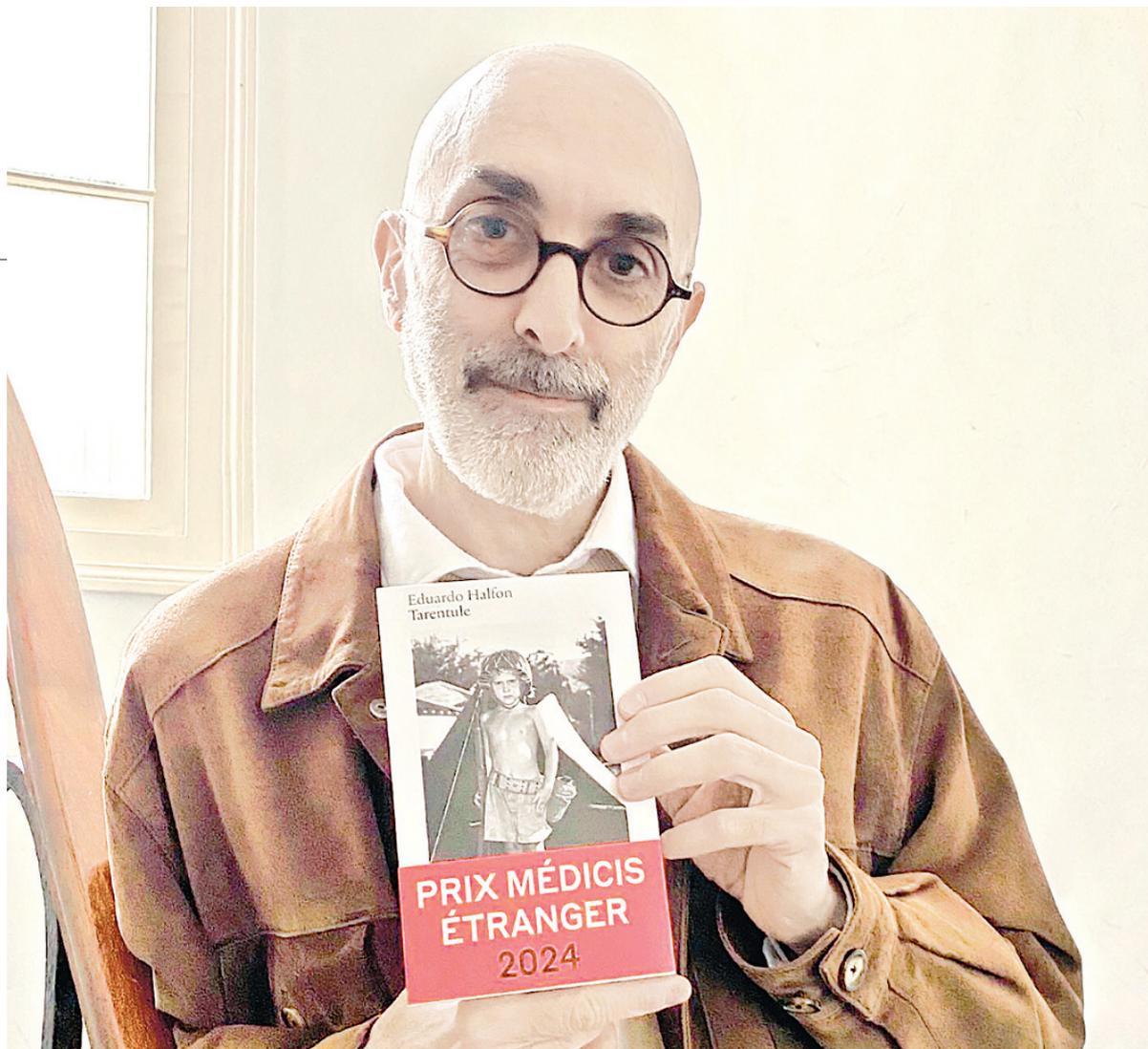
EN ESTA compilación de autores arriesgados, Lowry resulta el más demandante, pues su poesía batalla tanto que desafía al canto y la razón. Tovar opta de nueva cuenta por el punto medio entre invención y literalidad: “He tratado de seguir en buen castellano la corriente de conciencia del poeta, el hilo de su embriaguez, la sintaxis de su espíritu tortuoso y entrañable, que a fuerza de obsesión se adentra en mares ignotos y algo, al cabo, saca en claro”.

Toda literatura, antigua o moderna, se debe en parte a sus traducciones. El Siglo de Oro español produjo algunas de sus mejores páginas en los hurtos de Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Francisco de Quevedo. La poesía mexicana conoció a lo largo del siglo pasado hazañas y labores muy esmeradas. Desde *Jardines de Francia* de Enrique González Martínez y los asedios eruditos de Alfonso Reyes hasta las misceláneas *Aproximaciones* de José Emilio Pacheco, pasando por las traslaciones de los Contemporáneos, Octavio Paz, Jaime García Terrés, Gabriel Zaid, Isabel Fraire, Tomás Segovia, Guillermo Fernández, Elisa Ramírez Castañeda, o bien los clásicos de Rubén Bonifaz Nuño y su peculiar literalidad. Tenemos la constancia admirable de Francisco Cervantes, lusitano honorario. Resulta central la antología de traducciones reunida por Marco Antonio Montes de Oca en *El surco y la brasa* (1974).

Los siguieron José Luis Rivas (Perse, Schehadé, Walcott, Eliot), Pura López Colomé (Heaney, Brecht, Enzensberger), Francisco Torres Córdova (Elytis y los modernos griegos), el Auden de Luis Miguel Aguilar y José Joaquín Blanco, los *beatniks* de José Vicente Anaya, el Yehuda Amijái de Claudia Kerik, las caligrafías chinas de Adolfo Castañón, el reciente Wallace Stevens de Hernán Bravo Varela. Y, en fin, la inagotable asignatura nacional que ha representado T. S. Eliot: nuestras varias “Tierras baldías”, los obsesivos asedios de Pacheco a los *Cuatro cuartetos*, o bien la consideración crítica desde acá de Pedro Serrano.

Un justo sitio en esta corriente alterna de la poesía mexicana lo ocupa el “no poeta” Juan Tovar. Con silencioso heroísmo y rigurosa fidelidad, *Literalidades* constituye, ante todo, una hermosa experiencia poética. Es así como habrá de leerse ●

Eduardo Halfon (Ciudad de Guatemala, 1971) es, de acuerdo con Hay Festival de Literatura y Artes, y Bogotá Capital Mundial del Libro, 2007, uno de los escritores más importantes de Latinoamérica. Recientemente galardonado con el Premio Médicis, es autor de la novela *Tarántula*, que aquí se comenta con entusiasmo y cierto detalle. Y concluye: “El autor guatemalteco demuestra que lo que queda retumbando en el cuerpo son las palabras como huella y testimonio de que eso inenarrable tuvo lugar.”



▲ Eduardo Halfon. Foto tomada de [https://www.instagram.com/eduardohalfon/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=fdcf5080-34ed-44d0-b893-5a45718fbb50](https://www.instagram.com/eduardohalfon/?utm_source=ig_embed&ig_rid=fdcf5080-34ed-44d0-b893-5a45718fbb50)

# TARÁNTULA, EL HORROR Y LA HUIDA: EDUARDO HALFON PREMIO MÉDICIS DE NOVELA

**D**ecía Jacques Derrida que había que leer en los márgenes de la escritura, reparar en aquello que se halla fuera del texto central: notas al pie, epígrafes, prólogos y epílogos que apuramos o pasamos de largo para entrar de lleno en la narración principal. Según él, esas notas que parecen menores develan mucho más de lo que se cree.

Eduardo Halfon (1971, Ciudad de Guatemala) es un autor que llama la atención –entre otras cosas– por la elección y el cuidado de sus epígrafes. *Tarántula* (2024), su última novela, inicia con uno de la poeta argentina Alejandra Pizarnik: “Heredé de mis antepasados las ansias de huir.” Esa breve pero potente frase es un guiño o atisbo al prisma bajo el cual puede ser leída la novela: la huida.

De manera muy breve, la trama de *Tarántula* es la siguiente: son los años ochenta, los hermanos Halfon viven en Estados Unidos con sus padres y su hermana menor tras haber huido de la creciente violencia en Guatemala. Quizás en

un afán por afianzar sus raíces o para no olvidar sus orígenes, el padre del narrador (Eduardo Halfon) les anuncia –y ordena– a los hermanos que pasarán las vacaciones escolares de diciembre en un campamento para niños en su país natal, pero un campamento “para niños judíos”, lo cual, según los padres, no era lo mismo. Lo que parece comenzar como un típico campamento a lo *boy scouts* –aprender técnicas de sobrevivencia en la naturaleza– se convierte, abruptamente, en la simulación de un campo de concentración que instaura, por fuerza y necesidad, otros métodos de sobrevivencia.

Como suele suceder en la escritura de Halfon, los personajes de la narración inaugural se cruzan y reencuentran en otros episodios más adelante, formando una especie de relato rizomático. Es decir, cada historia de *Tarántula* es una suerte de bulbo que se conecta con otro (y varios más) en la novela. Como resultado, esos puntos de conexión generan diversas capas temporales que no se inscriben en un único y gran tiempo lineal ni homo-

**Andrea Tirado**



géneo. Los capítulos no se suceden en un orden evolutivo, sino que una anécdota, un recuerdo o la evocación de un objeto le da pie al autor para escribir sobre otro recuerdo que, más allá del mero ejercicio de rememoración, le permite evidenciar, por ejemplo, la violencia del conflicto armado interno guatemalteco que durante los años setenta invade la vida cotidiana de los civiles; como cuando durante un partido de béisbol un helicóptero militar le dispara “a alguien (o a algunos) en las casas y las calles del barrio La Villa [...] y el partido continuó con el retintín de la ametralladora en el cielo sobre nosotros, como si nada”.

