



LaJornada
SEMANTAL
SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 27 DE NOVIEMBRE DE 2022
NÚMERO 1447

- **Ezra Pound**
a 50 años de su
muerte
Moisés Elías Fuentes

- **Feliz cumpleaños,**
Kurt Vonnegut
Matías Carnevale

IDENTIDAD

LENGUAJE

Y POESÍA

William Carlos Williams es América



Portada: Rosario Mateo Calderón.

IDENTIDAD, LENGUAJE Y POESÍA: WILLIAM CARLOS WILLIAMS ES AMÉRICA

Si bien no han faltado escritores, traductores y críticos literarios mexicanos que aborden la obra del poeta estadounidense William Carlos Williams (1883-1963), y a pesar de que algunos reconocen plenamente su enorme valor, el paso de los años ha venido consolidando la idea, por completo errónea, de que frente a connacionales suyos como Ezra Pound y T.S. Eliot, por sólo mencionar a los más frecuentados y celebrados, la poesía del autor nacido y fallecido en Nueva Jersey es menos importante, sobre todo en tanto es considerado el primer impulsor del uso del lenguaje coloquial en la poesía y, por consiguiente, no merece la misma atención. Sólo una visión limitada, luego erigida en canon, ha podido establecer dicha falacia, y para desmentirla bastaría con *Paterson*, acaso el menos desconocido entre los más de diez poemarios publicados por Williams, además de otra veintena de títulos entre relatos, ensayos y correspondencia. Quien lo ha leído lo sabe: en la voz de William Carlos Williams resuenan los ecos de esa América profunda, íntima y entrañable, que le da identidad a la gente de abajo, reconociéndola en la belleza que anima las cosas y las palabras de todos los días.

DIRECTORA GENERAL: Carmen Lira Saade

DIRECTOR: Luis Tovar

EDICIÓN: Francisco Torres Córdova

COORDINADOR DE ARTE Y DISEÑO:

Francisco García Noriega

FORMACIÓN: Rosario Mateo Calderón

MATERIALES DE VERSIÓN DIGITAL: Juan Gabriel Puga

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, 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. Cuitláhuac 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.



◀ Ezra Pound, 1919.

A 50 años de su muerte EZRA POUND Y LA CASA DE BUENA PIEDRA

La obra de Ezra Pound (1885-1972) es de gran trascendencia en la literatura del siglo XX. En este artículo se habla de sus ideas políticas de gran controversia, de sus males mentales y de la altura de su obra poética, en la que se le puede ver “enredado por sus defectos, pero redimido por el profundo amor al ser humano”.

El primero de noviembre de 1972, a los noventa y siete años de edad, falleció Ezra Pound, en Italia, donde se retiró en 1958, luego de una reclusión de doce años en un psiquiátrico de Washington, diagnosticado como paranoico, lo cual, irónicamente, lo salvó de la pena de muerte por traición a la patria, dada su adhesión al régimen fascista de Benito Mussolini. Desde ese 1958 Pound no volvió a Estados Unidos, donde nació el 30 de octubre de 1885 en Idaho, estado solitario y de agreste hermosura, cuya furtiva presencia en los versos del poeta hablan de la dolorosa y nunca solventada relación con su país.

Poeta, ensayista, traductor, promotor cultural, al encontrarnos con Ezra Pound resulta ineludible recalar en la imagen del hombre escindido, quien concibió el imaginismo, corriente vanguardista que exalta la libertad de movimiento y acción de la palabra poética, al tiempo que fue el decidido propagandista de una ideología tendiente a la inmovilización del pensamiento y la creatividad.

Ahora, para comprender el fascismo de Pound debe entenderse su convicción de que la cultura europea alcanzó, a partir del tránsito de la Edad Media al Renacimiento, el equilibrio entre desarrollo socioeconómico, advenimiento de las ciencias y libertad de la creación artística, para lograr

Moisés Elías Fuentes

una cultura superior, amenazada por dos corrientes políticas recientes: el comunismo de la Unión Soviética y el capitalismo de Estados Unidos. Desesperado por salvar el ideal, Pound no atisbó que el fascismo reducía la herencia cultural a belleza admirable pero estéril, así como redujo la sociedad a multitud vociferante pero inexpresiva.

Desorientado en política, Pound no lo estuvo en literatura y, sobre todo, en la expresión poética de un humanismo que empatizaba con los hombres y mujeres del común, tal como se coteja en “Piccadilly”, poema de versos austeros en el que se reúnen la cruel situación de las prostitutas* y la honesta solidaridad del poeta: “Bellas, trágicas caras—/ vosotras que fuisteis lozanas y estáis tan abatidas;/ y, oh, las envilecidas, que pudisteis haber sido amadas,/ y estáis tan impacientes y borrachas,/ ¿quién os habrá olvidado?”

Maestro del poema extenso, Pound también lo fue en el breve, formado por versos sucintos que, sin embargo, equilibran las más disímiles emociones y acciones humanas, de modo que las imágenes poéticas son arrebató y reflexión. Así lo exponen los versos de “Orto”, que desde el título alude al ser individual y su carácter único: “Te pido que entres en tu vida./

Te ruego aprender a decir “yo”,/ cuando yo te interrogo./ Pues no eres parte, sino todo,/ no porción, sino ser.”

Según la perspectiva de Pound, la poesía es un ser que existe *per se*. El poeta vive en función de la poesía, existencia total que lo rebasa y lo empuja a la sublevación, que en “La isla en el lago” implica el retorno a la vida del hombre común, lo que el autor ruega con un acento que se funde con la cotidianidad, para reafirmar su condición de poeta: “Oh Dios, oh Venus, oh Mercurio, patrón de los ladrones,/ Préstame una tiendita de tabaco,/ o instálame en alguna profesión/ Que no sea esta maldita profesión de escribir,/ donde uno necesita su cerebro todo el/ tiempo.”

Anhelo de comunidad, porque la tienda remite a los comerciantes, artesanos y agricultores que, en los albores del Renacimiento, coincidían en los burgos, lugares esenciales para la convivencia y la habitación, avasallados por las aglomeradas ciudades capitalistas en las que el poeta encuentra, “en una estación del Metro”, individuos desdibujados: “El apareamiento de estas caras entre el gentío,/ pétalos en mohosa, negra, rama.”

Brutal, el capitalismo amontona en los pasillos del Metro a los hombres y mujeres despojados de la Europa idealizada por Pound. Es la derrota de la cultura europea vital y espiritual ante el dinero, entidad desalmada, es decir, sin ánima, que el poeta representa, en “Sociedad”, con el matrimonio de la alegre adolescente y el vejete millonario y tullido: “Menguaba la posición de la familia,/ Y por esta razón la tierna Aurelia,/ Que había reído dieciocho veranos,/ Hoy sufre el contacto parálítico de Phidippus.”

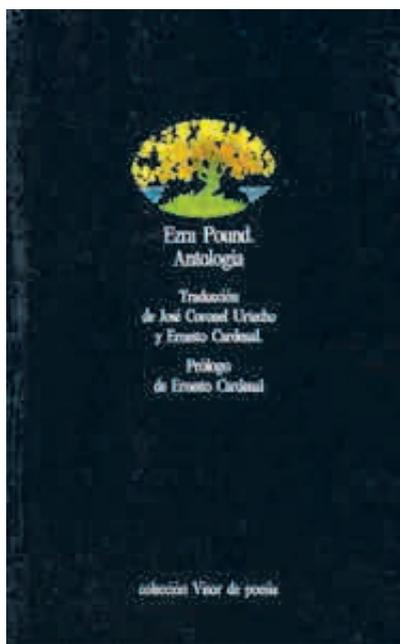
Sin el tremendismo naturalista ni la dicción soez del feísmo, en cuatro versos Pound develó un relato grotesco que implica el concepto en que el poeta tenía al capitalismo: un sistema destructivo que deshonor la belleza y la felicidad. Y, para impedir el horrendo enlace de la tierna Aurelia con el parálítico Phidippus, el escritor opuso su muy personal versión de la historia universal, que, en sus cimientos, eso son *The Cantos*.

Los Cantos del caos y la extinción

TODO LO QUE en la poesía breve, ensayos literarios y textos políticos de Pound aparece en forma de imágenes poéticas, reflexiones éticas y experi-



Poeta, ensayista, traductor, promotor cultural, al encontrarnos con Ezra Pound resulta ineludible recalcar en la imagen del hombre escindido, quien concibió el imaginismo, corriente vanguardista que exalta la libertad de movimiento y acción de la palabra poética, al tiempo que fue el decidido propagandista de una ideología tendiente a la inmovilización del pensamiento y la creatividad.



▲ Ezra Pound e Isabel Pound.

mentos estéticos se trenza con la historia universal, en las 117 secciones de *Cantos*, poema pantagruélico en el que quiso plasmar la marcha involutiva de la humanidad que, emergida después del caos original, conoció y disfrutó el orden de la creación, pero que, fascinada por un dudoso dominio sobre la naturaleza y convencida de su semejanza con Dios, ha pretendido redefinir al mundo a través de un orden edificado por ella misma que no la lleva a la refundación, sino a un caos hecho de extinción y vacío. Abismo en el que no hallamos la caída bíblica, sino la usura, “pecado contra natura” que Pound identificaba con el capitalismo, porque ambos son parásitos que consumen, pero no producen, acumulan, pero no distribuyen. Así lo manifestó en el “Canto XLV-Con Usura”: “Con usura ningún hombre tiene una casa de buena piedra,/ cada bloque pulido bien encajado/ para que el dibujo pueda cubrir su cara,/ con usura/ ningún hombre tiene un paraíso pintado en la pared de su iglesia [...]”

De estructura llana, abundante en enumeraciones y referencias históricas, el “Canto XLV” posee gran plasticidad rítmica, que conecta los referentes con alusiones artísticas y místicas, consiguiendo una relación intertextual que expone por qué la usura malogra cualquier lugar “donde virgen reciba mensaje/ y halo se proyecte de la incisión”, y pervierte el arte, de modo que “ninguna pintura es hecha para durar ni para vivir con/ ella”. Es en estos acentos, sencillos y sublimes que vislumbramos al Ezra Pound íntimo, enredado por sus defectos, pero redimido por el profundo amor al ser humano, que lo estimuló a construir la casa de buena piedra que es su poesía ●

