

La Jornada

SEMAMANAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 24 DE OCTUBRE DE 2021
NÚMERO 1390

*Los Medici, retratos
y política, 1512-1570*
Alejandra Ortiz Castañares

*Ernest Hemingway
en el umbral*
Moisés Elías Fuentes

(1937-2021)

FELIPE CAZALS

EL IRREDUCTIBLE

*Textos de Rafael Aviña,
Sergio Huidobro y Luis Tovar*





Portada. Collage de Rosario Mateo Calderón.

(1937-2021) FELIPE CAZALS, EL IRREDUCTIBLE

El sábado 16 de octubre, a los ochenta y cuatro años de edad, murió el director, guionista y productor Felipe Cazals, pilar y referente indiscutible del cine mexicano a partir de la década de los años setenta del pasado siglo. Con una treintena de títulos entre ficción y documental, la filmografía de Cazals es reflejo, sobre todo, de una postura ideológica y humana de integridad irreductible, siempre orientada hacia la denuncia de las miserias lo mismo político-sociales que de la condición humana en general. Cintas como *Canoa* y *El apando*, en las que aborda la represión, la brutalidad y la intolerancia, así como *Las Poquianchis* y *Los motivos de Luz*, donde explora las sordideces del alma, son fundamentales en la historia del cine mexicano y se cuentan entre las cimas de un arte entendido y practicado como una herramienta lo mismo de enseñanza que de búsqueda del crecimiento colectivo. Desde este espacio le decimos hasta siempre al maestro Felipe Cazals.

DIRECTORA GENERAL: Carmen Lira Saade

DIRECTOR: Luis Tovar

EDICIÓN: Francisco Torres Córdova

COORDINADOR DE ARTE Y DISEÑO:

Francisco García Noriega

FORMACIÓN: Rosario Mateo Calderón

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

PUBLICIDAD: Eva Vargas y Rubén Hinojosa

5688 7591, 5688 7913 y 5688 8195.

CORREO ELECTRÓNICO: jsemanal@jornada.com.mx

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

TELÉFONO: 5604 5520.

La Jornada Semanal, suplemento semanal del periódico La Jornada, editado por Demos, Desarrollo de Medios, S.A. de CV; Av. Cuauhtémoc núm. 1236, colonia Santa Cruz Atoyac, CP 03310, Delegación Benito Juárez, México, DF, Tel. 9183 0300. Impreso por Imprenta de Medios, SA de CV, Av. Cuicatláhuac núm. 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, México, DF, tel. 5355 6702, 5355 7794. Reserva al uso exclusivo del título La Jornada Semanal núm. 04-2003-081318015900-107, del 13 de agosto de 2003, otorgado por la Dirección General de Reserva de Derechos de Autor, INDAUTOR/SEP. 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.

LA NADA ESPLÉNDIDA DE CARMEN LAFORET

(A 100 AÑOS DEL NACIMIENTO DE LA NARRADORA ESPAÑOLA)

Ganadora del Premio Nadal en 1944, Carmen Laforet (1921-2004) sorprendió a la crítica literaria española con su novela *Nada*, en su momento profusamente elogiada nada menos que por Juan Ramón Jiménez. Aquí se recuerda el centenario de su natalicio.

A mitad de los años cuarenta del pasado siglo xx nacía, en una noche de Reyes, el Premio Nadal, que venía esa primera vez de la mano de una joven de veintidós años, nada menos que Carmen Laforet, quien en estos días habría cumplido cien años, pero se fue de este mundo en 2004. Los centenarios son una perfecta excusa para recordar a nuestras grandes personalidades de las letras. Carmen Laforet escribió un libro de juventud que conmovió a la literatura española, *Nada*, una novela que dejó a los mayores con la boca abierta, como demuestran las docenas de críticas que escribieron expertos en narrativa en aquella época. Como dice Azorín: “No es posible dar a las prensas una novela que viene a renovar la novelística.” La carta se fechó en 1945.

El poeta Juan Ramón Jiménez, tan serio, tan estricto, tan exigente, también se desmoronó con *Nada*. En otra carta dirigida a Laforet le dice que el libro “está hecho, es claro, de pedazos entrañables, como todo lo que hace la juventud”. Compara los capítulos con cuentos “tan hermosos algunos como los de Gorki, Eça de Queiroz, Unamuno o Hemingway”. Qué grandeza la de esta novelista barcelonesa que vivió muchos años en Las Palmas y posteriormente se fue a Barcelona y más tarde a Madrid.

En días recientes, Balsa Producciones organizó un homenaje internacional en el que intervinieron el puertorriqueño Israel-Rolón Baraja, actualmente profesor en Monmouth College, de Estados Unidos, y la profesora Roberta Jonhson, emérita de la Universidad de Kansas, junto al que escribe estas líneas en representación de la Universidad



Autónoma de Guadalajara, que hizo de moderador. El homenaje fue de los mejores que se le pueden hacer a una autora en su centenario, pues ambos conferenciantes son expertos en la obra de Carmen Laforet, y han publicado incluso biografías sobre la autora de *Nada*. Muy pocas veces se ve tanta clarividencia y tanto conocimiento sobre un autor. Hispanistas de altura tenían que ser.

Hoy día en que todo anda suspendido por el Covid-19 caníbal que pervive y mata, casi todas las actividades se hacen desde la distancia; de ahí que se aprovechen herramientas como Zoom, que permiten establecer diálogos desde cualquier punto del planeta. La sabiduría de los académicos universitarios siempre está ahí y no le importa hacerlo online o en persona. La ventaja es que varias docenas de personas se asoman a las ventanas de internet para escuchar las palabras sabias de estos estudiosos de la narradora española ●

Antonio Rodríguez Jiménez

La reciente desaparición física del poeta francés Henri Deluy (1931-2021), también antologador de la poesía de su país, detona aquí una reflexión sobre las antologías y sus variados y subjetivos criterios de selección, o reunión, o compilación... todos, al parecer, esencialmente marcados por el gusto de quien las realiza, pero también sobre su indiscutible necesidad e importancia.

Hace un par de meses Adolfo Castañón, observador privilegiado de la literatura francesa, me mandó un *mail* donde mencionaba la muerte del poeta francés Henri Deluy, y me hablaba de la amistad del fallecido con Saúl Yurkievich y de sus trabajos sobre el tango. Yo conocía la labor de Deluy tangencialmente, sobre todo como editor de revistas, divulgador de la poesía francesa y autor de algunas notables antologías de la lírica de su país. Lo había tratado personalmente, si no recuerdo mal, por intermedio de Juan Gelman, a quien había traducido al francés y conversé con él en la Casa Refugio un par de veces en algunas de sus visitas a México. Su mirada sobre la lírica francesa era bastante distinta de la mía, él era un especialista y yo un aficionado, pero la conversación fue buena y de vez en cuando me enviaba ejemplares de la revista que hacía y me hice de algunas de sus antologías.

He contado en otras ocasiones que en los años noventa del siglo pasado, cuando planeaba una antología de poesía francesa, leí un ensayo en el que se mencionaba que dos extensas muestras del período 1970-1990 diferían en casi ochenta por ciento de los autores incluidos y que eso, para el ensayista, y con razón, representaba un grave problema: la brújula para orientarse se había perdido y sólo el tiempo podría darnos un nuevo sentido de orientación, reparar el que se había roto. La poesía francesa parece presentar un rostro definido más o menos hasta los nacidos en 1920, digamos hasta Yves Bonnefoy, que es de 1923. Pero luego...

Al pensar en recordar en estas páginas a Deluy, como una forma de agradecerle que fuera de los pocos poetas franceses de su generación que se interesaron en los escritores de habla española, entre ellos, además de Gelman, Saúl Yurkievich y Yolanda Pantin, tomé *Une anthologie de circonstance* del librero y la empecé a hojear mientras pensaba que toda antología es de circunstancia y que ponerlo en el título no era una reiteración sino un subrayado sintomático. Pero no se trataba de eso, el título en realidad se refiere a lo que nosotros llamaríamos una "memoria" de un festival de poesía muy importante del que fue animador: es la circunstancia misma de ser invitado al festival la que antologa –reúne– mezclando poetas de diversas nacionalidades y lenguas, más cerca de un muestrario que de una antología, y después de leer algunos autores devolví el libro a su lugar, pues no servía para lo que quería, recordar al

José María Espinasa



DE ANTOLOGÍAS, OBITUARIOS Y GUSTOS DE LECTURA

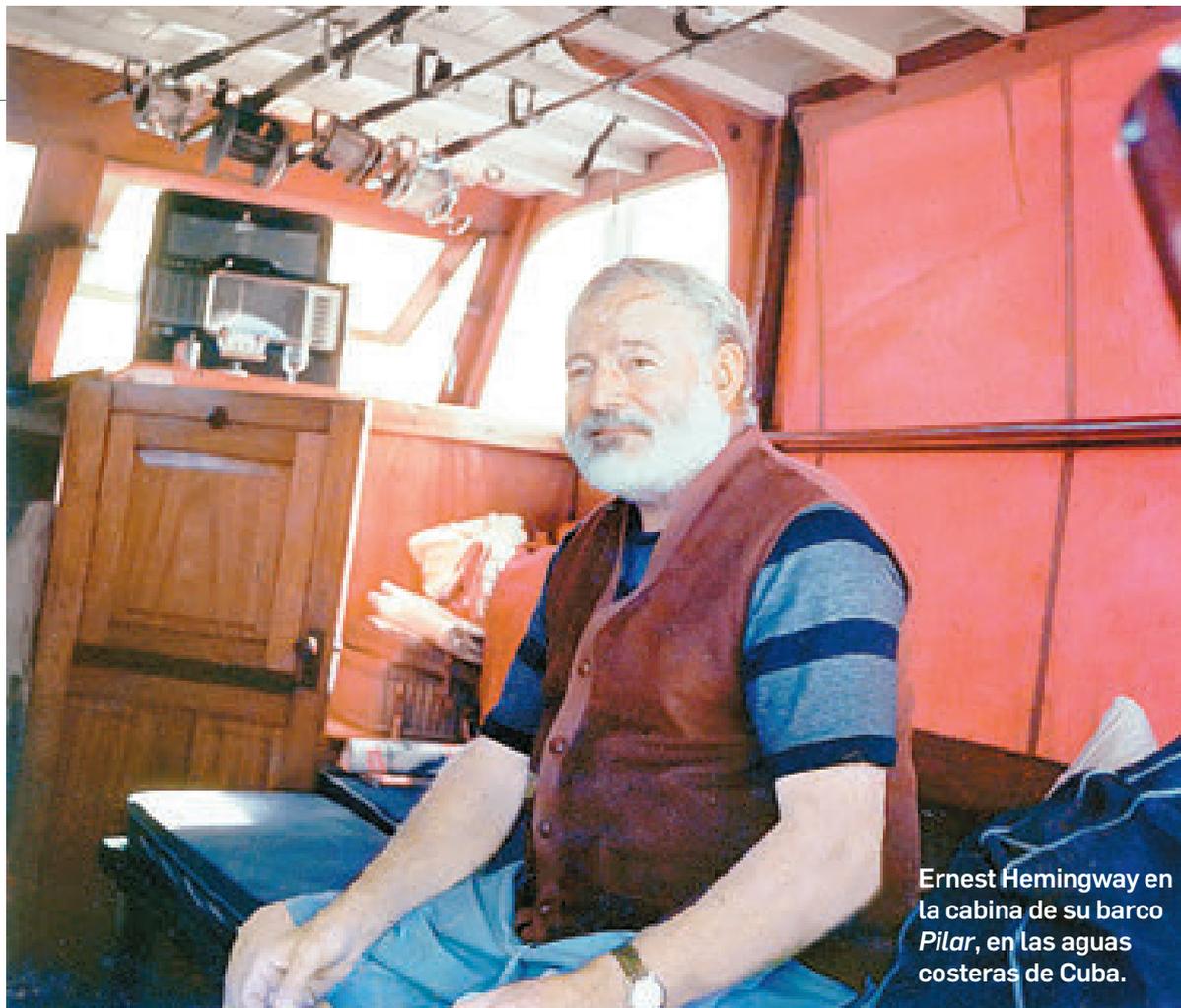
poeta recién muerto. Y tomé ahora *L'antologie arbitraire d'une nouvelle poésie (1960-1982, trente poètes)*. Me desconcertó el adjetivo arbitrario y busqué algunas de sus razones que sin embargo suponía predecibles en el prólogo.

