

**JOSÉ WOLDENBERG**  
PAUL LEDUC, UNOS APUNTES

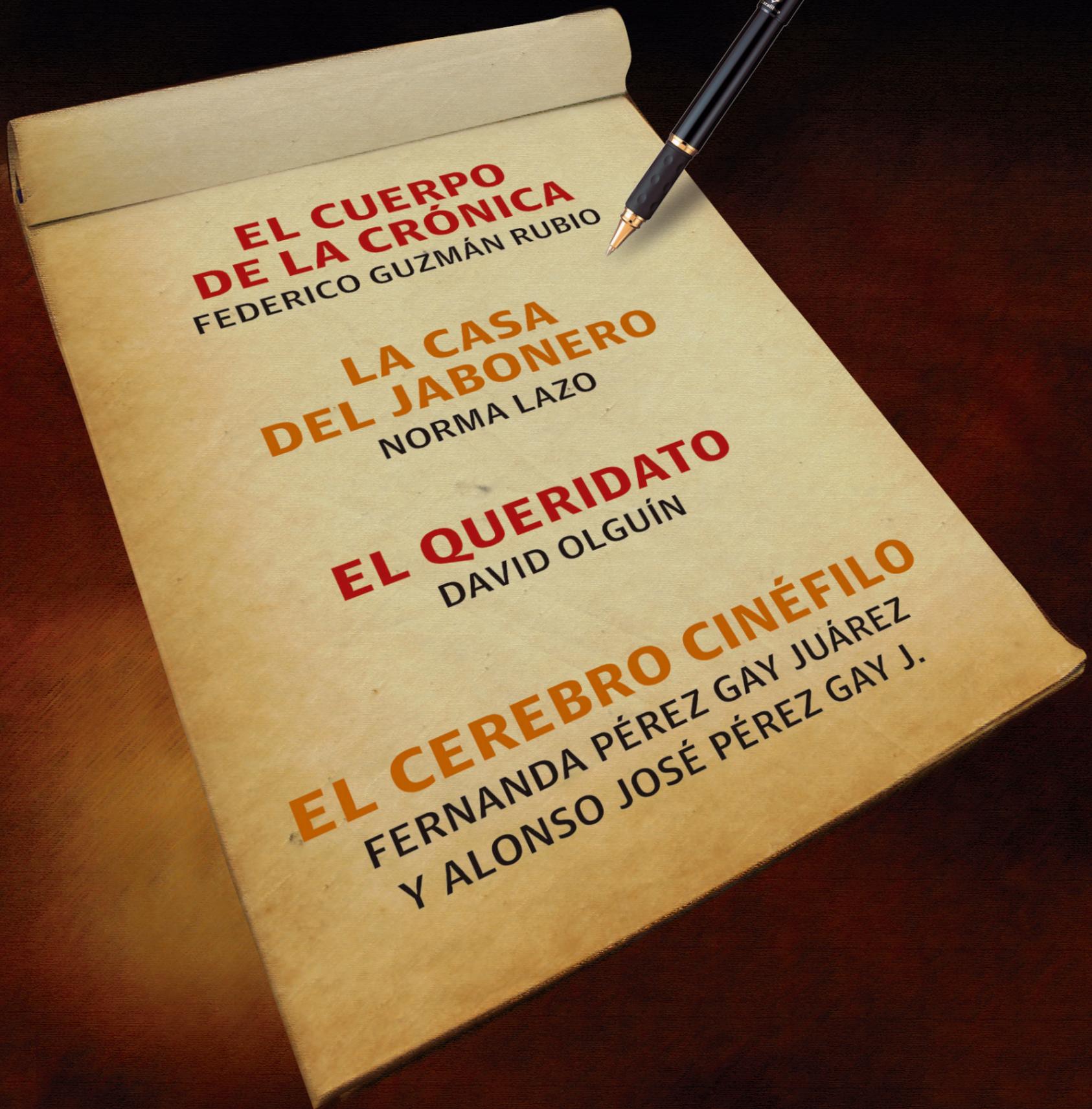
**CARLOS VELÁZQUEZ**  
RECORD STORE DAY

**ALEJANDRO GARCÍA ABREU**  
ENTREVISTA A JORGE COMENSAL

NÚM. 275 SÁBADO 31.10.20

# El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]



Arte digital - A partir de una imagen en [pastoralsj.org](http://pastoralsj.org)  
> Mónica Pérez > **La Razón**