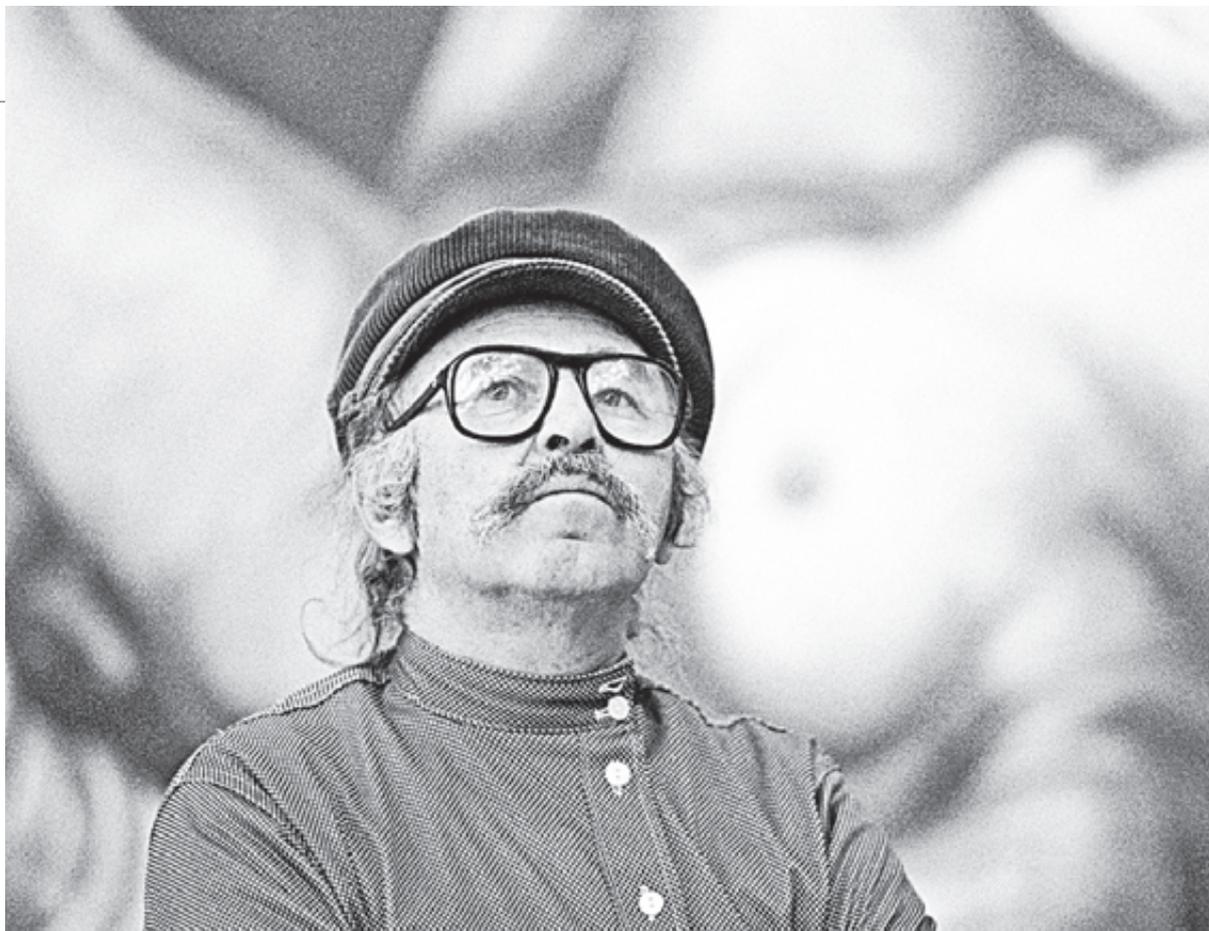
*El Piccadilly actual poco tiene que ver con el que conoció Pound durante su estancia en Londres, de 1908 a 1921, ya que era zona de prostitución de niñas y adolescentes y de encuentros homosexuales clandestinos. Las citas de los poemas que siguen proceden de Ezra Pound, *Antología*. Traducción de José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal. Prólogo de Ernesto Cardenal. Visor Libros. Madrid, 1983.

ENTRE MARX Y MOISÉS:

EL CAMINO PLÁSTICO DE VLADY

Una lúcida mirada a la obra del pintor Vladimir Kibalchich Russakov, nacido en Rusia (1920) y, tras su largo exilio en nuestro país, fallecido en Cuernavaca (2005), su contexto histórico y sus ideas sobre la Revolución Rusa plasmadas en especial en el famoso *Tríptico trotskiano* formado por *Magiografía bolchevique* (1967), *Viena 19* (1973) y *El instante* (1981).

Evodio Escalante



▲ Vlady en Bellas Artes, en 1986. Foto: Andres Garay.

Un pintor que solamente pinta, no es un pintor. Cada pincelada, cada trazo sobre la tela, no sólo acarrea texturas y colores, fragmentos de un significante que acaban por prevalecer cuando la obra está concluida; en este acarreo es preciso que del significante brote al menos la sombra de un concepto, el vislumbre de una idea, el parpadeo de una noción que lo organiza todo. La estrella polar que de modo obsesivo guía la voluntad del pintor y el dibujante Vlady es la de la revolución. Pero no la revolución tal y como solemos entenderla en los manuales de historia, sobre todo los que toman como ejemplo de ella a la Revolución Francesa de 1789, que representa el triunfo en el mundo de lo que podríamos llamar la racionalidad histórica, y que hizo exclamar a Hegel, cuando vio entrar en Jena a Napoleón: *He visto el espíritu del mundo cabalgar a caballo*. Vladimir Kibalchich Russakov (Petrogrado 1920–Cuernavaca 2005) concibe la revolución desde una tradición mesiánica que enlaza al menos tres figuras fundamentales: a Moisés, a Jesucristo y a Trotsky, este último, por cierto, como joya de la corona. Se alude con ello a un pensamiento mítico, y a la vez salvífico, que arraiga en la tradición y está obligado a oponerse a la racionalidad pragmática que prevalece en la historia del mundo. Reconozcamos que la idea de Vlady es una idea grandiosa, aunque no exenta de problemas. La zarza de Moisés, que alumbra desde el Sinaí, y las alas de los querubines cristianos que calzan como botas de siete leguas los pies del revolucionario bolchevique, quien se yergue blandiendo en sus brazos las hachas de una destrucción que acaso obedece a designios divinos, esta zarza y estas alas marchan, por decirlo así, en contra de la corriente. A la historia real oponen una historia religiosa y mitológica: la ceguera del iluminado. Vulneran con ello lo que entendemos por racionalidad. En absoluto contraste con esta fábula mesiánica, e invalidando con ello este drama cósmico colosal, José Stalin, el gran corruptor y el gran villano, tendría que hacer suyo a fin de cuentas, aunque nos cueste aceptarlo, el monopolio de la razón que opera en el mundo. Frente al mito religioso, la realidad dura de los hechos.

Aludo por supuesto a un acontecimiento traumático, de algún modo irremediable, y que impacta

para siempre al artista. El piolet que se clava en el cráneo del exdirigente bolchevique, representa la eficacia de un plan racional tramado y operado desde el Kremlin. Más allá del bien y del mal, la racionalidad histórica corre por los delgados hilos de plata que moviliza Stalin desde la impunidad del poder absoluto. Esta racionalidad es la única realidad efectiva. Trotsky, podemos decirlo así, muere asesinado en su exilio mexicano para que el carro de la historia pueda continuar su carrera.

Víctor Serge, y Vlady, su hijo pintor, están obligados a revolverse contra este principio de actuación social. Porque con Trotsky no sólo muere Trotsky, mueren también con él la idea de una oposición histórica al estalinismo y muere igual la idea gloriosa de la revolución permanente.

La Historia como enfermedad

EL SUEÑO DE la orfandad produce monstruos. El delirio caótico, la grandilocuencia mesiánica y apocalíptica, las figuras que se abigarran en el lienzo como si quisieran escapar del sitio que les ha asignado el autor, la mano con unos dedos cortados, los troncos sin la cabeza, el cuerpo de Eva que regresa al cuerpo de Adán, como si fuera posible retorcer el Génesis y enmendar la Creación; las hachas convertidas en víboras, la obligación que nos impone la historia de cargar al otro cuando los pies del otro parecen querer avanzar en el sentido opuesto, la teratología como compañera ubicua, el terror y la muerte: todo ello sirve para corroborar la zozobra. El artista ha enfermado de historia y nos hace partícipes de su drama.

La insistencia como conquista: Vlady logra una suerte de síntesis. Empeñado en dibujar y pintar el instante traumático del piolet que penetra a traición en el cráneo de Trotsky, acaba proponiendo una suerte de ideograma quintaesencial: un par de líneas que inciden en una esfera. *C'est tout*. Es lo que logra Vicente Rojo con la matanza de Tlatelolco cuando durante años y años lo único que hace es plasmar una "T" sobre un paisaje abstracto de figuras geométricas. Desaparece la carne y queda el concepto, pero un concepto que produce dolor.



Me gustan cuadros como el que se titula *A donde va uno no va el otro*, o como *Comisario de rancho*. Veo en ellos el contraste de la sencillez. Es lo simple que puede abarcar el todo, y que lo sintetiza. Este último cuadro resulta, de modo particular, escalofriante. Tiene la economía de un Rufino Tamayo. Sobre el fondo de un horizonte plano, sin melladuras, se yergue la figura vencedora del comisario, con su budiñonka en la cabeza, verdadero símbolo de poder, protegido por una austera cerca hecha con palos. Sobre la punta de uno de estos maderos, como un escudo indicio, un hacha enterrada.

Hay otras muchas piezas notables. El *Autorretrato como vidente* es una de ellos, o el óleo titulado *Autorretrato*, de una simplicidad que atenúa lo monstruoso: lo que se nos muestra es el tronco de un hombre al que le falta la cabeza, pero esta cabeza está sostenida, como si no pasara nada, por las manos laxas de este tronco que la resguardan a la altura del vientre. Por lo demás, la cabeza tiene los ojos despiertos y desde ahí nos escruta. Un Vlady impertérrito atestigua que lo miramos con su cabeza cortada, y que pasamos de largo, como si nada.

El marxismo pictórico

LA OBRA CUMBRE de Vlady, sin duda, es el llamado *Tríptico trotskiano*, con cuadros de gran formato que resumen a la vez la experiencia y el anhelo, nunca abandonado, de esa revolución mesiánica que está obligada a ser una revolución total. *Magiografía bolchevique* (1967), *Viena 19* (1973) y *El instante* (1981) son los tres movimientos de esta sinfonía que es a la vez exaltación y testimonio agudo de una incertidumbre. ¿Incertidumbre frente a la revolución? Sí, por supuesto. La primera pieza es el documento afirmativo. El cuadro lo preside la figura de Trotsky en sus momentos de gloria. La revolución soviética triunfante parece preservar para este personaje protagonista la silla de la que emanan la autoridad y la fuerza. Acaso Vlady plasma la escena no sin acudir a cierta ironía, la ironía de lo que pudo ser, y quizás por esto la titula “magiografía”, porque hay algo de “mágico” o de irreal en la situación. Las maquinaciones de Stalin, como se sabe, lo destierran primero y luego lo mandan al exilio. *Viena*

19, en cambio, nos retrotrae a la cruda realidad del exilio en México consentido por el general Lázaro Cárdenas: es el momento en que Siqueiros, acompañado por varios camaradas del Partido Comunista, irrumpen en el refugio de Trotsky y accionan sus fusiles en un intento fallido por asesinarlo a él y a su familia. Tirados en el piso, León Trotsky y Natalia Sedova se abrazan y de modo providencial sobreviven sin lamentar un rasguño. El torbellino de los amarillos, los rojos y los púrpuras, contribuye sin duda al dramatismo de la escena.

El instante, la pieza final del tríptico, es acaso la más enigmática y fascinante. Vlady regresa esta vez a la oficina en la que fue asesinado Trotsky, pero no vemos al dirigente ruso por ningún lado. Los vivos brillan por su ausencia. El centro del cuadro lo ocupa una mesa de madera, la mesa que le servía de escritorio a Trotsky, con sus papeles y sus carretes de grabación, pero esta mesa se encuentra flotando en el aire, como si hubiera adquirido vida propia y hubiera decidido soltarse a bailar en medio de la sala. La mesa tiene cuatro patas: la primera es de madera, como corresponde; la segunda es una pierna humana, que termina con pie de carne y hueso; a la tercera pierna le brota un hacha de metal, y la cuarta se sostiene sobre una zarza ardiendo: la misma que vio Moisés cuando subió al Sinaí. Sobre la esquina superior izquierda, dos objetos flotantes más: un libro abierto a la mitad, y las suelas de los zapatos que pertenecieron a Víctor Serge, el padre del pintor, con las suelas agujereadas. Aquí hay algo inquietante que puede servir como una primera clave: Serge, a quien no vemos, en dado caso estaría de cabeza y sólo serían visibles sus zapatos humildes, de revolucionario. La clave es la del “mundo invertido”, pues este mundo, en el que moramos y padecemos, es el mundo *al revés*. Los justos mueren, los villanos ocupan el trono.

Dentro del inventario de lo extraño, o de lo “fantástico”, está no sólo que la mesa se encuentra “volando” en medio de la sala, sino que de inmediato sabemos que esto se debe a su peculiar constitución: una de sus piernas culmina con un pie humano, capaz de bailar y de caminar, aquí, en este mundo; otras dos evocan la violencia revolucionaria (simbolizada por el hacha), así como el carácter mesiánico de la revolución (la zarza



▲ *El instante (Tríptico trotskiano)*, 1981, Colección Museo de Arte Moderno, INBAL.

Viena 19 (Tríptico trotskiano), 1973, Colección Museo de Arte Moderno, INBAL.

Magiografía bolchevique (Tríptico trotskiano), 1967, Colección Museo de Arte Moderno, INBAL.