Deluy hace algunas reflexiones previsibles sobre el género partiendo de los griegos –selección, florilegio, crestomatía– y sus razones de ser para ampararse en el deseo y en el gusto, y dice: “me gustan las antologías y me gusta la poesía de hoy día”. En efecto, Deluy deja esto último manifiesto y eso me gusta, también que se trata de que una selección, si bien busca cierta permanencia, es fruto de una circunstancia, el calificativo de la mencionada líneas arriba, que toda antología es una jugada de dados, una apuesta por y contra el azar a partir del gusto, eso tan volátil. En ese prólogo en forma de apuntes sueltos, Deluy señala algo notable: el gran ausente es el surrealismo en esa generación. La generación de Deluy, que es la que da contenido al libro, se ve desgajada entre el rechazo (a las teorías) y la admiración (por los textos) del surrealismo, y señala que los escritores cercanos o afines a ese movimiento fueron en casi todos los casos sus maestros. Eso me lleva a pensar que la razón por la cual la poesía francesa

del segundo medio siglo del xx dejó de interesar a los lectores de habla española fue ese dilema: seguíamos (seguimos en buena medida) anclados sólo a la admiración. O, más aun, cuando los franceses negaban al surrealismo nosotros, de este lado del Atlántico, vivimos en un estado de beatificación de Breton y compañía que casi se volvía pasmo.

Ese señalamiento me llevó a dejar de lado el que yo creía su mayor aporte a la literatura francesa, para ocuparme más de su propia poesía, lo que en realidad es un mejor acto de justicia que ocuparme de lo circunstancial o lo arbitrario. Puse los libros de su autoría para leerlos –confieso que nunca les había hincado el diente– y confirmar lo que Castañón me señalaba con relación a la calidad de su poesía: es muy buena. Otro será el lugar para hacerlo. Ahora quisiera abundar sobre un asunto ya planteado en algunas notas anteriores mías en este suplemento: cómo lee uno a un escritor cuando éste ha muerto. Lo hace, desde luego, con un sesgo distinto, como si el punto final de la desaparición física pusiera en el escrito una responsabilidad diferente, pero no necesariamente un lastre. Por eso es tan difícil y tan poco agradecido el género del obituario ●

En este breve ensayo se recuerda y recupera *En nuestro tiempo*, publicado cuando Ernest Hemingway (1899-1961) tenía veintiséis años, colección de cuentos que, se afirma aquí, ya reúne en esencia el carácter, la inteligencia, el espíritu crítico y el estilo de uno de los autores estadounidenses más reconocidos del siglo pasado, cuya obra ejerció una poderosa influencia en la narrativa mundial.



Ernest Hemingway en la cabina de su barco *Pilar*, en las aguas costeras de Cuba.

A 60 años de su muerte

Ernest Hemingway

en el umbral de su exilio

I

PUBLICADA POR VEZ primera en 1925, bajo el sello de la editorial neoyorkina Boni&Liveright, desde muy temprano la colección de cuentos *En nuestro tiempo* anunció el advenimiento de un discurso creativo complejísimo en su aparente sencillez, sello personal del autor, Ernest Hemingway, quien, a lo largo de cuatro décadas y más de una veintena de libros, imprimió una huella indeleble no sólo en la evolución de la prosa narrativa en lengua inglesa, sino también en las narrativas de otras lenguas, como bien testimonia la novelística de los escritores del *Boom* latinoamericano.

Cuando se publicó *En nuestro tiempo*, Hemingway contaba veintiséis años, edad en la que ya había pasado de ser el joven de clase media alta, educado en el contrastante medio oeste de Estados Unidos (por un lado, industrializado y financiero; por otro, de un conservadurismo rayano en

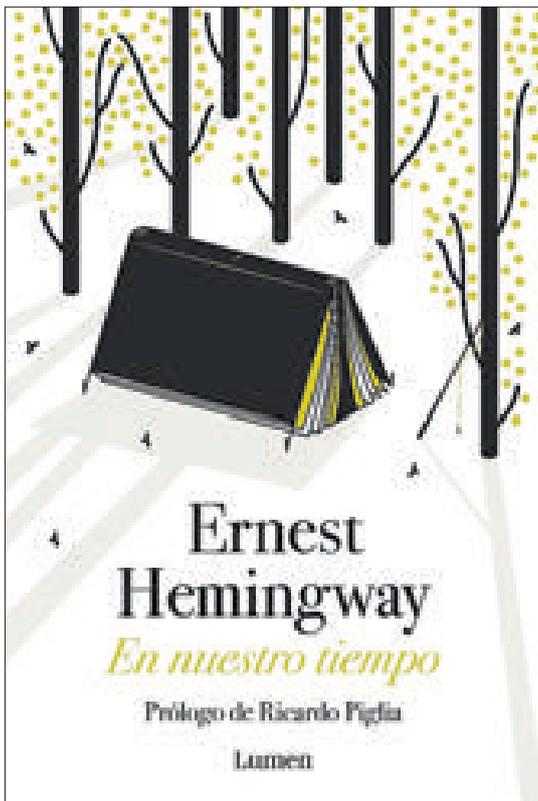
la mojigatería), a ser el conductor de ambulancias que volvió desencantado de la primera guerra mundial, el escritor agudo y revoltoso y el protagonista de la década de los años veinte con la ley seca y los bares clandestinos, las síncopas jazzísticas y la riqueza fácil que cantaban las sirenas en su isla de la bolsa de valores en Wall Street.

Desde el título, inspirado en una plegaria del *Libro de oración común* de la iglesia anglicana (“Danos la paz en nuestro tiempo, Oh Señor”), *En nuestro tiempo* contiene los extremos en que fluctuaba la vida del joven Hemingway: la represión moral del microcosmos de la infancia y la adolescencia; el desgobierno del macrocosmos social del escritor veinteaño, ambos cosmos latentes y latentes en cada uno de los relatos. De ahí que los cuentos están precedidos por viñetas de la primera guerra mundial y de las corridas de toros en España:

Todos estaban borrachos. La batería al completo estaba borracha y avanzaba por el camino en la oscu-

Moisés Elías Fuentes

|||||



ridad. Íbamos a la Champaña. El teniente seguía montado a caballo por los campos y le decía: “Te digo que estoy borracho, amigo. Ay, estoy tan borracho...” Fuimos por el camino la noche entera en la oscuridad y el ayudante seguía junto a mi cocina y decía: “Debes apagarla. Es peligroso. Pueden verla.” Estábamos a cincuenta kilómetros del frente pero el asistente se preocupaba por el fuego de mi cocina. Resultaba gracioso ir por aquel camino. Eso ocurrió cuando yo era cabo de cocina.*

En apariencia, no existe relación entre viñetas y relatos: las primeras develan fragmentos de crueldad, en tanto que los segundos muestran la vida cotidiana en una zona rural. Sin embargo, la impresión se torna errónea cuando atisbamos a Nick Adams, el protagonista de casi todos los relatos, puente que comunica los relatos aislados y los transforma en un discurso continuo, a través del cual atestiguamos la desintegración moral y emocional de Adams, paralela a la desintegración moral y emocional de la sociedad estadounidense, una desintegración paralela que se manifiesta en la perenne desazón de Nick, que lo incapacita para empatizar con el mundo que lo rodea, hecho que, por lo demás, no tiene recato en admitir, como se evidencia en uno de los diálogos de “El fin de algo”:

–No sé por qué dices tonterías –dijo Marjorie–. ¿Qué te sucede, en realidad?

–No, no lo sé.

–Vamos, dílo.

Nick miró la luna que subía por detrás de las colinas.

–Ya no me divierte.

Temía mirar a Marjorie. Pero la miró. Estaba sentada, dándole la espalda. Le miró la espalda.

–Ya no me divierte. Nada.

La apatía de Nick Adams encuentra su reflejo en las viñetas, que remarcan la súbita sustitución de la ética por la indolencia, aberración necesaria para lanzar a millones de personas a la injustificable carnicería de la primera guerra mundial. No por nada, Hemingway delineó los microrrelatos



Ernest Hemingway, quien, a lo largo de cuatro décadas y más de una veintena de libros, imprimió una huella indeleble no sólo en la evolución de la prosa narrativa en lengua inglesa, sino también en las narrativas de otras lenguas, como bien testimonia la novelística de los escritores del Boom latinoamericano.

como aguafuertes, especialmente desconcertantes por el distanciamiento moral que toman respecto de la violencia, de tal modo que una ejecución arbitraria deviene reseña anecdótica:

A las dos de la mañana dos húngaros entraron en una cigarrería de la Quinta y la Gran Avenida. Drevitts y Boyle se dirigieron desde la comisaría de la calle Quince en un Ford. Los húngaros estaban dando marcha atrás con su camión por el callejón. Boyle disparó al que iba en el asiento delantero y al de atrás. Drevitts se asustó al ver que los dos estaban muertos. –Diablos, Jimmy. No has debido hacerlo. Ahora puede que se leé una buena.

–Son fuleros, ¿no? –dijo Boyle–. Son italianos, ¿no?

Entonces ¿quién va a causar problemas?

–Está bien. Quizá esta vez no pase nada, pero ¿cómo sabías que eran extranjeros cuando has disparado?

–Wops –dijo Boyle–. Los reconozco a un kilómetro de distancia.

II

EN LA VERSIÓN original, los microrrelatos que acompañan a los relatos van anteceditos por el encabezado Capítulo y el número romano correspondiente, por lo que el volumen cobra la forma de novela, hecha de flashazos del pasado (los microrrelatos) y retratos del presente (los relatos): los unos muestran personajes envueltos en situaciones brutales; los otros, personajes acorralados por la inmovilidad.