Por lo tanto, si no existe un tiempo lineal, ¿cuál es la temporalidad de la novela? Para contestar se debe volver al epígrafe, pues, aunque la huida es un punto de partida, en tanto acción, instaura un tiempo *otro*: uno que se fuga, o bien, denso y distendido en el que algo –o alguien– se encuentra huyendo; en gerundio, porque la huida no termina, al contrario, es una duración. *Tarántula* construye una temporalidad distinta a la cronológica y mensurable que no puede ser confinada en la cuadratura de los relojes y/o calendarios. La novela se conforma de varias capas temporales que se superponen sin jerarquía alguna, simplemente para hacernos experimentar un tiempo vivido en términos de intensidades.

## Temporalidades

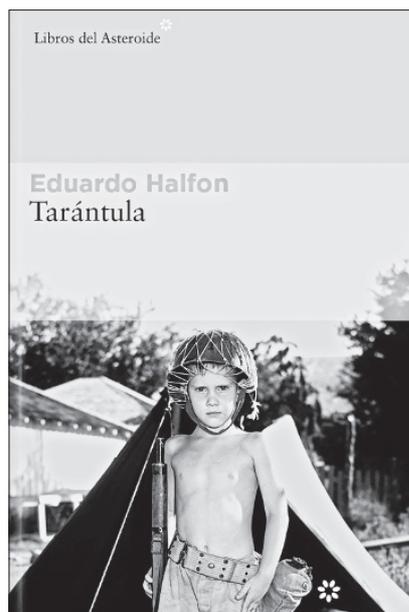
A GRANDES RASGOS, se puede decir que *Tarántula* se compone de tres tiempos que, a su vez, contienen temporalidades conformadas por *flashbacks* y cortes interconectados. El primero es el de los hermanos Halfon en el campamento en Guatemala; el segundo, el reencuentro entre el narrador y una mujer del primer tiempo llamada Regina, y su posterior charla en un café parisino; y, el tercero, el reencuentro en Berlín con otro personaje también perteneciente al campamento, Samuel Blum. En todos, pero quizá más en el tercer tiempo, el autor juega a diluir las fronteras entre la realidad y la ficción al filtrar en su escritura datos sobre él que los lectores saben veraces (tarea que se ha propuesto desde que comenzó a escribir); y esto tal vez para revelar que importa menos saber qué es lo real y qué lo ficticio, sino cómo somos afectados por su narración.

Para lo anterior existe un tiempo menos evidente en términos cuantificables porque se experimenta en el cuerpo y no en lo inteligible. Es un tiempo afectivo que interrumpe y atraviesa constantemente los tres expuestos y que no necesariamente abona a la comprensión de la historia sino que, mediante las interrupciones, inscribe una temporalidad intensiva en donde lo que se vive son acontecimientos inefables: el silbido del viento, el vuelo de un zopilote, el retumbar de un grito en el bosque, el trueno de una bofetada en la noche, la mirada celeste de un zorro, la musicalidad de unas palabras incomprensibles o unas manos asiendo una taza de café. Ese es el tiempo llamado duración.

El concepto de duración que retomo fue desarrollado por Henri Bergson, quien, en realidad, más que definirlo, lo cierne desde una suerte de negatividad: dando cuenta de lo que no es. No es un tiempo divisible (días, meses, años); no es mensurable (una hora, unos segundos, una semana); ni tampoco cronológico (ayer, hoy, mañana). La duración no es más que un tiempo vivido o, si se quiere, experimentado; podríamos decir que encarnado, y debe ser comprendido como un *con-*



**Tarántula (2024), su última novela, inicia con un epígrafe de la poeta argentina Alejandra Pizarnik: “Heredé de mis antepasados las ansias de huir.” Esa breve pero potente frase es un guiño o atisbo al prisma bajo el cual puede ser leída la novela: la huida.**



*tinuum* temporal, es decir, como algo que está *durando*.

¿Cómo es que, a nivel escritural, Eduardo Halfon es capaz de convocar un tiempo vivido y experimentado y no mensurable? Si ya hemos leído más de un libro suyo sabremos que la respuesta más obvia es que no escribe en orden cronológico, pero ésta es quizá más una cuestión estructural; en cambio, la pregunta aquí es: ¿cómo, en las palabras, y no en la estructura, Halfon es capaz de instaurar un tiempo que dura, se distiende y huye? En suma: ¿cómo apalabrar un tiempo vivido?, ¿cómo nombrar la experiencia? Por medio de frases que interrumpen la acción de la trama generando los acontecimientos mencionados, así como por la sonoridad de la novela. De este modo, la duración en *Tarántula* no tiene que ver con el tiempo de la narración en sí, ni con el que nos tome leer el libro, sino con cómo experimentamos los acontecimientos relatados. Por ejemplo: ¿cuánto duran las ondas de las frases de Regina que se “quedaron repicando entre los ruidos y murmullos del pequeño café”?

## Duración y sonoridad

LA IMPORTANCIA de la sonoridad es evidente desde el principio: “nos despertaron a gritos”,

apunta la frase inicial, y así continúa la historia entre otros gritos, murmullos, susurros, zumbidos y silbidos. No obstante, la particularidad de esta sonoridad es su doble naturaleza: la de las palabras y lo que éstas convocan. Bien es sabido el cuidado, la fineza y asertividad con la que elige sus palabras Eduardo Halfon, quien, en un estilo lacónico, crea un lenguaje filoso pero musical. Ignoro si esto es un rastro del músico que quiso ser el escritor, pero, en efecto, su prosa suscita tanto una infinidad de imágenes sonoras como una musicalidad propia de las palabras escritas mediante su reiteración. Así, se tiene: “el trueno de esa bofetada que quedó resonando en el bosque”; una montaña como si le “estuviese gruñendo e intentando decir algo”; “un grito que se quedó zumbando en el bosque”, o incluso unas “palabras susurradas y extrañas, esas palabras inmemoriales”. En cuanto a la repetición, existen frases como: “Le pregunté por los brazales con esvásticas...”; “Le pregunté por la serpiente...”; “Le pregunté por la música...”; “Le pregunté por las celdas de cal...”; “Le pregunté por el lenguaje bélico y antisemita...”

Por otra parte, mencioné que la duración es un *continuum*: algo que está durando. Entonces, más que instantes que se suceden, la temporalidad de *Tarántula* debe ser pensada en intervalos que engendran ese algo que dura, esto es: aprender a leer entre líneas; reparar en los márgenes, como bien afirmaba Derrida. Así, puede que el epígrafe revele mucho más de lo que parece: quizá sea la escritura de Halfon en sí la que –consciente o inconscientemente– esté siempre huyendo o fugándose un poco. ¿De su religión? ¿De las etiquetas literarias? ¿De su identidad o de sí mismo? ¿Acaso por ello sus finales son siempre en cierto modo abiertos? ¿Como si ellos también estuvieran durando? En ese sentido, ¿qué dicen las palabras de Halfon más allá de sí mismas?, ¿más allá de la evidencia de lo que describen? ¿Qué es lo que dura en términos de experiencia en *Tarántula*? El horror y la huida.

“El dolor no se siente si sólo lees sobre él en uno de tus libros”, le asegura Samuel a Eduardo en un lúgubre bar berlinés, pero difiero, porque esta novela es una muestra apabullante de que no sólo se puede sentir sino que, gracias a la escritura, es posible experimentar un término anglosajón de difícil traducción: *embodiment*, una suerte de acuerpar un concepto que tal vez sea la palabra más cercana a lo que revelan las entrelíneas de *Tarántula*: el miedo y la violencia del *embodiment* de un episodio inenarrable; la recreación de un campo de concentración.

“Una vez tocada, ¿adónde va la música?”, se pregunta Clarice Lispector. Una vez que esas palabras extrañas e inmemoriales le fueron susurradas al narrador, ¿adónde van? ¿Adónde el grito que quedó zumbando? ¿Acaso el sonido no está siempre escapando un poco? Ya que han sido escritas las palabras, ¿adónde van? Si lo que no se nombra no tiene agencia; si lo que no se nombra no existe, al transcribir una experiencia situada más allá de lo humana y éticamente comprensible, en *Tarántula*, el autor guatemalteco demuestra que lo que queda retumbando en el cuerpo son las palabras como huella y testimonio de que eso inenarrable tuvo lugar. A través de su escritura, Eduardo Halfon revela que, así como las palabras pueden doler, también son ellas las que devuelven “poco a poco a la vida”. Vocablos que hacen cómplices y testigos a los lectores para seguir agenciando y nombrando algo que nunca debería haber ocurrido, pero que tampoco debe ser olvidado ●

# RICHARD SERRA (1938-2024) LA POESÍA DEL ACERO

El escultor estadounidense Richard Serra (San Francisco, 1938-Orient, Nueva York, 2024) murió el pasado 26 de marzo. Se distinguió por sus piezas abstractas de acero a gran escala, que invitan a los espectadores a interactuar con las cualidades físicas de las obras. En este texto se rinde homenaje al creador que concibió su quehacer como una experiencia del peso, la gravedad, el espacio y el tiempo.

## Un momento de ansiedad

PRIMORDIALMENTE FUE un escultor del acero. La amplia producción de Richard Serra (San Francisco, 1938-Orient, Nueva York, 2024) también incluye obra gráfica y filmica. Expuso en los museos y galerías más importantes del mundo. Su trabajo ha sido contemplado en un sinnúmero de lugares: Ámsterdam, Basel, Berlín, Bilbao, Boston, Brouq –en Zekreet, al noroeste de Doha–, Burdeos, Gante, Génova, Kassel, Kagawa, Krefeld, Lisboa, Liverpool, Londres, Los Ángeles, Luxemburgo, Maastricht, Madrid, Malmö, Münster, Nápoles, Nueva York, Osaka, París, Portland, Roma, Rotterdam, San Francisco, Tokio, Tubinga, Venecia y Zúrich, entre otros. Destacó su interés por el material, los procesos industriales y la búsqueda de las posibilidades de la aleación.