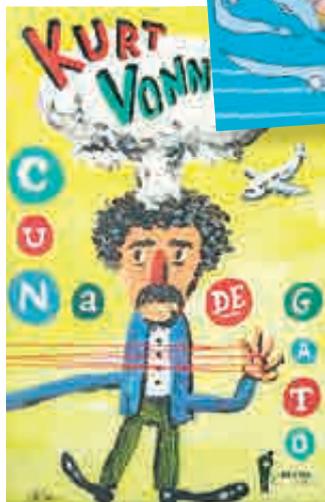
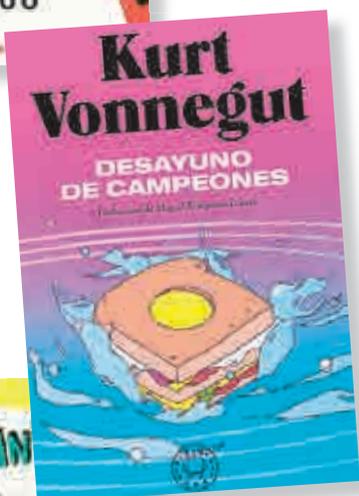
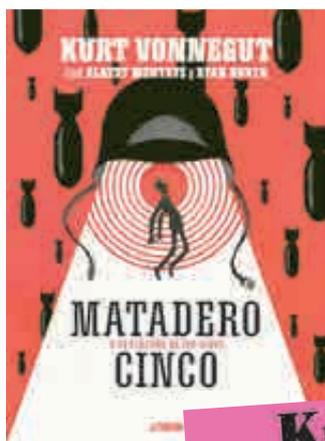
del profeta y legislador Moisés). Esta combinación estrambótica de lo humano y lo sobrehumano, por supuesto, enloquece a la mesa y la pone a bailar.

Me sospecho, empero, que hay otra clave secreta en este inquietante cuadro “deshumanizado”. Es como si Vlady pensara que la revolución, el verdadero tema de toda, o de casi toda su pintura, habrá de producirse sólo por una intervención divina, ajena del todo a la posible participación de los hombres en ella. La revolución, de tal suerte, aparece como una enteiquia, como un autómatasiniestro, que nos convoca al mismo tiempo que logra prescindir de nosotros, de modo que nos desecha. La revolución, así concebida, encaja de modo perfecto en la descripción que propone Karl Marx de la mercancía en el primer tomo de *El capital*. Estoy seguro que Vlady conocía este pasaje que dice así: “...la mesa sigue siendo madera, una cosa ordinaria, sensible. Pero no bien entra en escena como mercancía, se transmuta en cosa sensorialmente suprasensible. No sólo se mantiene tiesa apoyando sus patas en el suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías y de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que si, por libre determinación, se lanzara a bailar”. (Las cursivas son del original.)

A fin de cuentas, así lo sospecho, Vlady no hace sino poner en escena y volver significativas unas líneas de Marx ●

El pasado 11 de noviembre, Kurt Vonnegut, el nativo de Indianápolis, amado escritor de la contracultura estadounidense e influyente figura de la literatura posmoderna, habría cumplido cien años. En este artículo recordamos sus muchas facetas.

Su hijo, el también escritor y pediatra Mark Vonnegut, considera que su padre, autor de las afamadas novelas *Desayuno de campeones* (1973) y *Matadero cinco* (1969), entre otras muchas, y decenas de relatos, debe ser leído “porque es la puerta de entrada a la lectura y al pensamiento crítico, que no abundan en el mundo contemporáneo”.



Matías Carnevale



Feliz cumpleaños, **Kurt Vonnegut**

Aunque Kurt Vonnegut Jr. publicó más de diez novelas y más de cien relatos, es reconocido en el ámbito literario por un puñado de títulos: *Cuna de gato* (1963), *Desayuno de campeones* (1973) y, especialmente, en todo el planeta, por *Matadero cinco* (1969), que relata sus traumas en la segunda guerra mundial, durante el bombardeo aliado de la ciudad alemana de Dresde, en una forma muy propia, con varias marcas reconocibles: narrativa experimental, elementos de la ciencia ficción, humor absurdo y una amargura subyacente que deviene en acidez dirigida hacia la política, el conglomerado científico-industrial, la guerra y la religión en general.

La obra de Vonnegut ha sido traducida al mundo audiovisual con una recepción favorable. *Matadero cinco* fue adaptada como película en

▲ *La gente dice que no hay ateos en los pozos de zorro. Muchos piensan que es un buen argumento contra el ateísmo, pero yo creo que es un mejor argumento contra los pozos de zorro. Cuadro del pintor estadounidense Brad Heckman (IG: @hecksign)*

1973, dirigida por George Roy Hill –tarea nada sencilla por los saltos temporales y espaciales que atraviesa Billy Pilgrim, el protagonista– y como novela gráfica en 2020, con guion de Ryan North e ilustraciones de Albert Monteys.

Vonnegut fue presidente honorario de la Asociación Humanista Estadunidense desde 1992, al fallecer Isaac Asimov, hasta su muerte en 2007. A Vonnegut se le atribuye un *one liner* que dice: “El que crea en la telequinesis, que levante mi mano.” Antropólogo de vocación, Vonnegut desarrolló un

análisis estructural de las historias de ficción, “The Shape of Stories” (“La forma de las historias”), que se ha compartido miles de veces en internet y ha servido para prescribir reglas de escritura, algo que fascina a los docentes universitarios.

Su amigo y editor de sus cartas, Dan Wakefield, lo llamó “el ateo que amaba a Cristo”. Wakefield relata que cuando volvió al redil del cristianismo, luego de un hiato de incredulidad, publicó un ensayo con el título “Volver a la iglesia”. Al llegar a su casa, se encontró con un mensaje en el contestador telefónico que decía: “Aquí Kurt. Te perdono.”

El recuerdo del hijo

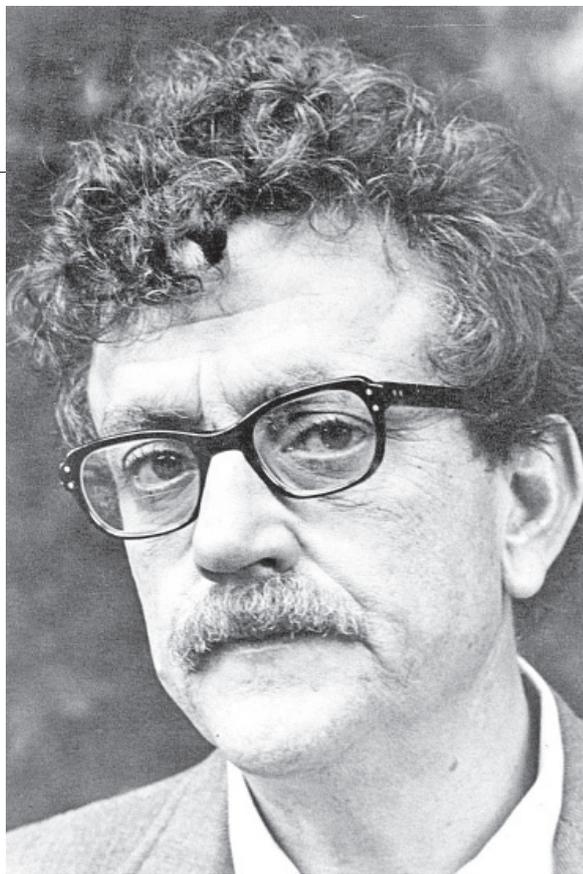
MARK VONNEGUT, CUYO nombre de pila proviene de Mark Twain, tan admirado por Kurt, fue uno de los tantos hijos que tuvo. Padeció esquizofrenia, hecho que narra en *The Eden Express: a memoir of schizophrenia* (1975), reeditado en España en 2022 como *Expreso al paraíso. Memoria de una locura*, y hoy ejerce como médico pediatra en Boston. Sobre la posible influencia de su padre en su propia escritura, Mark señala: “Bromeo al respecto, pero de hecho creo que él tomó tanto de mí como yo de él”, y cita a otros escritores que admira, como Ring Lardner, Jack London y James Baldwin.

Existe un Kurt Vonnegut mítico, idealizado por fanáticos y críticos, pero Mark recuerda que para él era como un hermano menor impredecible, antes que un padre. Con el paso de los años, según muestra el esperado (y logrado) documental *Kurt Vonnegut: Unstuck in Time* (2021), se volvió cada vez más taciturno, con episodios de agresividad propios de alguien que pasa por estrés postraumático. Mark recuerda que “una vez tuve que vencerlo para que no se peleara con tres estudiantes universitarios que me habían dicho ‘hippie’. Yo era un hippie y nos hubieran partido la madre a los dos”. Con todo, Vonnegut hijo considera que deberíamos leer a su padre porque es la puerta de entrada a la lectura y al pensamiento crítico, que no abundan en el mundo contemporáneo.

Vonnegut y México

CONSULTADO PARA ESTE apartado, Mario Murguía, poeta y profesor titular de Literatura Inglesa en la Universidad Nacional Autónoma de México, señala que si bien Vonnegut no suele formar parte de la currícula universitaria del país, para muchos estudiantes y académicos “su presencia es inescapable”. Añade que “es un hecho que los profesores que leen a Vonnegut lo estudian también como una suerte de proyecto personal (aunque no necesariamente académico) y lo recomiendan a sus alumnos, quienes, a su vez, suelen involucrarse en la recepción de Vonnegut con elevado entusiasmo. Sus escritos, en traducción o en su inglés original, provocan discusiones, en el aula y fuera de ella, aunque el nombre o los títulos de Vonnegut aparezcan rara vez en los planes de estudio más ortodoxos. En ese sentido, la lectura de Vonnegut se cultiva y se procura sin que por ello se haya todavía tornado canónica, en el sentido universitario estricto”. La relación entre Vonnegut y la currícula universitaria mexicana, concluye Murguía, es “informal, oscilante y, hasta estos momentos, incluso caprichosa”.

Respecto de la recepción entre los críticos y escritores mexicanos, Murguía opina que “ha sido muy cálida: se le admira y se le respeta en los círculos de lectores profesionales, o cuando menos asiduos, del



◀ Kurt Vonnegut, 1972.

país. Los artículos, comentarios y reseñas relacionados con su obra son numerosos, y en ellos con frecuencia se ensalzan la vitalidad de su registro, lo sorprendente de sus anécdotas, la originalidad de sus personajes y el vigor de sus voces narrativas. Estas percepciones se fincaron desde la publicación de *Matadero cinco* o *Desayuno de campeones*, por supuesto, y acabaron por reafirmarse, en la década pasada, con los ensayos de *Un hombre sin patria*. La libertad intelectual y narrativa de Vonnegut fascinan y retan a la crítica mexicana”.

Por último, acerca de la relevancia que le podemos atribuir a la obra de Vonnegut para la cultura de México, Murguía considera que “es una especie de escritor ‘de culto’... Vonnegut se ha erigido en un escritor de contracorriente, en un autor al que se recurre cuando la búsqueda de sorpresa y de sofisticación narrativa se hace imperiosa. El nombre de Vonnegut se oye mentar con mucha frecuencia en las tertulias literarias que se desarrollan en paralelo a las academias, aunque al mismo tiempo su relativa popularidad termine por alejarlo, para bien o para mal, del ámbito de las letras alternativas, si es que tal cosa en efecto existe. Queda pendiente hacer un seguimiento de la presencia (lo que algunos llamarían quizá “influencia”) de Vonnegut en los escritores mexicanos contemporáneos. Aventuro que no será difícil hallar su rastro en las letras mexicanas e hispanoamericanas de nuestro tiempo”.

¿Cómo se lee (y edita) a Vonnegut en Argentina?

ERIC SCHIERLOH ES escritor –*Manual de edición artesanal* (2022), *La escritura aumentada* (2021) y *Kilgore* (2010)–, editor en Barba de Abejas y traductor de Melville, Thoreau, Emerson y otros. Schierloh recuerda que lo primero que leyó de Vonnegut fue *Matadero cinco*, que le pareció “una lectura desquiciada, como si Eric Hobsbawm hubiera tomado LSD, mezclado con el *pulp* de la ciencia ficción y el estilo vonnegutiano de humor negro”. Poco tiempo después abrió una librería con un amigo, a la que decidieron llamar **Vonnegut libros**, que todavía existe en La Plata, culturosa y fascinante capital de la provincia de Buenos Aires. Fue gracias a esa librería, y a sus otras lecturas de Vonnegut (*Las sirenas de Titán*, *Madre noche*, *La pianola*) que los editores de La Bestia Equilátera lo convocaron para que escribiera el prólogo de *Desayuno de campeones*.