Despendolados entre la violencia física y la parálisis emocional, los personajes andan y desandan espacios y tiempos que Hemingway relató con la soltura y la llaneza discursiva que signaron lo mejor de su narrativa, prosa limpia de artificios y, en cambio, repleta de tensión poética, porque el autor estadounidense, aparte de ser un ávido lector de narrativa, fue también un asiduo lector de poesía, como se advierte en el ritmo conversacional de las descripciones, la sutileza de los pensamientos y los actos sobrentendidos. Poética no trabajada con metáforas y retruécanos, sino con alegorías y elipsis; tal el caso del turbador párrafo final de “El hogar del soldado”:

De modo que su madre rezó por él y luego se incorporaron y Krebs besó a su madre y salió. Él había hecho todo lo posible para que la vida no fuera complicada. Nada de la vida lo había conmovido. Había sentido lástima por su madre y ella lo había obligado a mentir. Se iría a Kansas City y buscaría trabajo y eso haría que ella se sintiera bien. Quizá había otra escena antes de que él se fuera. No iría a la oficina de su padre. Se lo ahorraría. Quería que su vida fluyera tranquilamente. Así había sido hasta ahora. Bueno, todo eso había terminado, de todos modos. Iría a la escuela a ver jugar a Helen al béisbol.

Por lo demás, a través de dicha poética Hemingway confeccionó uno de los aportes más destacados de su discurso creativo, a saber: la omisión de hechos, recurso que, como lectores, nos lleva a completar el hilo narrativo echando mano de las insinuaciones, los supuestos, los detalles sueltos. Aporte provocador que el estadounidense desplegó con precoz maestría en *En nuestro tiempo*, toda vez que los personajes y los lectores sabemos e ignoramos lo mismo, condición que, en más de un sentido, nos pone en el lugar de aquéllos.

Revisiones de la vida inmóvil, de las pasiones petrificadas, de los espíritus infecundos, los relatos de *En nuestro tiempo* se asoman a una sociedad en la que campean el desamor, la no pertenencia, la incordia a la vida, la desidia intelectual. Y digo se asoman porque los relatos sólo avizoran los hechos, pero sin sumergirse en ellos; esa sumersión nos queda a nosotros, voyeristas condenados no tanto a ver sino a llenar vacíos, aguijoneados por la sensación de que hay algo faltante, como falta en la convivencia matrimonial de “El señor y la señora Elliot”:

Elliot había empezado a beber vino blanco y vivía aparte en su propio cuarto. Escribía gran cantidad de poemas durante la noche y por la mañana estaba exhausto. La señora Elliot y su amiga ahora dormían juntas en la espaciosa cama medieval. Muchas veces lloraban juntas. Por la noche todos cenaban en el jardín bajo un plátano y soplabla la brisa nocturna y Elliot bebía su vino blanco y él y la amiga charlaban y todos eran muy felices.

La hipocresía y el autoengaño sustituyen al amor y la comunicación en el matrimonio de “El señor y la señora Elliot” y, sin embargo, no los vemos en la lectura, sino que los entreveamos, tal como percibimos, en el microcosmos sucinto de *En nuestro tiempo*, la violencia sorda y la deriva moral que ahogaban a la sociedad estadounidense de la década de los años veinte, a un tiempo en el umbral de su apogeo y en el de su declive, crispaciones sociales que Hemingway atestiguó a lo largo de sus sesenta y un años, desde su nacimiento, el 21 de julio de 1899, hasta su suicidio, el 2 de julio de 1961, sobrepasado él mismo por la zozobra existencial que intentó eludir a lo largo de años de un exilio tan desesperado como inútil. Desasosiego que, cada vez más, se ha vuelto carne y sangre en la vida de sus compatriotas ●

*Hemingway, Ernest. *En nuestro tiempo (In Our Time)*. Prólogo de Ricardo Piglia. Traducción de Rolando Costa Picazo. Debolsillo. Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona, 2020. Las citas del libro provienen de esta edición (las viñetas aparecen en letra cursiva en la misma).



Izquierda: *Eleonora di Toledo y Francesco de Medici*. Derecha: *Cosimo I de Medici como Orpheus*, ambos de Angelo di Cosimo di Mariano o Agnolo Bronzino, más conocido como El Bronzino.

LOS MEDICI

RETRATOS Y POLÍTICA, 1512-1570

(EXPOSICIÓN EN EL MET DE NUEVA YORK)

La dinastía de los Medici, que gobernó Florencia durante tres siglos (1434-1494; 1512-1737), ha ejercido un magnetismo en el imaginario letrado desde el Renacimiento hasta la actualidad. La exposición *Los Medici: retratos y política, 1512-1570*, en el Met de Nueva York y concluida el pasado octubre, de la que queda el excelente catálogo, destaca cómo el retrato fue un hito del arte occidental surgido en la corte de Cosimo I, en un período histórico tumultuoso.

El poder de los Medici en Florencia inició con el patriarca Cosimo el Viejo en 1434 y duró hasta la expulsión de la familia, en 1494. El poeta Poliziano comparó Florencia en tal período a la Atenas de Pericles por su esplendor artístico y económico, donde los Medici tuvieron un rol protagónico, contribuyendo a hacer de la ciudad un crisol de la civilización occidental al alba de la Edad Moderna.

Los Medici eran originarios del Mugello, una zona rural a unos 30 kilómetros al norte de la ciudad. Llegaron en el Medioevo a Florencia, se destacaron como extraordinarios comerciantes y

fabricantes de telas de lana e incursionaron en las finanzas, convirtiéndose en el siglo xv en los banqueros más ricos de Italia.

La paz que distinguió una buena parte del mando de los Medici gracias a la no injerencia entre los Estados italianos sellada con la Liga Itálica (1454), se rompió después de la muerte de Lorenzo el Magnífico (1492), la figura más destacada de la dinastía. Italia entonces se convirtió en campo de batalla de las potencias europeas que competían entre sí por la hegemonía continental. Se abrieron decenios de inestabilidad política entre los partidarios y los opositores de los Medici.

El cocurador Keith Christiansen, presidente del Departamento de Pintura Europea del Met, quien con esta muestra se retiró después de cuarenta y cuatro años de trabajo en el museo, quiso registrar las consecuencias de ese nuevo Estado transformado en la élite social e intelectual que lo habitó, como también en la política cultural que Cosimo I empleó brillantemente para revivir a las grandes figuras literarias, intelectuales y artísticas del pasado republicano en Florencia, para exaltar el nuevo Estado absolutista.

Los protagonistas de dicho período fueron Bronzino, Francesco Salviati, Pontorno, Rosso y Baccio Bandinelli, por citar algunos. Sorprende la abundancia y riqueza de las colecciones estadounidenses. La especialista Elizabeth Cropper explica que son retratos hechos por pintores florentinos para florentinos, donde permanecieron inamovibles por tres siglos, cuando las familias patricias empobrecidas empezaron a vender la obra a finales del siglo xix. Es un arte que germinó en Florencia sobre las huellas frescas dejadas en la ciudad por Miguel Ángel y Rafael, generado en las cortes para un público culto y refinado, cuyo estilo se difundió pronto en Roma y el resto de Italia gracias a la movilidad de los artistas y la difusión de los grabados. Fue un período subestimado durante siglos, al

Alejandra Ortiz Castañares



Izquierda: *Alessandro de Medici*, de Jacopo da Pontormo (Jacopo Carucci). Derecha: *Laura Battiferr*, de Angelo di Cosimo di Mariano o Agnolo Bronzino, más conocido como El Bronzino.

considerársele un arte formalista, virtuosista y frío, llamado despectivamente manierista.

El nacimiento de dicha corriente coincidió con el regreso de los Medici a la ciudad, en 1512. Fue un período de transición antes de que la República fuera doblegada definitivamente por el poder de los dos papas Medici que se impusieron: León X y Clemente VII, hijo y sobrino, respectivamente, de Lorenzo *el Magnífico*. La heroica resistencia del pueblo asediado terminó por ceder a las tropas imperiales de Carlos V en acuerdo con el papa Clemente VII, de quien se expone uno de los seis retratos realizados por su pintor favorito: el veneciano Sebastiano del Piombo.

Del crepúsculo de la República florentina y su defensa resalta el *Retrato de alabardero* (ca.1528-30), de Pontormo, que muestra a un partisano republicano en actitud de “David frente al tirano”. La pintura no es sólo una obra maestra, sino un ejemplo de hibridación entre el estilo austero de los retratos de la época republicana con la sofisticación de colores acídulos y el artificio característicos de la nueva era artística.

León X comenzó a construir una imagen de Estado con los retratos de sus ancestros y los propios. De los Medici del siglo XV se conocen raramente retratos y los pocos existentes están plasmados en murales y monedas, como era el uso en Italia.

Los retratos de los primeros Medici fueron de Giuliano duque de Nemours y Lorenzo duque de Urbino, respectivamente hijo y sobrino de Lorenzo *el Magnífico*. Ambos retomaron el mando después de 1512. Su breve y mediocre desempeño habría pasado desapercibido si no fuera por la importancia de sus sepulcros monumentales, realizados por Miguel Ángel en la basílica de San Lorenzo, iniciados por encargo de León X, en 1520, para exaltar a su linaje.

Después de la victoria imperial, fue nombrado Alessandro –probable hijo natural del papa Clemente VII con una esclava negra– fue nombrado

primer duque de Florencia y gobernó tiranamente (1532–1537), antes de ser asesinado por su primo Lorenzino. Con él se extinguió la rama principal de la familia Medici.

El ducado de Florencia

Después del lamentable gobierno de Alessandro, tomó el poder Cosimo I (1519–1574), quien provenía de la rama cadete de la familia. El padre fue el legendario mercenario Giovanni dalle Bande Nere, quien ha inspirado innumerables novelas y la extraordinaria película *El oficio de las armas* (2001), de Ermanno Olmi.

Además de astucia, Cosimo I tenía buena estrella, empezando por llamarse, coincidentemente, como el patriarca mismo de la familia. Según el cocurador Carlo Falciani, profesor de Historia del Arte de la Accademia di Belle Arti de Florencia, Cosimo I entendió que “el éxito de su Estado no dependía de las armas sino de la fuerza de la lengua y la cultura”. Florencia fue el epicentro de una resurrección cultural europea.

Cosimo I se sirvió del arte como vías para obtener visibilidad y prestigio, como hiciera León X un par de decenios antes. Encargó innumerables retratos, estatuas y murales alegóricos que lo glorificaran a él y a sus ancestros. Bronzino, por ejemplo, realizó pequeños retratos en metal para distribuir a las distintas cortes. De dichos modelos se realizó más de un centenar de réplicas de gran tamaño.

Artistas al servicio de Alessandro, como Vasari y Pontormo, seguirán con Cosimo I vitaliciamente. Bronzino fue su pintor de corte favorito y es a él a quien se debe el retrato canónico de *Cosimo I con armadura* (ca. 1545), del cual “se conocen al menos tres cuadros autógrafos y treinta copias contemporáneas”. Se realizaron también retratos suyos como personaje bíblico y mitológico como el Orfeo.

Bronzino inmortalizó también a la duquesa Eleonora de Toledo, hija del virrey de Nápoles (y su prole), en retratos que resultan icónicos de la época, mostrándola con una belleza suntuosa, límpida y con vestidos opulentos que impusieron una nueva moda en la ciudad.