*El valor testimonial de la crónica, además de su singularidad como "el más versátil" de los géneros literarios —según apunta este ensayo—, le ha permitido transformarse de acuerdo con los cambios de época. En años recientes han surgido autoras cuya lectura plantea el cuerpo como su nuevo territorio y protagonista. Así comparten experiencias y cuestionan —aun sin proponérselo— el orden de un mundo reflejado, de modo inevitable, en el espejo de una vida que se vuelve única mediante la escritura, con el acento en subjetividades radicales que detonan su potencia y originalidad.*



# EL CUERPO DE LA CRÓNICA

FEDERICO GUZMÁN RUBIO

**A**l igual que la novela, la crónica siempre se está muriendo. Larga agonía, la de la crónica, cuyo fin se anunció cuando el turismo de masas sustituyó la era dorada de los viajes, cuando el cine y la televisión jubilaron a los enviados especiales de los diarios y cuando las redes sociales monopolizaron el relato de lo cotidiano que se sueña extraordinario. Pero quizás estos cambios fueron necesarios para recuperar su esencia: en una buena crónica quien se transforma es el cronista; el protagonista es la mirada de quien escribe, y el cuerpo y el alma son el campo de batalla. Inevitable como escenario, en el fondo, el mundo está de más.

Esta liberación permitió que ya no fuera necesario peregrinar a París, a Japón o a Egipto, cual viajero modernista, para escribir crónica. Es verdad que la Torre Eiffel, las pagodas y las pirámides fueron para Darío, Gómez Carrillo y compañía más bien una excusa exótica para resucitar el español y llegar a fin de mes, pero la excusa acabó por gastarse, aunque Netflix persista en resucitarla con series que convierten a la vieja crónica de viajes en episodios de superación personal en los

que los emprendedores de un puesto de crepas, sushi o pizza nos cuentan la historia de su éxito.

Con la variante nómada cancelada, la crónica recurrió a uno de sus viejos trucos para sobrevivir: el relato barriobajero, prudentemente delinencial, regado con hartos alcohol y drogas varias, desesperado por encontrar ya no nuevos mundos o sensaciones, sino a un despistado dispuesto a escandalizarse. Curiosamente, los pocos que se escandalizaron fueron algunos cronistas, que en un ejercicio de ascenso social y terapia de adicciones impulsaron una crónica más periodística que literaria, más aséptica que bastarda, más cercana al reportaje de domingo por la tarde que a la crónica del fin del mundo, en la que los ingredientes —entrevistas, descripciones, alguna cita culta, anécdotas— se mezclaban siguiendo al pie de la letra la receta para obtener un texto objetivo y verídico, olvidando que las subjetividades más radicales suelen alcanzar verdades más interesantes.

Cuando no está oficialmente muerta, la crónica está de fiesta (también oficial). Hace pocos años se la intentó poner de moda: antologías, reportajes y crónicas

Foto > M. Gabriela Mazzuchino

DIRECTORIO

**El Cultural**

[Suplemento de **La Razón**]

Twitter:  
@ElCulturalRazon

**Roberto Diego Ortega**

Director  
@sanquintin\_plus

CONSEJO EDITORIAL

**Julia Santibáñez**

Editora  
@JSantibanez00

Facebook:  
@ElCulturalLaRazon

Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki • Delia Juárez G. • Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Bruno H. Piché • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

Director General Editorial > Adrian Castillo Coordinador de diseño > Carlos Mora Diseño > Armando S. Armenta

Contáctenos: Conmutador: 5260-6001. Publicidad: 5250-0078. Suscripciones: 5250-0109. Para llamadas del interior: 01-800-8366-868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 12

sobre cómo se escriben las crónicas. En realidad, había motivos para festejar, como los textos pachangueros de Salcedo Ramos, los viajes algo gruñones de Martín Caparrós, el humor penetrante de Juan Villoro o la tensa contención de Leila Guerriero. Pero mientras se nos anunciaba que la nueva crónica era la auténtica literatura latinoamericana, el género perdía los espacios ganados a lo largo de todo un siglo a golpe de pluma y de timón, pues los periódicos y revistas —soporte en el que todos los cronistas, de Walsh a Monsiváis, y de Novo a Ibarguengoitia publicaron sus trabajos— cada vez dedicaban menos espacio al más versátil de los géneros.