Sobre la obra de no-ficción de Vonnegut, Schierloh responde críticamente. Le resulta “panfletaria, en el peor de los sentidos”, porque está “del lado amigo del panfleto: es antirrepublicana y pro-demócrata” (para estas latitudes el bipartidismo estadounidense representa, por lo menos, una farsa difícil de digerir). En las novelas, señala Schierloh, está mucho más desarrollada la crítica de Vonnegut hacia la maquinaria de guerra, el consumismo y demás males que le podemos endilgar a Estados Unidos. En Vonnegut hay un escritor con un estilo único, que aportó elementos interesantes –relacionados con la historia y la manera de narrar– a la ciencia ficción, género antes considerado menor.

Andrés Beláustegui, responsable de Compañía Naviera Editora, con la que publicó *Hombre sin patria* en 2020, aporta su testimonio sobre lo que significa editar a Vonnegut. Beláustegui fue jefe de producción en el Grupo Editorial Norma y en 2014 fundó la editorial Páprika/Sigilo, proyecto que codirigió hasta 2017. En 2018 inició Compañía Naviera Ilimitada editores.

El editor comenta que “a principios de los 2000 empecé a cruzarme cada vez más seguido con referencias a Kurt Vonnegut desperdigadas en un lado y en otro. Y todo lo que escuchaba o leía me urgía leerlo. Para esa época en Buenos Aires no circulaban ediciones de sus novelas, salvo la edición de bolsillo de Anagrama de *Matadero cinco*. La leí y junto con un amigo nos pusimos en campaña para conseguir en las librerías de viejo todo lo que pudiéramos”. Beláustegui observa que posee una edición de *Madre noche* (1977) publicada por Brugera, “chiquita, amarrada y remendada con cinta”, y considera que tal vez sea uno de sus libros favoritos.

Obtener los derechos de publicación de *Un hombre sin patria* no fue fácil. Según Beláustegui, “el interés por la obra de Vonnegut ya no era un secreto. En los últimos diez años se habían publicado casi todas sus novelas, colecciones de cuentos y todo tipo de escritos póstumos. Con Claudia Arce, mi socia, recordamos *Un hombre sin patria*, este librito maravilloso, el último que Vonnegut publicó en vida, que habíamos leído en una edición de algún sello de Planeta España, que poco había circulado por América Latina y no se había vuelto a publicar. Apostábamos que era un título que había quedado al margen de recientes negociaciones de cambio de editorial de la obra de Vonnegut. Y acertamos. Tuvimos que negociar con la editorial originaria, también con el agente que empezaba a llevar los derechos de su obra”.

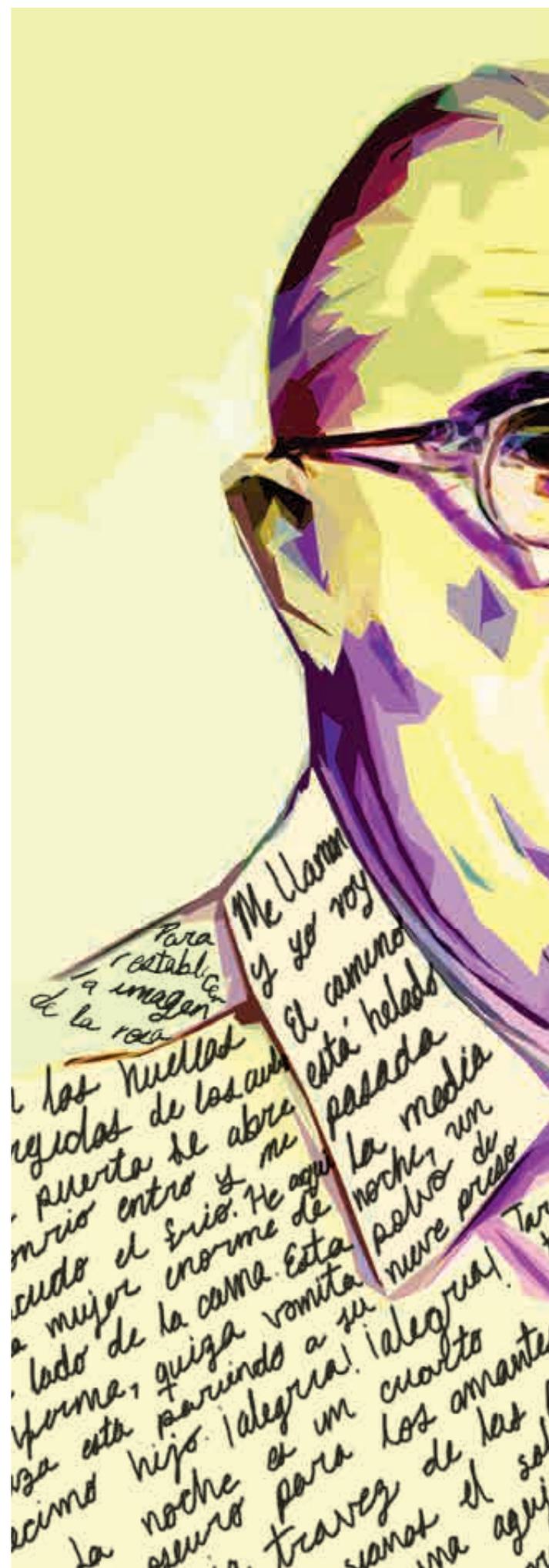
En cuanto a su valoración de la obra de no-ficción de Vonnegut, Beláustegui difiere con Schierloh. “En sus ensayos y escritos de no ficción transmite lo mismo que en su obra de ficción. Se pueden ver claramente los temas que le interesan y le preocupan. Desarrolla su mirada terriblemente lúcida sobre los males del mundo y su fe, casi candorosa y emocionante, en la humanidad. Y siempre aparece su particular humor, que rescata y da sentido a estar vivo. Todo esto, de una forma más directa que en sus novelas. Pero Vonnegut por suerte siempre es Vonnegut”, concluye Beláustegui, y es imposible no estar de acuerdo. De un escritor de ciencia ficción publicado en oscuras (o lejanas, como la argentina *Más allá*) revistas del género, reconocido como una joven promesa, Vonnegut pasó, con un estilo reconocible, al panteón de escritores celebrados internacionalmente ●

Identidad, lenguaje y poesía: William Carlos Williams

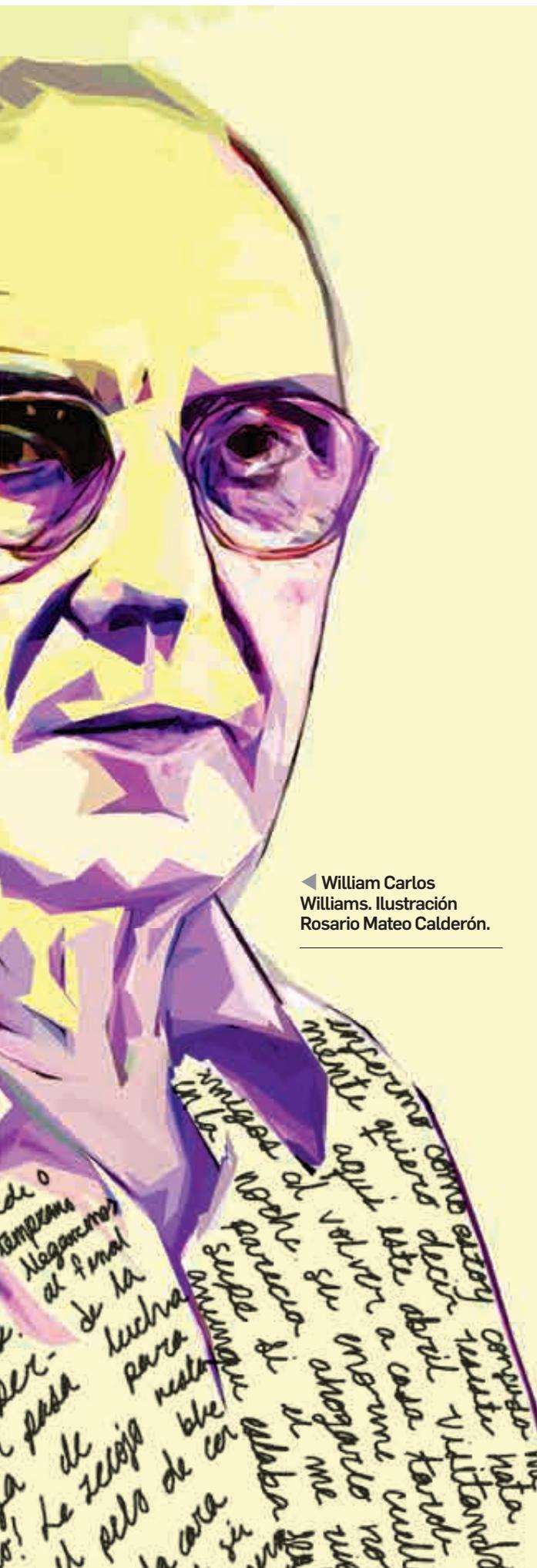
Muy en contraste con la tradición poética iniciada por T.S. Eliot en la cultura occidental, se encuentra la obra y la visión del poeta estadounidense William Carlos Williams (1883-1963). Este ensayo muestra con claridad la importancia de su poesía llena de las resonancias más profundas y naturales del inglés de su país, con lo cual cambió su literatura.

En México se piensa que la cultura, el arte y sobre todo la poesía, conciernen exclusivamente a la sensibilidad y a las ideas que expresan ciertas personalidades: poetas, periodistas, funcionarios o intelectuales. Al menos eso se infiere de lo que publican, a veces con ligeros matices, la mayoría de revistas y suplementos culturales. No es de extrañar, entonces, que a una obra como la de William Carlos Williams se le haya hecho un “curioso” vacío, o que los ensayos que le han dedicado tiendan a menospreciar su obra, argumentando, *grosso modo*, que sus poemas y estudios fueron escritos por un hombre que, como dice Octavio Paz en su ensayo “La flor saxífraga” (El Colegio Nacional/Ediciones Era, 2008) “prefirió enterrarse” en la pequeña ciudad de Paterson, New Jersey, antes que “desterrarse” como T.S. Eliot y Ezra Pound en Europa.

Hace algunos años, en un texto titulado “Eliot hipnótico”, José María Espinasa se interrogaba, de manera inteligente y honesta, por qué en México la influencia de T.S. Eliot ha sido tan irrefragable. Para explicar la extraordinaria fascinación, José María recurrió a la palabra “hipnosis”, apuntando que ya habría “tiempo de madurar la reflexión que nos permitiría descubrir por qué la presencia de Eliot ha sido tan subrayada en nosotros”. En ese sentido, haré algunas reflexiones para tratar de exponer el origen de tan inevitable influencia. Comencemos por explorar la palabra “hipnosis”; el diccionario dice: “sueño pasivo e inducido artificialmente mediante sugestión”. Ahora, por libre asociación, analicemos el vocablo “canon”, concepto que –entre otras cosas– significa imposición, es decir, aquello que institucionaliza y fija normas. Es probable que desde hace décadas ocurriera un extraño fenómeno en el inconsciente –incluso en la conciencia–, es decir, en la inteligencia, gusto y sensibilidad personal, pero también colectiva, de quienes en México leen, disfrutan, critican y/o escriben poesía. Es preciso recordar que Eliot fue un formidable ensayista. En *The Egoist*, la publicación cultural más prestigiosa de Inglaterra de la segunda década del siglo XX, se ocupó de difundir sus brillantes ideas, lo que le valió ser considerado como el crítico más importante de su generación. Como su nueva forma de escribir poesía incorporaba innumerables temas, particularmente de historia universal y filosofía, terminó por integrar una concepción personal de la cultura mundial; eso sí, cuidando que la crítica no debatiera sus procedimientos y hallazgos. Con esas operaciones estéticas y lingüísticas, pero también políticas, el hombre que nació en San Luis Misuri el 26 de septiembre de 1888 –estrenando nacionalidad inglesa y desde su residencia en Londres–, logró que distintas tradiciones poéticas se plegaran a su modelo, haciendo que Estados Unidos –y buena parte del mundo



ms es América



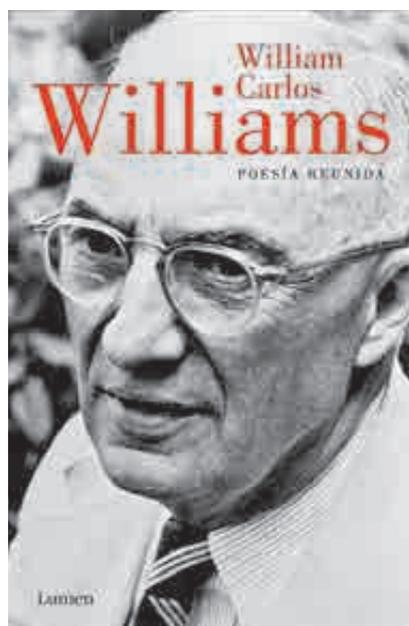
◀ William Carlos Williams. Ilustración Rosario Mateo Calderón.