El canon de estos retratos es “la contención emocional, el preciosismo y el cálculo”, según cita Cropper. Los retratos realistas, sobrios y equilibrados de la época republicana se transformaron en pinturas híper refinadas e idealizadas, interesadas en captar el estado interior, las cualidades personales, el estatus y el nivel cultural del retratado. Los fondos planos y neutros o con paisajes típicos de la época anterior, fueron sustituidos por arquitecturas urbanas.

Cosimo I fundó la Accademia Fiorentina en 1541, como hiciera su homónimo con la célebre academia platónica un siglo atrás. La institución fue capitaneada por Benedetto Varchi, retratado por Tiziano. Ahí se promovía la lengua toscana y la traducción de textos grecolatinos a lengua vernácula. La literatura influyó fuertemente al arte.

Bronzino, quien fue también poeta y miembro de la academia, retrató a varios de sus compañeros, mostrados casi siempre con un libro en la mano, reflejo de la cultura literaria en que tales obras se generaron. Según Cropper, se cuentan “entre las contribuciones al género del retrato más originales del siglo”. A la academia no acudieron sólo hombres sino algunas mujeres, como la poetisa Laura Battiferri.

Cosimo I gobernó con mano firme, sometió duramente a sus enemigos locales y regionales, y transformó el pequeño ducado de Florencia en el Gran Ducado de Toscana en 1570, y así aseguró el poder a los Medici hasta su extinción, en 1743, con la muerte de su último miembro: Anna Maria Luisa de Medici. Ella usó la ley para resguardar el inmenso patrimonio de su familia, y lo legó para siempre a su ciudad ●

(1937-2021) FELIPE CAZALS

EL IRREDUCTIBLE



Acercamiento crítico no sólo desde el punto de vista cinematográfico, sino también en su contexto político, social y cultural, a la obra de un gran director, cuya impronta es indiscutible en el paso del “romanticismo rural y el melodrama de hacendados”, a la modernidad en el cine y, por extensión, en el arte nacional. Además de *Canoa*, *El apando* y *Las Poquianchis*, por supuesto, varias de sus películas son prueba fehaciente de ello.

Sergio Huidobro

La cuarta maduración del cine mexicano

Un fantasma recorre el cine de Felipe Cazals (1937-2021), el fantasma de un enigma pendiente: ¿cuándo empezó la modernidad para el cine –para el arte– mexicano? Si lo moderno en una sociedad implica el desmontaje crítico de las formas tradicionales de pasados idealizados o narrativas oficiales, entonces el cine hecho en México maduró cuatro veces antes de dinamitar por completo su muralla estética de tunas y magueyes. La primera en el quiebre postrevolucionario de Fernando de Fuentes que abarca *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1934) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1936); la segunda en *Los olvidados* (1950) y la migración desarraigada del Ojitos desde el campo reseco hasta la periferia lumpen de Nonoalco; la tercera en los cuarenta y dos minutos vociferantes de *La fórmula secreta* (1965) y la última, definitiva, en la mirada de Felipe Cazals, sembrada en Francia pero enraizada en las convulsiones mexicanas del siglo xx, desde el desmoronamiento

porfirista hasta futuros imaginarios con pestes apocalípticas.

En los menos de dos años transcurridos entre los estrenos en ráfaga de *Canoa* (1975), *El apando* (1976) y *Las poquianchis* (1976) en festivales internacionales y en las Muestras Internacionales del cine Roble, el cine mexicano cuajó cimientos firmes para ser, al fin, contemporáneo del mundo de una vez y para siempre. Quizá sin el peso central de *Canoa*, el peso del díptico restante se hubiera atenuado entre otras cintas que, en la misma época, buscaban desmitificar el pasado oficialista y el imaginario rural con la misma potencia, como *El principio* (1973), de Gonzalo Martínez, *Cananea* (1978), de Marcela Fernández Violante, *La casa del sur* (1975), de Sergio Olhovich o *La casta divina* (1977), de Julián Pastor. Era la primera generación de cineastas formados en aulas antes que en rodajes, y también la primera que había aprendido a hacer política fuera del partido y del Estado.

Había pasado menos de una década desde la matanza militar en Tlatelolco y menos de un lustro desde el jueves de Corpus en San Cosme. Para las primeras generaciones egresadas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)



Felipe Cazals.
Foto: La Jornada/
Jesús Villaseca.
Fotograma de
Las Poquianchis,
1976.
Cartel de *El
apando*, 1975.



y del recién inaugurado Centro de Capacitación Cinematográfica (ccc), la ruptura con el romanticismo rural y el melodrama de hacendados era, por encima de herencias fílmicas, un quiebre profundo con la hegemonía política que lo había cobijado. Nacido en la ciudad costera de Guethary, en el límite fronterizo entre los pirineos franceses y el territorio vasco al norte de España, los padres de Felipe Cazals habían migrado a México en los años en que esa región se partía entre las convulsiones finales de la Guerra Civil y las primeras de la segunda guerra mundial.

La suya, sin embargo, no fue una crianza lejana a las instituciones: estudió la secundaria en la Universidad Militar Latinoamericana del Desierto de los Leones –un experimento peculiar de educación castrense, auspiciado tanto por la UNAM como por la Secretaría de la Defensa Nacional– y, después, en el marista CUM de la colonia Narvarte. Más allá de la rigidez de esa enseñanza, su formación más importante ocurría por las tardes en salas de cine como el Morelia, el Gloria o el Moderno, construidas durante la bonanza industrial de los años cuarenta, todavía tan reciente que nadie le llamaba Época de Oro todavía. El mote le llegó

después, cuando la industria, más tarde que a tiempo, aceptó al fin su prolongada decadencia, cuando la generación de Cazals ya había empuñado las cámaras como armas.

La nueva vanguardia

PARA EL MOMENTO en que se encendieron esas alarmas, a inicios de los sesenta, Cazals ya estaba afincado en París junto al cineasta Paul Leduc y el editor Rafael Castanedo para estudiar con una beca en el Instituto de Estudios Superiores Cinematográficos (IDHEC, hoy La Fémis), en la época en que el profesorado incluía a decanos de la teoría fílmica de posguerra como Jean Mitry y Georges Sadoul, así como a los críticos, cineastas, técnicos e intérpretes de la Nouvelle Vague, que en los años previos habían barrido con las losas de mármol de la tradición local. Tomaban clases en la mañana y las tardes consumían en una dieta de cuatro películas diarias en la Cinemateca de París, en ese momento dirigida por Henri Langlois. Fue ahí en donde conoció al asistente mexicano de Langlois y escritor ocasional en *Cahiers du Cinéma*, Tomás Pérez Turrent.

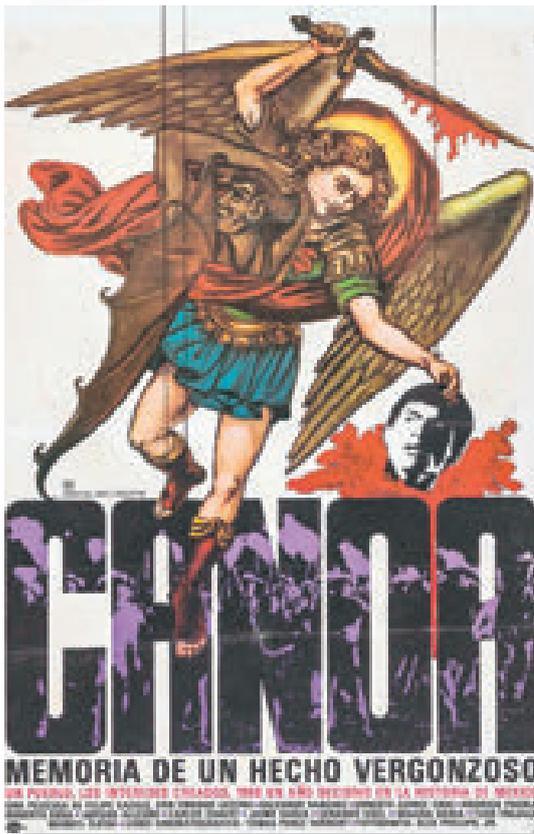
En el México de esa década, donde los medios de producción fílmica seguían cercados y cerrados por dentro por estructuras sindicales como el STIC o la ANDA, compañías de producción independiente como Marte, Marco Polo o Alpha-Centauri eran apenas ideas en gestación. En realidad, la vanguardia lanzada por los mecanismos formales de *Canoa* o *Etnocidio* (1977), de Leduc, habían sido exploradas primero en la subversión clandestina del efímero Centro de Experimentación Cinematográfica, fundado en 1958 por el michoacano Teo Hernández y, de forma más visible y definitiva, por el I Concurso de Cine Experimental convocado por el STIC en 1965. Como alguien que conocía la experiencia francesa, Cazals observó con interés esos intentos por desentenderse de la tradición nacionalista.

En tanto la única posibilidad de filmar de forma regular era al interior del sindicato fílmico, éste estableció una cláusula para que los aspirantes fueran aceptados únicamente tras haber financiado con recursos privados un rodaje de cinco semanas, una trampa casi imposible en el entorno de la época. Para Cazals, esa oportunidad llegó con la dirección por encargo de *Emiliano Zapata*:

VIENE DE LA PÁGINA 9 / (1937-2021) FELIPE...

¡Muera Zapata... Viva Zapata! (1970), un proyecto protagonizado, coescrito y producido por Antonio Aguilar para Producciones Águila, que resultó en un despropósito sin forma, ejecutado con torpeza y origen de una serie de desencuentros agrios entre el director y el cine sobre episodios históricos, que se extendió con *El jardín de tía Isabel* (1971) y *Aquellos años* (1973, con guión de Carlos Fuentes y José Iturriaga), frescos acartonados, solemnes y previsibles cuya forma estética ya era anacrónica al momento de filmarse.

En medio de ellas, sobresale como hierba entre concreto el documental etnográfico *Los que viven donde sopla el viento suave* (1973), en donde la no-ficción es usada como un recurso de distanciamiento que después volverá, en un ángulo más ambicioso y brechtiano, en las secuencias iniciales de *Canoa*, *El tres de copas* (1986) y el final de *Las poquianchis* (1976). Quizá con Godard en mente, Cazals supo antes que ningún otro cineasta mexicano que la distinción entre documento y ficción era, ante todo, un juego de la forma y un proceso creativo. Tras leer el guión de Turrent, que antes había sido ofrecido a Jorge Fons, Cazals decidió junto a Alex Phillips Jr. que la violencia feral de los hechos reales, ocurridos dos semanas antes del 2 de octubre de 1968, serían digeribles para el público sólo si optaban por una estética observacional con baja luminosidad, cámaras fijas y sin



música añadida. El efecto buscado, en recuerdos de Cazals, era el de sentirse como James Stewart en *La ventana indiscreta* (1954), al borde de una tensión asfixiante sin perder la tranquilidad que sólo da la distancia física.