**PERO A LA CRÓNICA** le importa más bien poco la realidad, tan poco que siempre le da la vuelta para ir un paso adelante. Si los periódicos y las revistas se abandonaban al chisme político y al meme, celosas de las redes sociales, quedaban los libros. En lo que no deja de ser una pequeña traición a su historia, algunas de las crónicas más interesantes que se publican hoy en día llegan directo al formato alguna vez prestigioso del libro, sin haberse ensuciado antes en la tinta —y ni siquiera en el pixel— de todos los primeros de mes. Este cambio por supuesto supuso algunas ventajas —como la publicación de trabajos más unitarios y ambiciosos, y no de meras recopilaciones—, pero también implicó algunas pérdidas, como dejar atrás esa insolencia con la que la crónica le hablaba de tú a tú al mundo a cambio de ser recibida en el elegante salón donde poetas y novelistas platican de los últimos premios y becas recibidos.

El mundo cambia, y menos mal que así es, porque si no todas las crónicas serían iguales. Es llamativo el carácter algo contradictorio, casi caprichoso, de la crónica, que al retratar el mundo lo confronta y lo contradice: cuando viajar era difícil, las grandes crónicas eran las de viaje; hoy que las distancias se acortan, narrar porque sí un viaje a Katmandú, Venecia o Tombuctú no tiene mucho sentido. Se privilegian los temas y se sale para dotarlos de carne y narrarlos, o se cae en la cuenta de que, modestia aparte, no hay lugar más interesante en el mundo que uno mismo, por el simple hecho de que las cosas no pueden mirarse desde otra perspectiva. Así, las crónicas más sugerentes que se escriben en la actualidad son ensayos nómadas —ideas en movimiento—, o viajes sedentarios —recorridos vitales. A esta última categoría pertenecen tres novedades de este 2020, el año menos propicio del siglo para escribir crónica y, por esto mismo, el año en que leerla se hace más necesario: *Linea nigra*, de la mexicana Jazmina Barrera; *Las malas*, de la argentina Camila Sosa Villada, y *La revolución a dedo*, de la chilena Cynthia Rimsky.

**COMO TODA BUENA** obra de cualquier género, *Linea nigra* (Almadía, México, 2020) es su confirmación y su refutación. Si los manuales indican que la crónica narra una transformación, que en ella hay un punto de partida y otro de llegada, que hay un relato



Jazmina Barrera (1988).

Fuente: horizontal.mx

“A LA CRÓNICA LE IMPORTA MÁS BIEN POCO LA REALIDAD, TAN POCO QUE SIEMPRE LE DA LA VUELTA PARA IR UN PASO ADELANTE. SI PERIÓDICOS Y REVISTAS SE ABANDONABAN AL CHISME POLÍTICO Y AL MEME, CELOSAS DE LAS REDES SOCIALES, QUEDABAN LOS LIBROS”.

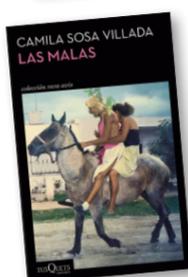
cronológico en el que todo cambia, entonces Jazmina Barrera los sigue al pie de la letra. Pero los manuales también estipulan que la crónica narra un recorrido, que se basa en una mirada algo objetiva de cierto fenómeno (de ahí su gusto por las entrevistas y los testimonios) y que de preferencia todo lo que se cuente debe ser verificable; entonces, parecería que Barrera tomó la sabia decisión de olvidarse de las reglas y de escribir, básicamente, como se le dio la gana. En *Linea nigra* la autora narra su embarazo, desde que recibe la noticia del próximo nacimiento de Silvestre hasta el periodo de lactancia. Para ser sinceros, no se me ocurre un tema más radicalmente personal y más instintivamente social y, como hombre y padre, lo leo con un reconocimiento y una identificación imposibles, a la vez que con un extrañamiento permanente.

*Linea nigra* se presenta como el diario de un embarazo y lo es, estrictamente lo es, con visitas mensuales al médico, evolución de los ultrasonidos y aumento del peso, pero también es muchas cosas más: una inquietante antología de fragmentos que se han escrito sobre la maternidad, una descripción de los fenómenos fisiológicos más extraños del embarazo, un ensayo sobre la transformación del propio cuerpo para dar vida a otro ser, una diminuta novela familiar donde conocemos a la madre y la abuela de la autora, y una narración, en suma, de cómo vivió cotidianamente Barrera esta experiencia extraordinaria. El fragmento, recurso que suele emplearse para agregar básicamente lo que sea a un libro que no trata sobre nada, en este caso sirve para ensayar diferentes perspectivas de un mismo tema, con lo que se consigue, encima, que el libro avance con la calidez y naturalidad de una conversación. Siempre en un mismo estilo —íntimo y cotidiano—, pasamos, sin darnos mucha cuenta, del manual de ginecología al relato de

terror, de la complicidad de pareja a la soledad más profunda, de la cálida remembranza familiar al temor a lo desconocido, que se multiplica al no poder ser más cercano, pues de pronto el cuerpo se convierte en el territorio más extraño del planeta.