occidental- aceptaran una concepción poética de claro signo europeo. En otras palabras, se trató de cierta manera de componer versos y crear ritmos con los que generó una consensuada “música hipnótica”. En los poemas *Tierra baldía* y *Cuatro cuartetos*, Eliot incorporó datos y reflexiones que, al mismo tiempo que recuperaba ciertas mitologías, citaba a filósofos y poetas europeos para crear una visión ilustrada, pero también elitista. Si bien con ello cuestionó los estragos producidos por la modernidad, sutilmente destiló sus más íntimas concepciones conservadoras. Su famosa frase: “yo que era clásico en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión”, nos permite contemplar el genuino autorretrato hablado de un gran poeta. En suma, el estilo “hipnótico” del Eliot se fundamenta, sobre todo, en la experimentación con los versos isabelinos del siglo XVI, en la poseía dramática, en un filón de humor “a la inglesa” y, finalmente, en una intensa concepción religiosa. Este ensamble terminó por imponerse como norma y criterio de inteligencia, creatividad y buen gusto, entre los poetas académicos y en numerosos intelectuales de Occidente. En México, como en todo el mundo, hubo –y hay– brillantes excepciones a esas reglas.

La victoria del antiestablishment

POR LA MISMA época, William Carlos Williams comprendió que los poemas escritos por Eliot tenían poco que ver con el inglés que se hablaba en Estados Unidos. Entonces comenzó a escribir los poemas y ensayos que habrían de poner un límite a la visión neocolonialista de Eliot. Sin embargo, poner en cuestionamiento los procedi-

/ PASA A LA PÁGINA 10



Cuatro poemas

William Carlos Williams

Dolencia

Me llaman, y yo voy.
El camino está helado
pasada la medianoche, un polvo
de nieve preso
en las huellas rígidas de los autos.
La puerta se abre.
Sonrío, entro y
me sacudo el frío.
He aquí una mujer enorme
de su lado de la cama.
Está enferma,
quizás vomita,
quizás está pariendo
a su décimo hijo. ¡Alegría! ¡Alegría!
La noche es un cuarto
oscuro para los amantes,

¡a través de las persianas el sol
pasa una aguja de oro!
Le corro el pelo de la cara
y miro su miseria
con compasión.

El resurgimiento

Tarde o temprano
llegaremos al final
de la lucha

para restablecer
la imagen la imagen de
la rosa

pero aún no
dices extendiendo
el tiempo indefinidamente

por
tu amor hasta que una
primavera entera

reencienda
el violeta en las propias
orquídeas

y así por
tu amor el mismo sol
es reavivado

el poema.

Versión de Edgardo Dobry, Juan Antonio Montiel y Michael Tregebov

Un ejercicio

Enfermo como estoy
confusa mi mente
quiero decir
resistí hasta aquí
este abril
visitando amigos
al volver a casa
tarde en la noche

/ PASA A LA PÁGINA 10

VIENE DE LA PÁGINA 9/ CUATRO POEMAS...

vi
su
enorme cuello
parecía
ahogarlo
no supe
si
él me vio aunque
estaba sentado
exactamente
frente a mí
¿podremos
liberarnos de esa edad
moderna
y aprender
a respirar de nuevo?

Versión de Martha Block.

Paterson

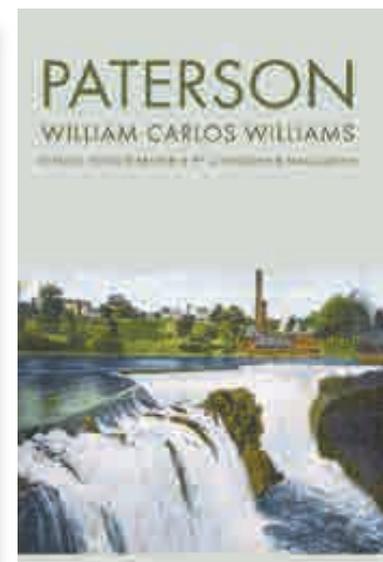
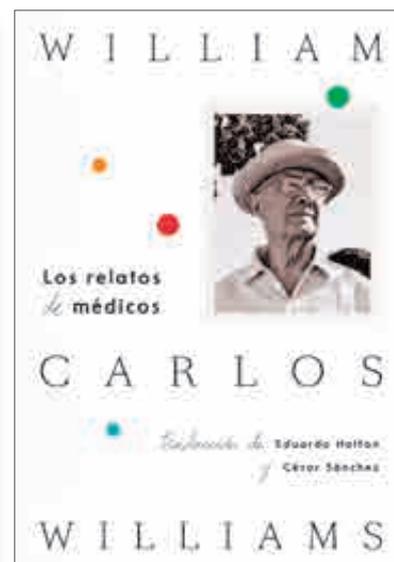
(fragmento)

Paterson descansa en el valle bajo las cataratas
Passaic
sus aguas servidas dibujan su espalda. Situado
a su derecha, ¡la cabeza cerca del tronar
de las aguas que llenan sus sueños! Eternamente
dormido,
sus sueños caminan por la ciudad donde perma-
nece
anónimo. Las mariposas se posan en su oreja de
piedra.
Inmortal, ni se mueve ni despierta y rara vez
es visto, aunque respira y las sutilezas de sus
maquinaciones
obtienen su sustancia del ruido del río que
fluye
animando a mil autómatas. Quienes, como
ignoran sus orígenes y las bases de sus
decepciones, salen de sus cuerpos en su mayoría
sin rumbo,
encerrados y olvidados en sus deseos— sin emo-
ción.

—Dilo, no hay ideas sino en las cosas—
nada más que las fachadas blancas de las casas
y los árboles cilíndricos
doblados, divididos por prejuicio y accidente—
partidos, combados, arrugados, moteados, man-
chados—
secretos— ¡hacia el cuerpo de la luz!
[...]

El pasado arriba, el futuro abajo
y el presente derramándose: el rugido,
el rugido del presente, un discurso —
es, de necesidad, mi única preocupación —
Se sumergieron, cayeron en un éxtasis
o con intención, para dar por terminado— el
rugido, constante, dando testimonio —
Ni del pasado ni del futuro
Ni para clavar la vista, amnésicos— olvidando.
El lenguaje en cascada hacia lo
invisible, más allá de: las cataratas
de las que es la parte visible—

Sacados de las calles arrancamos
el encierro de nuestras mentes y somos
absorbidos por
los vientos de los libros, buscando, bus-
cando
en el viento
hasta que no sabemos cuál es el poder del



VIENE DE LA PÁGINA 9/ IDENTIDAD, LENGUAJE Y...

mientos poéticos e ideológicos del poeta le valió ser proscrito y calificado por su compatriota, el influyente poeta cosmopolita Wallace Stevens, de “antipoeta” y “flagelo”. En efecto, Williams comenzó a ser una voz crítica, aunque casi invisible, para el “establishment” cultural de Estados Unidos. Sin embargo, sus reflexiones sobre la poesía lo condujeron a descubrir en la pequeña ciudad de Paterson el espacio real, imaginario y simbólico donde encontró el sentido y el ritmo original del habla estadounidense. Muy pronto, desde Paterson, la ciudad en la que un día decidió quedarse a vivir, Williams cambió para siempre el rumbo de la poesía en su país; poesía que lentamente dejó de ser propiedad exclusiva de poetas cosmopolitas.

En *Peregrina y extranjera*, escribe Margaritte Yourcenar: “Hay victorias y una vuelta de rueda las transforma en derrotas; hay derrotas y la justicia divina les devuelve, a la larga, su faz de victorias.” Después de ser excluido de los espacios intelectuales de Estados Unidos, gradualmente Williams comenzó a ser reconocido por los nuevos lectores y poetas que surgieron en la Unión Americana. El doctor que desafió, y a la larga venció, a T.S. Eliot y a Ezra Pound, había recuperado y transformado la tradición poética estadounidense. Precisamente, y tal vez pensando en hacerle justicia, en una frase afortunada, Octavio Paz expresó que Williams fue “el autor de los poemas más vivos de la poesía norteamericana”. Tuvo razón. Williams, aunque era un hombre culto, no fue un intelectual. Sus poemas hacen caso omiso del verso medido y del verso libre —o más o menos libre— del que habló Eliot; porque sus versos, más atentos a la respiración y al tiempo que a contar sílabas, fluyen con gran naturalidad. Sus estructuras musicales, que frecuentemente abren espacios para la improvisación, están vivamente relacionadas con el jazz. La lucha entre Eliot y Williams, es cierto, fue estética y conceptual; sin embargo, vista a distancia, también estableció una polémica que tenía que ver con la inteligencia, en un sentido estratégico, y, por lo tanto, con lo social y lo político. Para Williams, la poesía pasaba por la historia de Estados Unidos, historia que se condensaba en la ciudad de Paterson, en los personajes —y visitantes—, vivos y “muertos”, que transitaban por sus calles, parques, bares y hospitales, pero donde también recuperó y reinventó el contenido y estilo de sus precursores: Walt Whitman, Emily Dickinson, E.A. Poe, Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau.

Por otro lado, al abordar con Williams el tema de los orígenes históricos y sociales, Paz escribe en “La flor saxífraga”: “A nosotros (los mexicanos) no asfixia la profusión de raíces y de pasados.” Esta expresión de agobio planteaba dos interrogantes cruciales: en primer lugar, el tema de nuestras raíces; seguramente Paz se refería a la persistencia de las culturas precolombinas y de los múltiples mestizajes. Por otra, al problema del tiempo, de los múltiples tiempos; tema que, me parece, continúa siendo de enorme importancia, sobre todo considerando que desde hace décadas las literaturas de los pueblos originarios han despertado. No es casual: las lenguas originarias, como los xólotl—escuincles, permanecieron ocultas ante la violencia ejercida en su contra, desde La Conquista hasta los múltiples presentes de nuestro complejo “tiempo mexicano”. Como en Estados Unidos, la batalla por dar a conocer las ideas, los ritmos y las distintas formas de expresión en México, es de larga data. Siempre han existido obras importantes, y tentativas de diverso tipo, que buscan dar visibilidad a lo que podríamos definir como nuestro heterogéneo, y hasta contradictorio, idioma español. Por ejemplo, en *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas*, obras clásicas de Juan Rulfo, que recuperan y transforman poéticamente el habla de los campesinos de Jalisco y Colima. Juan Bañuelos también desarrolló experiencias notables que tienen como base las lenguas originarias, por ejemplo, en su libro *El traje que vestí mañana*. En esta publicación, al recuperar un verso de César Vallejo, reconociéndolo como su gran precursor, el poeta chiapaneco explica que el poeta peruano “supo escuchar cómo los indígenas adoptaron el español, pero, sobre todo, cómo lo adoptaron de acuerdo a su sentido del tiempo y del espacio.” Formidable experiencia para los escritores de la Mesoamérica contemporánea, de poetas y narradores que han construido verdaderas galaxias a partir de sus lenguas originarias. Poetas como Miguel León Portilla, Natalio Hernández, Macario Matus, Hubert Matiúwaa, Briceida Cuevas Cob, Esteban Ríos, Irma Pineda, Natalia Toledo o Martín Tonalmeyotl, al traducir sus poemas al español aportan expresiones, filosofía y conocimientos inéditos a nuestra lengua. También pienso en poemas como *Los hombres del alba* o *Juárez Loreto*, de Efraín Huerta, tan cercanos al sistema de Williams. En este sentido, los escritores que han abierto de manera evidente su inteligencia y sensibilidad, pero sobre todo su oído, a la formidable diversidad de voces en México, son numerosos. Por falta de espacio sólo menciono a los siguientes autores: Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, José Revueltas, Carlos Monsiváis, José Rubén Romero, Juan Vicente

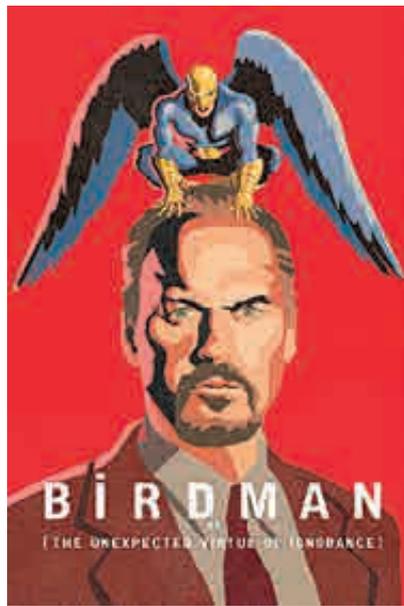


▲ Fotograma de *Paterson*, Jim Jarmusch, 2016.