Transcurría 1943. Serra tenía cuatro años de edad. Asistía junto a su padre a los astilleros de San Francisco. “De pronto, se produjo uno de esos ‘momentos mágicos en la vida’: la imagen –un tanto incongruente– del desamarre y desplazamiento de aquel enorme tonelaje, con sorprendente agilidad y ligereza, permanecerá como un sueño recurrente depositado en su memoria”, narra María Ángeles Layuno Rosas en *Richard Serra* (Nerea, San Sebastián, 2001). Se refiere a “un momento de tremenda ansiedad”. De esa experiencia temprana extraería sus presupuestos plásticos: “la investigación sobre la estabilidad del peso y de éste unido al movimiento. Lo que diferencia la obra de Serra de otros artistas que trabajan con materiales industriales es su relación vital y emocional con el metal. El acero aparece muy pronto en su vida.”

Desde los diecisiete años sufragó sus estudios universitarios –se graduó en Filología Inglesa en la Universidad de California, Berkeley, en 1961, y en Bellas Artes en Yale, en 1964– desempeñándose como trabajador en las siderúrgicas de la bahía de San Francisco. Su padre también laboró en los astilleros de la ciudad. “La huella de este ambiente industrial junto al que crece permanece imborrable en su trabajo. Además, la vinculación de su arte con la industria lleva implícita una postura ética que comprende la atención al proceso completo de producción del metal, incluyendo a los protagonistas de ese proceso, la clase trabajadora industrial.” La experta en arquitectura y museografía teoriza: “Este interés por el individuo es un reflejo de sus inquietudes sociales pero, a su vez, Serra sabe extraer una dimensión poética de los crudos procesos y materiales de la industria.” Se refiere a un contexto que envuelve al espectador, pensado como prolongación de su avidez de conocimientos.

## Los precursores

EN *CONVERSATIONS about Sculpture* (Yale University Press, New Haven, 2018) [Conversaciones sobre la escultura], Richard Serra le cuenta al historiador y crítico Hal Foster que su verdadero encuentro con la pintura ocurrió en la universidad –los muralistas mexicanos fueron

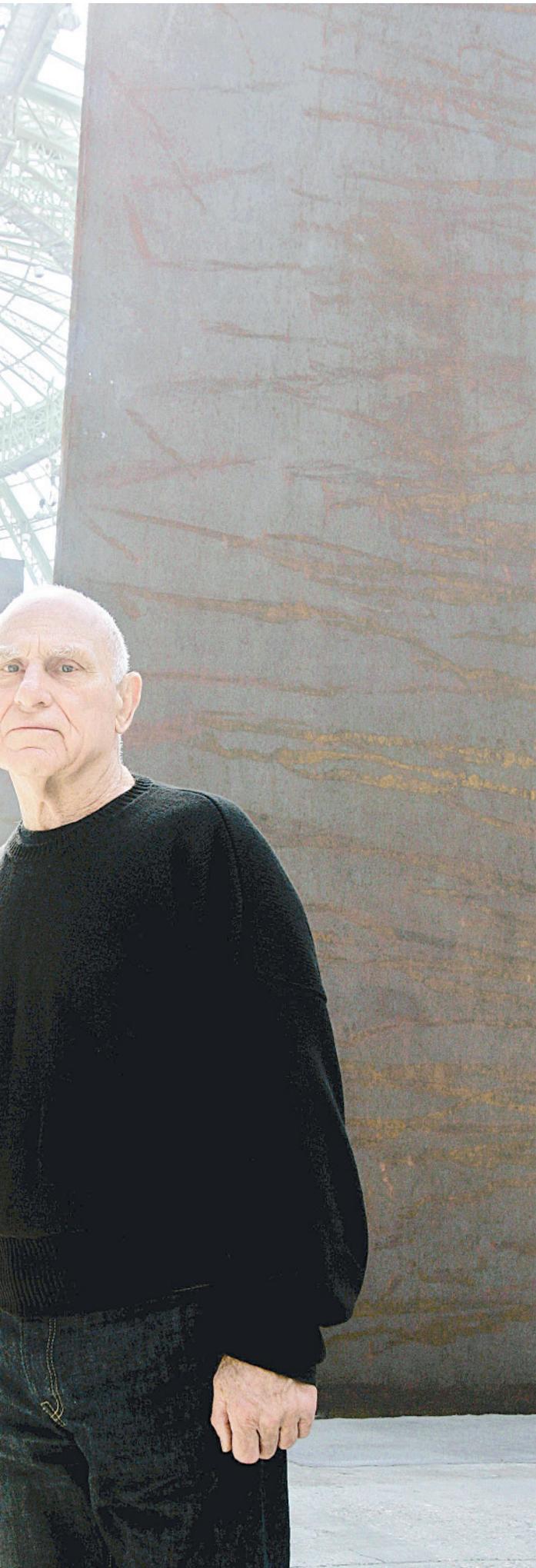


▲ Richard Serra. Foto: AP/Michel Euler.

**Alejandro García Abreu**



# ERO Y EL PESO DE LA ESCULTURA



sumamente importantes para él- y que en París profundizó en el quehacer de Constantin Brancusi y Alberto Giacometti. Dice: “Si eres joven y quieres adentrarte en la escultura –ya sea para profundizar en la figuración y el contenido o en la abstracción y el espacio- Brancusi es una enciclopedia. Es muy puro, autoritario, convincente.” Relata: “En Yale, dos veces al día, pasaba frente a *Foxtrot* de Mondrian; en el piso de arriba estaba *Tu m’* de Duchamp y en el vestíbulo radicaba *Yellow Bird* de Brancusi. No estábamos en la universidad para ser pioneros sino para abrirnos paso desde Cézanne hasta Pollock, De Kooning y otros.”

Durante el diálogo revela intereses. Serra recuerda a Henri Michaux, quien creó bajo la influencia de la mezcalina: “vi una exposición suya y nunca la olvidé. Fue uno de los acontecimientos más interesantes de mi año en París. En ese entonces tenía una idea bastante clara de Pollock y esa muestra, en términos de marcar un campo, sugería una salida no analítica similar. Ciertamente no tenía nada que ver con Brancusi: él se dedicaba a la reducción a la forma, al volumen, a la figura. Michaux, como Pollock, abrió el campo.” En Roma examinó el *Arte povera*.

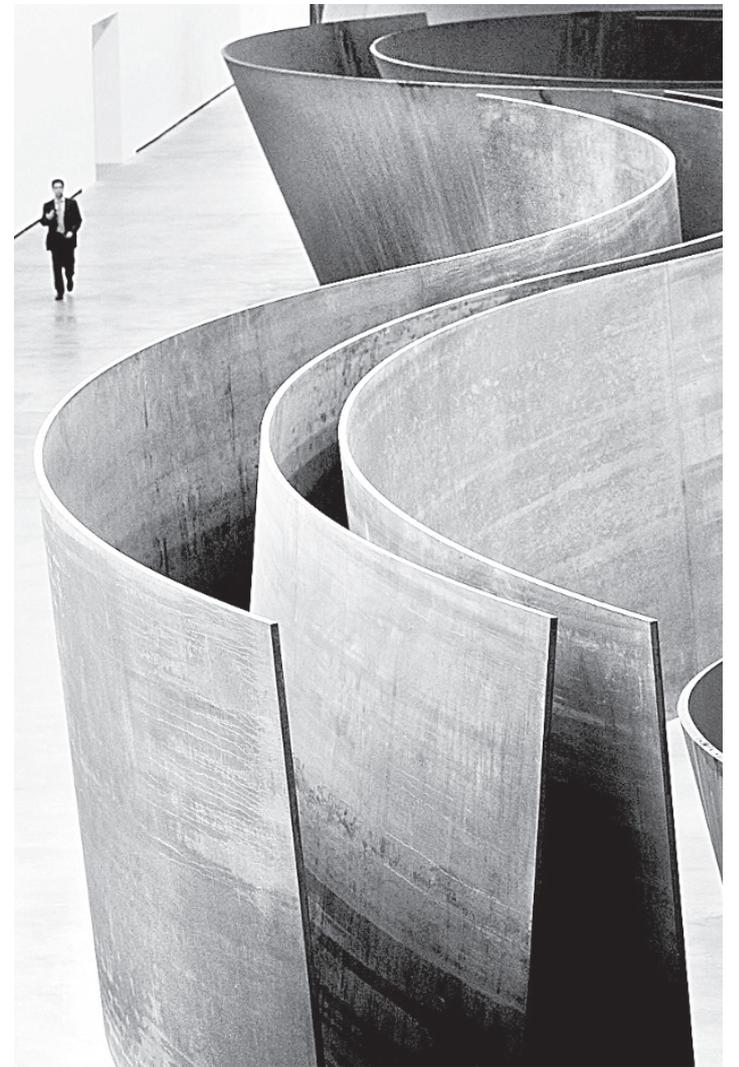
Evoca lecturas: “En mi último año en la universidad había leído a Michel Butor y a Camus. La austeridad del lenguaje de Butor me influyó: la claridad en sus descripciones y su relación concreta con la experiencia. Más tarde descubrí que Roland Barthes tenía la misma claridad de lenguaje. Una vez más, entre Santa Bárbara, Yale y París, me llegaban muchos elementos: Camus, Michaux, Brancusi, el cine. No sabía cómo se combinarían todas esas cosas.”

## El proceso

ROSALIND E. Krauss se refirió a la pesantez y a la enormidad. En *Richard Serra. Sculpture* (Rosalind E. Krauss, Laura Rosenstock y Douglas Crimp, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1986) [Richard Serra. Escultura] atestigua que él construyó piezas que se articulan en el horizonte del espectador, a las que les dio densidad y corporeidad. Experimentó con el peso y con el pensamiento interno del espacio. A la profesora y crítica de arte le interesa el proceso de trabajo de Serra, su pasión, su intensidad, su habilidad: “Matisse traza una línea desesperanzadoramente simple, sólo un arco que una ligera presión del pincel hace que se ensanche en un extremo. Pero el flanco de un cuerpo aparece mágicamente –sensual, inmediato, completo- y la economía del gesto se revela en toda su maestría, en su perfección total y desenfrenada. El artista está trabajando.” Así percibe al escultor de San Francisco.

