

Mauricio Brehm,
un poeta secreto
Hermann Bellinghausen

Juan Arvizu, el tenor
de la voz de seda
Fernando Eslava Estrada

La Jornada
SEMANAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 8 DE DICIEMBRE DE 2024
NÚMERO 1553

JUAN RULFO

LA HISTORIA, LA OBRA Y LOS LUGARES

Miguel Briante



Portada: Collage con fotos de Rogelio Cuéllar.

JUAN RULFO: LA HISTORIA, LA OBRA Y LOS LUGARES

A propósito de Juan Rulfo se ha dicho todo y, clásicamente, todo está por decir: autor de una novela y un cuentario nada más –descontados guiones filmicos y algún otro texto fuera del brevísimo canon rulfiano–, los mundialmente célebres Pedro Páramo y El Llano en llamas hicieron del jalisciense, fuera de toda discusión, el máximo narrador mexicano de todos los tiempos. Tan célebre como su obra fue su parquedad oral: parte de su leyenda, Rulfo no se sentía a gusto delante de un micrófono ni respondiendo preguntas de un reportero, sin embargo de lo cual más de una vez se soltó hablando de su obra y de los orígenes de ésta que, en el fondo, eran los suyos propios. Publicada originalmente en Argentina a finales de los años setenta en la revista *Confirmado*, y desconocida en México, la presente entrevista es uno de esos hallazgos insoslayables.

DIRECTORA GENERAL: Carmen Lira Saade

DIRECTOR: Luis Tovar

EDICIÓN: Francisco Torres Córdova

COORDINADOR DE ARTE Y DISEÑO:

Francisco García Noriega

FORMACIÓN Y MATERIALES DE VERSIÓN DIGITAL:

Rosario Mateo Calderón

LABORATORIO DE FOTO: Adrián García Báez, Israel Benítez

Delgadillo, Jesús Díaz y Ricardo Flores

PUBLICIDAD: Eva Vargas

5688 7591, 5688 7913 y 5688 8195.

CORREO ELECTRÓNICO: jsemanal@jornada.com.mx

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

TELÉFONO: 5591830300.

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

EL FENÓMENO BANKSY



▲ Obra de Banksy, sureste de Inglaterra, 2023. Foto: AFP.

Banksy, el artista plástico cuyo trabajo aparece de pronto en los muros de Londres y tiene un enorme éxito, sin duda ha generado innumerables especulaciones sobre su identidad o, como se plantea aquí, si es un truco o recurso muy eficaz de, por ejemplo, la publicidad ya con gran valor económico.

El arte contemporáneo esta jalonado por casos extraños que a veces alcanzan precios extraordinarios en el mercado, sin que ninguna razón, al menos estética, los justifique. Pienso en el caso de Jeff Koons y sus globotes. A veces tiene justificaciones extrañas y experimentales, como Christo y sus envueltos, o provocaciones simples como un plátano exhibido en el museo como obra de arte para que alguien se lo coma. Entre esos a veces atractivos despropósitos del arte moderno, el caso de Banksy es bastante diferente. El hecho de que este famoso desconocido sea uno de los artistas más cotizados no deja de provocar desconfianza en un espectador alerta como un simulacro publicitario. Hace algunas semanas en los puestos de periódicos, donde hoy, fruto de la pandemia y el universo digital, se venden más libros que diarios, salió a la venta el primer volumen de la colección Street Art dedicado precisamente a Banksy, a la vez que en las calles de Londres apareció un número más elevado de grafitis de su autoría (y soy consciente de que la palabra autoría hay que tomarla con pinzas).

José María Espinasa

Lo primero que diferencia a Banksy de alguien como Koons, por ejemplo, es que resulta estéticamente más propositivo y mucho más simpático su gesto. *Banksy; la jungla urbana*, y la colección misma, ejemplo de una buena idea editorial que, supongo, tendrá éxito comercial.

Desde hace ya varios años pienso que antes de la pandemia, en la estación Hidalgo del Metro hay una exposición titulada *Involuntary Mexico* (el título está en inglés: México involuntario), que muestra un buen número de fotos, tomadas en el contexto urbano que muestran el aspecto de nuestra metrópoli, transformadas en propuestas visuales, es decir: obras de arte, en que el autor es el azar y el tiempo. Como la exposición, realmente muy buena, no ha sido retirada y se encuentra en un espacio por el que circulan millones de pasajeros, las piezas han cambiado deterioradas por el clima y el vandalismo, transformándola en una exposición en marcha, viva, que responde a su intención y su deterioro reformula su significado.

¿Se relaciona esto con Banksy? Yo creo que sí. Todo arte mural, desde los griegos o las civilizaciones precolombinas, presupone una arquitectura y un contexto, pero en el pasado todo tenían menos falta de voluntad, pues ésta podía ir desde objetivos religiosos hasta puramente decorativos, es decir, tiene una intención, como muestra el muralismo mexicano viejo ya de hace un siglo. Arte callejero no es exactamente lo mismo que muralismo ni grafiti, la versión contemporánea. Entre los primeros hay claramente una intención política, lo cual provocó que pasado el tiempo y la sorpresa de su poder expresivo se mostrara evidente su carácter demagógico. El grafiti también tiene una intención política, pero es bastante menos elaborada, lo cual lo ha librado, en parte, del riesgo de la demagogia.

¿Cómo situar el arte de Banksy? La sucesiva aparición en poco tiempo de sus imágenes en las calles de Londres me hace pensar algunas hipótesis: como el muralismo y el grafiti, como



▲ Obra de Banksy, Bristol, 2020. Foto: AFP.



▲ *Involuntary Mexico*. Foto: La Jornada/ Roberto García Rivas.



▲ Zoológico de Londres, 2024, Londres. Foto: AP.

“

Como el espacio urbano ha sido durante años territorio o de la publicidad comercial o de la propaganda política, la propuesta de Banksy tiene algo de verdad iconoclasta.

la pintura renacentista, tiene algo de narrativa gráfica: no sólo nos da una imagen, nos cuenta una historia, aprovecha como elemento creativo el tiempo sucesivo y en las últimas construye un zoológico. Es evidente que hay un dejo de ingenuidad en las pinturas que acentúa la simpatía que provoca en el espectador, incluso el uso de estenciles, pero sobre todo la incorporación que hace de los elementos previos. De la abstracción que la humedad o el sol provocan en un muro en *Involuntary Mexico* surge la forma y se nos muestra como una especie de pintura rupestre de un ayer inmediato o un hoy totalmente presente. La condición efímera del grafiti, ya sea porque se le cubre con pintura o se le lava o se deteriora, se asume aquí como una veladura que se desvanece, que está plasmada en ese desvanecerse, como si fuera una sombra que ha perdido su origen y que por eso adquiere mayor realidad. Los milenios transcurridos desde Altamira se anulan en el gesto y se desvanecen como los murales de *Roma Fellini* al contacto con el aire, es decir, con la mirada. No sé si en esas arquetípicas cuevas de la prehistoria había humor, quisiera creer que sí, pero en las de Banksy es evidente y en un estado de pureza que no es nada ingenuo. Esa simpatía no se pierde del todo cuando nos entra la sospecha de que hay, bajo ese nombre, un ardid publicitario.

Es una posibilidad de esa búsqueda contemporánea del museo fuera del museo, pero también de la ciudad como espacio signifiante, habitarla en sentido creativo. En cierta manera lo mismo que *Involuntary México*, donde lo que se propone es justamente volver voluntaria esa mirada que nos permite reformular el espacio urbano. Fotógrafos que exhiben impresiones que se desvanecen, pintores que usan materiales que se pudren o se deterioran, una plástica en busca de sus posibilidades narrativas. Como el espacio urbano ha sido durante años territorio o de la publicidad comercial o de la propaganda política, la propuesta de Banksy tiene algo de verdad iconoclasta: un amigo, cuyo muro externo en su vivienda es aprovechado por publicistas para anunciar conciertos, me contaba que a veces el impreso pegado en la mañana era tapado –sustituido– por otro que se le pegaba encima, hecho que podía ocurrir hasta cuatro veces durante el día. Al principio él los arrancaba, hoy deja que la superposición de capas de papel expuestas al sol o a la lluvia se deterioren y cuenten su historia. Sin embargo, ese anonimato anómalo de Banksy no anula la idea de autor, sino que, paradójicamente, la impulsa en el mercado. Una obra suya en un muro urbano de inmediato se vuelve, más allá del valor artístico, un valor económico, y el último amenaza con hacer desaparecer para siempre al primero ●

Esta semblanza, entrañable y justa a la vez, recupera la figura de un poeta católico prácticamente desconocido, Mauricio Brehm (1907-1986), riguroso y sabio maestro de Literatura del extinto Instituto Patria y, por lo tanto, formador de lectores y plumas ahora reconocidas, es, se dice aquí, “uno de los poetas católicos mayores de su siglo, junto con Manuel Ponce y Alfredo R. Plascencia, con oído atento a la plegaria y dotado de una limpia musicalidad”.

“No, las letras no alcanzan a los pájaros”, escribía Mauricio Brehm antes de entregarse definitivamente al servicio de Dios y tranquilizar los tormentos de su lucidez. Poeta prácticamente desconocido, nació en Ciudad de México en 1927. Aunque carecía de títulos, fue maestro de literatura en preparatorias y universidades, hermano coadjuntor de la Compañía de Jesús y entrenador de fútbol. A la Manley Hopkins, casi no publicó poesía por disposiciones jerárquicas y, como a Hopkins, le enorgullecía obedecer la férula jesuita. Sospecho que sólo al final aceptó que Dios lo merecía; entonces se animó a ordenarse, al cumplir cincuenta años.

Fue maestro de cientos de jóvenes de muchas generaciones en un instituto que ya no existe, el Patria, cerrado por la Compañía de Jesús en 1971 por cuestiones de radicalización política y existencial a las cuales él fue ajeno. Sus clases eran un privilegio para cualquiera que guarde algún respeto por la lectura. Aunque minoritario, el hábito lector era más real que ahora. Exigente, irónico y comprensivo, poseía una inquietante penetración del cuerpo y el alma. Pudo ser médico. Pero su más riguroso magisterio, la poesía, permaneció oculto, fuera de esporádicas lecturas privadas y cátedras de postgrado en la Ibero. Como recordaba una presentación a sus poemas en la revista *Etcétera* (1991), dirigida por Raúl Trejo Delarbre, exalumno de Mauricio, sus hermanos, también jesuitas, rescataban del basurero textos desechados por él. Con Lope, San Juan de la Cruz, Manrique y *Muerte sin fin* como medida, cualquiera se siente intimidado.

Federico y Luis Fernando Brehm armaron con sus manuscritos *Del silencio y la palabra* (La Oca Editores, México, 1991), al cuidado de José Ramón Enríquez. Aunque recibió poca atención crítica, el libro confirma que Mauricio es uno de los poetas católicos mayores de su siglo, junto con Manuel Ponce y Alfredo R. Plascencia, con oído atento a la plegaria y dotado de una limpia musicalidad. Tal vez se conserven más poemas inéditos que ameriten una edición cuyo eje no sea sólo lo religioso. A su célibe manera, conoció los abismos de la vida, sus concupiscencias y renunciaciones. Buscaba una pureza y una serenidad que tal vez encontró en su retiro leonés, hablando con Dios y los pájaros, como me confió la última vez que lo visité.