**SOBRE ESTE MISMO** territorio escribe Camila Sosa Villada en *Las malas* (Tusquets, México, 2020), y también en su caso se trata de un espacio en mutación: el cuerpo que tiene nombre de niño, pero que Villada sabe de mujer, y que transforma en tal, echándose, de paso, a todo el mundo en contra: la familia, la policía, los vecinos, la escuela y cualquier otro colectivo que merezca un capítulo de Foucault para desnudar las relaciones entre poder, represión y sexualidad. Por supuesto que hay queja y denuncia en la escritura de Camila Sosa Villada, y motivos no le faltan, pero felizmente, incluso en los momentos más difíciles, prima la celebración: la de seguir el camino elegido por duro que sea, el de la solidaridad de las travestis que la acompañan en las noches clandestinas de trabajo y fiesta, el del humor y la ternura que afloran en medio de la sordidez y la violencia ejercida contra quien decidió ser diferente, por más que esa diferencia simplemente consista en ser quien se es y aspire, como lejana utopía, a la simple normalidad.

Al igual que todo estilo personal, el de Sosa Villada es una mezcla feliz de otras voces bien llevadas: cuando una escritura realmente se apropia de otras, no las oculta, taimada y avergonzada, sino que las grita a los cuatro vientos, ya con su propio acento. En nada se parece el estilo de Sosa Villada al de Duras, Szymborska y McCullers, como un tanto elitista y acomplejadamente afirma Juan Forn en el prólogo; con toda claridad y nuevos bríos, en las páginas de *Las malas* conviven el Reinaldo Arenas más impetuoso, la sordidez lírica de Pedro Lemebel y sí,





Camila Sosa Villada (1982).

el viejo realismo mágico del cada vez peor leído García Márquez. Sobra decir que aquí no hay Macondos, pero por esta Córdoba argentina tan oscura hay espacio también para travestis que cambian la piel por plumas y se convierten en pájaros o que, bajo la luna llena que alumbraba sus noches de amores pasajeros, se transforman en lobisonas. Y aunque el destino de estas criaturas maravillosas sea el de vivir enjauladas, el Parque Sarmiento donde pasan sus noches se convierte, al menos durante pocos años y algunas páginas, en un escenario de furia y carnaval, de fiesta y rabia, en el que las travestis se juegan la vida al tiempo que la cuestionan y la veneran.

A pesar del tono a veces melodramático y de la juerga permanente, el libro está rodeado de una inmensa oscuridad. Por una parte, está la historia del niño que las travestis encuentran una noche abandonado en el parque y que deciden adoptar. Junto con la vida de la propia autora, dicha historia sirve para estructurar la crónica y no acabará bien, por culpa del odio de la sociedad frente a quien se muestra libre e insumiso. Por otro lado, el mismo libro es el testimonio de una traición: la que la autora cometió, quizás, para sobrevivir. Para Camila Sosa Villada su verdadera familia fueron las travestis del parque, quienes fueron cayendo una a una, asesinadas, suicidas o simplemente perdidas; finalmente, las abandona y les da la espalda, escribe sobre ellas pero jamás regresa a verlas, las convierte en material literario al tiempo que las arroja fuera de su vida. Con estupor y algo de nostalgia, Sosa Villada se da cuenta de que la realidad sobre la que escribe, a la que una vez perteneció, ya no existe, y es precisamente esa pérdida la que dota de fuerza al relato. Más de una vez la mejor literatura surge de los mundos perdidos y de las traiciones ya consumadas, como Sosa Villada lo constata,

culpable e incrédula, al final de su hermosa crónica.