## Un herrero chino

“LA CAPTACIÓN sensorial genera una dependencia de las transformaciones históricas en el desarrollo y en la economía de la percepción: se coloca en una relación de tensión dialéctica con la Historia”, afirmó el artista en *Serra* (Richard Serra, Yve-Alain Bois y Stefan Germer, coordinación de



Ylva Rouse, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991). Las reflexiones del “poeta del acero” incluidas en el libro se vinculan a la filosofía y a la historiografía.

El poeta Juan Eduardo Cirlot expuso el “principio espiritual” y la trascendencia del acero. Lo aproximó a Marte a través de la verticalidad y la horizontalidad, es decir, la vida y la muerte. El explorador y escritor Alain Gheerbrant y el filósofo Jean Chevalier recordaron que la letra O es un símbolo alquímico identificado con el acero. Releó a los autores franceses e imagino que Richard Serra fue un herrero chino que utilizaba su hiel para la fundición de hojas de espada: creía que comunicaba fuerza y duración al acero y por estas mismas razones en Birmania se percibía como la esencia de la ancestral dinastía lunar.

## Igual-paralelo: Guernica-Bengasi

MI COMPAÑERA de viaje, asidua visitante del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, me conduce a la sala del recinto que alberga *Equal-Parallel: Guernica-Bengasi* (Igual-paralelo: *Guernica-Bengasi*), obra de Richard Serra formada por cuatro bloques imponentes de acero cortén –producido al fundir el metal con elementos químicos para obtener una mezcla homogénea de alta resistencia-, dos cuadrados y dos rectangulares. La contempro y recorro por vez primera –ella ha

VIENE DE LA PÁGINA 9 / RICHARD SERRA...

frecuentado el espacio- y percibimos el ímpetu: es “una vorágine sensorial y psicológica”. Como advirtió el historiador Armin Zweite, se trata de “una articulación tensa de una arquitectura, que en su parte superior es una bóveda de cañón lisa, inundada de luz blanca”. Ambos –la viajera y profesora de Historia del arte que me acompaña y yo- especulamos sobre el carácter de la pieza. Es una réplica y simultáneamente un *nuevo original*.

La historia es conocida. El Reina Sofía solicita, para su inauguración en 1986 como Centro de Arte, una creación a Serra. Entrega *Equal-Parallel: Guernica-Bengasi (Igual-paralelo: Guernica-Bengasi)*. La exhibición concluye, el museo la guarda y, por falta de espacio, la entrega a una empresa de almacenaje en 1990. Tres lustros después, el Reina Sofía desea recuperarla, pero desapareció. Serra reproduce la pieza y la considera un *original*. El museo la agrega a su exposición permanente. El escritor Juan Tallón le dedica *Obra maestra* (Anagrama, Barcelona, 2022) al enigma del desvanecimiento de la pieza de treinta y ocho toneladas.

Réplica u *original*, mi compañera y yo coincidimos en que la importancia de la obra reside en la instalación de los excelsos bloques de manera alterna. Existe un área transitable para que el espectador comprenda la forma y el espacio. La historiadora Carmen Fernández Aparicio plantea que Serra incide en “un paralelismo temporal de dos hechos históricos sobre la premisa de la igualdad: el bombardeo de la Legión Cóndor sobre población civil en la villa de Guernica el 26 de abril de 1937 y un acontecimiento coetáneo a la creación de la escultura, el ataque del 15 de abril de 1986 a la ciudad libia de Bengasi por parte de la aviación estadounidense.” Condena la ofensiva: “Este ataque, con víctimas civiles, respondía a un atentado con bomba en una discoteca en Berlín atribuido a agentes libios, en el que fallecieron una mujer y dos soldados de Estados Unidos. Tejiendo estas referencias, Serra alude al debate acerca del papel de la Historia: si ésta se agota en la experiencia corporal e individual o si, en cambio, su relato puede funcionar como construcción del mundo.” La manifestación de Fernández Aparicio –conservadora facultativa de museos– versa sobre el *peso* histórico relacionado con la creatividad.

## El pensador

DOCUMENTO SIGNIFICATIVO, Serra –el volumen del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía– despliega el complejo entramado intelectual del creador estadounidense, caracterizado por el discernimiento entre distintas instancias. Pondera “su percepción sobre todo aquello que ‘pesa’ desde el punto de vista físico o vital (pasado, gravedad, muerte, poder, responsabilidad).” Resuena, contundente, la voz del artista. Subrayé los siguientes pasajes del gran pensador en Serra, libro paradigmático.

◆◆◆

En *Equal-Parallel: Guernica-Bengasi (Igual-paralelo: Guernica-Bengasi)* [...] los alzados, de la misma altura en campo abierto y sobre suelo plano, cambian tanto horizontal como verticalmente en función de nuestros movimientos. El centro se desplaza del núcleo físico de la pieza al espectador, que se convierte así en centro que se traslada.



▲ Imagen de la portada de Richard Serra. *Sculpture: forty year*, Kynaston McShine; Lynne Cooke, MoMA, 2007.

“

**La austeridad del lenguaje de Butor me influyó: la claridad en sus descripciones y su relación concreta con la experiencia. Más tarde descubrí que Roland Barthes tenía la misma claridad de lenguaje. Una vez más, entre Santa Bárbara, Yale y París, me llegaban muchos elementos: Camus, Michaux, Brancusi, el cine. No sabía cómo se combinarían todas esas cosas.**

◆◆◆

El peso es para mí un valor esencial; no es que sea más atractivo que la ligereza, pero sencillamente sé más sobre lo pesado que sobre lo ligero y, por lo tanto, tengo más cosas que decir sobre ello, más que decir sobre el equilibrio del peso, la disminución del peso, la adición y sustracción del peso, la concentración del peso, la manipulación del peso, la contención del peso, el emplazamiento del peso, la retención del peso, los efectos psicológicos del peso, la desorientación del peso, el desequilibrio del peso, la rotación del peso, el movimiento del peso, la direccionalidad del peso, la forma del peso. Tengo más que decir sobre los constantes y minuciosos reajustes del peso, más que decir sobre el placer derivado de la exactitud de las leyes de la gravedad. Tengo más que decir sobre el procesado del peso del acero, más que decir sobre la fundición, el taller de laminación y los altos hornos.

◆◆◆

ES DIFÍCIL expresar ideas sobre el peso utilizando objetos de la vida diaria, pues la labor sería infinita; hay una imponderable inmensidad que pesar. Sin embargo, puedo dejar constancia

de la Historia del arte como historia de la singularización del peso. Tengo más que decir sobre Mantegna, Cézanne y Picasso que sobre Botticelli, Renoir y Matisse, aunque admiro lo que me falta. Tengo más que decir sobre los monumentos infundidos por la muerte, más que decir sobre el peso, densidad y concreción de innumerables sarcófagos, más que decir sobre tumbas y enterramientos, más que decir sobre Miguel Ángel y Donatello, más que decir sobre arquitectura inca micénica, más que decir sobre el peso de las cabezas olmecas. Todos estamos condenados y coaccionados por el peso de la gravedad. Sin embargo, Sísifo empujando infinitamente el peso de su roca montaña arriba no me atrae tanto como la labor del incansable Vulcano en lo más profundo de un cráter humeante, golpeando y dando forma a la materia bruta.

◆◆◆

La obra no está orientada hacia un fin. La cuestión del centro está desplazada del núcleo físico de la pieza, se encuentra en un centro en movimiento. La extensión de la obra nos permite percibir y localizar una multiplicidad de centros. La decisión de romper con aquello que se espera de una secuencia de elementos semejantes engendra una relación dialéctica entre el interior y el exterior.

◆◆◆

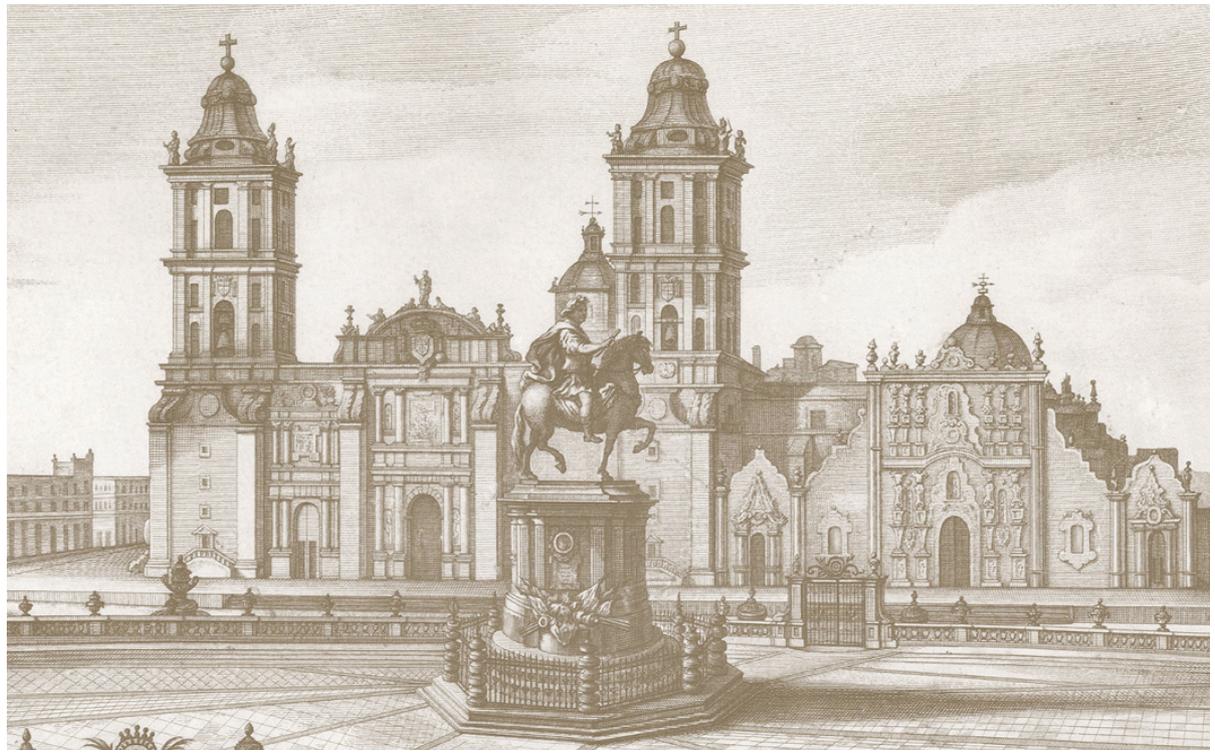
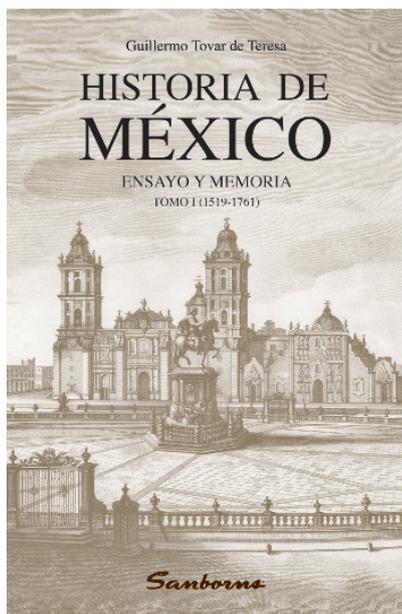
Me intereso por las discontinuidades bruscas: la experiencia de choque es la que actúa en la pieza. La memoria y la anticipación como agentes de la percepción de la escultura.