Melo, Carlos Fuentes, Andrés Henestrosa, Gabriel López Chiñas, Carlos Pellicer, Guillermo Bonfil Batalla, Elena Garro, Carlos Castaneda, Agustín Monsreal, Carlos Montemayor, José Agustín, Parménides García Saldaña, Gustavo Sáinz, Paco Ignacio Taibo II, Elena Poniatowska, Jorge Ibar-güengoitia, Guillermo Samperio, Luis Tovar, Víctor Cata, Jorge Moch, Lorel Manzano, Jorge Belarmino Fernández, Armando Ramírez... La lista es inmensa.

Dylan, Cohen y otros poetas: un viaje en autobús por Paterson

“EL IDIOMA NORTEAMERICANO no era realmente inglés.” Con esta sorprendente frase, Williams dio inicio a la aventura poética más importante de la historia moderna de Estados Unidos. Mediante un procedimiento inédito, próximo al psicoanálisis, al escuchar –con infinita atención– las expresiones cotidianas de la gente, el poeta descubrió el sentido profundo de su lengua, recuperando el ritmo y la esencia de la poesía como máxima expresión de su idioma, es decir, de la cultura. Al hacerlo, la lengua recuperó no sólo imágenes y ritmos perdidos, sino un gran espectro de la inteligencia de su país. Esa es la razón por la que la influencia de Williams tiene alcances insospechados. No sólo está presente en la obra de Allen Ginsberg, Gary Snyder, Jack Kerouac, William Burroughs y Charles Bukowsky; el doctor que nació en Rutherford, Nueva Jersey, el 17 de septiembre de 1883, influyó en el *spoken word* de poetas como Leonard Cohen, Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 2011, o en Bob Dylan, Premio Nobel de Literatura en 2016. Su influencia también es evidente en escritores como Raymond Carver, autor del relato: “De qué hablamos cuando hablamos de amor”, historia que sirvió como base para el argumento del filme *Birdman*, de Alejandro González Iñárritu. También es la fuente poética y conceptual de *Paterson* (2016), película en la que Jim Jarmusch puso en movimiento el universo poético de Williams. Esta cinta muestra –a la manera en que lo hacen algunos escritores en lenguas originarias– el sistema empleado por Williams en el proceso de construcción de una poética. *Paterson* articula los temas más caros para Williams: el amor y el tiempo, la historia de su comunidad y la de su país, las expresiones cotidianas de la gente, relacionadas aquí también con Emily Dickinson, Ginsberg y Burroughs, pero, sobre todo, con la idea axial de que la poesía es un universo en construcción per-



▲ Cartel de *Birdman*, 2014 y disco de Leonard Cohen.

manente, donde interactúan la historia, la comunidad y el poeta. En el caso de este filme, el poeta, protagonizado por Adam Driver, es un sensible operador de autobuses urbanos. *Paterson* es una cinta inolvidable que demuestra que la poesía no es propiedad privada de nadie. Ejemplo de ello es el mismo Williams, quien trabajó de día como doctor, asistiendo a más de dos mil nacimientos, mientras escribía ensayos y poemas por la noche.

Finalmente, apunto algunos datos de la importancia que jugó el español que se habla en Latinoamérica en la poesía y la cultura de Williams: habló español, como idioma principal, hasta la adolescencia. Su madre era puertorriqueña y su padre vivió desde los cinco y hasta los treinta y un años en República Dominicana. Tradujo poemas de José Asunción Silva, Octavio Paz, Pablo Neruda, Alí Chumacero, Nicanor Parra, Silvina Ocampo, así como poemas de su propia madre, Raquel Hélène Rose Hoheb ●

VIENE DE LA PÁGINA 10/ CUATRO POEMAS...

viento sobre nosotros
que lleva la mente lejos
y en la mente crece
un olor, quizás, de flores de acacia
cuyo perfume es en sí un viento que se
mueve
para llevar la mente
lejos
a través del que, debajo de la catarata
que pronto estará seca
el río se arremolina y se amontona
primero recordado.
Agotados de vagar por las calles
inútiles en estos meses, con los rostros
inclinados contra
él, como trébol al anochecer, algo
lo ha regresado a su propia
mente
en la que una catarata invisible
tropieza y se levanta
y vuelve a tropezar –y no cesa, cayendo
y vuelve a tropezar con un estruendo, una
reverberación
no de las cataratas sino de su rumor
incesante

Versión de Silvia Camerotto.

Una canción de amor

¿Qué tengo yo para decirte
cuando nos encontremos?
Y, sin embargo,
estoy acá acostado y pienso en ti.

La mancha del amor
se cierne sobre el mundo.
Amarilla, amarilla y amarilla,
va comiendo las hojas
y mancha de azafrán
las ramas puntiagudas que se inclinan
pesadamente
contra un terso cielo púrpura.

No hay luz,
sólo una mancha espesa como miel
que va goteando de una hoja a otra
y de una rama a otra
y arruina los colores
del mundo entero.

Estoy solo,
y el peso del amor
me ha alentado hasta hacer
que mi cabeza pegue contra el cielo.

¡Mírame!
Chorrea néctar de mi pelo;
los estorninos lo transportan
en sus alas negras.
Mírame, finalmente
mis brazos y mis manos
están ociosos.

¿Cómo puedo saber
si alguna vez voy a volver a amarte
como te amo ahora?

Versión de Silvia Camerotto

EN PIE Y EN USO

Arquitectura de puentes en la Nueva España,
Guillermo Boils, México,
IIS, FA, UNAM,
México, 2022.



Aunque existe un conjunto de volúmenes y artículos sobre la infraestructura ingenieril novohispana, el modo de abordarla es accesorio, es parcial y sólo los especialistas lo manejan. Puede afirmarse entonces que es un campo casi inexplorado. Por lo tanto, el presente libro llena un vacío. Puentes, albarradones, represas, murallas, bastiones, acueductos, pavimentos, banquetas, etcétera, permanecen en el olvido. Así entonces, este es un primer valor de *Arquitectura de puentes*. Lo irónico es que se trata de estructuras que sobreviven siendo útiles, a pesar de no despertar curiosidad. Producto de ese desinterés, dicho patrimonio se ha perdido. Se trata de un problema global. En Ammán y Petra, los turistas transitan, sin que nadie los detenga, sobre las calles empedradas por los romanos, mientras los jordanos se hablan alefrentemente al tú por tú con los vestigios de su pasado ancestral. En Beijing, hace veinte años se ordenó eliminar una sección de la muralla cercana al mercado en Tianamen. En nuestro país, ¿por qué se demolió la muralla de Campeche? En Ciudad de México en 1967, en aras del progreso, se hizo correr la primera línea del Metro siguiendo el trazo de avenida Chapultepec, con lo que se tiraron los restos de su acueducto. Al viajar en auto a Teotihuacán, aun hoy, ¿quién mira el albarradón que protegió a la capital de las inundaciones durante cuatrocientos años? Y entrando en materia ¿quién conoce los puentes novohispanos que se hallan en Cerro de las Cruces? Al transitar por infinidad de carreteras del país, ¿quién observa tantos otros puentes virreinales con los que se salvan ríos, desniveles o barrancas?

Gracias al libro de Guillermo Boils sorprende que, a pesar de esa incuria, tantos puentes sigan en pie y, lo que es más notable, en uso. Esto último es de particular interés, pues demuestra su buena factura y los conocimientos, experiencia y empirismo que atesoran, los cuales sólo alguien interesado en estudiarlos, documentarlos, recorrerlos y medirlos ha podido rescatar. Boils ha explicado su arquitectura para que sus aportaciones se aprecien. Ese es el segundo valor de este trabajo. Glosando a Juan Ignacio del Cueto, autor de una de las presentaciones de este trabajo, afirma: ¿cómo son y cómo distinguir los puentes de bóveda de arco de medio punto, los rebajados, los de arcos apuntados, los escarzanos,

los de arcos desiguales?, y no sólo ¿los llamados “de fábrica” o los “puentes del Diablo”? ¿Dónde pueden verse? ¿Cómo trabajan estructuralmente? ¿Cómo es su geometría? ¿Qué son los tajamares? ¿Qué era una ataguía colonial y cómo funciona? ¿Cuáles fueron los materiales más usados? ¿Cuál su mano de obra calificada y no calificada? ¿Cuáles son sus daños más frecuentes? Quien haga la lectura del libro encontrará las respuestas a las preguntas anteriores y muchas otras pero, sobre todo –y ese es su tercer valor–, despertará su curiosidad y le hará surgir nuevas dudas.

Este libro es el producto de la búsqueda intelectual del ciclista Boils, quien hace veinticuatro años, durante un sabático en la Universidad de Cambridge, recorrió en bicicleta innumerables veces la veintena de puentes sobre el río Cam. Él es además, Del Cueto *dixit*, sociólogo de origen e investigador del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM desde hace más de cincuenta años. Pero, al ser un convencido de que el conocimiento debe ser hoy transversal, es también profesor en la Facultad de Arquitectura desde 1972. Cuando joven y sensible a la efervescencia social, se unió al Autogobierno para transformarse en un querido maestro y doctorarse ahí como arquitecto. De ahí la feliz confluencia de saberes que sus trabajos atesoran, y esta es otra, la cuarta, de las virtudes del presente libro: siendo de gran profundidad se dirige no sólo a los académicos, sino también a un público lego. Ojalá rescatemos los útiles puentes coloniales como primer paso para volver los ojos al degradado entorno natural, que los provee de su razón de ser, y también espera ser recuperado ●

Xavier Guzmán Urbiola

f JornadaSemanal

t @LaSemanal

ig @la_jornada_semanal



Visita nuestro
PDF interactivo en:

<http://www.jornada.unam.mx/>

En nuestro próximo número

La Jornada
SEMANTAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA

HASTA SIEMPRE,
QUERIDO PABLO MILANÉS

La flor de la palabra/ Irma Pineda Santiago Nuestros huipiles hablan

HACE TREINTA AÑOS, mientras caminaba por las calles de una ciudad vistiendo mi colorido huipil, un grupo de jóvenes pasó junto a mí gritando: “¿Dónde es el carnaval?”, y se alejaron con sus risas y sus burlas. Mi temerosa juventud de entonces sólo me permitió llorar y desear ser invisible. Hace unos días vi un video que circuló en las redes sociales donde los policías de Ciudad de México le niegan el paso a una mujer que viste con su radiante huipil rojo. Me doy cuenta de que sin importar los años que pasen y las cosas que cambien en este país, el racismo sigue siendo esa enorme roca que todos vemos, que todos nombramos, mas no hemos podido (o querido) mover.