El estilo de la autora —desesperado, lírico y frenético— contrasta con el de Barrera —contenido, levemente irónico y transparente. Las historias que ambos libros cuentan tampoco podrían ser más diferentes; para acabar pronto, en el primero nace un niño y, en el segundo, muere otro. No obstante, ambos se guían por la evidencia hasta ahora mayormente desatendida por la crónica latinoamericana —con las excepciones de rigor— de que no hay país más enigmático que el propio cuerpo, y que un viaje alrededor del mundo o incluso alrededor del cuarto es superficial si no se observa el cuerpo que lo lleva a cabo. Pero esta escritura corporal no es lo único que comparten las autoras. A las dos les creemos lo que nos dicen no sólo por el pacto de veracidad que algo inocentemente impone la crónica, sino porque, con voces opuestas —la voz baja frente al grito, el deliberado tono menor frente al casi manifiesto— consiguen uno de los mayores artificios de la literatura: que sus palabras suenen verdaderas.

**QUIEN YA NO CONFÍA**, en cambio, ni en sus propias palabras, es la Cynthia Rimsky de *La revolución a dedo* (Literatura Random House, Santiago de Chile, 2020). En esta apresurada crónica de, paradójicamente, un viaje realizado hace cuarenta años, la autora recuerda la peregrinación que la llevó de su Chile natal, en pleno pinochetismo, hasta la Nicaragua de la última revolución triunfante —es un decir— de América Latina, la sandinista. A la mujer de 57 años, escribiendo en el apogeo del Chile neoliberal, le cuesta reconocerse en la muchacha de 23 años que recorrió el continente a dedo para llegar al futuro, que en ese entonces todavía y ya sólo por unos cuantos años más era simple y llanamente la revolución. Rimsky relee a la distancia tanto

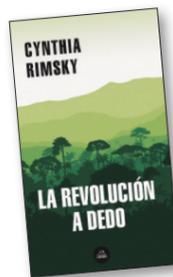
los artículos sobre su viaje que logró publicar en Chile como las anotaciones en su diario, y para su sorpresa se encuentra con que los artículos son doctrinarios y no cuestionan nada de la revolución, mientras que en sus anotaciones personales se muestra mucho más escéptica. A estas dos escrituras enfrentadas —la leal y la traicionera, la fanática y la crítica, la pública y la íntima— se añade una tercera, la de la mujer que se relee a sí misma en plena madurez, en un mundo, a treinta años de la caída del Muro de Berlín y de la derrota de Pinochet en el plebiscito, que poco o nada tiene que ver con el de su viaje.

Más que en el periplo, la crónica se basa en un ejercicio tan sugerente como masoquista: la relectura. Ignoro si cedo a la sobreinterpretación o si, por el contrario, caigo en el juego de Rimsky, pero me parece que se desaprovechan los conflictos evocados en el texto, que van desde la imposibilidad de observar mientras se viaja hasta el desconocimiento de uno mismo y del mundo en que creció y creyó. Quizás a su pesar, *La revolución a dedo* es un libro triste, casi trágico por el escepticismo que desprende y al que Rimsky se niega a abandonarse, aunque no encuentra de qué sostenerse. Reverso del publicitado viaje del Che en motocicleta por América Latina, el de Rimsky calca el itinerario y hasta culmina también en una revolución, pero pierde todas las certezas y sólo halla cierto consuelo en la escritura.

Es curioso el contraste con una crónica anterior de Rimsky, *Poste restante*, en la que la autora partía a la tan libérrica Galitzia en busca del pueblo de sus ancestros, que nunca encontró, frente a este viaje, en el que finalmente sí llega a la revolución. Aquella crónica, a través de los restos de un mundo arrasado —las poblaciones judías en Europa del Este—, rebosa vida, mientras que ésta, que culmina en una revolución triunfante en su breve apogeo, exuda decepción.

Parecería que *La revolución a dedo* no tiene nada que ver con *Linea negra* y con *Las malas*, y es verdad, salvo por un detalle: de nueva cuenta, la pretendida verdad objetiva, al igual que cosas tan grandilocuentes como la geopolítica o la guerra fría, no le interesan a Rimsky, quien mejor escribe sobre el combate que libra una mujer consigo misma al leer lo que escribió cuarenta años atrás sobre un mundo que de pronto parece pura fantasía (macabra). Quien espere leer puros datos *objetivos* sobre la maternidad en México, la población travesti en Argentina o la Guerra Fría en Nicaragua hará mal en acercarse a estos libros, que están muy lejos —por fortuna— del informe de una ONG, de una dependencia gubernamental o de un *think tank*. Por el contrario, quien quiera leer una crónica personal sobre la maternidad, la vida travesti o el desencanto de la madurez, o mejor aún, quien quiera leer una excelente crónica sobre lo que sea, tiene aquí tres magníficas opciones. Esto es lo que diferencia a la crónica periodística de la literaria: la primera informa y enseña; la segunda comunica y conmueve. ■