◆◆◆

La forma de organización de la pieza en un emplazamiento determinado puede caracterizarse como un fenómeno afín a la cinematografía. La relación en el montaje cinematográfico mediante la yuxtaposición discontinua como experiencia sensorial directa. Cambios de punto de vista, cortes o ensamblajes obligan a ver una obra como una secuencia, como algo que se desarrolla en el tiempo. En la plaza hay una fuente y se esperaría que la escultura fuese colocada a su lado, de modo que el conjunto embelleciese el edificio. Yo he descubierto un camino para disociar o alterar la función decorativa de la plaza y para que la gente sea integrada activamente en el contexto de la pieza ●

# ACERCARSE A LA MEMORIA DE MÉXICO

**Historia de México,**  
Guillermo Tovar de Teresa,  
Fundación Telmex,  
México, 2024.



Guillermo Tovar de Teresa (1954) dejó un libro sin concluir antes de fallecer de manera sorpresiva en noviembre de 2013. Él escribió su visión muy personal de lo que entendió como la historia de México. El borrador ostenta en su portada ese título, *Historia de México*. A muchos de sus amigos cercanos les platicó de ese proyecto, a otros no; me incluyó entre los últimos. Es imposible saber qué tan acabado lo consideraba. Sin embargo, hoy al leerlo motiva una serie de reflexiones y conjeturas.

El libro en efecto narra la historia de México a detalle en muchos de sus pasajes, pero contiene asimismo una serie de interpretaciones de largo aliento sobre la misma. No obstante, Guillermo Tovar de Teresa dice en el Proemio que su deseo no fue tanto hacer una historia, sino “con una intención crítica, ajena a visiones prejuiciadas, escribir por el placer de acercarse a la memoria, para tratar de organizar algunos de sus recursos bajo la regla de una valoración personal lejana a convencionalismos”. Ese tono propio, el gozo privado y la valoración particular los enfatizó trabajando su redacción en tercera y primera personas. Esta es la primera virtud del libro.

Por lo tanto, yendo más allá, se trata más bien entonces de un largo “ensayo”, él mismo así lo definió, que dejó en proceso antes de morir, por lo que el lector hallará capítulos elaborados finamente, frente a temas que dejó casi sólo esbozados, los cuales incluso en parte pareciera haber dictado (son claros de pronto sus giros coloquiales), y que él –en caso de ser cierta esta conjetura– retocaría con posterioridad. Sin embargo, en esa aparente imperfección se halla el siguiente de sus valores, pues nos aproxima a los grandes recursos dramáticos e histriónicos de Guillermo Tovar de Teresa. Al leerlo se le puede imaginar frente a nosotros desplegando su persuasiva ora-

toria, incluida la broma adecuada en el momento oportuno: las declaraciones traducidas al inglés de Plutarco Elías Calles no tienen desperdicio, donde queda claro que en toda ocasión “lo importante no es cambiar de correa, sino dejar de ser perro”. Y hay que decir que ese retoque, si existió, su autor lo llevó a cabo con toda pulcritud, pues salta a la vista lo amena y ligera que resulta su lectura.

Su memoria contenida en este libro interesa hoy también porque muestra cómo Guillermo Tovar de Teresa estructuraba su pensamiento y ello constituye un ejemplo para los jóvenes que se aproximen a revisar esta investigación reflexiva, cuyos diversos tonos sorprenden: desde el formal para sus objetivos, definiciones y conceptos; el erudito al abordar el tema que le fue más cercano –la Colonia–, el humorístico al tratar el siglo XIX (¿de qué otra forma puede explicarse la época en que un presidente –por supuesto Antonio López de Santa Anna– suspendía sus reuniones de ministros para “mimar” a su gallo de pelea favorito: *Pico de Plata*?); e incluso el irónico cuando pasa revista al siglo XX. Este último apartado tiene el interés adicional de que Guillermo Tovar de Teresa conoció y trató a muchos de sus protagonistas, por tanto, es a la vez un testimonio invaluable.

Se debe a la generosidad, tanto de Fernando Tovar y de Teresa, como al resto de los herederos de su hermano Guillermo, y a la Fundación Telmex, sus editores, que este olvidado libro haya sido desempolvado para ver la luz, y que así un público amplio tenga ahora la posibilidad de leerlo.

Celebremos con entusiasmo su aparición. Estoy seguro que más de un pasaje dejará pensando y reflexionando a sus lectores, así como otros les sacarán una sonrisa, pero todos, al disfrutarlo, podrán hacer su valoración personal ●

**Xavier Guzmán Urbiola**



## Qué leer/



**Las hijas del cazador de osos,**  
Anneli Jordahl,  
traducción  
de Petronella  
Zetterlund, Seix  
Barral, México,  
2024.

ANNELI JORDAHL replantea y actualiza “Los siete hermanos” de Aleksis Kivi –un texto clásico finlandés de 1870– y estudia la feminidad. Narra la historia de las hermanas Leskin. Incluye a “mujeres que no temen emplear la violencia para sobrevivir. Una obra cruda y feminista que retrata la eterna tragedia entre padres, madres e hijas.” A un costado de una floresta profunda y rapaz, habitan siete chicas en una estropeada granja. “Bestiales”, alborotan a la gente. “Tras la muerte de su progenitor [...] quedan solas.”

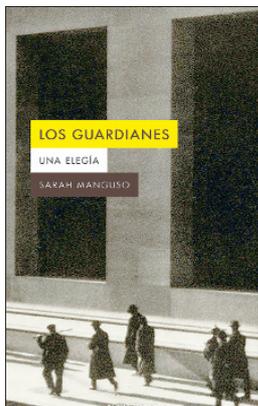


**Escenas de una infancia,**  
Jon Fosse,  
traducción de  
Cristina Gómez  
Baggethun y Kirsti  
Baggethun, Random  
House, México,  
2024.

EL LIBRO REÚNE, por primera vez en nuestra

lengua, una selección de la prosa breve de Jon Fosse, ganador del Premio Nobel de Literatura 2023. De los textos incluidos, algunos se adentran desenvueltamente en el ámbito autobiográfico, como “Escenas de una infancia” y “El pelo de Line.” Fosse aborda “amistades, pérdidas, el descubrimiento del deseo, instantes de felicidad y fracasos más o menos estrepitosos.” Intercala piezas literarias de otro contexto. Incluye su primer texto publicado, “Él”, y la turbadora *novella* *Y ya puede venir el perro*. Escritos entre 1981 y 2013, estos lances literarios “comparten una enorme potencia expresiva”, según sus editores. Su alumno, el también prolífico Karl Ove Knaus-

gård, dijo, tras ser denostado por el maestro: “Jon Fosse es uno de los más importantes escritores europeos.” Y, en palabras de la crítica Catherine Taylor, “en Fosse, la fusión de lo cotidiano y lo existencial, junto con sus dramáticas incursiones en el pasado, conforman una obra que no puedes dejar de leer”.



**Los guardianes. Una elegía,**  
Sarah Manguso,  
traducción de Julia  
Osuna Aguilar,  
Alpha Decay,  
España, 2024.

SARAH MANGUSO narra que la noche del 23 de julio de 2008, Harris Wulfson, un músico e ingeniero de *software* vinculado a la escritora, fue atropellado por un vehículo de la línea Metro-North de Nueva York. “Ese mismo día había abandonado el hospital psiquiátrico en el que había ingresado por propia voluntad para darse muerte diez horas más tarde arrojándose a las vías del tren.” El volumen es una elegía para Harris, escrito dos años después de su fallecimiento. Manguso cuenta “la historia de su amistad, abarcando la época en que convivieron en un abarrotado apartamento postuniversitario, el año de beca de [la autora] en Roma, la muerte de Harris y el duelo que siguió, marcado también por el comienzo de su matrimonio”.

## Dónde ir/

### Otras cartografías.

Curaduría del equipo del Museo Universitario Arte Contemporáneo. Museo Universitario Arte Contemporáneo (*Insurgentes 3000*, Ciudad de México). Hasta el 27 de abril de 2025. Miércoles a domingos de las 11:00 a las 18:00 horas.