El racismo y la discriminación hacia personas y comunidades indígenas se presenta desde las formas apenas perceptibles en una mirada, hasta las que literalmente matan. Acaso la más paradójica sea la relación que se establece con los textiles y diseños tradicionales de los pueblos, especialmente con los huipiles, los cuales son celebrados en las fotografías o en los museos y, tan deseables se vuelven, que son copiados y plagiados por diseñadores y marcas reconocidas. No olvidamos los casos de la francesa Isabel Marant, acusada de plagiar las figuras bordadas en las blusas de la cultura mixe y las imágenes que identifican al gabán purépecha de Michoacán, así como el de la marca Carolina Herrera y su diseñador Wes Gordon señalados por apropiación cultural indebida, al “inspirarse” en diversos diseños, como los animales bordados de los textiles de Tenango de Doria, Hidalgo, o las flores de los huipiles del Istmo de Tehuantepec.

Una vez en los catálogos internacionales estos huipiles se anuncian a precios exorbitantes. Un ejemplo es la blusa mixe que en las manos de una artesana puede costar cuatrocientos pesos, mientras que, con la firma de la diseñadora, se anuncia en casi veinte mil pesos mexicanos, pagando así por la marca que los promueve para vestir pieles blancas como un gusto exótico, o como muestra de interés por el folclor mexicano, mientras que en las pieles morenas estas mismas blusas o huipiles son objeto de desprecio y violencia por parte de mucha gente, incluyendo servidores públicos.

Al plagiar los diseños de los textiles no sólo se roban las imágenes o las formas, sino que se comete un acto aún más violento: se les despoja de toda emoción e historia. Sí, porque nuestros huipiles no son sólo trapos que nos cubren; nuestros huipiles hablan y cuentan la historia de muchas generaciones. En nuestros huipiles se bordan leyendas, conocimientos, sabiduría; en ellos encontramos geografía, astronomía, matemáticas, biología, saberes y palabras que nos han guiado por siglos. Cada huipil es una pieza única que recibe y comparte la energía que en él se depositó a través de cada hilo, de cada figura y color elegido.

Todo lo anterior queda ahora sólo como una visión romántica que se diluye frente a las máquinas de bordado que producen cien huipiles por hora; frente a la inacción de los gobiernos de todos los niveles, que sólo emiten comunicados donde condenan o se indignan por los plagios cometidos sin que realicen ninguna acción legal para castigar o detener esos abusos que sobre los pueblos indígenas se siguen realizando y, desafortunadamente, sin que haya procesos de sensibilización o capacitación de los funcionarios y servidores públicos para que conozcan y valoren la gran diversidad cultural que existe en este país, o al menos para que sepan que en el artículo segundo de la Constitución mexicana se especifica que México se sustenta en su población indígena y afroamericana.

Hoy más que nunca es necesario que nuestros huipiles hablen, para recordarnos que somos un país de sangre indígena y afrodescendiente, para insistir en que todas las personas y las instituciones tenemos que trabajar para construir una sociedad más equitativa, donde el color de piel o la vestimenta nunca más sean motivo de violencia ●



◀ **Retratos en video danza.** Serie que forman parte del proyecto BLANCO Laboratorio MANDALA, una segunda naturaleza 2015. Proyecto de DANZA-VIDEO-MULTIMEDIA Apoyado por el FONCA a través de su programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales. Tomado de: https://vimeo.com/137665942?embeded=true&source=vimeo_logo&owner=2464132

La otra escena/ Miguel Ángel Quemain Rosario Armenta, teatralidad y danza de la vida real

TRES EN 3 vivenciales... cada cuerpo baila con su historia, de la bailarina, coreógrafa, investigadora y oficiante de la danza Rosario Armenta, es el punto de llegada metodológico de su quehacer dancístico múltiple, congruente y equilibrado, que ha convertido una expresión artística en la práctica de un ejercicio de espiritualidad que recoge el documental presentado este mes en el espacio de la Casa blanca de la UAM, en Tacubaya, gracias a esa visión que en lo escénico sostiene esta Casa Abierta al Tiempo.

Se trata de la presentación de un material audiovisual “de un proceso artesanal” que formó parte del proyecto que presentó ante en Sistema Nacional de Creadores para el período 2019-2022. Es una triada que posee un mecanismo de relojería muy fino. Acudo a un engranaje por la metáfora de precisión y de coordinación que la palabra propone, pero el adjetivo también podría ser *fatalidad*, entendida como el transcurso vital de un organismo cargado de imprecisiones poéticas y desencuentros, como el río de Heráclito.

Pues ahora ya están resueltos los tres momentos de esos encuentros y Rosario tiene la fortuna de contar con algo más que un registro porque las tomas, los emplazamientos, el sentido de la presencia del personaje que declara, no podía haberlo hecho un realizador que no contara con la relación profunda con la autora, pues lo que el documental pone en juego es una relación totalmente poliédrica de respeto, admiración y conocimiento del sujeto focalizado y, gradualmente, la revelación que produce en el personaje protagónico, el encuentro con Rosario. Toda esa experiencia transmitida al espectador es parte del entendimiento del realizador y su producto final es el montaje esperado/inesperado, como todas las experiencias de auténtica resiliencia.

Rosario Armenta suele dar una explicación sobre lo que hace. Dice lo mismo pero de distinta manera, en razón de quien la escuche. Podría decir que cada ocasión es su primera vez, pero tampoco se trata de esa forma de acto creativo inaugural, porque todo lo que propone está sumamente organizado y estu-

diado, aunque por lo expansivo de sus márgenes y la fluidez con la que transita se podría pensar que la improvisación domina muchas escenas.

Sin embargo, no se trata de esa improvisación del que *le atina*, sino del artista que se atreve a abrir nuevas puertas en medio de la representación misma, en el aquí y ahora. Los conceptos rectores de estas ideas los ha clasificado como danza personal, coreografía, vivencias e intérprete integral, a partir de un trabajo con intérpretes tan cercanos que hagan posible reconfigurar lo estrecho del vínculo a tal punto que le permitan “unirme con ellos y encontrar juntos respuestas a los cambios donde el cuerpo se detiene, observa y respira”. Es a esos intérpretes a los que denomina cuerpos de la vida real.

Uno de los tres escenarios se llama *La virgen del norte* y me conmueve especialmente el hallazgo, comunión, comunicación, viaje iniciático, profunda amistad con Graciela Cervantes, esa anomalía incomprendida, envidiada, menospreciada en la danza mexicana en sus mejores años de bailarina que parecía volar o simplemente agitar sus alas frente a un espejo que, con indiferencia, arrogancia e inocencia exhibía siempre sonriendo para sí misma sus poderes transformadores.

Muchas veces la pude observar a fines de los ochenta y principios de los noventa, conversando y riendo a solas como si sólo esperara ese día en el que nos viéramos unos a otros “hablando con nadie” en el “manos libres” y gesticulando como si tuviéramos enfrente a ese interlocutor sólo presente en el audífono anclado todo el día a nuestro oído.

Quisiera empezar por ese tercer acto que titulé *La virgen del norte*, extraordinario por la capacidad que tiene Rosario Armenta de convertirse en el “alma” que intuye que será la eterna compañía de esa Graciela Cervantes que conserva la ilusión de bailar. Armenta es ese *alter ego*, esa sombra junguiana, que acompaña su movimiento y la anima de manera anónima a seguir viva entre nosotros y convocar a una nueva devoción por ese cuerpo que no cree en la jubilación del bailarín ●

Casa sosegada/ Javier Sicilia

Del Evangelio y del poder

EL EVANGELIO Y el poder se excluyen mutuamente. Su confrontación con las potestades de su tiempo llevó a Jesús de Nazareth a ser ejecutado en una cruz. La idea de mezclarlos nació en el siglo IV, cuando Constantino I, tratando de salvar al imperio romano, le dio a la Iglesia un lugar en él con el Edicto de Milán. Desde entonces, hasta la Ilustración, que separó a la Iglesia del Estado, la tentación de volver a conciliarlos ha recorrido la vida política de Occidente de muchas maneras. En México, siguiendo el modelo de las democracias cristianas, resurgió con el PAN y recientemente, bajo esa cosa amorfa que llaman populismo.

El Evangelio, sin embargo, es marginal. Florece y se preserva en los límites, y carece de dogmas. Su cimiento es el amor que es renuncia al poder, acogimiento y resistencia a cualquier forma de imposición y de orden que constriñe la justicia y la libertad, aun en nombre del Evangelio. A veces irrumpe en el centro de la vida social para rescatar lo humano. El ejemplo más antiguo se remonta al Edicto de Milán. No bien Constantino dio poder a la Iglesia, un grupo de personas salió de las ciudades para aposentarse en los desiertos de Siria y Egipto. Debieron pensar, dice Thomas Merton, que no era posible la existencia de algo como un Estado cristiano. Eran en cierta forma anarquistas, como Jesús, hombres que no pensaban en dejarse guiar ni gobernar pasivamente por un Estado decadente. Al emigrar no se colocaban por encima de la sociedad, como si fueran superiores a otros. Por el contrario, buscaron las márgenes porque aquel mundo, igual que el de hoy, estaba dividido en hombres que sometían a otros que, a su vez, cedían y se dejaban imponer. Buscaban un retorno al Paraíso. No un lugar de delicias como el que prometen los que han hecho del Evangelio un poder. Era, por el contrario, un cambio de estado ontológico en Cristo: el encuentro de su sí mismo en él. El Paraíso era, por lo tanto, el vacío de sí, del que el desierto es su imagen. Su vida dedicada a la soledad, al trabajo con las manos y la oración, les permitía despojarse de su yo para que el amor habitara en ellos. En paz y en posesión de nada, su ser estaba asido a todo. Sus enseñanzas, recogidas en los *Verba Seniorium*, son respuestas simples a preguntas que la gente se hacía en relación con el sentido que se había vuelto impreciso. En lugar de hablar de principios abstractos, de lanzar condenas y querer imponer la justicia, contaban historias de un profundo sentido común. Frente al ruido de las ciudades, fruto de diversas controversias religiosas y políticas, el desierto sólo ofrecía lo más sustancial del Evangelio. Su vida en el amor significaba, más que un sentimiento, una identificación interior y espiritual con los demás que les impedía considerarlos como objetos susceptibles de manipulación.

Ante el desastre político, los desiertos se poblaron en torno a esos hombres y mujeres. En el siglo V, cuando el imperio terminó de desmoronarse, los Padres del Desierto, convertidos en monjes, entraron en el mundo y salvaron la civilización.

En estos tiempos de santones, de oscuridad, habría que construir pequeños desiertos donde preservar el sentido contra las malversaciones del poder.

Además opino que hay que respetar los Acuerdos de San Andrés, detener la guerra, liberar a todos los presos políticos, hacer justicia a las víctimas de la violencia, juzgar a gobernadores y funcionarios criminales, esclarecer el asesinato de Samir Flores, la masacre de los Le Barón, detener los megaproyectos y devolverle la gobernabilidad a México ●

Suicidio de escorpión Aristóteles Nikolaídis

Su historia de escorpión murmuraba

cuando una noche lo rodearon las llamas.

Vivía tranquilamente en su humedad, solo

debajo de una piedra olvidada.

Y tenía un veneno siempre para los enemigos

un veneno para los amigos.

¿Quién probaría su certero aguijón?

Y tenía un veneno este pequeño escorpión

mientras lo rodeaban las llamas

—mas quién pensó del todo sin morir

lo que significa un veneno—

y lo encajó en su suave cuerpo.

Aristóteles Nikolaídis (1922-1996) se graduó como médico en la Universidad de Atenas en 1948. Durante la ocupación alemana de Grecia (1941-1944) formó parte de la Resistencia como miembro del Frente Nacional de Liberación y, en la insurrección comunista de diciembre de 1944, participó en la guerrilla, hasta que fue detenido por el ejército británico y encarcelado por cuatro meses. Como psiquiatra prestó sus servicios en varias clínicas y hospitales de Atenas, París, Estados Unidos y, finalmente, en Génova y de nuevo en Atenas. Es autor de varias novelas y cuentos —algunos de ellos traducidos al francés y alemán—, de diez libros de poesía y tradujo a T. S. Eliot al griego. Sus poemas han sido traducidos al inglés, francés, alemán, sueco y húngaro.

Versión de Francisco Torres Córdova.

**Bemol sostenido /
Alonso Arreola**

T: @LabAlonso / IG: @AlonsoArreolaEscribajista

Sólo Sara
Valenzuela

CONOCIMOS A SARA Valenzuela hace veinte años. Fue en Guadalajara, la ciudad donde vive y por la que ha hecho tanto musicalmente. En esa ocasión, según recordamos, nosotros íbamos haciendo rock. Se trataba de una fiesta grande y extraña que incluía malabaristas de fuego. Tenemos un tanto borrosa aquella noche, pero sabemos que platicamos un buen rato con ella y que los intereses en común resultaron numerosos.