“A LAS DOS AUTORAS LES CREEMOS LO QUE NOS DICEN NO SÓLO POR EL PACTO DE VERACIDAD QUE ALGO INOCENTEMENTE IMPONE LA CRÓNICA, SINO PORQUE CONSIGUEN UNO DE LOS MAYORES ARTIFICIOS DE LA LITERATURA: QUE SUS PALABRAS SUENEN VERDADERAS”.



Publicamos aquí un recorrido a través de luces, sombras y esplendores más o menos clandestinos en el corazón de la Ciudad de México: vida popular y nocturna, fiesta, personajes irrepetibles que se transforman y disipan en unos cuantos años. Forma parte de la antología que prepara J. M. Servín, No las dejaremos ir, ellas narran el Centro Histórico, y será publicada en fecha próxima por la editorial El Salario del Miedo —que se especializa, precisamente, en la crónica y el testimonio.

# LA CASA

## DEL JABONERO

NORMA LAZO

### I. LA PRIMERA VEZ

Hacía frío. Frotarse las manos con ahínco no ayudaba a minimizar la bocanada gélida de la Ciudad de México. Para alguien que no había salido del puerto de Veracruz, fue lo más próximo a un duro invierno. Era diciembre. Mi madre nos llevó a ver las luces y adornos navideños en el Centro de la ciudad. Cada edificio, cada esquina, cada alumbrado público lucía adornos de velas, nochebuenas y renos. De ese viaje mi madre conservó una foto de mí con un dudoso Santa Claus sobre un escenario en la Alameda; retrato que fue borrándose hasta quedar tan desfigurado que parecía habitado por dos fantasmas. Aún no sabía que muchos años después residiría en esta ciudad y que el Centro Histórico se convertiría en eso, un sitio habitado por fantasmas que, como espectros de Dickens, tomarían cuerpo en los momentos más inesperados.

Las calles que por la noche lucieron la promesa de los espejismos a una niña de diez años, de día develaron indigencia, pobreza, olores acres que no se percibían desde la ventanilla del taxi. Golpe de realidad que mata la espera de algo distinto a la vida misma.

La compleja belleza de esas avenidas y callejuelas llegó con los años y con la mirada hambrienta de lo distinto, lo singular, lo que no puede ajustarse a ninguna definición y que, por lo mismo, es indomable. El Centro Histórico ofrece la grandeza arquitectónica, el brillo de las luces, la comida callejera y la de buenos restaurantes, los conciertos en Bellas Artes, los museos y el ruido de fondo como melodía, pero también la experiencia de piso, la basura acumulada, el asedio de la vendimia, los *after hours*, los humores avinagrados y la mirada desconfiada de cualquier transeúnte.

Entre el Centro Histórico de la infancia, el descubierto con el patronímico de adulto y el de las crónicas literarias, existe el real. Uno por encima del imaginario de cada visitante y lejano a todo aquello que simboliza; uno que en consecuencia es imposible de

capturar y se arraiga aún más por los personajes que lo moran. Seres que vivían allí antes del “rescate del Centro Histórico”. Habitantes inciertos que iban y venían con el único objetivo de rozar por un momento eso que siempre está en otra parte: la propia vida.

### II. SIRO

Conocí a Siro Basila a principios de los noventa. Era un artista plástico, escritor, modelo y actor asiduo de La Perla, aunque su casa fuese el Nueve. La Perla es un cabaret ubicado en calle República de Cuba 44, antro de mesas sencillas y fastuoso escenario nimbado con cuentas de cristal, luces rojas, moradas y amarillas, que encandilan a los adultos tanto como aquellas navideñas de mi niñez.

Siro solía presentar a sus amigos como “mi agente, mi biógrafo, mi maquillista, mi peinador...”. La mayor parte del tiempo bailaba con un movimiento rítmico de cabeza que acompañaba con el taconeo de los tenis. Su

“NO SABÍA QUE EL CENTRO HISTÓRICO SE CONVERTIRÍA EN UN SITIO HABITADO POR FANTASMAS QUE, COMO ESPECTROS DE DICKENS, TOMARÍAN CUERPO EN LOS MOMENTOS MÁS INESPERADOS”.



cabello corto y delgado, prematuramente canoso, revoloteaba como plumas a punto de desprenderse. Lucía un pequeño vestido tipo campirano y unos tenis Converse de bota pintados de plateado por él mismo. Todo un *performance* parado al lado de lo que aparentaba ser una reproducción escultórica de *El nacimiento de Venus*, de Botticelli.