SEGÚN LA ESCRITORA Estrella de Diego, “el mapa deviene en una convención cultural de un poder determinado y en la traducción de una visión hegemónica. En esta muestra, los mapas

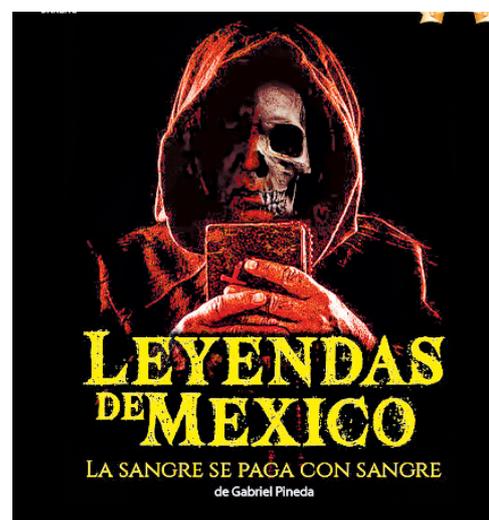


no sólo hablan de los límites o la escala de un territorio, sino que develan las condiciones coloniales, sociopolíticas y afectivas de una sociedad”. Esta exhibición congrega a artistas que han debatido la “formalización cartográfica” al perturbar la creación de mapas y esbozar distintas formas del espacio.

### Leyendas de México. La sangre se paga con sangre.

Dramaturgia y dirección de Gabriel Pineda. Con Lynette Ramírez, Víctor del Pozo, Saúl Zamora, Toño Fernández, Eduardo Mendoza y Gabriel Pineda. Espacio Teatral Danzite (*Malintzin 11 bis*, Ciudad de México). Hasta el 30 de noviembre. Sábados a las 19:30 horas.

GABRIEL PINEDA narra: “26 de octubre de 1789, La Nueva España. Un grupo de hombres huye luego de haber cometido un atroz crimen; en su camino buscan resguardarse en lo que parece ser una taberna abandonada, en donde el destino les tenía una desagradable sorpresa.” Se trata de una de las más absorbentes quimeras de la época colonial.



En nuestro próximo número

LA JORNADA  
SEMANAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA

ISAAC ASIMOV

Y LA LITERATURA  
COMO CIENCIA

Artes visuales / **Germaine Gómez Haro**

germainegh@casalamm.com.mx

Gironella y Vlady: dos artistas imprescindibles



1



2

▲ 1. Zapata con marcas de ganado, Alberto Gironella, 1972. 2. Las meninas velazqueñas, Vlady, 1976.

Hay artistas imprescindibles que en su momento marcaron el hito de una época y que, por razones que no acabo de entender, con el paso del tiempo quedan un tanto invisibilizados en el maremágnum de lo que hoy se considera el *mainstream* del arte. Tal es el caso de dos grandes figuras que ocuparon un sitio en primera fila durante la segunda mitad del siglo XX y que hoy se reencuentran cara a cara en la exposición *Gironella y Vlady: los pintores del tiempo*, que se presenta en el Centro Vlady de la Universidad Autónoma de Ciudad de México (UACM). Tuve el privilegio de entrevistar a Vlady (Vladimir Viktorovich Kibálchich, 1920-2005) en 1992 y a Alberto Gironella (1929-1999) en 1993 para este suplemento, trabajos que dieron pie a una amistad entrañable, en particular con Gironella, que me permitió vislumbrar con claridad la importancia que tuvieron estos dos creadores a partir de los años cincuenta del siglo pasado.

Junto con Héctor Xavier y Josep Bartolí, fueron los fundadores de la Galería Prisse en 1993, un espacio independiente que fue la piedra de toque de la revitalización del arte mexicano tras el peso “dictatorial” de la Escuela Mexicana y el muralismo nacionalista postrevolucionario. Que el Centro Vlady los reúna en esta exhibición es oportuno y relevante, y abre las puertas a una relectura y revalorización de su obra que –insisto– sigue siendo una asignatura pendiente. Así lo señala en el recorrido Fernando Gálvez, cocurador de la muestra y coordinador del centro: “Este dúo de creadores arman lo que se llamaría la Ruptura que básicamente significó la libertad del arte. No es que se opusieran a las temáticas sociales o históricas, sino que ellos querían hacerlo en el momento y en el estilo que se les diera la gana, sin seguir recetas ni lineamientos ideológicos, ni un programa didáctico impuesto. La prueba es que Gironella dedicó muchos cuadros a Zapata y Vlady su mural sobre las revoluciones e infinidad de pinturas reflexionando sobre la putrefacción del sistema ruso a raíz de la llegada de Stalin.” La muestra integrada por sesenta obras (pinturas, grabados, dibujos, ensamblajes, cuadernos de apuntes) revela al espectador el diálogo plástico entre los dos artistas a través de sus afinidades estéticas, literarias y filosóficas, presentes a lo largo de todo su quehacer artístico. Como parte del guión museográfico se dedica una vitrina con material hemerográfico y bibliográfico que da cuenta de la relación de Vlady y Gironella con el surrealismo, lo cual resulta muy oportuno en el marco de la actual celebración del centenario de la aparición del manifiesto de Breton. Cabe recordar que Vlady llega a México en 1942 con su padre –el escritor anarquista Víctor Serge– huyendo del régimen estalinista, tras haberse exiliado en Bélgica y Francia, donde inició su carrera artística al lado de figuras clave del surrealismo, como Víctor Brauner, Wifredo Lam y André Masson, y se embarcan hacia América desde Marsella, con algunos de ellos y el propio André Breton. Gironella, por su parte, conoció en París a Breton, quien lo consideró un artista “admirable” al ver su exposición *Muerte y transfiguración de la Reina Mariana* en 1962, y sobre la cual la prensa francesa exclamó: “El surrealismo no ha

muerto.” Entablaron una buena amistad y Breton conservó hasta el final de sus días obras del mexicano colgadas en los muros de su estudio. Si bien Gironella nunca se consideró propiamente un artista surrealista, es un hecho que abrevó en sus fuentes y se identificó con “la belleza convulsiva” bretoniana, por lo que resulta incomprensible que no esté presente en ninguna de las actuales exhibiciones del centenario del surrealismo, no sólo en México, sino a nivel internacional. Esta exposición, que se puede visitar hasta el 22 de noviembre, es una joyita que pone en alto el trabajo de estos dos artistas imprescindibles ●



## Tomar la palabra/ Agustín Ramos

### Organización y movilización

INDEPENDIENTEMENTE DE la acepción de cultura y de la profesión, disciplina u oficio de quien se relacione con ésta de tiempo completo o a ratos, sea por vocación o por carencia de más talento que saber amafiarse, enquistarse, caciquear y autopromoverse, nunca de los nunca nadie, por más que participe en queveres del ámbito cultural, se atreverá a decir que es culto profesional. Pongo un ejemplo:

- ¿Estudias o trabajas?
- Estudio y trabajo.
- Pero descansas, ¿no?
- Al contrario, mientras más descanso más trabajo.
- Ah, jijo. ¿Pues qué eres, de qué la giras?
- Soy culto profesional.

En tanto quehacer humano, la política no es ni más ni menos que la cultura. Entonces, ¿por qué a quien participa en política se le puede decir político profesional sin que nadie se ría ni se escandalice? Sólo es peor que un político quien se cree apolítico y comparte tal fe con un hatajo de cretinos superficiales y corruptos de raíz (por mentalidad, por moral y por activismo *apolítico*). Y así como quien sólo se dedica a la política debería pagar un impuesto a la desvergüenza, así también el apolítico debiera causar contribución por hacerse pendejo. Para extirpar esa ralea de doble filo y doble cara no hay de otra que la organización y la movilización.

Ni todos los políticos son iguales ni los apolíticos son parejamente detestables, cada individuo y cada sociedad posee respectivamente un grado particular y general de politización. Un conjunto mejor politizado elige mejores representantes y es capaz de prescindir de impostores eternos como Fidel Velázquez y Rosario Piedra, y de eternos auténticos como Calles, Stalin, Dios y Satanás... ¿Qué hacer pues para que sociedades, colectivos, gremios y grupos estén más politizados y por tanto gocen de mayor poder para discernir intereses concretos más que valores abstractos, objetivos perfectibles más que triunfos inobjektivos y propósitos trascendentes más que esperanzas?

Qué hacer ante apolíticos convenencieros y políticos apoltronados que aun pareciendo distintos caben juntos y cómodos en un mismo costal, y que lucrando o sin cobrar, sabiendo o ignorando a quién sirven, degradan la política convirtiéndola en “noble oficio” de domar contrarios, tragar sapos y hacer de la necesidad virtud o realismo o pragmatismo o cinismo. Qué hacer contra la chocarrería de Maquiavelo, Reyes Heróles y demás pontífices y canónigos que describen costumbres y prescriben mecanismos de control social. Contra la puta política que no pasa de ser la voluntad –buena o dudosa– de lograr equilibrios entre la justicia social y las dinámicas depredadoras del capital. ¿Qué hacer, en fin, para que la política deje de ser puta y la historia deje de ser narración de impotencias y fracasos? ¿Qué hacer para que “la justicia se siente entre nosotros”?

Si en vez de pregonar que no son iguales a los de ayer, los políticos presentes procuraran de verdad diferenciarse y dejaran de manosear sus liturgias de espaldas a la gente como aquéllos, otro gallo cantaría. Pero si no pudieran o no les diera la gana, merecerían muchísimo ir en bola allá de donde vienen, arrastrados por amor o por la fuerza de los y las y les que, sin ser políticos ni mucho menos apolíticos, seguirán siendo invisibles y permanecerán al margen mientras no se inconformen, se organicen y se muevan en su calle, barrio, escuela, oficina, sindicato: en la tierra.

Para mí, lo que conviene y une ahora a todos es la lucha por un cambio radical en el sistema de justicia que también arrase fiscalías, ministerios públicos y fueros castrenses. Y que las causas, más grandes o más pequeñas según la situación, las dicte el hoy de los cada cuales ●



▲ María de Alva.