Canoa y *El apando*: el éxito del buen cine

NADIE QUE HAYA visto *Canoa* en diciembre de 1975, durante su primer pase en la v Muestra Internacional del cine Roble de Reforma, podría haberla olvidado. Era la única película mexicana programada entre otras veinte que incluían *Escenas de un matrimonio* (1973), de Bergman, *Tommy* (1975), de Ken Russell con The Who, o *La historia íntima de Adele H.* (1975), de Truffaut con Isabelle Adjani, pero ninguna levantó la polvareda originada por la película de Cazals y Turrent, que terminó estrenándose en diez salas de la ciudad y exhibiéndose durante setenta semanas, una marca que habría sido imbatible por mucho tiempo si no fuera porque la siguiente película de Cazals, *El apando*, coescrita por Revueltas y José Agustín, se quedaría por más de noventa semanas, casi dos años, en carteleras de la ciudad unos meses después.

FELIPE CAZALS

HISTORIA Y BARBARIE

Felipe Cazals (1937-2021) fue sin duda uno de los pilares del cine nacional ubicado en la década de los setenta, pero con un poderoso aliento crítico de nuestra historia y sociedad que aún sigue vigente en este siglo tan turbulento. Autor de los filmes que se consideran sus obras maestras: *Canoa* (1975), *El apando* (1975), *Las Poquianchis* (1976), *Los motivos de Luz* (1986) y *Las vueltas del Citrillo* (2006), entre otras, el maestro Cazals, se afirma aquí, “rechazaba toda corrección política.”

Ha fallecido una potente personalidad. Al igual que otras pérdidas trascendentales más o menos recientes, como las de Jaime Humberto Hermosillo, Gabriel Retes o Paul Leduc, Felipe Cazals (1937-2021) perteneció a esa misma generación que hizo eco durante el período *echeverrista*, aunque el ingreso de ellos y otros más a la cinematografía se inicia en la segunda mitad de los años sesenta, una época convulsa de reclamos sociales, liberación sexual y represión política, fuentes de inspiración de esa pujante camada.

Rafael Aviña

Después de abandonar la carrera de Medicina y trabajar como apoderado de jinetes en el hipódromo, Cazals ingresa a la prestigiosa escuela de cine de París, el IDHEC, y regresa a México para dirigir los cortometrajes *La otra guerra* (1965), que obtiene un premio de Cine Amateur convocado por Pecime, y para *La hora de Bellas Artes*, también en 1965, *Alfonso Reyes*, *Leonora Carrington o el sortilegio irónico*, *Mariana Alcoforado* y *Que se callen...* No es casual que Cazals debute de manera independiente en 1968, un año clave para el país y para su obra posterior, con *La manzana de la discordia*, relato que inaugura ya su inclinación por la barbarie del *México profundo*, las abismales divisiones sociales y el embrutecimiento e ignorancia de los sectores más pobres (vía alcohol y burdeles).

En *La manzana...*, tres amigos inician una escalada de violencia en su intento por asesinar a un viejo terrateniente, en una cinta que marcó una ruptura narrativa con el cine tradicional de aquel entonces, inspirada en Jean-Luc Godard y Glauber Rocha, que le llevó a obtener el Premio de Cine de Autor en Benalmádena, España, en 1969. La trama sobre una cruel y absurda matanza fue filmada a menos de un mes de los sucesos de Tlatelolco; el cineasta independiente Giovanni Korporeaal fungió como editor del filme y en el papel del cacique, como el protagonista de su propio filme, *El brazo fuerte* (1958).

Cazals colabora ese mismo año de 1968 en *Olimpiada en México*, de Alberto Isaac, y en 1969 dirige otro relato independiente y atípico: *Familiaridades*, centrado en dos personajes de clase media en una sociedad enajenante y frustrada, al tiempo que funda junto con Arturo Ripstein, Rafael Castanedo y Pedro F. Miret, el Grupo de Cine Independiente, de brevísima vida, aunque seminal para el desarrollo filmico de ellos mismos en una industria que abría las puertas a nuevas ideas y figuras, realizadores, tramas, argumentistas, fotógrafos, editores, músi-



El año de la peste, 1978.

Sin embargo, las repercusiones más notables de la exhibición de *Canoa* estaban fuera de las taquillas. En Cuernavaca, el obispo Sergio Méndez Arceo, militante en la teología de la liberación, organizó un pase privado en donde la encomió como necesaria, mientras otros templos católicos clavaron en sus puertas avisos parroquiales prohibiéndola a sus feligreses, según contaba Cazals, con menos reproche que orgullo.

Más allá de ese tríptico, cima del cine estatal de esa década, convertido en cuarteto tardío por la extraordinaria *Los motivos de Luz* (1985), la carrera de Felipe Cazals entre sus contemporá-

neos fue una de las que sorteó con más habilidad la patética noche sexenal impuesta por la devaluación de 1982 y la (indi)gestión de Margarita López Portillo. En ese momento emprendió proyectos de escala atípica como la distopía *El año de la peste* (1979, escrita por Gabriel García Márquez) o la interesante *Bajo la metralla* (1983), ejercicio de cine político de cámara en una sola locación que, por precariedad y costos, resultó ser una locación abandonada por el churro americano *Amytville II: La posesión* (1982), maquilada por Dino de Laurentiis en los Churubusco, en donde quedó montada la locación a la que Cazals daría un uso más digno.

La pantalla como espejo colectivo

AUNQUE SUS TRABAJOS alimenticios de esos años incluyen dos desastres al servicio de Rigo Tovar y la esperpéntica *Las siete Cucas* (1981), entre otras notas bajas, a partir de *El tres de copas* (1986) y sobre todo *Kino: la leyenda del padre negro* (1992), Cazals inició una tercera etapa creativa, constante, de calidad uniforme pero desatendida y olvidada casi al instante, que vista en conjunto presenta una suma valiosa de revisiones de la historia nacional en clave intimista y bajo dos ángulos. Uno de ellos examina a figuras ambivalentes como Kino o Antonio López de Santa Anna (*Su alteza serenísima*, 2000), mientras que su trilogía final formada por *Las vueltas del citrillo* (2005), *Chicogrande* (2010) y *Ciudadano Buelna* (2012) exploran vidas casi anónimas pero fascinantes que, en las primeras décadas del siglo xx mexicano, se cruzan con las tolveneras de la Revolución.

Más que ningún otro cineasta mexicano que se haya interesado con esa regularidad por el pasado, Cazals era un creador consciente de que los relatos de la Historia son un artificio más de la forma narrativa y, como tales, pueden ser a la vez detonantes, espejos colectivos, artefactos de la memoria o cajas chinas, siempre abiertas a nuevos significados. Volver a recorrer las estaciones de su filmografía a la luz de su partida física es y será tarea siempre pendiente ●



Arriba: fotograma de *Chicogrande*, 2010.
Derecha: fotograma de *Ciudadano Buelna*, 2012



cos y una nueva generación de actores, durante el sexenio de Luis Echeverría.

De esos años provienen las obras maestras de un cineasta que obtuvo un repunte atractivo en los ochenta y una baja notable en los años noventa, cuando incluso anunció su retiro, para regresar en el nuevo milenio con pocas cintas, aunque no menos sugerentes. Sin embargo, la obra de Cazals es tan vasta e inquietante que propone derroteros discutibles y al mismo tiempo esclarecedores, sobre la realidad nacional: nuestras frustraciones y odios de clase, la podredumbre de sus instituciones y las diferencias sociales que nos ahogan, a través de dos temáticas que en ocasiones se encabalgan de manera intrigante: la Historia de México y sus personajes, y el estallido de una violencia sorda y brutal, con la nota roja como fuente de inspiración.

El cine histórico de Cazals

EL DEBUT INDUSTRIAL de Felipe Cazals surge con un filme de gran presupuesto, centrado en la figura de *Emiliano Zapata* (1970), para lucimiento del protagonista y productor Antonio Aguilar. Filmada en 70 milímetros, esta espectacular épica, con grandes masas de extras y fotografía de Alex Phillips Jr., dio oportunidad a Aguilar para encarnar a su héroe revolucionario favorito sobre un argumento suyo y de Mario Hernández, con la colaboración de Ricardo Garibay, en la que los roces entre Aguilar y el joven Cazals fueron evidentes.

Cazals regresaría al tema de la Revolución hasta el nuevo milenio con *Chicogrande* (2010), sobre la expedición militar estadounidense en territorio nacional debido al ataque de Francisco Villa en Columbus, Nuevo México, en 1916. El protagonista es el homónimo personaje *Chicogrande* (Damián Alcázar), que encarna de algún modo los ideales profundos y nobles de un pueblo sojuzgado. Cazals se propuso señalar los errores de la *historia oficial*, ofreciendo un punto de vista alternativo y crítico, como lo intentó en *Ciudadano Buelna* (2012), un retrato histórico de Rafael Buelna Tenorio *Granito de Oro* (Sebastián Zurita), feroz liberal y reconocido Maderista.

VIENE DE LA PÁGINA 11 / FELIPE CAZALS...

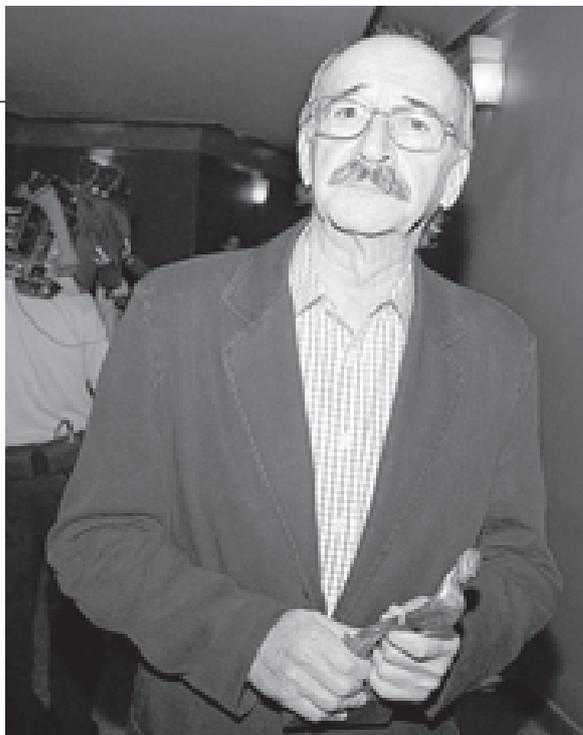
El tema de la esclavitud indígena y la imposición de la fe durante la Conquista de México y la Colonia aparece en *El jardín de tía Isabel* (1971), escrita por Julio Alejandro y Jaime Casillas: en el siglo XVI dos carabelas parten de Sevilla y naufragan en las costas de la Nueva España. Los sobrevivientes, dos curas, cinco prostitutas, un proxeneta, un notario, otros civiles y soldados, son minados poco a poco. Es el mismo tema de *Kino. La leyenda del padre negro* (1991), inspirada en la historia del fraile jesuita Francisco Eusebio Kino (1645-1711), protagonizada por Enrique Rocha. En cambio, la Guerra de Independencia es observada desde la intimidad de las habitaciones de una exuberante Fanny Cano en *La Güera Rodríguez* (1977).