Alumno del mismo Instituto Patria en los años cuarenta, fue condiscípulo de los futuros periodistas Enrique Maza, Manuel Buendía y su gran

Hermann Bellinghausen



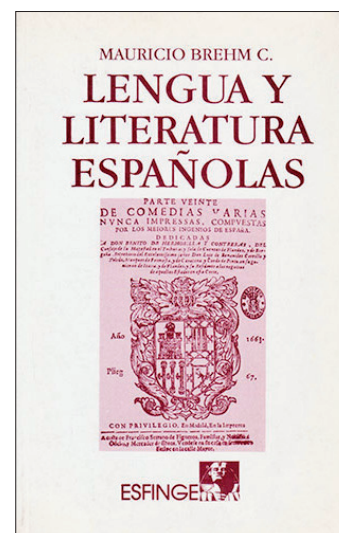
MAURICIO BREHM, UN POETA SECRETO

amigo Julio Scherer García, quien lo describió en un texto inédito que publicaría póstumamente *Proceso* (8/1/2018): “Precedía a Manuel Buendía en la lista de asistencia que materia por materia leían los maestros al iniciar sus clases. Elegante, buen poeta, buen bailarín, suelto y alegre con la guitarra, un día nos sorprendió con su decisión irrenunciable: llamado por Dios, abandonaba el mundo. A nuestra incredulidad siguió la pesadumbre. Volveríamos a verlo, si acaso, pero de otra manera. Los amigos comparten la vida o no son amigos, sabemos con certeza. Sin que sobrara o faltara un día, exacto al año de su ausencia, un grupo de sus adictos pudimos visitarlo en San Cayetano. Lo recuerdo con el mismo sentimiento de abandono que me dejaban algunas películas de la posguerra. Observé cómo lo disminuía su saco de manta, corto y apretado, descolorido, sin algunos botones, y cómo lo ridiculizaban sus pantalones muy por arriba de los tobillos y los zapatos negros que no hacían juego con sus calcetines color café. Casi rapado, mantenía los ojos bajos y hablaba sin brío, las manos juntas y en movimiento, como si tuviera frío. Muerto su pasado, nos despidió con atroz indiferencia.”

Maestro y poeta del silencio y la palabra

MAURICIO ADMIRABA a Julio como escritor. Nos hizo lectores de *Excelsior* y los suplementos culturales. Para cuando lo conocí, hacia 1968, no parecía tan estoico. Fumaba y bebía café sin parar en la pequeña oficina donde animaba una tertulia cotidiana con cinco o diez jóvenes lectores, algunos con vocación literaria o periodística. De allí salieron

▲ 1. Instituto Patria, en avenida Moliere, donde actualmente está El Palacio de Hierro. Foto: ca. 1968. 2. El libro de texto *Lengua y literatura españolas*, usado en muchas escuelas del país, es el único que Mauricio Brehm publicó en vida. 3. Libro póstumo de poesía de Mauricio Brehm, lleva en la portada un altorrelieve del artista de origen jesuita Mario Ávila.



Dialoguillo de espera Mauricio Brehm

Con los ojos alegres
la espero
junto a la fuente,

en la noche que mece
su luna,
y el agua verde.

El camino de siempre,
de nunca,
nuevo parece.

Y el silencio que hierve,
y el viento.
La sangre crece.
Aguardo
pero no viene.

Y la luna
en el agua se mece,
y mi espera
es la espera de siempre:
con los ojos alegres
junto a la fuente.



3

varias plumas hoy reconocidas. Uno de sus anteriores alumnos, me parece que el predilecto, Luis de Tavira, declaró a Sergio Vela en una entrevista: “Me topé con un jesuita maravilloso, un poeta que se llamaba Mauricio Brehm, que era maestro de Literatura; todavía tengo su libro, que me parece uno de los textos de literatura castellana más profundos que haya leído –y era un libro para la preparatoria!–, sin que fuera un filólogo de profesión. Era un enorme poeta que recuperaba un poco esa tradición jesuita del teatro, que se ha perdido. Brecht, por ejemplo, cuando quiere explicar la utilidad del teatro en la construcción de la conciencia, remite a la experiencia del teatro didáctico jesuita de la Nueva España. El teatro universitario viene de ese teatro que hacían los jesuitas en la Universidad Pontificia, que se transformaría en lo que ahora es la UNAM.”

Con Bernardo Ruiz, uno de los más aplicados, y huérfano de padre, estableció una relación casi paternal. Los apuntes de clase de Bernardo fueron claves para *Lengua y literatura españolas* (Editorial Esfinge), el texto escolar que menciona De Tavira, el cual conocería numerosas ediciones. En su blog, Ruiz escribió alguna vez: “Mauricio Brehm, uno de los grandes lectores de poesía que he conocido, afirmaba que ‘la poesía es vida en luz hecha vida’, frase en extremo oscura pero útil para un lector de catorce años; definición –entre las numerosas que se han formulado al respecto– que me basta.”

Otro alumno suyo a quien celebró mucho como narrador promisorio pero terminaría siendo economista y periodista, Francisco Baéz Rodríguez, expresó en su respectivo blog:

Murió a los 59 años, en 1986, y le fue publicado un libro póstumo, *Del Silencio y la Palabra*, que revela a un gran poeta, tal vez alejado de las preocupaciones centrales de su tiempo (aunque él insistía en que era muy contemporáneo). Un hombre obsesionado con dos temas: el primero es, precisamente, el paso del silencio a la palabra (la imposibilidad de pasar del sentimiento al Verbo); el otro es la muerte, paso anhelado con una pasión malsana, con una insistencia digna de mejor causa. Mauricio veía a Dios en la muerte, en su muerte unívoca, que esperaba con gozo inocente. Si lo primero da cuenta de un amante de la palabra y de la expresión humana; lo segundo nos dice que Mauricio estaba loco. El escribió: “sólo el silencio germinal contiene la plenitud de la palabra exacta”. Pensaba que el verdadero silencio germinal estaba en la muerte.

A través de un temprano pupilo suyo, Huberto Batis, tuvo significativos contactos con Juan García Ponce y Salvador Elizondo. Lector inmediato de José Agustín, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol y la joven poesía de Pacheco, Aridjis, Becerra, Zaid, trabajó obsesivamente en un libro que nunca concluyó sobre Octavio Paz, cuando no estaba muy estudiado todavía. Nos inició en Brecht, Beckett, Joyce, Faulk-

ner, Rilke, Mallarmé. Nos dio una idea muy rica del Siglo de Oro, adoró a Lorca, Miguel Hernández y Pellicer. Le encuentro paralelismos con Emilio Prados, oscuro prefecto del Colegio Madrid. Para aquellos quinceañeros eso fue muy afortunado, algo que Marcelo Uribe, director de Era, admite con frecuencia. También Joaquín Xirau Icaza y Alberto Ruy Sánchez pasaron por el cernidor de Mauricio, y años antes Héctor Aguilar Camín.

Publicó poco. He rastreado un texto suyo, “León Felipe” (*Revista de la Semana, El Universal*, 29/IX/1968). Creo recordar que su opinión no era muy favorable aunque compartía con él, tan ateo, la visión esperpéntica de Jesucristo. Justo por esa visión, explorada en su poema “En el límite del amor y del miedo”, también aparecido en *El Universal*, recibió la final reprimenda de sus superiores y nunca volvió a publicar. Le dice al crucificado, “¡Me das asco!/ tus manos me dan miedo.../ Todo Tú me das pánico... eres un amasijo/ de sangre, nervios y huesos.” Pocos poetas cristianos (quizás el Placencia de “Cielo Dios”) le han hablado a su Cristo con tal dureza: “Te quiero sin la cruz y sin la sangre,/ sin esa suciedad con la que en vano/ cubres tu desnudez;/ sin todas esas cosas que estrangulan/ tu prestigio de Hombre y de Maestro/ y hacen de ti un sujeto despreciable.”

Podía ser muy severo, incluso cruel al comentar nuestros textos, aunque fue condescendiente con mis mamarrachos adolescentes por razones que ignoro y me parecían injustas. “No va a hacer caso, no tiene remedio”, decía de mí. La cosa es que conservé su amistad muchos años, incluso lo visité casi a fuerzas en el instituto jesuita de León donde se refugió y se aisló del mundo hasta irse al fin con su muerte ●

Romance en dos Mauricio Brehm

¡Puños de tierra en la boca
y que se coma su muerte!

En el estanque desierto
una luna y cuatro peces
se miran desconcertados
con tanto reloj enfrente.

Vendrás a verme, ya sé,
ya sé que vendrás a verme.
Las paredes de la casa
no serán madera verde;
¿y para qué las medidas?,
son las medidas de siempre,
las mismas que le tomaron
cuando no estaba presente.

Cicatrices arrugadas
en vez de borrarse, crecen;
horas espesas y largas
dificultan la pendiente.

¿Cuándo vendrás? Ya lo sé,
ya sé que vendrás a verme,
y que veremos los dos
junto al sigilo del puente
crecer los últimos niños
y los primeros cipreses.

Pondremos sombra en sus ojos
para que el sol no los queme;
con amarga tierra negra
y flores y hierba verde

apretaremos su boca
para que el miedo no entre,
pero después nos iremos
para que el hambre le empiece,
y pueda quedarse a solas
para comerse su muerte.

Urgentemente me urge la serena Mauricio Brehm

Urgentemente me urge la serena
posesión de mi yo. Se me ha perdido
adentro de un reloj embravecido,
junto a una noche empalabrada, llena

de los silencios no esperados, buena
para ojear el álbum del olvido,
o repasar este presente herido
por “llama que consume y no da pena”.

La soledad se cumple, no me quejo
de hallarla, con temores, si se alarga
más allá de la sombra de su espejo.

Queda un sustrato de raíz amarga
–un odre que aromático y añejo–
endulza más lo amargo que me amarga.

Porque de nuevo a ciegas... Mauricio Brehm

Porque de nuevo a ciegas te he escogido,
vengo a darte con júbilo mi nada,
mis inútiles tardes, mi alborada,
mis soledades, mis ansias y mi ruido.

Quiero darte mi sueño preferido,
mis manos y mi vista amurallada,
el medroso tentar de la pisada
y este reloj, sin números, dormido.

También las sombras íntimas que habito,
que en ocasiones causan mi amargura
y amenazan las alas con su grito...

Para tu amor, ¿lo ves? Es poco y triste;
¿pero qué puede darte una criatura
si no es el mismo amor que tú le diste?

Nada para llevar Mauricio Brehm

Nada para llevar hacia el siguiente
instante que asoma desleído,
o para tolerarme como he sido:
torpe, amante, fugaz e inconsecuente.

No me sorprenden ni perfil, ni frente,
ni la falta de luz me ha sorprendido;
me doy lo que el pasado me ha traído
y con ello conformo mi presente.

Nada para llevar. No tengo nada.
El silencio en los ojos se acrecienta
y me deja la mano más callada,

porque mi tiempo crece equivocado,
y si se llega el tiempo de la cuenta,
¿qué cuenta voy a dar si no he mirado?

interpretó Arvizu del catálogo creado por el nacido en Pénjamo, Guanajuato. “Varita bonita, varita de nardo/ cortada al amanecer,/ quisiera tus hojas, tu suave perfume/ pa’ perfumar mi querer.”

Tangos con el *Flaco de Oro*

MESES MÁS ADELANTE apareció en el mercado el primer registro fonográfico de su voz y, a finales de mayo de 1928, ya había grabado al menos diez diferentes composiciones: “Pecadora”, “Madrecita”, “Adiós mi México”, “Ojos tristes”, “Flor”, “Cabe-cita loca”, “Te vengo a decir adiós”, “Varita de nardo”, “Canción mixteca” y “Ventanita morada”. Poco después obtuvo un contrato de exclusividad con la Victor Talking Machine Company, y viajó a Nueva York, donde grabó alrededor de una docena de audios.

Por esos días, Arvizu halló un diamante en bruto. A su regreso de Estados Unidos se decidió a cantar tangos, pues entre el público mexicano había comenzado a ser popular la música de la región del Río de la Plata. Para familiarizarse más con el género, compró algunos discos de Carlos Gardel en la Lagunilla y los reprodujo una y otra vez, tratando de revelar el misterio de aquella voz. No para imitarla, sino para entender cómo el canto de un hombre era capaz de portar el espíritu del extremo sur del continente. Por otro lado, necesitaba encontrar un nuevo pianista, uno que tocara adecuadamente el antiguo estilo canyengue del prostíbulo y el arrabal. De modo que una amiga suya, Maruca Pérez, le recomendó a Agustín Lara.

Agustín vivía en el anonimato; ganaba cuatro pesos diarios tocando el piano en el Café Salambó, un espacio ubicado en el número 15 de la calle de Bolívar. En ese momento, sólo una de sus composiciones se hallaba grabada en un disco. Aunque su suerte comenzaría a cambiar. Arvizu popularizaría algunos de los títulos más emblemáticos del repertorio lariano: “Azul”, “Cuando vuelvas”, “Monísima mujer”. En alguna ocasión, Gonzalo Cervera, uno de los más famosos arreglistas y directores de orquesta de la primera mitad del siglo pasado, comentó: “Yo vivía aquí en la colonia Roma y tuve oportunidad de presenciarlo en los cines. ¡Y qué barbaridad! Todas las muchachas le gritaban y lo ovacionaban y le pedían canciones de Agustín Lara, que él estrenó, como ‘Dos puñales’. Pero las muchachas, ¡qué barbaridad! Era una cosa increíble”.