## Biblioteca fantasma/ Evelina Gil

### ¿Mejor no saber?

IMPOSIBLE NO tomarse personal la más reciente novela de la regia María de Alva, *Todo lo que no sabemos* (Hachette, México, 2024). No tengo idea, y no he querido preguntar, si parte de una historia verídica, pero todo está dispuesto de tal forma que uno la vive y la sufre como si lo fuera, lo que nos habla muy bien de su talento para crear atmósferas y tejer, de a poco, la malla de la intriga y del *suspense*. Por si no bastara, María ha sido perfectamente capaz de hilvanar un drama familiar a través de una narrativa coral de tipo intimista, con un *thriller* político de tintes periodísticos.

Todo parte de una laguna en el expediente familiar de dos familias que pierden un miembro en común de la manera más insólita posible. El ingeniero Antonio Vélez es un amoroso y responsable padre de familia, algo raro de encontrar en el México de los años setenta. Es, asimismo, el tío favorito de sus sobrinos, ése que funge como papá alternativo y que, en caso de faltar el progenitor, sabes que estará ahí para hacerse cargo. La autora logra que lo amemos a través de eventuales referencias, que incluso lo sintamos de nuestra familia o lo asociemos con algún otro tío o padre muy amado. En un día cualquiera, de ésos que ni siquiera es posible recordar si hacía calor o frío, a este hombre intachable y alma de las fiestas le disparan, a quemarropa, en pleno pecho. Así de sencillo como suena. En cuestión de segundos se desmorona la vida y, sobre todo, la seguridad de todos sus allegados. La incertidumbre corroerá hasta los cimientos la estructura familiar, y la cosa empeora cuando los argumentos más razonables, como sería una tentativa de asalto, se desgastan conforme se avanza en las investigaciones. Empezando por el hecho de que el ejecutor no era un raterillo intoxicado, sino miembro de una organización terrorista, en este caso, la legendaria Liga Comunista 23 de Septiembre. ¿Qué vínculos pueden existir entre un próspero profesionalista de gustos sencillos y risa fácil con un

grupo altamente ideologizado y fundamentalista?

Este complejo caso es rememorado, discutido, conjeturado y documentado por un grupo de personajes, entre ellos la hija mayor de Antonio, Cristina, quien estudia medicina y desarrolla una personalidad crítica y filantrópica. En la madurez es diagnosticada con cáncer y este trance, que visibiliza la certeza de la muerte y la coloca en el centro de la pesadumbre de la familia que ella ha formado, propicia que vuelvan los recuerdos, las dudas, las hipótesis y, en una palabra, el trauma por la repentina y brutal muerte de su padre. Qué horrores pueden agazaparse tras la imagen idílica de la prototípica y clasemediera familia feliz. “Las fotos de Facebook e Instagram también son así. Fotos que recrean la despreocupación [...] Hay que pregonar nuestra alegría, proclamarla a los cuatro vientos.”

Está asimismo la narración policíaca y periodística de los hechos. Escarbando en la intachable existencia de un señor que no tenía ni una mácula ciudadana, se encuentran con una serie de coincidencias pavorosas. Por ejemplo: Antonio Vélez se encontraba entre los pasajeros del vuelo 705 de Mexicana de Aviación, secuestrado el 8 de noviembre de 1972 por miembros de la Liga Comunista, en la que, junto a ciudadanos comunes como el propio Vélez, viajaban algunas personalidades del mundo de la política, el deporte y el espectáculo, es decir, no se trataba de un vuelo elegido al azar por los secuestradores. Aunque no hubo bajas, el primero de los pasajeros en ser liberado y que esa misma tarde retorna a casa sin un rasguño, es el ingeniero Antonio Vélez, quien no deja de manifestar dicha y extrañeza por lo que considera un milagro. Qué podía haber de extraordinario en él que los terroristas resolvieron soltarlo. ¿Y cómo es posible que los mismos que le salvaron la vida resolvieran quitársela posteriormente? Ahora bien: por alucinante que parezca, sería muy necio negar que las casualidades existen ●

## Bemol sostenido/ Alonso Arreola

@escribajista

### Quincy, más allá de Jackson

CRECIMOS ADMIRANDO esas palabras: Quincy Jones. Su misterio. La figura que nombraban. Claro, como la mayoría de los adolescentes en los años ochenta, aprendimos que Michael Jackson había conseguido su cetro gracias a las artes de ese “camarero” con poderes mágicos.

Así es, lectora, lector. Por su trabajo conjunto el disco *Thriller* arrasó con todos los premios y récords. Pero su amistad no comenzó allí. Jackson y Jones se conocieron durante la filmación de la película *The Wiz* (versión del *Mago de Oz*). Poco después, en el año '79, hicieron el álbum *Off The Wall*. Tras un éxito agorero, se embarcaron en la escucha de ochocientos temas para la selección de nueve que cambiarían la historia.

Allí estaban “Billy Jean” y “Beat It”, canción para la cual invitaron al guitarrista Eddie Van Halen. Un cruce que agrietaba toda división genérica. Una decisión mayúscula, entre muchas otras. ¿Ejemplos?

Las baterías serían minimalistas (sin redobles), las articulaciones entre las secciones de cada composición ocurrirían sin grandes preparaciones. Todo estaría al servicio de la voz, supeditado a una estabilidad nunca vista.

Si en el rock de los cincuenta la guitarra se apoderó del mundo, fue en los sesenta y setenta cuando llegaron los teclados y sintetizadores premonitorios. Entre el art rock, la psicodelia, el punk y el progresivo, muchas bandas configuraron variantes clásicas que sacudían las estructuras de una industria ligada a la radio, la política y los intereses del capitalismo.

Intensamente, empero, la música negra sumó otros derroteros, creciendo constantemente. Secciones rítmicas, alientos y coros se hicieron poderosos en canciones que permitían grandes dosis de improvisación. Jazz, Soul, Funk, R&B, Motown... Todo derivó en la música disco, comarca del bajo eléctrico.

Por esas veredas apareció Quincy Jones. Y calmó las aguas. Señaló que la música diseñada podría tener más éxito al repetirse de manera igual, fuera en vivo o en estudio. Y tuvo razón.

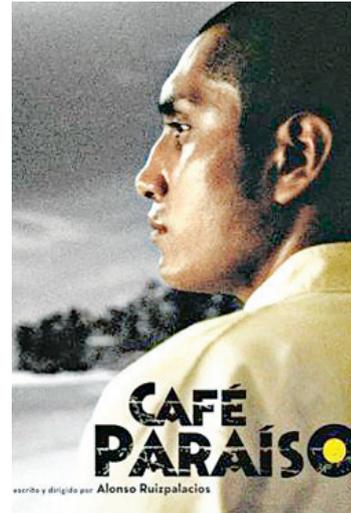
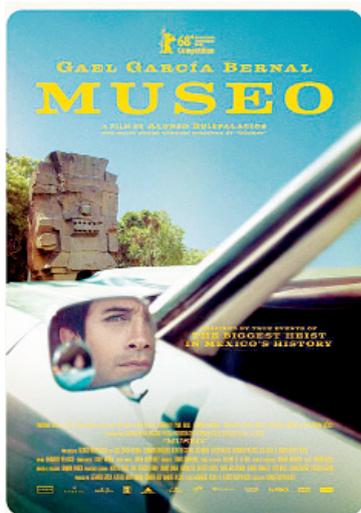
Ya lo hemos dicho en el pasado: hoy cualquiera “produce” o se autoproclama productor. Pocos entienden la relevancia de un cómplice creativo que conozca y entienda el más profundo ADN de la teoría y la técnica. Así era este genio. Un aventurero que dirigió los destinos de Miles Davis, Tony Bennet o Frank Sinatra. Un visionario que, ya en su más avanzada vejez, tuvo tiempo para encontrar y catapultar a Jacob Collier.

Claro. Su obra con Michael Jackson no hubiera sucedido sin la influencia inglesa. Pero no había conexiones globales ni inteligencias artificiales ni celulares. Era condición tener un olfato especial en la sinapsis estética. Ese mismo sentido le permitió acercarse al rap, al hip hop, dirigir orquestas, hacer arreglos y composiciones para solistas, grupos, películas (*A sangre fría*, *El color púrpura*) y series (*Ironside*, *The Cosby Show*).

Incluso lanzó su propio sello y plataforma para creación y consumo musical: Qwest. Algo natural tras décadas surcando los pasillos del negocio sonoro. Y sí. Jackson y Jones se juntarían otras veces, como sucedió para la grabación de *Bad* y el mítico registro del tema altruista “We Are The World”. Pero repetimos: esa fue sólo una parte mínima de su oficio.

Trompetista, pianista, tecladista y cantante, en su juventud fue miembro de las *big bands* de Lionel Hampton y Dizzy Gillespie. Se hizo amigo y colaborador de Ray Charles. En París estudió con la legendaria Nadia Boulanger y se acercó a figuras como Bernstein y Picasso.

Con casi veinte discos bajo su nombre, participó en cientos más ejerciendo múltiples funciones. Imposible citarlos hoy, a dos semanas de su fallecimiento. Queden las palabras de su nombre como puertas a ese catálogo de valor universal. Como invitación a un país maravilloso. Descanse en paz. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos. ●



## Cinexcusas/ Luis Tovar @luistovars

### Melting pot a la carta

TRES CORTOS Y cuatro largometrajes de ficción, realizados antes de cumplir cinco décadas de vida –nació en 1978, en Ciudad de México– en un lapso de dieciséis años, hacen de Alonso Ruizpalacios uno de los cineastas mexicanos más constantes y, en virtud de los resultados obtenidos, también uno de los que más clara parecen tener su propuesta cinematográfica, de lo cual hay cuando menos un par de ejemplos: en el cortometraje *Verde* (2016) plantea el dilema moral de un custodio de valores tentado a robar; no fue originalmente proyecto suyo, pero *Museo* (2018) recrea un célebre robo, y tres años después revisita los ámbitos de la autoridad policial y sus avatares en *Una película de policías* (2021), trazando una evidente línea conceptual. El segundo ejemplo, más directo, está compuesto por *Café Paraíso* (2008), su primer cortometraje, cuya trama lo deviene antecedente directo de su largoficción más reciente, *La cocina* (2024).