Por su parte, en *Aquellos años* (1972), Jorge Martínez de Hoyos encarna a Benito Juárez y la bella Helena Rojo a la emperatriz Carlota, esposa de Maximiliano (Paco Morayta). *El tres de copas* (1986) se ambienta en el México rural de la época de la Reforma: dos aventureros (Humberto Zurita y Alejandro Camacho) regresan de la guerra contra el invasor francés y se decantan por Gabriela Roel. A esos relatos históricos pertenece también la atractiva a nivel histriónico *Su alteza serenísima* (2000), con Alejandro Parodi como Antonio López de Santa Anna en su etapa final.

Diversidad temática y obras maestras

LA FILMOGRAFÍA DE Cazals incluye rarezas como *El año de la peste* (1978), una violenta alegoría sobre la represión escrita por Gabriel García Márquez, José Agustín y Juan Arturo Brennan, así como el cuento erótico *Las 7 Cucas*, *El gran triunfo* y *Rigo es amor* –las tres de 1980–, esta última para lucimiento del cantante de gran arrastre popular. También está el brutal relato de cuatro monjas violadas en *Las inocentes* (1986); *La furia de un Dios* (1987), retrato incestuoso de poder y ambición; las sexy comedias con Lina Santos, Lorena Herrera y Ana Laura Espinoza: *Burbujas de amor* y *Desvestidas y alborotadas*, de 1990, o la dispareja mezcla de documental y ficción titulada *Digna, hasta el último aliento* (2004).

Junto a todas aquellas se localizan sus obras mayúsculas, matizadas por la criminalidad real: *Canoa* (1975) es, sin duda, uno de los relatos más poderosos y descarnados del cine mexicano, una obra clave concebida como metáfora de los sucesos de la noche de Tlatelolco inspirada en los hechos reales ocurridos el 14 de septiembre de 1968, en el pueblo de San Miguel Canoa, donde



Felipe Cazals. Foto: Arturo Campos Cedillo.



No es casual que Cazals debute de manera independiente en 1968, un año clave para el país y para su obra posterior, con *La manzana de la discordia*, relato que inaugura ya su inclinación por la barbarie del México profundo, las abismales divisiones sociales y el embrutecimiento e ignorancia de los sectores más pobres.

un grupo de jóvenes trabajadores de la Universidad de Puebla fueron linchados. La paranoia y el fanatismo de una turba del lugar mató a varios de ellos, a manos de una población azuzada por el sacerdote local, un espléndido Enrique Lucero caracterizado como una suerte de Gustavo Díaz Ordaz; todo ello contado a través de un espléndido narrador que encarna Salvador Sánchez.

Escrita por Tomás Pérez Turrent y el propio Cazals, *Canoa* es de una brutalidad insoportable: una trama de realismo social que pareciera contada a través de una narrativa de *horror gore* que anticipaba ya el México bárbaro e ignorante de hoy en día, donde se hace justicia por mano propia.

Esa obra mayor fue seguida de otra violentísima historia de denuncia social y represión, inspirada en la novela homónima de José Revueltas: *El apando* (1975), con guión del propio autor y José Agustín, narra la historia de tres reos de Lecumberri (Salvador Sánchez, Manuel Ojeda y José Carlos Ruiz), enviados a la celda de castigo o *apando*, donde más tarde se arma una tremenda trifulca con resultados fatales y sangrientos, con escenas de enorme poder sexual.

Por su parte, *Las Poquiánchis* (1976) se inspira en un caso de nota roja que mantuvo en vilo a la opinión pública a principios de los años sesenta. Cazals y sus guionistas, Tomás Pérez Turrent y Xavier Robles, crearon una serie de cuadros brutales y sangrientos, no exentos de reflexión social e ironía, sobre las duras condiciones de vida en el Bajío, en la historia de unas hermanas (Leonora Llausás, Malena Doria y Ana Ofelia Murguía), dueñas de un burdel donde prostituían, alquilaban y asesinaban a sus pupilas, entre ellas Tina Romero, Diana Bracho y María Rojo, apoyadas por violentos esbirros y con la complicidad de las autoridades locales.

En 1986, Cazals dirige *Los motivos de Luz*, protagonizada por una espléndida Patricia Reyes Spíndola, asesina en apariencia de sus hijos, Alonso Echánove como el marido golpeador y Ana Ofelia Murguía como la suegra cómplice. El filme profundiza en la psicología del abandono, la pobreza, el machismo, la explotación de la mujer y la ignorancia, en donde queda claro que Elvira va a prisión por carecer de estudios, ser pobre y, sobre todo, por ser mujer en una sociedad patriarcal.

Por último, una pequeña joya: *Las vueltas del Citrillo* (2006), ambientada en 1903, que rescata costumbres y giros idiomáticos perdidos y la esencia del verdadero protagonista de este país: el pueblo o, en voz del propio realizador, los “jodidos”, a partir de una concepción muy simple e ingeniosa: una serie de viñetas –enlazadas por breves refranes y dichos populares– que se mueven alrededor de la muerte, el sexo, el alcohol, la nota roja cotidiana, la amistad viril y la traición, ya sea en un cuartel, un camposanto, una pulquería, una dulcería o una canoa en Xochimilco, lugares donde un grupo de personajes consumen sus vidas inútilmente, sin llegar a nada.

Hoy en día es casi imposible que se realicen obras como las del Maestro Felipe Cazals por una razón muy simple: rechazaba toda corrección política. Se fue un grande, sin duda ●

En nuestro próximo número



MÁS ALLÁ DEL IDILIO SALVAJE: LOS CUENTOS DE

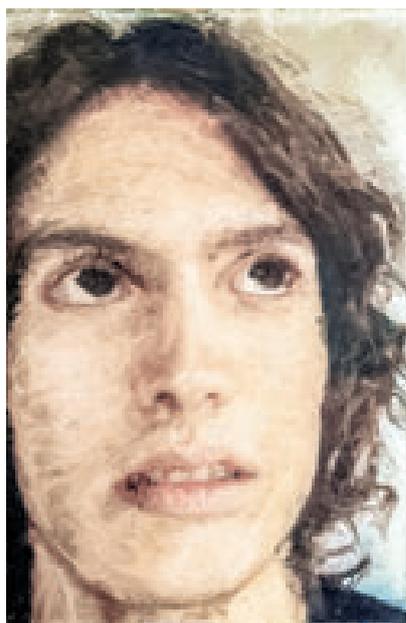
MANUEL JOSÉ OTHÓN

Artes visuales / **Germaine Gómez Haro** germainegh@casalamm.com.mx

El apostolado de José María Cano: poesía y misticismo



1



2



3

José María Cano es recordado y celebrado en México como uno de los tres integrantes del inolvidable grupo musical de pop español Mecano que nos marcó a millones de jóvenes en los años ochenta, un fenómeno de éxito que recorrió el mundo y rompió récords de ventas. El grupo se disolvió en 1992 a raíz de la separación de José María, quien decidió dejar las luminarias para dedicarse al cuidado de su hijo Daniel, diagnosticado con síndrome de Asperger. Fue entonces cuando afloró la pasión que llevaba latente desde la niñez y cuya práctica dejara a un lado para dedicarse a la música: la pintura. Hoy es un pintor consolidado y su trabajo ha sido presentado en una cuarentena de exposiciones alrededor del mundo.

En un viaje reciente a Madrid, tuve el privilegio de ser invitada por la Fundación Amigos Internacionales del Museo del Prado a recorrer, en compañía de José María Cano, su serie de retratos de los doce apóstoles que se exhibe en la Sacristía de la Catedral de Toledo, en un diálogo con el *Apostolado* del pintor de origen cretense Doménikos Theotokópoulos, *el Greco*. La sala es en sí una impresionante pinacoteca que cuenta con deslumbrantes obras de Caravaggio, Tiziano, Van Dick, Goya, Velázquez y Bellini, cobijadas por los frescos marianos de Luca Giordano que cubren su bóveda. Cano realizó su serie del *Apostolado* hace cuatro años y ya había sido exhi-

bida al lado de otros grandes maestros del Siglo de Oro español en dos ocasiones: en 2019 alternó con una exposición de Francisco de Zurbarán en el Museo Nacional de Arte Antica en Lisboa, y meses después participó en paralelo con la gran muestra Art and Empire: The Golden Age of Spain en el San Diego Museum of Art en EU.

La serie pictórica de Cano de Andrés –como suele firmar sus obras– no fue originalmente concebida bajo la inspiración de los *Apostolados* de la Antigüedad –tradición que se origina en las ilustraciones de los libros medievales y llega a su clímax en figuras como *el Greco*, Zurbarán, José de Ribera y Rubens–, sino que fue realizada a partir de una reflexión sobre la condición del ser humano en la actualidad; de ahí que los personajes retratados sean personas de su entorno cotidiano. “El tema de esta serie es la complejidad expresiva de la mirada. Cada personaje tiene una particularidad diferente a partir de cómo fue tratada su mirada. Es a los ojos a lo que dediqué más tiempo –señala el autor, y agrega–: Fue un esfuerzo por hacer doce cuadros del mismo pintor pero que todos ellos fueran distintos y que de alguna forma también en el propio rostro del individuo se identificase qué apóstol era.” Y efectivamente, lo primero que atrapa en cada uno de los retratos de pequeño formato (41x28cm) es la fuerza que logró imprimir en los ojos como

1. José María Cano, *San Mateo* (izq). *El Greco*, *San José* (der).
2. *San Juan*, encáustica y pigmentos sobre tela, 41 x 28 cm.
3. *Santo Tomás*, encáustica y pigmentos sobre tela, 41 x 28 cm.

reflejo de la huella existencial y espejo del alma de los personajes. Los rostros, de rasgos altamente pronunciados mediante pinceladas a un tiempo delicadas y salvajes, abarcan toda la superficie del lienzo creando un fuerte impacto visual. En *San Juan* (retrato de su hijo Daniel, de veinticuatro años) saltan a la vista la ternura y la bondad, mientras que los ojos desmesurados de *Santo Tomás* evocan la duda y la tribulación, y en *Santiago el Justo* (que es su amigo Fernando Olvera, vocalista y líder del grupo Maná) buscó plasmar su consabida e incansable lucha por la justicia. “Todos los fondos son diferentes y todas las coloraciones de la cara, distintas”, nos hace ver el artista. La calidad pictórica es exquisita: se percibe la maestría en el uso de la encáustica, técnica ancestral de difícil manejo, que consiste en una mezcla de cera y pigmentos cuyo resultado dota a las pinturas de una apariencia antigua que contrasta con sus trazos de impronta plenamente contemporánea. Realidad y verdad son conceptos latentes en esta serie, a decir del autor, creador humanista que ha sabido tocar nuestras fibras sensibles a través de estas pinturas, poesías nimbadas por un halo de misticismo ●



Tomar la palabra/ Agustín Ramos

¿Todes?