¿Qué hubiese sido de Lara sin Arvizu? En una entrevista que Héctor Madera Ferrón le hizo en 1982, el cantante queretano dijo: “El oro está ahí, en una mina. Lo importante es que alguien llegue y se dé cuenta que allá adentro, en esa mina, hay oro. No descubrí a Agustín Lara, lo encontré. Porque el oro no se descubre, se encuentra”. Aunque, vale aclararlo, en ese entonces también cantaba temas de Guty Cárdenas, Emilio Donato Uranga, Ignacio Fernández Esperón, Armando Camejo, María Grever, Melquiades Campos, Jorge del Moral y Mario Talavera, entre otros compositores.

A mediados de 1929, del 3 al 19 de junio, registró quince nuevos títulos para la Victor, incluyendo “Adiós, Nicanor”, el cual, al parecer, fue el primer tema de Lara que inmortalizó en un fonograma. Sólo que estos materiales no los realizó en suelo estadounidense sino aquí, en México, en el marco de una de las expediciones de grabación que la compañía llevó a cabo en la capital, durante la década de los veinte. “No volveré/ a escuchar tu amorosa canción,/ Nadie podrá/ conmovier mi corazón.”



Pese a que por fin había logrado tener el debut que tanto anhelaba, presagiaba que su futuro en el mundo de la ópera sería incierto. Acaso porque su situación económica no era significativamente mejor que aquella que vivió cuando fue telegrafista. Ese hecho, sin embargo, no haría que abandonara el sueño de ser artista, el cual, a decir de él, empezó a cultivar desde los cinco años.



De izquierda a derecha: Agustín Lara, Maruca Pérez y Juan Arvizu.

La voz de seda en América Latina

EN 1930 ENTRÓ de nuevo a grabar. Produjo, hasta donde se sabe, más de ochenta audios. Con la comercialización y circulación de sus discos creció su fama. El trabajo se multiplicaría: se iría de gira a diversos puntos del país y del extranjero, y grabaría más y más canciones. La prensa latinoamericana lo llamó “El tenor de la voz de seda”. Además, su presencia en la radio se extendería de Nueva York a Buenos Aires, pues el estudio radiofónico se volvió una escala obligatoria de sus giras internacionales. Formó parte del cuadro artístico que inauguró la XEW en septiembre de 1930: actuó junto a la Orquesta Típica de Miguel Lerdo de Tejada, Josefina la Chacha Aguilar, Francisco Salinas y Alfonso Ortiz Tirado. Arvizu, tal como ocurrió con el resto de este elenco, fue contratado en aquella ocasión debido a que gozaba de un gran prestigio, y porque ya anteriormente había cobrado experiencia en el campo de la radiodifusión, presentándose en la XEB, la estación de la cigarrera de El Buen Tono.

En los años que siguieron aumentó su producción fonográfica, incursionó en el orbe cinematográfico y amplió su presencia en la radio. Al cierre de 1935 un hecho marcó su vida: llegó a la capital argentina para inaugurar la LR1 Radio “El Mundo”. Acordó cantar en la radiodifusora por dos semanas. Se quedó dieciocho años. Buenos Aires se convirtió en su base de operaciones. Se ausentaría durante largas temporadas: saldría de gira, transitaría el continente y volvería. Era una estrella a la que todavía le faltaba un extenso camino por andar: centenares de melodías por grabar, películas que filmar, miles de conciertos que brindar. Su futuro le cumpliría el éxito que entonces le prometió. Así fue hasta el 19 de noviembre de 1985, cuando murió ●

*Investigador de música popular de la Fonoteca Nacional.

JUAN RULFO: LA HISTORIA, LA OBRA Y

De Juan Rulfo (1917-1986) se ha dicho mucho y variado, pero siempre que era callado, austero, lacónico. Sin embargo, tal y como lo muestra esta espléndida entrevista originalmente publicada en la revista *Confirmado*, en Argentina, el 29 de marzo de 1979, el autor de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* podía, a veces, “desenterrar su voz” y conversar largo y pausado.

Aquellos meses de fines de 1967 y principios del '68 –meses que traerían años de amontonado entusiasmo retórico y gritón, que causarían la encuadernación de tanta pavada ya justiciaramente olvidada– parecían suceder bajo el signo de un milagro: el del *boom* de la literatura latinoamericana. Los autores –incluidos los argentinos, que en realidad fueron a la cola de ese *boom* desatado por un peruano, un colombiano, un cubano– salían hasta en las revistas de modas, se multiplicaban los reportajes, se decía dónde comían, a qué hora se levantaban para escribir, cuántas veces se habían casado. Una revista, *Primera Plana*, alentaba con fervor esa euforia y produjo, quizá hacia abril o mayo del '68, un acontecimiento: el colombiano Gabriel Gabo García Márquez, vestido con una horrible cazadora escocesa, las manos en los bolsillos y sonriendo, usurpaba la habitual tapa política. Adentro, la gloria: de ese reportaje–nota urdido con exaltación, sólo se podía salir directamente a la historia de la literatura. Yo era prosecretario de redacción de *Confirmado*, y tal vez por celos profesionales, me sentí vagamente indignado. Pensé: es cierto que Gabo ha escrito bellos libros como *El coronel no tiene quien le escriba* y algunos cuentos hermosos, pero no creo que su obra alcance alguna vez la contundencia y la profundidad de la obra de Juan Rulfo, el mexicano. Pensé: y Rulfo no fue tapa de ninguna revista, casi nadie lo conoce en la Argentina.

Logré que me enviaran a México a entrevistar a un escritor, de tal modo eran distintos aquellos tiempos. Mientras volaba, pensaba que de algún modo estaba haciendo lo que cualquier escritor de mi generación hubiera querido hacer: conocer personalmente a uno de los maestros y tratar de hacer conocer su obra por encima de tanto ruido a *boom* y otras fantasías. La semana pasada, Rubén Tiziani, con quien nos conjuramos para ir a ver a Rulfo a la Feria del Libro, corroboró de algún

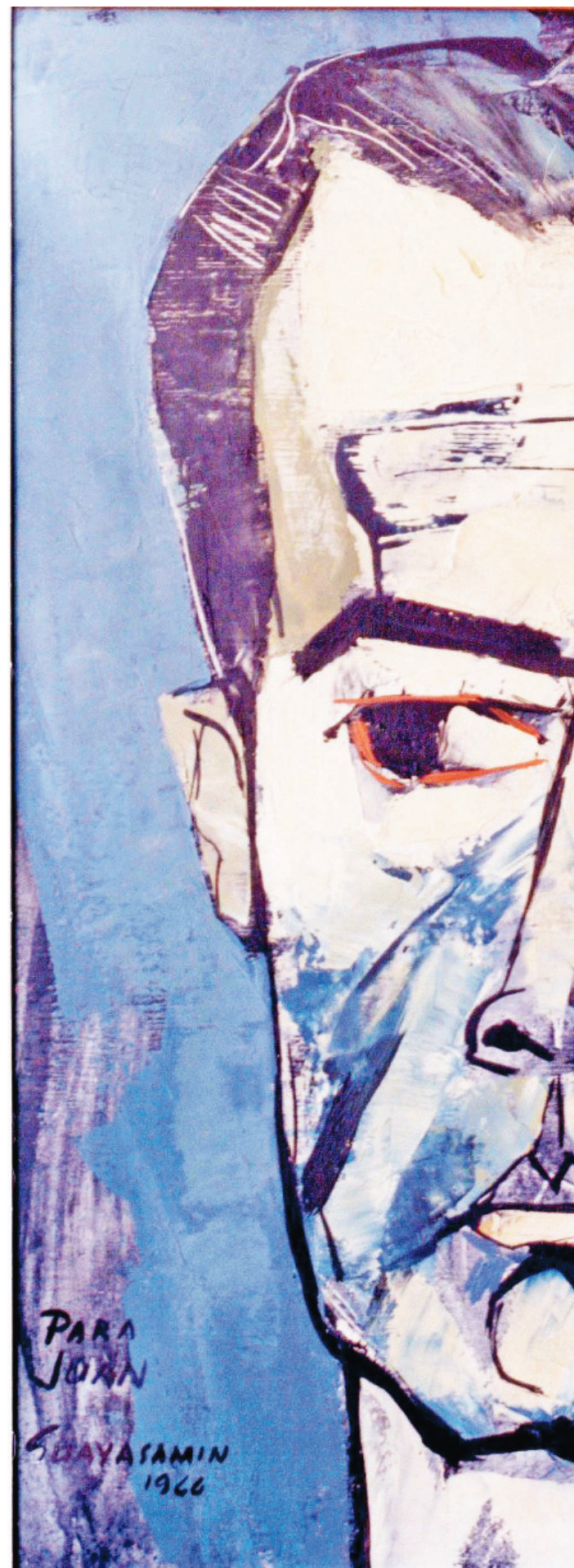
modo mi pensamiento de hace once años: “después de todo, es el único al que uno todavía le puede decir maestro, el único al que se lo puede admirar con el fanatismo de los chicos”. Al otro día, en la Feria, me encontré con Ricardo Piglia: “Ah –me dijo, mirando hacia el *stand* donde se esperaba a Rulfo–, vos venís a lo mismo.” Yo ya había desistido de intentar un reportaje; en realidad desistí para siempre cuando hace unos años vino Rulfo a la Argentina acompañando a Echeverría, el presidente de México, aunque nos vimos varias veces. Rulfo está cansado de la literatura, ya casi no quiere hablar. Así que nos quedamos al costado de la cola, que no cesaba. Yo debía quedarme a hacerle unas fotos; a la hora, Ricardo me dijo: “Me voy. Quería verle la cara de cerca, nomás.” Ahí estaba ese hombre cuyos dos únicos, infinitos libros –*El Llano en llamas*, *Pedro Páramo*–, habíamos leído y releído y comentado como si fueran la Biblia. Firmaba, firmaba. El público nos alejaba de aquel maestro arisco, que siempre imaginamos como un campesino mexicano. Los comentarios de las señoras gordas nos hacían reír o sufrir.

Cuando, por fin, dejó de firmar y pude saludarlo, Rulfo me dijo que estaba cansado: “Estos señores –dijo, por los organizadores de la Feria, o por quienes lo hayan traído– hacen programas agotadores, de locos.” Hablaba bajo, confuso. Me despedí. Una locutora de radio se me acercó y me preguntó si Rulfo consentiría en un pequeño reportaje. Dije que lo intentara. Intentó que yo le dictara las preguntas. Me dijo: “¿En la obra de Rulfo hay una gran preocupación por el hombre, no es cierto?”, “Sí”, le dije. “Por el destino del hombre”, encimó. “Claro”, le dije. “Sí –me dijo–, porque eso es Juan Páramo.” “Claro”, le dije. “Entonces le pido que hable del destino de la humanidad”, me dijo. La miré: “Pedile que te hable de la feria”, le dije, y me fui.

Por todo eso, decidí exhumar este reportaje que le hice y publiqué en junio de 1968, en esta misma revista. Me costó una semana de espera en México –porque en aquel tiempo tampoco quería saber nada del periodismo–, pero después me deparó la felicidad de charlar todas las tardes, durante una semana, con Rulfo, tranquilos, frente a un grabador. Alguna vez, si el tiempo no ha deteriorado las cintas, rescataré otras partes de esa larga charla.

En aquel reportaje –hecho con mucho tiempo, cortado por comidas, descansos, paseos– Rulfo hablaba de muchas cosas de las que ya no habla. Hablaba de dos libros, *Días sin foresta* y *La cordillera*, que nunca publicó. Personalmente, nunca creí ni me importó que los escribiera. Como dice Jorge Di Paola Levin, “tal vez sea mejor, fíjate lo que es el último cuento de Borges”. No sé. Intuyo que la obra de Rulfo ya está escrita, y pienso que algunas de las pocas veces en que habló de ella, están en este reportaje.

Miguel Briante.



▲ Retrato del escritor Juan Rulfo por el pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín.

Miguel Briante

Y LOS LUGARES



ayasamín en 1966.