—Y tú, chava, ¿eres mono o estéreo? Así inició la conversación.

—Ven, hazte para acá, que no es lo mismo tener un hambre atroz que tener un hombre atrás.

Difícil seguirle la conversación en medio de su agilidad mental y la metralla de palabras. Saltaba de un tema a otro engarzando ideas y anécdotas en una asociación más libertina que libre. A veces se detenía por instantes para arremeter con una hilera de redondillas que, si no fuera por el contenido, pensarías que las había sacado de algún poema de Sor Juana.

—Veníamos como ocho personas en mi convertible —le dice a Siro un joven con pinta de fresa—, es mi *after* favorito. Aquí hay mujeres guapísimas, artistas, gente divertida y travestis, pero yo como siempre, amigo, espada limpia.

—¿Convertible? —responde haciéndole asco al coche—, éste es el único lugar del Centro en el que ves un Rolls-Royce estacionado.

La fiesta se trasladó a otro edificio ubicado en República de Cuba. Resultó natural caminar por callejones con basura apilada en las esquinas, donde perros famélicos negros o amarillos buscaban alimento. De igual forma, pasar sobre siluetas humanas guareciéndose del frío con cartones y cobijas sucias. Nadie sabía realmente adónde iba. Sólo seguíamos a Siro, quien no recordaba el número del edificio. De pronto decidió que era uno que parecía desocupado. Entramos. El lugar era oscuro y húmedo. Tenía el elevador clausurado hacía quien sabe cuánto. Subimos las escaleras aferrados al cuerpo contiguo para no tambalear y caer. Los departamentos parecían deshabitados y los pisos, desiertos. Contra toda predicción,

apareció una luz escuálida y titilante al fondo de un pasillo.

—Les dije que aquí era —gritó Siro, marchando resuelto.

El departamento era amplio. Amueblado con sillones viejos y roídos cubiertos de telas bordadas con figuras y simbología indias. Todo el lugar olía raro. A incienso combinado con alguna sustancia destilada en un laboratorio químico.

Sentados en la espontánea sala alumbrada por velas casi derretidas, Siro propuso un juego, uno que solamente él ganaría. Todos los presentes debían desempeñar una pieza artística. Uno escribió un relato sobre una servilleta, otro hizo un dibujo, alguien más recitó de memoria algo de Percy Bysshe Shelley. Siro cubrió su cabeza con una manta y levantó uno de los candelabros para iluminarse el rostro. Improvisó una tragedia con todo y coro mientras los demás tarareaban *La cabalgata de las valkirias*.

Abandonar la Ciudad de México para regresar a Veracruz significaba la posibilidad de no volver a ver a esos personajes del Centro defecho. Sin la existencia del correo electrónico ni celulares, la probabilidad de volver a encontrarles era nula. Jamás intercambiaban números de teléfono y sólo se despedían con un simple *see you around*, haciendo énfasis en *around*, mientras delineaban con las manos amplios círculos que indicaban que si nos veíamos, no necesariamente nos hablaríamos.

### III. CLAUDIO

Otro integrante de la nobleza del Centro Histórico de aquella época fue Claudio Martínez o *Clo*, visitante frecuente de aquellos *after*. Siro me lo presentó en el 33. Claudio era todo un encantador de serpientes, de casi uno noventa de estatura, tez macilenta y tersa que contrastaba con el cabello bruno y los ojos claros. Las ocasiones que lo vi vestía de negro con alguna prenda blanca o púrpura, ya fuera una camisa, una playera o un pañuelo atado al cuello. Tenía aire aristócrata, y cada que entraba a un lugar todos volteaban a verlo.

—Niños, ésta es la casa del jabonero y el que no cae se agacha por el jabón. Fue lo primero que dijo al grupo de provincianos al que yo pertenecía y que había descubierto en el Centro Histórico a la realeza del *underground*. Hechos bolita, atraídos por la rara belleza de aquel hombre de voz gruesa y afeiminada, nos amontonamos a su alrededor. A Claudio no le importó. Ahora tenía público cautivo o más bien una especie de corte.