¿QUÉ OPINA DEL lenguaje inclusivo?, preguntan al final de mi alegato por la lectura como obra de arte, la tarde del 7 de octubre. Aquí va mi respuesta completa, dedicada cordialmente –es decir, de corazón– a quienes me acompañaron. Digo completa, porque cuando hicieron esa pregunta ya se me había ido el patín dos veces y sólo contesté la parte gramatical, la menos jugosa de la cuestión. Normalmente se da por hecho que el adjetivo “juntos”, el sustantivo “todos” y las derivaciones de la raíz “ente” (presidente, asistente, oyente), referidos a conjuntos compuestos por personas gramaticales de distinto género, comprenden al femenino y al neutro. Entonces, si me dirijo, por ejemplo, a un grupo de diez chicas y un chico, *lo normal* (la norma preponderante) dispone (e impone) el uso del sustantivo “todos”, del adjetivo “juntos” y del sufijo masculino.

–Estimados asistentes, resolvamos todos juntos la cuestión.

Para empezar, “la cuestión” ya no puede limitarse al plano gramatical –géneros masculino, femenino y neutro– pues aquí y ahora “la cuestión” necesita incluir el plano existencial, es decir la libertad de asumir un género conforme a opciones individuales o de grupo (libertad que se funda en la *norma* propuesta consciente y voluntariamente por quienes usan el denominado lenguaje binario; libertad de recurrir a una lógica alterna, opuesta a la neutralidad sintáctica y al ser prelógico de la lengua; libertad que se está obteniendo junto con el derecho humano de la identidad).

Aun cuando al escribir me niego a escribir “todos y todas, las y los trabajadores, chiquillos y chiquillas”, cuando estoy hablando no me incomodan para nada ni lo inclusivo ni lo no binario, así que puedo decir “todas, todos y todes, ellos y elles” sin ninguna sensación de falsedad o de impostura. Atención, no es en la pronunciación sino en la escritura donde las modalidades del lenguaje inclusivo y no binario me suenan impostadas, antinaturales. ¿Por qué? Quizá por el automatismo lingüístico que señalan José Antonio Marina y María de la Válgoma, quizá por los fundamentos filológicos que ignoran las reflexiones de Foucault y Chomsky sobre lo natural, la norma y la normalización. Quizás por ambas cosas. El caso es que si me dan a elegir entre lo impuesto que suena bien y la impostura que suena rara, prefiero que se termine normalizando –naturalizando– el uso de todas y todos y todes y de ellos y elles; no porque quiera apartarme tanto del purismo fundamentalista como del relajamiento provocador, sino porque considero que este uso es necesario y justo.

Necesario para una comunicación a fondo y en forma con interlocutores partícipes de lo no binario y lo incluyente. Y justo. Justo para ir borrando la marca del lenguaje regido por el principio de realidad patriarcal vigente desde hace cinco milenios. Justo porque va siendo la hora de que también el lenguaje venga marcado por la urgencia de una transformación radical del mundo y de la vida. Justo en la manifestación de signos conscientes, voluntarios, rebeldes, por parte de quienes rehúsan seguir siendo silenciadas y silenciadas. Justo porque la mejor gramática no es prescriptiva sino descriptiva; es decir, no impone órdenes, deduce normas; no dicta correcciones, atiende hablas y respeta dialectos. Y creo que es todavía más justo y necesario mencionar a quienes sigan siendo excluides.

Posdatas. i. La energía no sólo compete a la soberanía sino también a la seguridad nacional, por tanto ni su propiedad ni su regulación deben estar en manos privadas, dice José Enrique Heredia Peniche. ii. El priarismo malbarató los bienes de la nación a costa del futuro de ésta, y no para modernizarla sino para beneficiar a sus cómplices de dentro y fuera. iii. La permanencia de Gertz Manero en la FGR es tan afrentosa para México como la impunidad de Peña, Calderón, Fox, Zedillo, Echeverría y Salinas ●



Biblioteca fantasma/ Eve Gil

Contra la hipocresía

Sólo seremos más sabias si seguimos
dejando de ser otras cosas...
G. D.

GLENNON DOYLE MELTON (Virginia, 1976) ha transitado un largo y espinoso camino desde que abrió un blog cristiano de consejería para amas de casa, pasando por un par de exitosos libros de “autoayuda” enfocados en mejorar la vida conyugal y familiar, hasta su más reciente libro que tuvo el valor de firmar con su nombre real, obviando el apellido de casada: *Indomable*, autobiografía en tono ensayístico y que, sin renegar de manera absoluta de su postura del pasado, devela, entre otras cosas, la hipocresía sobre la que se sustentaba aquella imagen de esposa perfecta de los suburbios que atiende a sus hijos sin dejar de lucir espectacular. Hasta que dos eventos sacudieron su existencia: el primero, escuchar durante una terapia de pareja, de propia boca de su esposo, un modelo de nombre Craig Melton, que la había estado engañando “desde el primer día de casados”.

Pese al trauma que aquello significó, así como su posterior y fracasado esfuerzo por sacar a flote lo que pudo quedar de su mentira perfecta, Glennon hizo acopio de todas sus fuerzas para no recaer en la drogadicción en la que vivía inmersa al instante de saberse embarazada de su hijo mayor. Hizo frente a sus lectoras habituales y declaró que sus libros de valores domésticos eran ficción pura. La situación habría de complicarse todavía más cuando, durante un coctel de su editorial, apareció la criatura más espectacularmente bella que había visto, y se enamoró a primera vista... de otra mujer: la futbolista Abby Wambach. Aquello no sólo revolucionó su existencia, también su forma de escribir: “En cuanto aquellas de nosotras que no fuimos consultadas sobre la construcción del orden visible, poner en marcha la imaginación es el único modo que tenemos de ver más allá de lo que se creó para dejarnos fuera.”

Me reconozco lectora flexible. El placer que origina la lectura puede pasar por

varios tamices, desde el estético y el cognitivo, pasando por el recreativo, el emotivo, el consolador y el compensador, estos dos últimos generados por los buenos libros de “autoayuda”, cuyos autores, por lo general, son filósofos y no psiquiatras. *Indomable* (Urano, 2021) tiene mucho de cada uno de estos elementos, porque también transmite sabiduría. Mucha se requiere para empezar de cero, tras haberte instalado en una “zona de confort”, cuando descubres que lo que realmente deseabas no era lo que creías tener, sino algo que tu formación religiosa o tu condición de mujer no te permitía imaginar siquiera. Glennon pasó por una etapa de rebeldía en la adolescencia, misma que la llevó a experimentar con drogas duras... y de ahí brincó a madre y esposa ejemplar. Ser esa esposa maravillosa al lado de otra mujer, la llevó a recorrer de nueva cuenta un camino arduo. A diferencia de la autoayuda convencional o arquetípica, se centra en los “qués” y no en los “cómos”, como hace la “literatura seria”, si tal cosa existe, si bien, como en el tan menospreciado género, *Indomable* remolca una consigna: “Cada vez que puedas elegir entre decepcionar a otra persona o decepcionarte a ti misma, tu deber es decepcionar al otro.” Se trata asimismo de una crítica demoledora contra los llamados “valores estadounidenses” y la hipocresía que hoy se pasa por un filtro de fustigación normativa y vindicación social. Lo inmoral, nos dice Glennon, es negar que llevamos el veneno del racismo adentro... no admitir que se nos ha envenenado y debemos desintoxicarnos.

Y vaya que Glennon decepcionó a muchísima gente, empezando por sus antiguas lectoras que continúan buscándola para echarle en cara que se haya “convertido” en lesbiana y, ¡peor!, feminista, aunque la militancia de esta singular autora se orienta en socorrer a madres, cabezas de familias envueltas en crisis humanitarias alrededor del mundo, a través de una asociación llamada *Together Rising*. No es casual, ni exagerado, que Oprah Winfrey la considere una heroína ●

Bemol sostenido /

Alonso Arreola

t: @LabAlonso / ig: @AlonsoArreolaEscribajista

Premios Gramophone 2021, instrucciones

ESPERE A QUE sea viernes, sábado o domingo (como hoy). Consiga la botella que más le guste. ¿Vino, whiskey, ron, vodka, tequila, mezcal? O enfríe el six de cerveza que mejor le acomode en la garganta. Consiga entonces algo que, dividido en bocados pequeños, le robe poca concentración a nuestra propuesta de hoy. De canapés a palomitas pasando por botanas o garnachas, no se olvide de numerosas servilletas que le impidan interrumpir la velada para ir a la cocina.

Ahora sí: encienda su computadora. Diríjase a Youtube. Escriba: "Gramophone Awards 2021". Antes de hacer *play* y conocer lo sucedido el cinco de octubre pasado en el Voice 8 Centre de Londres, una recomendación extra: sería deseable que su ordenador estuviera vinculado a su televisión. Si no es así, le recomendamos que consiga luego un pequeño y barato dispositivo convertidor, lo que le permitirá ver allí todo contenido de sus dispositivos (teléfono incluido). Esto da la oportunidad, además, de que algún equipo de sonido participe en la reproducción de lo que busca en línea. Debemos asumir que las mejores producciones musicales de nuestro tiempo, como la que le recomendamos hoy, ya no están en los comerciales.

Volvamos. Seleccione *play*. Por dos horas con diez minutos presenciara algo así como los Oscar de la música clásica, organizados desde 1977 por la reconocida –y criticada– revista inglesa *Gramophone*, fundada en 1923 por el autor escocés Compton Mackenzie (así es, estamos a dos de que cumpla cien años). ¿Por qué es criticada? Más allá del respeto que se ha ganado atendiendo el acontecer sonoro en la música de concierto y de sus buenas plumas, privilegia a ciertos países e impulsa un elitismo que aleja a nuevas y mayores audiencias. Como sea, resulta innegable su influencia y participación en la creación de un ecosistema que la necesita, tanto en el clásico como en el jazz. Desde 2012, además, ofrece a sus suscriptores contenidos desde su fundación e introduce miembros a su Salón de la Fama.

Los compositores del programa que verá esta noche, si nos hace caso, son: Gershwin, Paganini, Chopin, Bach, Mozart, Strauss, Federico García Lorca (¡así es!), Joaquín de Prez, Eugène Ysaÿe, Matthew Lynch y Benjamin Britten. Los intérpretes que escuchará tocando y en entrevista, presentados por el editor de *Gramophone*, James Jolly, son: Isata Kanneh-Mason (conductora y pianista), Alice Sara Ott (pianista), Jan Lisiecki (pianista), Seong-Jin Cho (pianista), Fatma Said (soprano), Alina Ibragimova (violinista), Sean Shibe (guitarrista), Gundula Janowitz (soprano) y James Ehnes (violinista).

Una pléyade portentosa que se suma a los numerosos y disfrutables clips de los ganadores en cada una de las categorías, que van de la música de cámara, coral y contemporánea, a la operística, pianística y temprana, pasando por grabación, artista y discográfica del año, entre muchas más. De los ganadores destacan Deutsche Grammophon como Disquera del Año; Alina Ibragimova por los conciertos para violín de Shostakovich; las suites de Bach para laúd, por Sean Shibe (de verdad notable); el Reconocimiento de Vida para Gundula Janowitz; Artista del Año para James Ehne; Orquesta del Año para la de Minnesota; Álbum Conceptual para Christian-Pierre La Marca, por su variopinto *Cello 360* y el de Artista Joven del Año para la increíble egipcia Fatma Said, a quien podrá disfrutar cantando una sevillana de Lorca.