También coincidimos en el club SOB's de Nueva York, durante una de las reuniones iniciales de la LAMC (Latin Alternative Music Conference). Allí cantó algo con nosotros. Hacía poco que se había desintegrado su banda, La Dosis, conjunto de pop funk que destacara a finales de los años noventa (y con la que ha vuelto a sonar). Hablamos del grupo que Sara fundara junto a colegas como el talentoso bajista y productor Richie Arreola (Belanova) y el saxofonista Giancarlo Fragoso (Telefunka).

Fue después de eso cuando nos pidió grabar dos temas para su disco *En la cocina* y, alrededor de ello, a tocar alguna canción en el Foro del Tejedor y la Sala Roberto Cantoral de Ciudad de México. Justo en ese espacio, hace casi una década, Sara produjo el ciclo de música experimental *Alterna Jazz*. Por su invitación sonamos junto a los colegas Trey Gunn y Michael Manring, lo que derivó en la formación de *Three Below*, trío que en gran medida se debe a ella. ¿Cuántos más compartirán esta sensación de gratitud?

Por el lado pedagógico, Sara impulsó la Fundación Tónica, de la cual se desligó pero con la que alcanzó momentos de gran relevancia cultural y social. Lo sabemos porque también nos tocó participar en alguna de sus iniciativas. Allí promovía conciertos, conferencias, conversatorios, clases magistrales, residencias... Encuentros variopintos que contaban con elenco nacional e internacional de altos vuelos. Y allí otro aspecto a señalar este día, lectora, lector.

Sara Valenzuela ha entablado relaciones creativas, educativas y amistosas con músicos notables del jazz estadounidense, para quienes ella ha sido vital en su relación con México. De Marc Ribot a Jay Rodríguez, pasando por Steven Bernstein o John Medeski, entre muchos más, su papel como puente y conector entre escenas ha producido incontables sesiones, entrevistas radiofónicas –también televisivas e impresas–, así como *shows* en cualquier cantidad de festivales, foros alternativos y salas reconocidas como los teatros Diana y Degollado.

Pues bien. Actualmente Sara es directora de Jalisco Radio y está celebrando el trigésimo segundo aniversario de su programa *Sólo Jazz*, que se puede escuchar diariamente en Guadalajara (y en línea para todo el mundo por jaliscoradio.mx). Con tal motivo nos invitó a conceptuar a su lado un concierto que incluyera a colaboradores y amigos cercanos; músicos dispuestos a improvisar según provocaciones sugeridas por su propia audiencia. Así se formó la *Perla Jazz Collective*.

El resultado de tal ocurrencia fue estimulante y conmovedor. Sucedió hace un par de semanas en el Guanamor Teatro Estudio (gran espacio de espectáculos, allí donde estaba el otrora Cabaret). Primero pasaron las reacciones a contra reloj de *La Perla* y su docena de participantes; luego salió *Breast Fist*, banda invitada –y disfrazada– de Nueva York que compartió su jazz psicodélico con una audiencia que sólo esperaba abrazar a Sara; hacerle saber que su esfuerzo ha tenido y tiene sentido; que su presencia nos hace mejores a todos y que no hay oscuridad, ni decepción, ni desencanto que pueda apagar su luz.

¿Verdad que debimos dedicarle una columna hace mucho tiempo? Nos deteníamos porque Sara Valenzuela es nuestra amiga. Pero... ¿qué programas dedicados al jazz han superado los treinta años de vida en México? ¿Cuántas personas han hecho tanto por su ecosistema sonoro trabajando con humildad? Sólo Sara. Sintonícela. Escúchela hablar y, sobre todo, siéntala cantar. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●

Cinexcusas/ Luis Tovar @luistovars
Equívoca y desbrujulada



LA DIRECTORA, GUIONISTA y productora argentina Lucía Puenzo –que mañana cumplirá cuarenta y siete años de edad– ya había visto filmados una cuarteta de guiones suyos y dirigido un cortometraje, cuando su debut largometrajista le dio inmediata y muy merecida fama internacional: *XXY*, de 2007, es una película temáticamente osada, formalmente irreprochable y memorable, donde aborda asuntos habitualmente desdeñados por ese cine que, por muy bien hecho que esté, se quiere “entretenido” y ya; nada de escocer la conciencia del espectador, ni siquiera hacerlo pensar aunque sea unos cuantos minutos en aquellos flancos de la realidad que resultan escabrosos o indignantes, mucho menos si tales incomodidades pertenecen al ámbito de la sexualidad –tal es el caso de *XXY*, con la cual Puenzo ganó los premios Cónдор de Plata, Goya y Ariel, entre muchos otros dentro y fuera de Argentina.

Ni un gramo de osadía

DESDE LA PRODUCCIÓN y estreno de *Wakolda* (2013), y tras dirigir una serie televisiva hace siete años, al parecer Puenzo no había vuelto a filmar largometraje hasta ahora que la plataforma Prime le produjo *La caída* (2022). Bien y mal: es digno de celebrarse que una cineasta probadamente capaz y talentosa como Puenzo retorne a la pantalla grande, pero es deplorable que lo haga con un filme tan decepcionante como éste.

Equívoco y desbrujulado desde el título mismo, el filme presume estar, según la manida frase, “basado en un hecho real”, en este caso el protagonizado hace dieciocho años por un entrenador de clavadistas de alto rendimiento mexicano llamado Francisco Rueda y Laura Sánchez, una de sus pupilas, contra la cual cometió un estupro que, algunos años después, terminó en matrimonio.

Tratándose de clavadistas, “la caída” juega de manera más bien simplona con la imagen de la ejecución de un clavado; sin embargo, la obviedad no se cumple y en realidad el hecho de caer aludiría,

metafóricamente, a la defenestración de la cual el entrenador Rueda habría sido objeto a causa de su abuso contra la entonces menor Sánchez. Suena plausible y justiciero, sólo que ni en la realidad ni en el filme Rueda recibe el castigo correspondiente al delito cometido, quizá porque al “basado en...” se le añadieron licencias narrativas equivalentes a omisiones y distorsiones groseras de los hechos reales, y quizá también porque a las guionistas –atípico en ella, Puenzo no participó en este rubro–, Mónica Herrera y Samara Ibrahim, se les ocurrió que lo mejor era contar la historia desde un punto de vista no directo sino adyacente, perteneciente a otra clavadista que, a su vez y poco tiempo atrás, habría vivido una historia idéntica con el mismo entrenador. En la realidad, esa otra clavadista podría ser Paola Espinosa o Azul Almazán; en el filme, una actriz tan farandulamente limitada como Karla Souza, *miscast* de edad mediante, incomprensiblemente es puesta primero a dar la cara por el entrenador/violador para tranquilizar a la madre de la nueva estuprada; después, a “descubrir” que con la nueva clavadista está repitiéndose su propia historia, y más adelante, de manera igual de inverosímil, no a denunciarlo sino a practicar una “venganza” tan tirada de los pelos como dejarse ganar una medalla de oro olímpica.

En *La caída*, dicho punto de vista, un irresoluble bricolaje de lo revelado por las auténticas Azul Almazán y Paola Espinosa, a partir de las cuales se configuró la Mariel de la ficción, es privilegiado en detrimento del de Nadia, la personaje que correspondería a Laura Sánchez, sólo para que Mariel quede como heroína o, mejor dicho, para lucimiento de Souza. El resultado es una historia que, por supuesto, valía la pena de ser contada, que parecía estar en buenas manos –las de Puenzo *XXY*–, pero que desbarrañca entre el *miscast*, las alteraciones a la historia en que se basa y las chocantes necesidades de espectacularidad de una productora, Prime, de la cual sólo con insensatez podría esperarse una película con un gramo de osadía ●

Anitzel Díaz

¿Tienes que estar desnuda para entrar a un museo?

¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar al Metropolitan Museum? En 1989, las artistas visuales, escritoras y directoras de cine conocidas como Guerrilla Girls salieron a la calle a demostrar su descontento con el mundo del arte que, de acuerdo con ellas, sigue “apestando”.



Durante la década de los años setenta del siglo pasado, en el punto más álgido del movimiento feminista, surgió el Feminist Art Movement que transformó el mundo del arte ayudando a las artistas a crear y exhibir, pero sobre todo a controlar el flujo de su obra por medio de espacios cooperativos. Como menciona Holland Cotter en su artículo “Two Nods to Feminism” en *The New York Times*: “el movimiento feminista no sólo dotó de nuevos contenidos a la pintura, la escultura y la fotografía, sino que introdujo el *performance*, el video y la instalación”.

En 2015, la curadora e historiadora del arte estadounidense Katy Hessel “entró en una feria de arte y se dio cuenta de que, de las miles de obras de arte que tenía ante mí, ninguna era de una mujer” y decidió escribir un libro: *The Story of Art Without Men* (La historia del arte sin hombres); una obra recopiladora, un viaje por quinientos años de historia y más de cuatrocientos artistas que no sólo recuerda a figuras icónicas, sino también arroja luz a las voces emergentes femeninas dentro del arte.

Georgia O’Keeffe, Elizabeth Catlett, Tina Njideka Akunyili Crosby, María Berrío, Lisa Brice, Guerrilla Girls, Somaya Critchlow, Tracey Emin, Jadé Fadojutimi, Chantal Joffe, Julie Mehretu, Zanele Muholi, Wangechi Mutu, Celia Paul, Deborah Roberts, Khadija Saye, Sarah Sze and Flora Yukhnovich; mexicanas: Tina Modotti, Alice Rahon, Leonora Carrington, Remedios Varo, Frida Kahlo, Aliza Nisenbaum, entre muchas otras. Cada una recibe el tratamiento crítico que se merece como artista. La obra se analiza por su peso en la historia, por su

valor documental, por su contexto, formato y creación. Se denuncia la desigualdad, no sólo en el reconocimiento, sino en el mercado del arte. Después de todo, lo que no se conoce no existe.

“A los hombres les gusta etiquetarme como la mejor pintora. Yo creo que soy una de los mejores pintores”, dijo al respecto Georgia O’Keeffe, que fue de las primeras mujeres en ser exhibida en el Metropolitan Museum of Art, esto es, haber cruzado el umbral del museo sin estar retratada en un cuadro. En 1989 menos de cinco por ciento de artistas en la sección de arte moderno en un recinto museístico eran mujeres; para 2005 esta cifra había descendido al tres por ciento. El último conteo apunta al cuatro por ciento en relación con el setenta y seis por ciento de los desnudos que son femeninos.

O’Keeffe, musa, pintora, artista, nunca reniega de su condición de mujer; la resalta, la retrata, la dibuja, la pinta. No se debe negar el profundo significado femenino de su obra. De manera quizá inconsciente se convierte en un icono de la lucha feminista, no por la lucha en sí, sino por haber logrado habitar el mundo del hombre.

“Aliza Nisenbaum, nacida en México (nacida en 1977), usa el género para el cambio social al honrar a profesionales y personas de comunidades subrepresentadas en sus pinturas profundamente expresivas y psicológicamente intensas”, escribe Katy Hessel.

Las pinturas de Nisenbaum son retratos realistas de las periferias, los invisibles. Su paleta remite a los textiles mexicanos que rodearon su infancia. “Sigo sintiendo que el coleccionismo de mujeres artistas no es proporcionado, y las voces de las mujeres no siempre se escuchan” dijo la artista en una entrevista.

La Real Academia de Artes de Londres fue fundada en 1824 y realizó su primera gran exposición individual de una artista, Artemisia Gentileschi, en 2020. Artemisia murió en 1656. Una investigación de la BBC publicada en agosto indicó que las bellas artes son uno de los entornos laborales más desiguales, mientras que Jeff Koons es el artista con el récord más alto en una sala de subastas con 91 millones de dólares, mientras el mayor precio alcanzado por una mujer, Jenny Saville, es de 12.5 millones de dólares.

The Story of Art Without Men, de Katy Hessel, fue publicado por Penguin el pasado mes de septiembre y está siendo traducido a más de una docena de idiomas, español incluido ●