I. La Historia

HAY UN AMANECER o una noche, en la vida de Juan Rulfo, que se define por la llegada de un cuerpo cruzado sobre un caballo, “y envuelto en un petate”. Hay varias muertes más a su alrededor, y tal vez las cuente y tal vez no las cuente a lo largo de esta charla. Hay, antes, un abuelo terrateniente y después un padre que administraba una hacienda, “pero que en realidad no era gente de campo”, y hay una abuela que presentía la muerte. Pero él, para la síntesis prefiere contarlos así:

–Nací en un pueblo del estado de Jalisco, nombrado San Gabriel, más o menos al sur de Guadalajara, la capital del estado. Y viví allí hasta los diez años. Es uno de esos pueblos que han perdido hasta el nombre. Ahora se llama ciudad Venustiano Carranza. Ahí viví, con una abuela mía; y mis hermanos, hasta que mataron a mi padre. (Hasta poco después que su padre, ese cuerpo envuelto en un petate, llegara, cruzado sobre el caballo, muerto por la espalda). De ahí pasamos a un orfanatorio y allá estuve hasta la edad, más o menos, de dieciséis años. Es decir, hasta que estalló la huelga de la universidad. Quiero decir: hasta los catorce en el orfanatorio, hasta los dieciséis en Guadalajara. La huelga estalló casi el mismo día que entré yo, y duró como año y medio. Debido a eso me fui a Ciudad de México, a proseguir los estudios. Se suponía que iba a estudiar la carrera de abogado, que mi abuelo era abogado, y alguno tenía que usar su biblioteca. Pero había pasado mucho tiempo, y algunas materias las había olvidado. No pude pasar el examen extraordinario a que nos sometían. Así que tuve que trabajar.

Eso fue por 1936. Rulfo había nacido en mayo de 1918.

Los lugares I

LA VERDAD, JUAN Rulfo rehuye las preguntas sobre su obra. Como si quisiera tapanla, como si no le importara. Parece capaz de hablar horas y horas, vigilando el grabador de reojo, sorteándolo. Cuando enfrenta el micrófono, no hay manera de hacerle preguntas directas; se entiende que ya no caben preguntas sobre estructura o lenguaje, sobre técnica literaria. Los lugares y los hombres son la carne de Rulfo, su armazón; de eso puede hablar horas, soltarse por ese rumbo con la palabra justa, campesina, y el gesto irónico, el adjetivo casi mortal. Se le puede preguntar, por ejemplo: “¿El día que mataron a su padre –Rulfo tenía seis años– fue la primera vez que usted vio la violencia dé cerca?” Y ahí está Juan Rulfo, el narrador: –Bueno, yo ya la había visto. Fue, es una zona, hasta hace poco tiempo, una zona violenta. En realidad, casi toda la tierra caliente del país es violenta ¿no? Ahora, nada más se ha quedado un poco concentrada en el estado de Guerrero. Pero antes, Michoacán, Jalisco, otros estados, los sitios por donde cruza la tierra caliente, eran zonas de mucho conflicto. Hay explicaciones. En primer lugar, son zonas muy aisladas. La tierra caliente le da una característica a la persona muy especial, en donde importa muy poco la vida. Por lo general, las gentes que viven en ese suelo tienen “el mal del pinto” –allá le llaman chiriuá–, tienen las manos pintas. Entonces, eso mismo les crea un complejo de que... pues, son tipos que no les importa que los maten en cualquier momento,

¿no? Y al mismo tiempo el clima, siempre caliente, porque es una zona que está entre el altiplano y la sierra. Es tierra baja, sin brisa. Y el calor, el bochorno, la misma miseria que sufre esa gente, pues creo que causan el carácter violento. A menos, no hay otra explicación, ¿no? La otra razón es que esa es zona despoblada; la gente o se ha ido hacia la costa o se ha ido hacia el altiplano. O ha emigrado a los Estados Unidos. Así son esos pueblos de la tierra caliente, los de Jalisco. Y así los hombres, pues, así son.

Y se le puede preguntar:

–Usted se acuerda de la muerte de su padre –como para que siga hablando.

Y él dirá:

–Me acuerdo, sí, me acuerdo –como para no hablar más.

La obra: *El Llano en llamas*

Hay fragmentos de la historia de Rulfo que promueven a las preguntas directas; como ese recuerdo suyo que ubica una guerra –la de los cristeros– en sus años del pueblo. “La guerra de los cristeros me tocó a mí, parte en mi pueblo y parte en Guadalajara, entre el ’26 y el ’29. Las primeras guerrillas me tocaron en el pueblo.” Y enciende uno de los negros a mitad de camino entre el cigarro de hoja y el cigarrillo –como si ya previera la pregunta. “Lo que usted ha escrito pertenece de algún modo a la experiencia que usted tuvo durante esos años”, como si ya estuviera empezando a contestar:

–Fíjese usted: nada pertenece a nada. Se le quita todo, nomás, y queda el mero fondo. No, es que no son vivencias personales –hace como que miente–, son todas imaginaciones. Pertenecen hasta un cierto punto a la ubicación de los lugares, ¿no? Más o menos el aspecto de la tierra y del paisaje. Quizá usted habrá observado: no tienen fisonomía los personajes. Y no están caracterizados porque no los conozco. Nunca he visto a esas personas. No sé exactamente cómo tienen la cara.

Confirmado: ¿Para usted forman parte del paisaje?

Juan Rulfo: Forman parte de una conciencia, de un modo de pensar, de una mentalidad que tal vez existe, ¿no? Pero no la logro localizar bien.

C.: Usted, Rulfo, empezó a escribir a los dieciocho años, ya en México. ¿Qué fue lo primero que rescató de su obra?

J.R.: Bueno, entonces escribí una novela más o menos larga, sobre la soledad y esas cosas. Pero no me gustó, no creo haber rescatado nada de eso. Parece que una revista, hace muchos años, publicó un fragmento, como un cuentecito, de todo eso. Pero lo demás lo tiré. Yo lo primero que publiqué fueron cuentos, en una revista que hacíamos con [Juan José] Arreola, donde pagábamos cada cual su colaboración. Ahí publiqué: “Nos han dado la tierra” y luego “Es que somos muy pobres”. Esos pasaron a *El Llano en llamas*.

C.: El libro está organizado de alguna manera especial; ¿de acuerdo al tiempo en que los escribió, por ejemplo? El cuento que lo inicia, “Macario”, ¿por qué época lo escribió?

J.R.: Fue más o menos de la primera época. Fue al principio como podría haber ido al final; en realidad lo organizaron los editores, creo.

C.: ¿Había algún autor que usted prefiriera, por aquella época?

J.R.: Sí, los escritores rusos de la literatura presoviética o casi soviética. Ya había leído a Dos Pas-

VIENE DE LA PÁGINA 9 / JUAN RULFO...

sos, pero los norteamericanos –Poe sí, claro– no se conocían por entonces. Pero lo que yo elegía eran Knut Hamsun y Lord Dunsany, esos *Cuentos de un soñador*.

C.: En ese tiempo, muy pocos escritores habían logrado arribar al lenguaje que usted consiguió, digamos “mexicano” o americano. ¿El de ustedes era un movimiento literario?

J.R.: Mire, no sé si sería un movimiento. Creo yo que era una idea. Yo, personalmente, escribía de una forma muy rebuscada, casi declamatoria, ¿verdad? Y traté de evitar ese idioma, y me ejercité en la forma del lenguaje que había oído hablar cuando era muchacho. Pensé que debía ejercitarme para defenderme de la retórica, llegar a lo simple. Y utilizar personajes que tengan un lenguaje muy reducido, que no me exigieran frases de esas rebuscadas, ajedreteadas, ¿no? Y caí en lo simple, digo que caí en la simpleza total. Y ahora, pues, no puedo salir de ahí. Creo que me estaba llenando de retórica por andar en la burocracia. Me estaba empapando de ese modo de hablar, de ese modo de tratar todas las cosas.

II. La historia

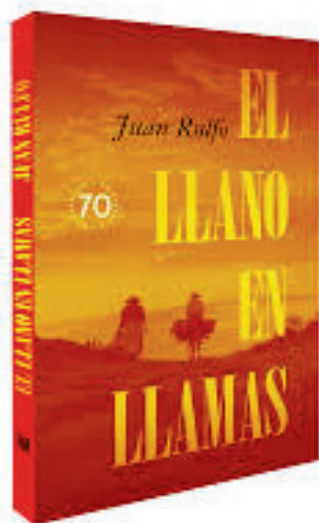
ASÍ QUE TUVE que trabajar. Dejé los estudios porque a mí no me jalaban las leyes. Empecé a trabajar como agente de inmigración, en la Secretaría de Gobernación. Sí, pescaba extranjeros. Perniciosos. Primero aquí, en la Ciudad de México. Después tuve que salir: estuve en Tampico, en casi todo el país. Llegué a Guadalajara, otra vez. Los agentes de inmigración revisaban el documento de los extranjeros. Los que estaban legalmente en México, los que habían cometido algún delito. Entonces se los busca y se los deporta. Total: una tarea policíaca. Era molesto, pero la gente agradable. Además había mucha libertad, porque usted estaba comisionado en un sitio, pero de allí podía movilizarse fácilmente porque, como había columnas volantes, que abarcaban todo el país, uno se iba de una parte a otra. Fue un largo viaje de unos dos, tres años. En realidad, por aquella época, cuando vinimos de Guadalajara a México, no había trabajo. Todo era burocracia. Entonces Rulfo debió acomodarse a la burocracia, ¿no? Entré a los dieciocho a Inmigración; después recién a los treinta y dos años, entré en una compañía fabricante de llantas de hule.

La obra: *El Llano en llamas*

ENTONCES SE PROPUSO eso: aproximarse al lenguaje hablado, alejarlo de la retórica. “Buscar personajes a los que pudiera darles tratamiento más simple”, dice. Y hubo un cuento clave: “Ese... ése de ‘Nos han dado la tierra’”. Hasta que llegó a “Macario”, que es otra cosa. Porque en todos los pueblos hay un loquito y entonces, entrar en el monólogo del personaje significaba dar otra clave. A lo mejor buscaba un lenguaje más primitivo, aún, más elemental. No sabe. Sabe que le fue válido utilizarlo pero que al mismo tiempo descubrió que era demasiado fácil: “Porque una vez que se entraba en una mente desquiciada se tenía demasiada libertad, se podían dar saltos y saltos totalmente arbitrarios.” Él se dio cuenta: había llegado a ser muy largo ese cuento. Corrigió: ¿qué busca Juan Rulfo cuando corrige? “Llegar al tratamiento que me he asignado. No es una cuestión de palabras. Siempre sobran, en realidad. Sobran un qué o un cuándo, está un de o un más de más, o algo así, ¿no?” Y una vez que



▲ Borges y Rulfo. Foto: Rogelio Cuéllar.



entró en la técnica, la desechó, por fácil. Porque una de las características de Rulfo es el rigor, que no es lo mismo que la pobreza. Basta leer sus cuentos, para darse cuenta. Le parece fácil, como en “Macario”, la fluencia del pensamiento, como le parece fácil cualquier estructura ya usada. Aunque él no se propuso eso de ser riguroso. “Le puedo decir que los cuentos son casi espontáneos o naturales. Si no están desarrollados como están imaginados –cosa difícil, siempre– más o menos se puede decir, de la versión final, que eso era lo que yo quería decir. No hay ambigüedad en ninguna de las historias. A excepción de una que otra que tal vez no tenga importancia. A pesar de que ninguna debe tener importancia, en realidad.”

Él, de sus cuentos, elige “Luvina”: “porque allí el monólogo está hecho en otra forma; allí el monólogo se enfrenta ante un oyente, el hombre está hablando. Claro que el que escucha no interviene para nada; el que habla relata al que oye sus propios movimientos, ¿no?”

–¿Y no es “Luvina” un anticipo de *Pedro Páramo*?

–Bueno, yo creo que sí. El clima ya está allí, un poco dado. Pero es que *Pedro Páramo* venía desde antes. Estaba, ya, casi se puede decir planeado. Pues, como unos diez años antes, ¿no? No había escrito una sola página, pero le estaba dando vueltas en la cabeza. Y hubo una cosa que me dio la clave para sacarlo, es decir, para desentrelazar ese hilo aún enlizado. Fue cuando regresé al pueblo donde vivía, treinta años después, y lo encontré deshabitado.