#### Nadie puede parar

BASADO EN LA pieza dramática homónima de Arnold Wesker –dirigida por el propio Ruizpalacios en teatro antes del filme–, *La cocina* tiene lugar en un enorme y lujoso restaurante ubicado en Times Square, en Nueva York, con una sola y determinante excepción cuando el protagonista de la historia va, de manera infructuosa, a Central Park. Construida de manera coral pero conducida por dicho protagonístico, de nombre Pedro (Raúl Briones desatado, rayano en lo teatral pero más que aceptable), la trama tiene dos vertientes, una colectiva y otra individual: la primera consiste en el supuesto robo y la posterior averiguación de quién sustrajo un faltante en caja del día anterior, mientras que la segunda se refiere al conflicto entre el mismo Pedro, cocinero, y una mesera (muy bien) interpretada por Rooney Mara: lo que para ella fue solamente *one night stand* –cosa de una noche, pues–, causa de un embarazo indeseado, para él es la oportunidad de escapar de una vida que no le gusta,

de manera que le suplica no abortar sino irse a vivir a una idílica playa veracruzana.

Ambas vertientes tienen su respectiva solución, en términos narrativo-dramáticos, desarrolladas respectivamente apelando a la ironía y a la impotencia; pero mientras se llevan a cabo los interrogatorios para saber quién robó y la pareja discute si habrá o no un aborto, va sucediendo aquello en lo cual consiste la verdadera miga del filme: la vida en la cocina puertas adentro. El ingreso de una nueva cocinera –llamada “Sanborns” con ironía por haber trabajado antes en algún changarro de esos–, inmigrante ilegal, es el pretexto inicial para llevar a cabo un recorrido por todas las áreas de The Grill, que así se llama el restaurante: un responsable de postres, otro de pizzas, uno más de ensaladas, otro de pastas, etcétera, protegen su área como si de un coto de poder se tratara porque, de hecho, lo es; de su eficiencia contra cualquier eventualidad depende no ser sustituido por alguno de los cientos o miles de desempleados, también inmigrantes sin papeles en la mayoría de los casos, que afuera están aguardando por una oportunidad.

En el personal del restaurante no abundan los estadounidenses de nacimiento, tanto así que uno de ellos es minoría hosca, tensa y ansiosa en un mar de extranjeros que han hecho de la cocina microcosmos de lo que, como bien se sabe, es todo Estados Unidos: árabes, africanos, europeos del Este, puertorriqueños, sudamericanos y, sobre todo, muchísimos mexicanos, generan la plusvalía que le da sentido a la existencia del sitio y, mientras lo hacen, despliegan un modo de ser, desear, soñar y hablar –memorable, la secuencia donde el albur machista va y viene de voz en voz en diversos idiomas–, impregnando la atmósfera de un *melting pot* analogizado en la propia dinámica del restaurante, incesante, vertiginosa, histórica, gobernada por la máquina de las comandas que nunca cesa de escupir pedidos –y entonces otra secuencia notable, la hora del *rush*, síntesis precisa de la vida en *La cocina*: nadie puede parar, aunque no importe nadie ●

**Enrique Héctor González**

## En recuerdo de Antonio Skármeta (1940-2024)

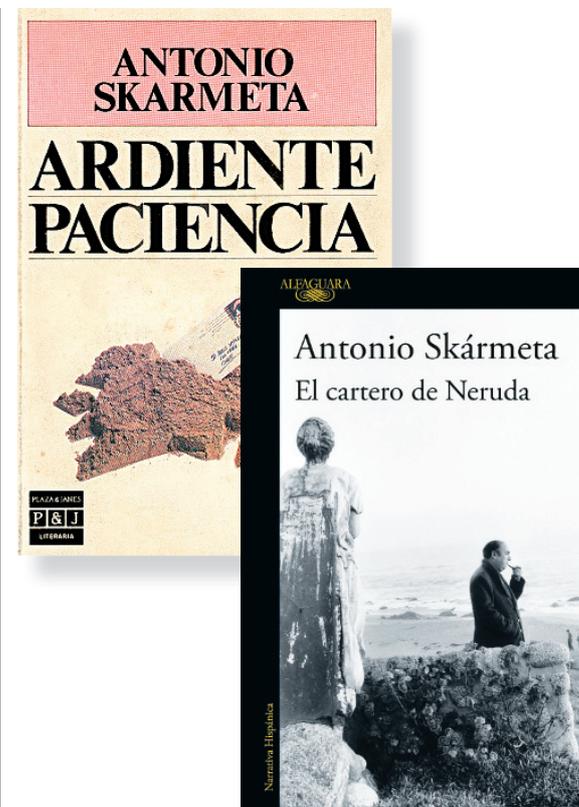
Aquí se propone recordar y releer a uno de los más serios representantes de la narrativa latinoamericana, Antonio Skármeta (1940-2024), quien dejó este mundo apenas hace unas semanas, multipremiado autor de obras de teatro, cuento y novela corta, entre las que destaca *Ardiente paciencia*, pues sirvió de base para la película *El cartero de Neruda. Il Postino*.

Pudo haber pertenecido, por fecha de nacimiento y por sus inclinaciones literarias, a la mercantilizada generación del *Boom*, pero Chile no aportó al concierto publicitario de esa afamada explosión narrativa sino a quien devendría su cronista por antonomasia, José Donoso; donde sí se coló, con todo merecimiento, es en el grupo de los epígonos del *Boom*, autores estrictamente contemporáneos de Mario Vargas Llosa: Severo Sarduy, Manuel Puig, Ricardo Piglia, Fernando del Paso y el malhadado Bryce Echenique, entre otros, quienes sin constituir un grupo preciso o protagonizar ninguna estrategia mercadológica como la de la promoción antecedente, se beneficiaron del *clima editorial* generado por el *Boom* y aun llevaron a veces sus logros y procedimientos narrativos a metas más provechosas.

Antonio Skármeta (1940-2024), desde Chile y luego en el exilio (fue militante de la famosa Unidad Popular que impulsó a Salvador Allende al poder, pero salió de su país luego del golpe de Pinochet), configuró una obra narrativa que supo convivir, como en el caso del mexicano Vicente Leñero, con sus tempranos intereses dramáticos. Funcionario cultural durante el breve régimen de Allende, vivió en Berlín desde 1975, donde afinó sus intereses filmicos tanto en la ejecución de guiones y la dirección de un par de películas como en la docencia.

Después de haber publicado algunos libros de relatos, donde el oficio y la confianza que inspira la voz narrativa se consolidaron en la *comprensión natural* del texto breve, uno de los cuales fue premiado por la entonces reconocida Casa de las Américas, la revista literaria del régimen castrista, saltó a la novela con *Soñé que la nieve ardía* (1975), cuyo personaje central es un futbolista y en la que ya se advierten los dones narrativos de Skármeta: lenguaje fluido, coqueteo con situaciones absurdas, preeminencia del contexto sociopolítico, airecillos autobiográficos. Ya integrado a la resistencia chilena en Alemania, en *No pasó nada* (1980) el narrador adolescente, personaje frecuente en Skármeta, construye una historia que abona a un subgénero narrativo de larga prosapia en la prosa mundial, desde la novela picaresca, conocido como *bildungsroman* o novela de iniciación: el niño que crece mirando y aprendiendo, incorporando y lamentando experiencias –en este caso, del exilio de un hispanohablante en el mundo sajón– que determinarán su vida posterior.

Sin la devoción de César Aira por la novela corta, de la que el escritor argentino es el máximo representante en el mundo hispánico (diríase que es su marca de fábrica), casi toda la obra narrativa de Skármeta pertenece a este término medio entre el cuento y la novela, relato híbrido donde se permite las amplias disquisiciones del género mayor pero las sabe contener y reducir con destrezas de cuentista. Por mucho, es *Ardiente paciencia* (1985), tan traducida, traída y llevada a distintos géneros (el cine, por ejemplo, lo que provocó que la novela adoptara, en ediciones posteriores, el título con que fue conocida la película de él derivada, *El cartero de Neruda, Il Postino*, dirigida en 1994 por Michael Radford;



también la ópera de este mismo nombre con Plácido Domingo como Pablo Neruda y quién sabe cuántas versiones más), la obra que rebasa toda referencia de Skármeta para casi opacar su producción anterior y posterior.

*Ardiente paciencia*, título tomado de un verso de Rimbaud, es una historia hecha para conmovir, bien contada y aligera que, como el ave de Díaz Mirón, alcanza a rozar el pantano de la cursilería sin que el plumaje de su simpática, genuina ingenuidad alcance a mancharse. Es, asimismo, una radiografía de la poesía: no un análisis, ni siquiera un examen de sus posibilidades de seducción, sólo una resonancia magnética, por así llamarla, de lo que ocurre cuando uno se enfrenta al texto poético sin los prejuicios al uso, que a menudo han condenado al género a la afectación o a la ininteligibilidad. Mario, el protagonista de la historia, ensaya una aproximación literal, exigente, fecunda, plena, inocente, boba y maravillosa a los poderes de la metáfora durante los meses previos al triunfo de la Unidad Popular, cuando Neruda delega su candidatura en favor de Salvador Allende, y luego en los tres años que configuraron la historia épica de un socialismo baleado desde dentro con municiones foráneas.

La historia de Mario Jiménez, el cartero de Neruda, configura por cierto la poderosa y humilde imagen de quien busca que la poesía sirva para algo, para enamorar mujeres, para encontrarle un sentido al oficio traslativo de llevar y recoger mensajes, real y metafóricamente. Quizá la muerte de Pablo Neruda, ocurrida apenas doce días después del golpe militar de Pinochet, no merezca mejor homenaje que la mirada admirada de su cartero, de su mejor lector, que se ha apropiado de tal modo de los versos del autor de las *Residencias* que llega a reconocer que la poesía no es de quien la escribe sino de quien la necesita ●