Perdone finalmente los listados anteriores. Hoy se justifican, creemos, porque pueden atraer no sólo a diletantes clásicos, sino a quienes deseen dedicarle un par de horas a su actualización en el género. Y sepa esto: si no puede ver los Premios Gramophone esta misma tarde, tendrá el resto del año para hacerlo. Sólo no se confíe. El olvido le impediría conocer algo valioso y perderse de una guía para lo que decida escuchar en los próximos meses. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●



Felipe Cazals.
Foto: La Jornada/
Yazmín Ortega
Cortés.

Cinexcusas/ Luis Tovar @luistovars

Maestro Cazals

HACE NUEVE DÍAS, el pasado 16 de octubre, usted, maestro Felipe Cazals, dejó de estar físicamente en este mundo. Al momento de correr la mala nueva no se mencionó la causa de su muerte; tal vez alguien por ahí ya la haya revelado pero, para ser sincero –y hablaré sólo por mí–, no es que la causa no importe sino que palidece frente al hecho mismo de su ausencia.

Tenía usted ochenta y cuatro años de edad, maestro, y al menos en apariencia había concluido ya su fecundísima singladura en el océano cinematográfico, pues la que ahora sí puede ser llamada su última película, *Ciudadano Buelna*, la filmó hace poco menos de una década, en 2012, y con ella cerró, para empezar con lo más particular, no sólo el capítulo de la Revolución Mexicana de su filmografía personal –hay que sumar *Chico grande* (2009), *Las vueltas del Citrillo* (2006) y ese inefable primer largometraje suyo, *Emiliano Zapata* (1969)–, sino el más amplio de corte histórico, que en rigor incluye *El jardín de tía Isabel* (1971) y *Aquellos años* (1972), de resultados agrídulces por decir lo menos; *La güera Rodríguez* (1977), sobre la independencia de México; *Kino: la leyenda del padre negro* (1993), ubicada en el período de la Nueva España, y *Su Alteza Serenísima*, sobre el tristemente célebre “quince años”, el chaquetero político-ideológico Antonio López de Santa Anna, naturalmente del siglo XIX.

Pero no fue sólo todo lo anterior, que no es poca cosa, lo que se ha cerrado con su muerte, maestro Cazals, sino una manera completa de concebir, entender y hacer cine; quiero decir, no un estilo y nada más, ni únicamente una decantación temática reveladora de una clara postura política y sociocultural, que tampoco es poco decir, sino una postura integral frente al fenómeno cinematográfico visto desde todos sus flancos. (Permítame un paréntesis: sé que en este punto puede llegar Sepaquién a decir que lo antedicho no se refleja en las películas de Rigo Tovar o en *Desvestidas y alborotadas*, por ejemplo, a lo que un servidor

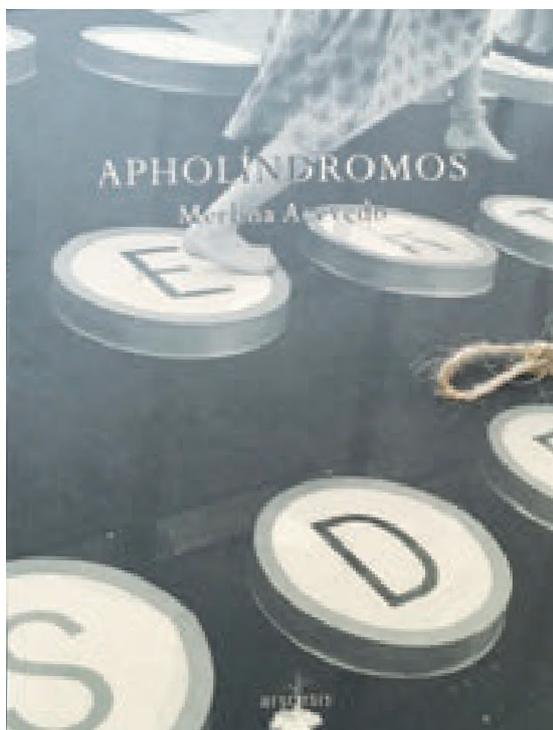
respondería que, en efecto, no se refleja pero poco importa, y apelaría a la idea de Jorge Luis Borges cuando afirma que, de todo lo escrito, con que un solo verso perdure ya es más que suficiente. Tendré que alargar el paréntesis por si a Sepaquién se le antoja señalar que mucho de su cine fue realizado con recursos oficiales, como si por eso tuviera irremediablemente menos valor, y diré lo obvio: si ese fuese el criterio, tres cuartas partes o más de la cultura hecha en México, no sólo del cine, al menos desde la Revolución para acá, sería deleznable, lo cual es un despropósito monumental.)

Eso que llamo “postura integral”, maestro Cazals, es lo que nutre y se refleja en las películas que lo llenaron de premios y de justa fama pero, mucho más importante que eso, lo convirtieron a usted en un referente fílmico absoluto, no sólo para los nacionales sino para la cinematografía en su conjunto –y quien lo ignore, peor para él/ella, que en tal caso ni cineastas tendrían derecho a considerarse. Esas películas son, naturalmente, *Canoa* y *El apando*, ambas de 1975, *Las Poquianchis*, de 1976, y *Los motivos de Luz*, de 1985. Con ellas no sólo deslumbró y estremeció a un público, en aquel entonces, sin costumbre alguna de ver la realidad real desde su arista más dolorosa y urgida de denuncia, llevada a una pantalla grande; por si fuera poco, con ellas marcó una ruta que afortunadamente muchos se apresurarían a seguir, y otros que ya andaban por senderos parecidos, a remarcar.

Por eso le llamo aquí “maestro”, señor Felipe Cazals, porque su mejor cine nació revelador y sutilmente didáctico, y con o sin proponérselo nos ha enseñado –hablo de generaciones enteras– a entender el cine como lo que siempre debería ser: un diálogo entre creador y espectador del que ambos salgan enriquecidos, acerca de las vidas, las historias, las gestas y las ideas que a todos conciernen. Por eso, maestro Cazals, a título personal que de seguro compartirán cientos de miles o millones, permítame expresarle mi más profundo agradecimiento ●

Enrique Héctor González

Merlina Acevedo, maga del aforismo



El aforismo es el vehículo ideal de la paradoja. Su concisión, su rapidez de lectura, su precisa destreza en la generación de conceptos no sólo congenian con los tiempos líquidos que corren sino que, asimismo, facultan plausibles contradicciones instantáneas, antítesis funcionales que generan sabrosísimos desconciertos o sonrisas súbitas. De ahí la diferencia entre la frase célebre y el aforismo: aquella fija un concepto, regala una verdad; el aforismo despeina la realidad, inquieta, admite y aun invoca la vocación recreativa de los conceptos. “No me dejen sin la esperanza de ser incomprendido”, escribió Wilde, y entonces la sentencia inapelable se transforma en lucidez lúdica. Y no que todo aforismo intente ser chistoso, pero conviene a su naturaleza menguante y pantanosa el gusto por el juego, pues, como observa el mismo Wilde, maestro del humor caústico, “el aburrimiento es la mayoría de edad de lo solemne”.

Desde hace algunos años una escritora mexicana, Merlina Acevedo (1970), ha perfilado su preferencia por los textos breves con minucia espartana. Tanto en *Peones de Troya* como en *Apholindromos* ha reconocido la plasticidad y las cualidades proteicas de estas breves frases sin frisos y las ha decantado en muestras magníficas de la perplejidad irónica (“Uno nunca sabe lo que olvida”), de cómo se cruzan y coinciden y confunden la naturalidad de la expresión cotidiana con la figurada parálisis de la sorpresa cuando nos obliga a reconocer el doble o triple sentido de *boutades* que uno bien puede utilizar en alguna sobremesa para sencillamente salir del paso: “A veces ni yo me entiendo, pero me explico”.

Pintora, ajedrecista, música, la condición ecléctica del aforismo se le da naturalmente: frase donde se enfrentan la maravilla y la desazón, donde el dispendio verbal coagula en rúbrica, donde la sensatez sin pedigrí arroja casi siempre disparos certeros a la sucia estulticia de la vida y sus lugares comunes: “A todo se acostumbra uno, menos a ser feliz”, barrunta como si retratara con desánimo la torpeza existencial que nos vuelve enemigos de lo que nos reconforta, agoreros de males que no se reconocen en la gracia, así sea efímera, del bienestar.

Aparte de aforista, Acevedo es palíndromista, pero el palíndromo es casi siempre una broma que no va a ninguna parte, que se atiene a su ingenio para justificar su ilegibilidad. Es una artesanía verbal curiosa, cierto, pero depende de la admiración por la ociosidad, antes que del flechazo insondable de la frase que cala. Prueba de ello es que de palíndromistas insaciables (Otto Raúl González, Prado Galán y otros menos célebres) no se hacen escritores memorables sino reconocidos pergeñadores de sentencias y aun textos que pueden leerse de adelante para atrás con mirada llena de asombro, pero a menudo con una sombra de condescendencia: ¡qué ingenioso, pero como que la frase o el poema no dicen gran cosa, ¿no?! Salvo excepciones.

En cambio el aforismo, el verdadero oficio de la emérita Merlina, es un arte de la concreción verbal que establece sus deslindes semánticos propios y hace del capricho un sentido nuevo:

“No hablo sola, me dirijo la palabra”, establece, con elegante voluntad de discernimiento, y con un dejo de amor a la soledad y sus laberintos, quien sabe claramente que “el amor deja mucho que desear”. Y del amor se ha escrito tanto y filmado tanto y abusado en igual manera que cuesta trabajo renovarle las aristas como lo hace Acevedo cuando lo ubica como “un perchero en el que colgamos los sentimientos que no sabemos dónde poner”, pues a veces ignoramos qué hacer con él, ¿amordazarlo o ceñirlo a un concepto sin mentir arteramente?, con la certeza de que, en su variante narcisista, “el amor propio siempre se enamora de la persona equivocada”.

Otro vicio execrable en relación con las frases célebres, esas hermanas presuntuosas del aforismo que hasta presumen el pedantísimo nombre de “máximas”, es que tiende a clasificárselas temáticamente para que el lector, casi siempre un buscador de pensamientos para toda ocasión, pueda encontrar la adecuada a su meme o discurso edificante o sentido pésame, cuando el verdadero devoto del aforismo, sea que los escriba o los lea, los prefiere en su contexto: un verso dentro de un poema, una línea dicha al pasar por un personaje olvidable en una novela sin desperdicio, o la voz suelta de alguien que, como Merlina, aguzando sus poderes de observación o su mirada hechizada, atina a conjurar que “el reloj de arena es el palíndromo del tiempo”, ocurrencia que reúne las dos pasiones verbales más reconocidas en esta ajedrecista, fotógrafa de una realidad que observa a simple vista, sin volubles vuelos verbales.

Así, como deletreando indolentemente el mundo, haciendo parecer que la paradoja, el doble sentido, la perplejidad convocados por un buen aforismo son estrategias dóciles, fáciles delecciones del espíritu, Merlina Acevedo acumula agudezas como sin proponérselo, sabiendo que “el sabio no lo sabe todo, pero todo le sabe” ●