Los lugares II

–ES UN PUEBLO que he conocido yo, de unos siete mil, ocho mil habitantes. Tenía 150 habitantes, cuando llegué ¿no? Entonces, las casas aque-

llas inmensas –es uno de esos pueblos muy grandes, ¿no?, las tiendas ahí se contaban por puertas, eran tiendas de ocho puertas, de diez puertas– y cuando llegué las casas tenían candado. La gente se había ido, así. Pero a alguien se le ocurrió sembrar de casuarinas las calles del pueblo. Y a mí me tocó estar allí una noche, y es un pueblo donde sopla mucho el viento, está al pie de la sierra madre. Y en las noches las casuarinas mugen, aúllan. Y el viento. Entonces comprendí yo esa soledad de Comala, del lugar ése. El nombre no existe, no. El pueblo de Comala es un pueblo progresista, fértil. Pero la derivación de comal –comal es un recipiente de barro, que se pone sobre las brasas, donde se calientan las tortillas–, y el calor que hay en ese pueblo, es lo que me dio la idea del nombre. Comala: lugar sobre las brasas.

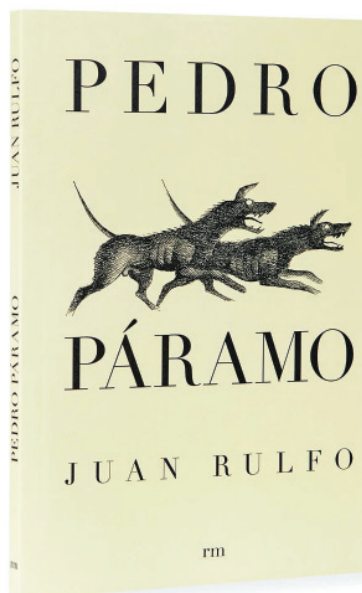
–Pero, ese es su pueblo.

–Sí, es y no es. Es el lugar. Pero no son las casas, no son las gentes. No son nada.

Alternativas

CAMINAR UNA tarde de sábado, con Rulfo, por las calles de México; verlo escurrirse por el empedrado del Barrio San Ángel, los muros que ya han contemplado trescientos años, los súbitos zanjones de ladrillo que dan a una enorme finca particular. Buscar la plaza Gamboa –un escritor; antes tenía nombre indígena, la plaza–, ver cómo se produce un casamiento en la plaza que enfrenta una capilla antiquísima. Comer con él en un restaurante alemán donde muchos lo saludan, y contarle que en la Argentina se sabe que él, a veces, va a los congresos pero no va a los congresos. Oírle decir: “Una vez fui a un congreso de traducciones, en Europa. Yo no iba a andar con toda la caravana, discutiendo sobre eso que es una mensada. Nos juntamos con Guimaraes Rosa, que para eso de hacerse el perdido era profesional, y ahí nos íbamos a ver películas de James Bond, o de Pasolini. O a recorrer, nada más. Ahora ya no está él, y no vale la pena salir sin tener a nadie para escaparse; él sí que sabía vivir, mirar las cosas. No le iban a andar con congresos. O escucharle la ironía cuando se menciona al grupo de latinoamericanos, los escritores: “The group –dice–, parece que Mary McCarty se inspiró en ellos, para su novela; ahora parece que se van a vivir a Londres, porque en París hay mucho movimiento.” O asistir a sus palabras cuando cuenta, Juan Rulfo, cómo nació “No oyes ladrar a los perros”, ese cuento:

–Me llamó la atención siempre la luna, la salida de la luna en las tierras bajas del trópico. Una luna grande, roja. Permanece allí, en las planicies. Y crece siempre, esa es la verdad. Siempre imaginé que algo... yo caminé mucho por esas regiones, cuando



estaba la luna en esa situación. Y nunca se borra, de cierto la luna no se borra. Y la luna es como si fuera una especie de horizonte. Y pensé luego que este hombre recogía a su hijo herido, para llevarlo a otro pueblo, y se topaba de pronto con la luna de frente. Y allí, pues, el hombre zarandeaba al muchacho, lo sopesaba, lo golpeaba, ¿no? Y se le murió en el camino. Porque además está la cosa de que como lo llevaba cubriéndole los oídos el padre no oía los perros estos. En los pueblos, anteriormente, apagaban la luz a las once de la noche. Eso se llamaba el apagón. Era gente a más pobre, entonces siempre no se veía luz desde el oscurecer y menos después de las once. Entonces la única forma en que se localizaban era por los perros. Todo se ve gris, porque el paisaje es gris, el paisaje de la tierra caliente es color de tierra. Entonces la única ubicación que tienen es que ladren los perros. Los perros ladran toda la noche ¿no?

La obra: *Pedro Páramo*

LO RARO ES que, después de *El Llano en llamas*, donde Rulfo se inclinaba sobre una literatura más bien realista, o construida sobre anécdotas posibles (aunque ya “Luvina” anticipaba ese clima onírico, de pesadilla), haya elegido una anécdota – una anécdota que termina por convertirse en una estructura, que casi desaparece – irreal, que todas las conversaciones ocurran entre muertos:

– Bueno, no sé, en realidad. Porque Susana San Juan fue siempre el personaje central, ¿no? Pero Susana San Juan era una cosa ideal, una mujer idealizada a tal grado, que lo que no encontraba yo era quién la idealizaba. Entonces supuse, o supe, que en ese pueblo estaba enterrada Susana San Juan. Porque además tengo la mala costumbre de que siempre, al llegar a un pueblo, voy a visitar los panteones. (Esto lo rectificará después: Yo cuando hablo invento –dirá–, y como la mujer de Orfila Reynal abría mucho los ojos, pues le di a la historia. Pero yo sólo fui a ese panteón por necesidad.) Y siempre voy, no sé por qué será así, me fijo en la fecha, me fijo en cuándo murieron aquellos señores. El panteón del pueblo es un panteón en ruinas. Y los muertos están afuera de tierra. Yo fui; nunca dejo de ir a los panteones. Es lo único de interesante que hay en los pueblos.

C.: Volviendo a Susana San Juan; ¿fue el primer personaje que construyó?

J.R.: Sí; no sé de dónde salió. Tal vez sea una novia que me imaginé alguna vez. Y construí *Pedro Páramo* alrededor de ella y alrededor del pueblo. Más bien alrededor del pueblo.

C.: ¿Y Pedro Páramo, el protagonista?

J.R.: No sé de dónde salió; yo nunca conocí una persona así.

C.: ¿Pero Pedro Páramo es el verdadero protagonista de *Pedro Páramo*?

J.R.: No. Es el pueblo. El pueblo que nunca tuvo conciencia de lo que podía darle la situación en que estaban. En primer lugar, un pueblo fértil, lleno de agua, de árboles, clima maravilloso. Cómo aquella gente dejó morir el pueblo. Cómo se justificaba el querer abandonar aquellas cosas. Sus casas, todo. Por qué han dejado, como quien dice, arruinar todos aquellas tierras. Por qué otra cosa sino por cierto delito del pasado; ciertas actitudes del pasado. Ese pueblo fue reaccionario siempre. Cristero, partidario de Calleja durante la Independencia, partidario de los franceses durante la Reforma, antirrevolucionario cuando la Revolución. Y durante la cristiada, cristeros. Entonces fue como pagar la culpa, ¿no?

C.: ¿Usted sintió algo de eso por esa época?

J.R.: Sí, me decían eso.

C.: Ahora que ya está imaginado, escrito, publicado, ¿cómo clasificaría usted al personaje Pedro Páramo?

J.R.: Bueno, yo no lo considero de fácil clasificación. Creo que es el cacique, ¿no? Abundan, abundaron los caciques en México. Pero las actitudes que él tomó, sus actos, son milagritos que uno le cuelga. Digo; yo no sé si hubo un cacique que hizo su propia revolución para defenderse de la Revolución. Pero se lo puede clasificar en otros aspectos: no es generoso, por ejemplo. Es más bien malvado.

C.: De todos modos, si usted no conoció un cacique así, las condiciones de esa época hubiesen permitido que existiera.

J.R.: Sí, posiblemente. Tal vez no hubo uno sino muchos.

C.: ¿Usted se propuso fijar esa época de la Revolución, de las confusiones? ¿O simplemente se le impuso como material narrativo?

J.R.: *Pedro Páramo* no estaba situado en una época, estaba ubicado en una región. Es difícil saber en qué época sucede. Pero, sí, hay ciertos hechos, ahí, que más o menos... En realidad no era tratar de involucrar ninguna época, ni revolución, ni nada. Ninguno de esos materiales. Simplemente involucrar los hechos que habían pasado ahí. Y en realidad, nunca se menciona una fecha.

C.: Su propósito no era hacer historia sino contar una realidad posible.

J.R.: Mi propósito no era hacer historia sino contar una historia.

C.: ¿Aquel problema inicial del lenguaje siguió preocupándolo mientras escribía *Pedro Páramo*?

J.R.: En *Pedro Páramo* ya no era preocupación. Ahí ya fue, simplemente, el lenguaje que hablaba la gente.

Digresión

“SI EL TEMA de Malcolm Lowry es el de la expulsión del paraíso, el del paraíso, el de la novela de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*) es el del regreso. Por eso el héroe es un muerto: sólo después de morir podemos volver al edén nativo. Pero el personaje de Rulfo regresa a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno. El tema del regreso se convierte en el de la condenación; el viaje a la casa patriarcal de Pedro Páramo es una nueva versión de la peregrinación del alma en pena [...] Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen –no una descripción– de nuestro paisaje. Como en el caso de Lawrence y Lowry, no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista

sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pirú. Su visión de otro mundo es, en realidad, visión de otro mundo.”

Que estas palabras hayan sido escritas por Octavio Paz, patrón de las nuevas juventudes literarias de México, no alcanzan a redimir a Rulfo de un encasillamiento: el de escritor rural, el de productor de una literatura aparentemente opuesta a la urbana, y perimida [sic]. ¿Se autoclasifica Rulfo con estos términos? ¿Qué piensa de las críticas? –Pues me lo han dicho. Dicen que soy un escritor rural, ¿no? Pero eso no me interesa que lo digan: eso de que soy un escritor regional. Porque yo no sé lo que quieren decir con eso. En primer lugar, todos los escritores son regionales. Cada uno expresa su región. Tampoco cuadra eso de rural porque yo utilicé personajes del pueblo, o campesinos. Eso no implica exactamente que vivan en el campo. Pueden vivir en una población grande pero estar en contacto con el campo. Pero esto tal vez se lo pueda explicar mejor cuando hablemos de *Días sin floresta*, el libro que estoy escribiendo –dice. Y calla, para volver a interrumpir su silencio al rato, después de fumar.

Por fin da una pitada larga, tranquila, y se reclina en el sillón. Es domingo; en la lluvia, Ciudad de México transcurre mansamente, cruza entera por el silencio de ese hombre que parece acechar todos sus ruidos por un instante. Juan Rulfo ha llegado a las seis de la tarde; tocan las nueve, lerdas, y el grabador sigue vigilando. Por su voz –lenta y a veces cansada, lenta y a veces brillante como refucilo– han pasado imágenes de Buenos Aires, de Borges, de Gabriel García Márquez, de la película *Pedro Páramo* –“una mensada, no sé qué tenía que hacer ese actor gringo ah!”– de los hombres que habitan a ese hombre nervioso, a ese hombre hecho para hablar y contar. “Yo he venido a contarles cosas que no sabían: cosas que a lo mejor pasaron hace mucho tiempo”, ha dicho. Ahora se para, cambia de mano el cigarrillo y estira el brazo, veloz. En sus dedos brillan dos rebotes de luz, que se mueven. “Tenía usted uno de estos bichos; estos son los comejenes de los que yo hablo en “Luvina”. Y rondan la luz y se chamuscan las alas y quedan convertidos en puras hormigas”, dice, mientras intenta arrancar esas alas casi invisibles. Distráido, aplasta al insecto entre los dedos y se acerca a la ventana. El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato, mirando hacia afuera. Cuando retomó su voz ya no hubo ni historia ni lugares ni obra ni alternativas. Ninguna división. Apenas esa pregunta que lo haría entrar en materia.

Y dijo:

–Pues *Días sin floresta* es una serie de cuentos. Debido a la dificultad que tuve, al encontrarme que no iba a terminar eso que era mi proyecto: *La cordillera* –se alargaba demasiado, se me iba de las manos esa cordillera– entonces pensé volver al cuento, a la pequeña historia, para narrar hechos más ... digamos, más pequeños. Ya no con la actitud que requería un trabajo más extenso. Ahora, también, esto va un poco implicado con la cuestión de mi trabajo, que es bastante, en el Instituto Indigenista, donde tengo que hacer publicaciones, tengo que estar corrigiendo textos, haciéndolos, escribiendo introducciones y todo eso. Pues todo eso me cansa mucho, ¿verdad?, y es que todo el tiempo estoy sobre papeles. Por eso pensé volver al cuento, a ver si así tomaba al toro por los cuernos. Se me ocurrió escribir estas historias, que llevan el nombre de uno de los cuentos. Casi todas las historias son difíciles de explicar de qué se trata, no es fácil

VIENE DE LA PÁGINA 9 / JUAN RULFO...

decir cuál es el argumento de esas historias. Porque no hay una anécdota central; son una serie de puntos de vista, a veces narrados en diálogo; a veces en tercera persona.

Porque Rulfo, ahora, vuelve a utilizar la tercera persona.

—Aquella primera novela de la que ya le platicué, que escribí muy joven recién llegado a la Ciudad de México, que trataba de la soledad y esas cosas, estaba escrita en tercera persona. En realidad yo estaba solo, en la ciudad, que era una ciudad pequeña, miserable. Una ciudad burócrata. Yo no conocía a nadie, así que después de las horas de trabajo me quedaba a escribir. Precisamente como una especie de diálogo que hacía yo conmigo mismo, ¿no? Algo así como querer platicar un poco. En mi soledad en que yo ... con quien yo vivía. Se puede decir: yo vivía con la soledad. Entonces yo platicaba, charlaba con la soledad. De eso se trataba esa novela que yo destruí, porque estaba llena de retórica, de ínfulas académicas sin ningún atractivo más que el estetizado y lo declamatorio.

Bueno, y ahora quiero volver a utilizar esa tercera persona en cuentos que tienen algo que ver con el ambiente de la ciudad.

Días sin floresta

PORQUE A ÉL, aunque tiene más de treinta años de vivir en la Ciudad de México, esa ciudad no le dice nada. “No es una ciudad que tenga características propias, es una ciudad mistificada totalmente, son muchas ciudades, en pocas palabras, entonces, cuando se dice la ciudad, bueno... ¿cuál ciudad? De cuál ciudad me hablan, o de cuál barrio, o de cuál colonia. O de qué rumbo de la ciudad, digo. Así que yo uso la tercera persona, porque por otra parte yo me siento totalmente ajeno a estas gentes que viven en la Ciudad de México.”

Tal vez; tal vez Juan Rulfo no se sienta ajeno a otras gentes, que también son la Ciudad de México. Ajeno a la Ciudad de México del centro, ajeno a los conventillos de escritores o a la zona Rosa. No a los aldeaños de la ciudad, porque acá “como debe pasar en Buenos Aires, el setenta por ciento de los que vivimos en la ciudad hemos venido de la provincia. Entonces hay una población que no se adapta, el hombre que ha nacido y vivido en el barrio de vecindad. Esa es una realidad. Gentes que viven en condiciones difíciles, barrios que están fuera del Distrito Federal pero que no están separados sino unidos por casas y más casas a la ciudad. Y muchos de estos hombres, campesinos que llegan a la ciudad, viven en la periferia porque no quieren perder contacto con el campo, no quieren perder ese contacto con la tierra que les permite soportar la miseria de la ciudad. Las ciudades no tienen trabajo para los campesinos, la ciudad industrial opera ya con personas que han cursado la secundaria. Y estas gentes muchas son analfabetas. Pero todo eso venía al caso de que me interesa la Ciudad de México en el aspecto más bien de inmigración. No el aspecto económico, sino, tal vez, el impacto psíquico, el *shock* que reciben al querer adaptarse a un medio hostil, que a veces los rechaza y a veces los absorbe. Siempre se sienten un poco angustiados, ¿no?”

—Borges dijo, hace poco, que los seres elementales no sufren tanto como los hombres cultivados.

—Tienen otro tipo de sensibilidad, esas gentes.



Hay que mirar cómo destruyen con facilidad vidas humanas, por ejemplo. Pero al mismo tiempo en que tal vez les esté vedada cierta posibilidad del dolor, les está vedada la alegría. La alegría no la buscan, la crean. Por ejemplo aquí en México la música es triste. Y la música los alegra. Es gente muy triste, hay que verlos cuando se ponen a cantar. La canción mexicana es triste, no hablo ya del corrido, de los boleros, de lo que cantaba Pedro Infante o Jorge Negrete, esas gentes raras. Sino simplemente de la canción del pueblo. Yo los he estado oyendo, a veces, en las noches; y no he dormido por oírlos cantar en el requinto —que le llaman allá, en Jalisco—, una guitarrita de cinco cuerdas. Son canciones que duran a veces dos y hasta tres horas, y entre una estrofa y otra se fuman un cigarro y se toman unos tragos de tequila, platican, y luego continúan con la canción. Y son muy tristes, ¿no? Ahora yo digo que el dolor sí lo sienten; el dolor es doloroso para cualquiera. Y la tristeza debe ser más grande que en las personas cultivadas, ¿no? Porque esas personas cultivadas tienen corazas para defenderse. Ellos no, carecen de escapes. A veces tienen uno solo: el alcohol. Y el alcohol los profundiza más a la angustia. Los lleva a honduras que desconocen, pero no los saca de su realidad.

Esos son los hombres de los que Rulfo quiere hablar.

La cordillera

SE LLEGA A ella —a su mención, casi rehuida por Rulfo— después de mucho tiempo, y lentamente. Primero, Rulfo habla del idioma de esas regiones que son su mito, su recuerdo, la sombra de sus días. “Hablan un idioma siglo XVI —dice— y ojalá pudiera yo alguna vez aprender ese idioma.”

Y en esas regiones, sí, se desarrolla *La cordillera*. En un círculo de montañas. En realidad la zona no está definida como cordillera, es una cordillera de cuerda. Tal como se acostumbraba hace unos años a llevar prisioneros de un lado a otro, entonces había centros de cordillera, lugar donde remudaban, cambiaban las mulas los que llegaban con la carga o con la mercancía con la gente, y ahí se encontraban con otras personas que iban hacia otro rumbo. Ese es el origen de la palabra. Pero al mismo tiempo, una cosa bastante rara en una cordillera de montañas, hay una cordillera de pueblos, al pie de las montañas. Los pueblos son familias que están emparentadas unas con otras. La región se me ha ocurrido situarla en un lugar que antiguamente se llamó Pueblos de Martín Monje. No sé quién es Martín Monje, pero es como si dijéramos “en la provincia de Santa Fe la zona de los Comechingones”. (Originalmente yo querría haberme apropiado de esa frase: “Al Norte de nuestro país vive un pueblo que se llama Comechingones”, porque nosotros tenemos aquí al Norte de México

a los comechingones más grandes de la tierra, del universo. Y para nosotros comechingones es una palabra muy fuerte, ¿no?). Entonces, estos pueblos de Martín Monje formaban una serie de poblados grandes, donde vivían dispersas las familias.

Esta es la historia de esa cordillera, de esa cuerda, desde el centro de la cordillera, que es de donde parte la historia, hacia todos esos pueblos que es donde está la vida de las gentes. Lo que une todo es el centro de la cordillera. Es una espiral de historias que se van uniendo, a partir de allí, para cerrarse en las montañas. La historia se va abriendo, abarca las poblaciones, y luego sube hacia lo que ya es la zona montañosa. Pero lo que allí sucede es muy difícil de explicar, porque la historia se trae desde el año 1541, cuando la rebelión de los últimos indígenas que quedaban allí, hecha por los brujos, por los hechiceros. Confabulada, organizada por ellos. Que se extendió por toda la Nueva España, llegó hasta Centroamérica. De ahí tomo un pequeño suceso. En ese lugar mataron a Pedro de Alvarado, el brazo derecho de Cortés. Se enteró de la rebelión, y andando en esas andanzas lo mataron. Ahí empieza la historia, pero no se habla de siglos o de tiempos, no se señalan fechas. Parto de ese hecho y sigo su imbricación con los demás, y llego a las cosas que actualmente existen. En realidad es la historia de una familia, que es el nexo central. Utilizo la primera persona, en gran parte, pero hay un narrador allí que no es el autor ni un narrador descriptivo, sino una persona que está muy ligada a esta familia, y que es la asesora legal de todos ellos. Ahí está la cuestión de por qué algunas personas llegaron a acumular muchas tierras sin tener derechos legales, haciendo desaparecer pueblos para correr a la población y evitar así la dispersión de la tierra. El personaje central es una mujer que está leyendo su acta de defunción. Se llama Pinzón y es dueña de una zona rural que se llama la Pinzona. Aquí sí me meto con algunos acontecimientos verdaderos, históricos, pero que no tienen relación con los personajes. Hechos históricos de ciertas épocas revueltos de tal forma que no se sabe si coinciden con el siglo pasado o con un siglo tres veces anterior. Y donde no recuerdo, pues, a ver qué le colgamos a la historia. Jugar con hechos ciertos y ficticios hasta saber si lo ficticio desvirtúa la historia o al revés. Yo tengo el palpito de que la ficción va a ganar, por más real.

HASTA AQUÍ, Juan Rulfo. Después, otra vez el silencio, y ahí, en el medio, la gran promesa de la novela que vendrá. Cuando Rulfo se vaya, cuando entre en la lluvia después de despedirse (la cabeza topando agresivamente el aire, el mundo, los fantasmas que vagan por Jalisco), alguien debiera gritarle, hacerlo volver. A él —a usted, Rulfo— no va a gustarle tanto título, tanta tipografía. Pero aún faltaba una imagen: la de esa figura, perdida en la lluvia. Porque cuando se levante la solapa del abrigo, va a parecer que ese hombre ha vuelto a enterrar su voz ●

La flor de la palabra/ Irma Pineda Santiago

El Son del Sol

VIVIR EN UNA tierra que la mayor parte del año se mantiene arriba de los cuarenta grados centígrados de temperatura, significa bailar al ritmo que marca el sol. Las actividades cotidianas se definen por frases como “está bravo el sol”, “antes de que afile el sol”, “cuando baje el sol”, por mencionar algunas. No es de extrañar entonces que el sol también tenga un son, o varios sonos, por lo que unos jóvenes originarios de Juchitán, Oaxaca, decidieron un día crear un grupo musical con este nombre: Son Gubidxa (el Son del Sol), que este año ofreció un concierto en Guanajuato como parte de las actividades del 52 Festival Internacional Cervantino.

Son Gubidxa está próximo a cumplir los treinta años, lo cual no es fácil en una región llena de artistas. Sin embargo, esta agrupación ha logrado adaptarse a los tiempos y ha mantenido su esencia, la fusión entre la música regional del Istmo de Tehuantepec con ritmos afrocaribeños, donde hace presencia la lengua zapoteca, además de incorporar a sus instrumentos “el tachillo”, un tresillo cubano que fue modificado para ajustarse a los sonidos que estos músicos deseaban compartir con el público. Ellos mismos cuentan que su inquietud por formar un grupo nace cuando, en su adolescencia, escuchaban a los músicos y cantantes de diversas regiones interpretar las canciones o sonos istmeños. Así surgió el cuestionamiento: si otros cantan y tocan esta música ¿por qué nosotros no? si somos originarios de este lugar.

En 1995 Tacho Hernández (director del grupo y creador de “el tachillo”), Ray Villalobos (voz y bajo) y Jorge Villavicencio (voz y percusiones), crearon este grupo musical con la idea de difundir los sonos istmeños aderezados con ritmos que la gente disfruta, canta y baila. Una de sus primeras presentaciones fue en el Festival de Música Tradicional Jarocha en Veracruz. A los tres músicos iniciales se han sumado Sandy Linares (bongó), Chemy Baltasar (timbales) y Andy Orozco (guitarra), cuya combinación de carácter y estilos en la interpretación han propiciado que Son Gubidxa se mantenga en el gusto del público por tantos años, con importante presencia en eventos culturales, festivales y foros de Oaxaca, tales como el Teatro Macedonio Alcalá y la Guelaguetza, así como de otros estados, destacando su presencia en el Museo Nacional de Antropología e Historia, además de ser invitados especiales en diversos programas de radio y televisión a nivel local y nacional.

Entre sus producciones discográficas son reconocidas *De Son a Son... un homenaje* y *Son Gubidxa sica lu cine*, donde han buscado enriquecer y difundir el gran acervo musical de la región del Istmo, además de ser activos promotores de las diversas manifestaciones culturales. En los días difíciles de la pandemia, sin remuneración alguna y con sus propios medios, Son Gubidxa organizó y promovió conciertos en línea, con la intención de que la población istmeña tuviera algunos momentos de esparcimiento en el encierro, con canciones en su propia lengua, el didxazá o zapoteco, y la música que le es cercana, los sonos y las creaciones de grandes músicos istmeños, como Roy Luis, Pánfilo Antonio Toledo y Jesús Rasgado.

Con casi treinta años de aventura, siguen llevando su música a distintos espacios y conquistando nuevos públicos, con el firme compromiso, como ellos mismos señalan, de preservar y revitalizar la identidad musical zapoteca, además de “enriquecer nuestra herencia con influencias afrocaribeñas, composiciones propias y la innovación instrumental; ser depositarios del acervo de nuestra cultura musical, asegurando su continuidad y florecimiento, y de dignificar el quehacer de los músicos de nuestro pueblo”. Su permanencia en el panorama musical del Istmo nos habla de la importancia de la música para seguir sintiendo el sabor de la vida y para hacer más ligeros los días donde el sol azota con implacable furor, quizá exigiendo que le toquen un son ●



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

Una década de Granguíñol Psicotrónico

COMO UN AQUELARRE se definió la celebración de los diez primeros años de Proyecto Granguíñol Psicotrónico, y con una lectura dramatizada de *Las brujas son mujeres* de Xabier Lizarraga Cru-chaga, y la presentación del álbum musical *Proyecto Granguíñol*, de la autoría de Rodrigo Castillo Filomarino, veinticuatro pistas de fuerza y autonomía que le dan una esfericidad sonora al conjunto de referentes que Luis Alcocer Guerrero ha construido con la minuciosidad de un archivista, un arqueólogo y un académico estricto.

La inteligencia estética de este conjunto excéntrico muestra sus influencias, su influencia y la creatividad de su imaginación emparentada, y en tránsito hacia afluentes beckettianas, luminosidades a lo Blake, a lo Pound, rilkeanas y de profundas adhesiones al expresionismo y el surrealismo hondamente cinematográfico, musical y escénico en el sentido más puro de lo performático, ése que no necesita estrictamente de tramoyas y cuarta pared.

Luis Alcocer y compañía han creado un espacio en la red que se puede consultar en la dirección www.granguinolpsicotronico.com con tres secciones: Nosotros, Galería y Repertorio. Su carta de naturalización en el mundo escénico consiste en crear un teatro contemporáneo “de lo siniestro, inspirado por la estética del Theatre du Grand Guignol y el humor negro y los hallazgos poéticos del cine psicotrónico”.

Hay un conjunto de referencias que son fundamentales para entender el desglose, jerarquización y puesta en marcha del proyecto, aunque sería abrumador colocarlas todas en este espacio. Sin embargo, hay que referir que las creaciones de André de Lorde (*El Castillo de la muerte lenta*, *Una lección en La Salpetriere*, *Crimen en el manicomio* y *Verdugo de niños*) son un anclaje para entender que el yo es un depositario frágil de una forma de fingimiento que posterga y oculta detrás de su máscara formas de dolor, enfermedad, locura y muerte que conviven con sus “propios anhelos”.

Este ha sido un sentido inspirador para el grupo que se adhiere al pensamiento poético contemporáneo de artistas como Tadeusz Kantor y El Periférico de Objetos, que aportan posibilidades heterodoxas para la puesta en escena como el teatro de títeres, el de sombras, de objetos, la incorporación de una concepción del actor marioneta y el cuerpo que danza y actúa.

Todo esto arranca, como lo muestra la colección de piezas del álbum musical, con las composiciones de Rodrigo Castillo, con *La invención de la historia*, la obra puntual de este repertorio visual y musical de hace diez años. Luis Alcocer presenta el conjunto de composiciones con una declaración de principios: “En el principio fue la música. Y en el final está la música.”

Alcocer sostiene, en la presentación del material musical de Rodrigo Castillo Filomarino, que su lógica creativa no es dramática sino plástica y coreográfica y “sobre todo, musical. Mis procesos creativos se abren con una pregunta: ¿cómo suena el espacio que se presenta al espectador? ¿A qué se parece musicalmente? ¿Quién puede dar cuenta de él?”

Alcocer habla de un mapa musical inicial que configura la aurora de sus creaciones, “de las primeras notas”, porque marcan el rumbo creativo. Para él es esencial resolver “qué sonido expresa lo que puede sentir el espectador en cada escena, cómo se va a escuchar el movimiento de cada cuerpo. Espacio, objetos, movimiento, todo se diseña a partir de lo que la música deja entrever”.

Hay muchas ideas en la presentación de Alcocer que son inspiradoras y una guía para entender en las artes escénicas, tanto en la danza como el teatro, principalmente, en qué consiste tener como aliado a un músico como Castillo Filomarino, tan solvente, alimentado con la experiencia de los artistas más sobresalientes de la escena mexicana contemporánea, tanto en la danza como en el teatro, y observar cómo el músico construyó su propio camino de alianzas, complicidades y desafíos personales ●

Galería/

José Rivera Guadarrama*Ana Mendieta y la reivindicación del cuerpo femenino*

LA PRODUCCIÓN artística de Ana Mendieta coexiste con la puesta en práctica de sus obras; la tensión vital que se percibe en sus piezas funciona como una clara reivindicación del cuerpo, llenas de desplazamientos mediante acciones performáticas, en donde el cuerpo es una obra en proceso y funciona, al mismo tiempo, como una herramienta para difuminar los bordes y límites de la identidad.

La práctica constante de hacer cosas con el cuerpo, de llevarlo al límite pero sin desvanecerlo del todo y experimentar con él como material artístico, es una de las propuestas identitarias que prevalece en las piezas de esta artista. Por desgracia se conservan pocas debido a que fueron construidas con material orgánico, con clara intención efímera.

Ana Mendieta nació en Cuba en 1948, a los doce años de edad tuvo que ir a vivir a Estados Unidos y ahí comenzó sus estudios de arte en la Universidad de Iowa; siendo estudiante comenzó a desarrollar sus primeras exposiciones individuales, sobre todo a partir de 1971.

Sin que se considere como un constante acto de autoflagelación, a lo largo de su obra la sangre será un elemento predominante en buena parte de sus piezas. Las más representativas son las creadas durante 1973, entre ellas *Sweating Blood*, *People Looking at Blood*, *Moffitt*, y *Rape Scene*, con una notoria secuencia expresiva en contra de la violencia de género.

Artista de clara tendencia feminista, de manera constante Ana Mendieta coloca al cuerpo femenino como elemento primordial, como dador de vida, dotado de capacidades lingüísticas y potencialidades orgánicas, sin ocultar sus convicciones y sosteniendo de manera constante que “mi arte proviene de la ira y el desplazamiento”, como declaró en una entrevista en 1983.

Durante aquellas décadas en Estados Unidos, Ana conoció y trabajó con artistas feministas, sobre todo con Nancy Spero, Mary Beth Edelson y Carolee Schneemann, fundadoras de la A.I.R. Gallery, en Wooster Street, considerada como la primera galería de arte gestionada por mujeres artistas, creada en 1972, a la que Mendieta se sumó en 1979; también se unió al Grupo de Trabajo sobre Discriminación contra artistas minoritarios. En 1983 ganó el Premio Roma, que consistió en una beca de la Academia Estadunidense en Roma, por lo que durante algún tiempo residió en la capital italiana.

Buena parte de la comunidad artística coincide en que Mendieta creó una corriente de tipo *earth-body art*, sobre todo porque sus piezas eran esculturas hechas de cuerpo y tierra. Sin embargo, una de sus obras tiene mayor representación y fuerza; es más significativa ya que puso de relieve una escena real de violencia que le ocurrió a una alumna de la misma universidad en la que estudiaba. Es en esta obra en donde se percibe toda la carga creativa y llena de ira. Se trata de *Rape Scene (Escena de violación)*.

Mendieta montó la pieza en su departamento, se cubrió de sangre y se sujetó a una mesa, con el objetivo de recrear los momentos angustiantes de aquel violento ataque sexual. Para que se pudieran ver, invitó al público a la ficticia escena del crimen, en la que ella permaneció recargada de pie y bocabajo sobre la mesa, mientras la sangre le escurría por el cuerpo y las piernas. El resultado fue una escena sin duda fuerte, debido al contexto real de aquellos años.

Por desgracia, la vida de Ana Mendieta también tuvo un desenlace violento que quedó sin esclarecerse del todo. Falleció muy tempranamente, a los treinta y seis años de edad, la madrugada del 8 de septiembre de 1985, en Nueva York, debido a una caída desde el piso 34, en donde compartía departamento con su esposo, el también artista Carl Andre. Los vecinos aseguraron haber escuchado discutir de manera violenta a esta pareja pero, después de las investigaciones, Andre fue juzgado y absuelto del cargo de asesinato.

En un rincón
Stathis Koutsoúnis

Meses después

por fin encontré el valor

de volver a entrar en tu habitación

las cosas alrededor

inmóviles y en orden

a la perfección tendidas las mantas

el camisón en el respaldo de la silla

todo bañado en el silencio

hasta que en un rincón

veo que me miran arrugadas

como bebés gemelos

que de pronto

perdieron su mundo

dos gatas llorando mudas

tus medias madre.

Stathis Koutsunis (Nueva Figalia, Olimpia, 1959) es poeta, ensayista, filólogo y cuentista. Estudió Filología con especialización en Lingüística en la Universidad de Atenas y Música Clásica en el Conservatorio de Atenas. Durante muchos años fue maestro de la Escuela I.M. Panayiotópoulou donde dirigió la secundaria. Es autor de diez libros de poesía y ha sido traducido al inglés, francés, alemán, español, italiano, árabe y persa. Es miembro de la Sociedad de Escritores Griegos, del Círculo de Poetas y de la Unión Panhelénica de Filólogos. El poema que presentamos está tomado de *Rosa en el espejo*.

Versión de Francisco Torres Córdova.

Bemol sostenido/ Alonso Arreola

@escribajista

Trump, Miami y los Grammy

“¡¡YA NO ESTÁN en su país!! ¡¿No saben leer?! Aquí no pueden hacer lo que les dé la gana; aquí se siguen las reglas y si no, los mando de regreso, metidos entre otros dos, bien apretados en un avión; así que dejen ya sus teléfonos... ¡¡están prohibidos!!” Así fue el recibimiento del agente de migración en el aeropuerto de Miami. Gritando a todo pulmón.

Luego de su perorata se sentó para vernos llegar al módulo de control y decir en voz baja, siempre en español: “No soy una mala persona, pero no entienden.” Su nuevo tono era de complicidad, como si hubiera jugado al falso villano. Entonces se nos salió una risa de la que inmediatamente nos arrepentimos.

Se puso serio otra vez. “No soy malo –repetió para luego enarcar las cejas–pero igual los regreso a todos, no me importa.” Su acento era cubano, aunque claramente nació en Estados Unidos. Luego de tomarnos foto se despidió: “Disfruten.” Son los tiempos de Trump. Otra vez.

Los aires de la calle. Las gorras rojas. La memorabilia en los aparadores. Todo indica que la ciudad se congratula por el triunfo del hombre anaranjado. La razón no está en los famosos cítricos del estado sino en los hijos de inmigrantes isleños que, entre otros, temen perder sus privilegios frente a quienes arriban buscando futuro.

En los días subsecuentes hablaremos con meseros de la Pequeña Habana; con el barman del hotel; con dos conductores de Uber; con el hombre que renta patines y bicicletas en la playa; con algunos colegas que han llegado para asistir a la premiación de los Grammy, curiosamente devuelta a territorios de Emilio y Gloria Estefan.

Entre todas esas voces sonará la intolerancia a la diversidad, a los derechos de las mujeres sobre su cuerpo, a una distribución justa de los bienes y servicios del gobierno. Por ello y más, Miami no es un destino favorito. Raras circunstancias nos trajeron de regreso. Entregados a la improvisación musical, asistimos brevemente a un encuentro en la llamada Casa Spotify. Un coctel que busca integrar a músicos y gente de la industria lejos de reflectores, oficinas o escenarios. También fuimos a la popular fiesta de Los Producers.

Abocada a generar recursos contra el Parkinson y auspiciada por la Michael J. Fox Foundation (sí, la del actor de *Volver al futuro*, quien padece la enfermedad), es organizada anualmente por el premiado y talentoso productor argentino Sebastián Krysz, quien hoy lucha con este y otros padecimientos. Allí pudimos confirmar las capacidades en directo de Juanes, Luis Fonsi, Leonel García y Los Rabanes, así como sorprendernos con la inspiración y talento de Agris, Joaquina, Mon Laferte, Vivir Quintana, The Warning, Fonseca y Cima Funk (el mejor de la noche). En sentido contrario, hay que decirlo, pudimos desalentarnos con las participaciones de Danny Ocean, Sabino, DannyLux, Caloncho, El David Aguilar, Jay de la Cueva y otros que, claramente, no estuvieron a la altura de la ocasión. Lo más triste en una noche energética y variopinta dedicada a los covers, empero, fue atestiguar cómo la enorme mayoría de los asistentes no prestaba atención al tinglado. Claramente estaba allí para decir que estuvo allí. Si la entrada se conseguía donando a la fundación (lo que hicimos), imperaba el acceso por relaciones públicas. Una lástima pese a la cifra recaudada.

Y sí. No le mentiremos, lectora, lector. También fuimos a brindar al Clevelander y a bailar al Mango's, dos clásicos del Miami Beach más estereotipado y ordinario. Allí el casting de meseras y cantineros parece un trabajo propio de agencias de modelaje o ganadería. Nos tomamos un ron en la Little Havana viendo musicazos en combos reducidos (entre menos burros más olotes).

En fin. No volveremos. Sabiéndolo nos despedimos del único que al paso de los años mantiene su premisa, oscilando y entregando el otro ritmo de Miami: el mar. Precioso. Agitado. Siempre se puede confiar en él. No en nosotros. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●



▲ Silvia Pinal en fotograma de *El inocente*, 1956, Filmoteca UNAM.

Cinexcusas/ Luis Tovar @luistovars

La Pinal hasta el final

LA CÉLEBRE ACARIZ, productora, empresaria teatral, conductora televisiva y política Silvia Pinal expiró el pasado 29 de noviembre, a los noventa y tres años de edad. Dicho sea clásicamente, con su deceso muere otro poco de lo muy poco que a estas alturas va quedando de la llamada época de oro del cine mexicano. Sin duda, la nacida en la capital del país a mediados de 1931 era una de las principales figuras de eso que suele llamarse “el mundo de la farándula”, del cual formó parte esencial particularmente en virtud de su muy dilatado trabajo televisivo, mismo que, por cierto, para la mayoría del público resulta no sólo el más notorio sino el único realmente conocido. Con una duración superior a las dos décadas, el programa en serie *Mujer, casos de la vida real*, ideado, producido y conducido por la Pinal –como también solía llamarse–, a medio camino entre la (poca y blanda) denuncia de la condición femenina contemporánea y el melodrama decididamente lugarcomunesco, se convirtió en referente popular aunque no precisamente por su relevancia temática, sino por suscitarse la chunga.

De adelante pa'trás

EMPERO, Y paradójicamente sin desmedro de su fama y su prestigio, la trayectoria artística de la Pinal es mejor cuando más atrás se va en el tiempo: sus últimas participaciones filmáticas, esporádicas y escasas, no son recordadas casi por nadie y no importa; lo mismo sucede con sus apariciones, meros y brevísimos homenajes, en programas televisivos de toda laya, merecedores de un discreto olvido. Otro tanto puede afirmarse del teatro musical, tan caro para ella aunque, la verdad sea dicha, tan efímero en la memoria colectiva –¿o alguien dirá “¡cómo la recuerdo en *Mame!*”, o “su *Hello Dolly* hizo de ella la mejor actriz de teatro de este país”?

Puestos aparte la televisión y el teatro, así como su priismo político, que la hizo diputada, senadora y “primera dama”

estatal, puede afirmarse que lo mejor de la Pinal está en su carrera cinematográfica, y que en rigor ésta concluyó en 1992, con su papel protagónico en *Modelo antiguo*, de Raúl Araiza. De ahí es preciso dar un muy largo salto temporal, superior a las dos décadas, en el cual cabe su curiosa, variopinta y en México casi del todo desconocida incursión en el cine español e italiano, hasta llegar a la etapa que, con toda justicia, es considerada por la mayoría como el punto más alto de su desempeño histriónico: se habla, por supuesto, de la triada buñuesca integrada por *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1964). La primera en particular hizo de ella una celebridad que trascendió el ámbito mexicano, y será para siempre un misterio por qué, en vez de seguir por esa senda, la Pinal se decantó por producciones que, sin ser necesariamente todas malas, acabarían pareciéndolo si se les compara con cualquier película de Luis Buñuel. Tampoco ayudó la evidente que-rencia pinalesca por el tono humorístico, en aquellos tiempos desplegado sobre todo en la televisión, al lado de su tercer esposo, el cantante/actor Enrique Guzmán: era como si renunciara de manera voluntaria a un desempeño exigente para un cine ídem.

Empero, bien conducida, su estupenda vis cómica le habría podido reportar mucho más que las posteriores décadas de telenovelas y series melodramáticas; así lo había demostrado con su memorable Mané en *El inocente* (Rogelio A. González, 1956), al lado de Pedro Infante –“eso debe ser difícilísimo...”–, y antes en *El rey del barrio* (Gilberto Martínez Solares, 1950), en mancuerna con *Tin Tan*. Desde luego, tampoco le faltaba talento para el drama puro, verbigracia *Un rincón cerca del cielo* (Rogelio A. González, 1952), y *Un extraño en la escalera* (Tulio Demicheli, 1955), esta vez en compañía de Arturo de Córdoba.

Pero la Historia fue una, ella la decidió, tuvo tanto de memorable como de meramente farandulero y, como resultado, la Pinal fue la Pinal hasta el final ●

Mario Bravo

Mirar y escuchar al otro: Leila Guerriero y el periodismo



▲ Leila Guerriero. Foto: EUROPA PRESS 2024.

Presentamos un conjunto de cavilaciones hechas por la destacada periodista argentina Leila Guerriero, autora de libros como *La llamada* y *La dificultad del fantasma*. Truman Capote en la Costa Brava.

I

“EL PERIODISMO narrativo es el arte de mostrar, no de simplemente decir”, reflexionó Leila Guerriero (1967, Junín) en el taller *Perfiles. Cómo contar vidas reales*, impartido en mayo de 2024. Ella, actualmente, encarna una de las plumas más punzantes, pulcras y cautivadoras en habla hispana. En su libro *Zona de obras*, contundente, asevera: “Sólo si una prosa intenta tener vida, tener nervio y sangre, un entusiasmo, quien la lea o escuche podrá sentir la vida, el nervio y sangre: el entusiasmo.”

II

EN AQUEL taller, la autora de *Opus Gelber: Retrato de un pianista*, diseccionó algunos textos suyos: “La escritura de un perfil es como un barco escorado: si uno recarga mucho hacia deter-

minado punto, el barco se inclina. ¿De dónde provienen las decisiones de matizar con determinadas cantidades de carga, de énfasis o rasgos de la personalidad de alguien? Todo empieza con el reporte. Si no tienes un buen reporte, entonces no cuentas con texto ni mirada, y no sabes lo que contarás. Y así nunca sabrás mirar al otro. Un perfil es captar la esencia de la esencia del otro, entender su ecosistema y su manera de estar en el mundo”.

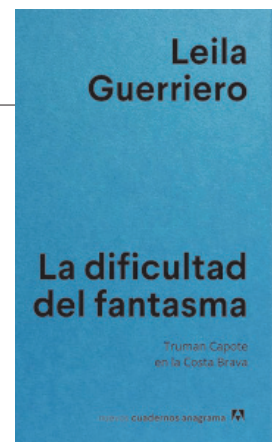
III

– ¿Cómo trabaja con vastos audios tras sus entrevistas? –interrogué, en mayo pasado, a la ganadora del Premio Zenda de Narrativa 2023-2024.

–Transcribo absolutamente todo. Para *La llamada* tuve más de cien entrevistas, y muchas duraban tres horas. Comencé a transcribir en septiembre de 2022 y concluí en noviembre de dicho año, lo cual ocurrió durante una residencia literaria dentro de la Casa Estudio Cien Años de Soledad, en Ciudad de México. Transcribí mil 937 páginas de entrevistas. Por supuesto, no le doy ese trabajo a ningún programa ni asistente. Ese material es sumamente sensible: por más que yo lo vaya a publicar, entiendo que el entrevistado me cuenta cosas a mí y no a un asistente. Al transcribir, vuelvo a escuchar y pongo en funcionamiento todas las emociones que sentí a lo largo de las entrevistas. Es muy importante circular el recuerdo de las inflexiones, las risas, las ironías o las maneras en que el entrevistado puede ser despreciativo. Jamás delegaría esa tarea porque

“

Transcribí mil 937 páginas de entrevistas. Por supuesto, no le doy ese trabajo a ningún programa ni asistente. Ese material es sumamente sensible: por más que yo lo vaya a publicar, entiendo que el entrevistado me cuenta cosas a mí y no a un asistente. Al transcribir, vuelvo a escuchar y pongo en funcionamiento todas las emociones que sentí a lo largo de las entrevistas.



me sirve enormemente en el proceso de escritura, pues desgrabo hasta las comas. Escribo muy rápido, con los diez dedos y disminuyo la velocidad del grabador si la velocidad me supera. Casi nunca me detengo: puedo desgrabar un audio de tres horas. Se trata de fuerza de voluntad y sentirse. Transcribir es la parte más fea del trabajo.

IV

EL ALUMNADO escucha a Leila Guerriero, heredera de la prosa argentina de Roberto Arlt, Rodolfo Walsh y Martín Caparrós: “No hay ninguna posibilidad de que se haga una buena entrevista si uno se transforma en un fan, en un amigo o en un ser complaciente que todo el tiempo quiera consolar. El objetivo de un periodista es una cosa medio rara: una persona que no sabe absolutamente nada de nosotros nos contará cosas tuyas que, quizás, no le contaría ni a su pareja. Es una relación compleja y debe mantenerse en esa disparidad”.

V

“HAY QUE BUSCARLE cierto *vibrato* de vida al texto, una estática, ese antiguo ruido que hacía la aguja sobre los discos de vinilo. Siempre el texto debe decir: estoy vivo, estoy vivo, estoy vivo”, le escuché expresar a Leila Guerriero en un par de clases. La columnista de *El País* también enseñó aforísticamente: “Cuando ustedes escriben están pintando. Las palabras escogidas son los colores.” Y, para mí, la lección más importante: “No redactar, sino escribir. Toda estética es una ética. Redactar es hacer un texto anodino y decir: ‘Estimado señor Pirulo, a través de esta carta le reclamo que, por favor, me pague la deuda que tiene conmigo, si no le mandaré a mi pitbull rabioso para que se lo coma crudo.’ Escribir es algo de otro nivel y para hacerlo debemos tener un radar detector de lugares comunes. Si estos existen en la escritura es porque están en la mirada.”

Recientemente, por teléfono, a la periodista Leila Guerriero le recordé que, en alguna ocasión, ella dijo que con la vida no basta y por eso el ser humano escribe. Y pregunté:

– ¿La escritura es una adicción o un modo de habitar el mundo?

– Con esa frase que mencionas, todo está un poco dicho. Con el tiempo uno piensa que manejará mejor esa entrega hecha a la escritura; pero no: cada vez es más demandante. La adicción es algo terrible para mucha gente, y yo no creo que la escritura sea terrible para mí. Yo soy, cada vez más, una persona que escribe. La escritura de no ficción me permite canalizar una enorme cantidad de curiosidades, explicarme el mundo a mí misma, tratar de decir en voz alta algo que valga la pena de ser dicho, y mostrar otras realidades. El acto de la escritura permite salirse de uno mismo... Cuando estás escribiendo, ¡no estás en ningún lado! Eso es fantástico ●