“NIÑOS, ÉSTA ES LA CASA DEL JABONERO Y EL QUE NO CAE SE AGACHA POR EL JABÓN’. FUE LO QUE DIJO AL GRUPO DE PROVINCIANOS QUE HABÍA DESCUBIERTO A LA REALEZA DEL UNDERGROUND... ATRAÍDOS POR SU RARA BELLEZA NOS AMONTONAMOS A SU ALREDEDOR”.



Fuente: > pinterest.pt

Claudio también poseía un talento multifacético. Actuó un pequeño papel en un capítulo de *La hora marcada*, al cual se refería como *el programucho*. Durante un tiempo bailoteó con La Suciedad de las Sirvientas Puercas, una banda de rock que pese a sonar a leyenda urbana, sí existió. Cuando alguien quería sacarle información, Claudio inventaba al vuelo profesiones inverosímiles. Tenía el talento de hablar de sí sin revelar nada. “Soy corruptor de estilo”, dijo en algún momento con cierta seriedad. Si estaba en plan de diva, lo cual era frecuente, decía ser una artista internacional.

—Yo, al igual que la Méndez, le debo todo a mi bello público, digo, público.

En una de las tantas juergas que continuaban en edificios casi abandonados en el Centro de la ciudad, se empezaron a hacer parejas que tras un intercambio de miradas, desaparecían en las habitaciones. No recuerdo cómo pero yo terminé sentada en las piernas de Claudio. Por fin pude verle de cerca. Sus ojos, no recuerdo si verdes o azules, brillaban con cierta insolencia. Era un tipo hermoso. Animada por el alcohol y la oscuridad del departamento, le pegué un beso.

—Es que estás muy bonito —le dije.

—Pero qué ciega, mírame bien el ojo, me atropelló una ballena.

Del otro lado de la habitación, un fortachón de bigote tupido, que bien podría haber salido de una pintura de Tom of Finland, me miró de manera insinuante mientras esnifaba una larga raya de coca. Entonces me aferré al brazo de Claudio.

—Yo me duermo contigo —le dije.

—¿Y cómo sabes que conmigo no corres peligro, jarochita?

Nos levantamos del sillón para buscar dónde dormir. Mis amigos ya estaban empiernados en alguna parte del edificio. Claudio y yo encontramos una cama de cobijas enhebradas que tardamos en extender.

—Hasta mañana —me dijo al pasar su brazo por encima de mi hombro.

Me quedé mirándolo largo rato antes de caer dormida. Detrás de toda la mala leche derramada en palabras había un tipo dulce. Su semblante sereno me contagiaba de paz.

### IV. LOS FANTASMAS

He perdido la cuenta de los años que llevo acostándome temprano. Quince, por lo menos, en los que las copas se beben en largas sobremesas y los únicos *after hours* son los arañazos de mis gatos en la puerta a las tres de la mañana para entrar a la recámara. Misma cantidad de años que llevaba sin saber de Siro y del chulo Claudio, siendo honesta, ni de pensar en ellos.

Hace unos días supe por la columna de Xavier Velasco que Claudio murió de un “estúpido infarto”. Sentí más nostalgia que tristeza. Añoré las parrandas necias de aquel Centro Histórico que a nadie importaba visitar o rescatar. Con los años llegaría ese fenómeno horrible llamado gentrificación, acompañado de la buena nueva de una vida uniforme y aséptica.

A pesar de tener pésima retentiva, por alguna alquímica razón sé de memoria el teléfono de casa de Siro. Marqué esperando que aún fuese el mismo número. Respondió la voz impersonal de la contestadora. Dejé mensaje sin esperanza. Al día siguiente Siro llamó. Como solía hacerlo, empezó a bromear y a hablar en redondillas. Todavía vive en el mismo departamento del Centro. No se acostumbra al celular ni a baratijas como Facebook. Hablamos por más de una hora.

—Cuando te conocí te hice reír —me dijo—, no reconocí tu voz pero sí tu risa. ¿Supiste lo de Claudio?

—Sí, por eso te llamé.

Quedamos de encontrarnos para comer y ponernos al día. Tras colgar el teléfono, busqué alguna foto de Siro en un sobre manila donde guardo recuerdos. Encontré una tira de instantáneas de esas tomadas en cabina. Nos hicimos las fotos en el De Todo que estaba en Félix Cuevas y San Francisco, donde hoy está Walmart, demostrando que a veces todo pasado sí fue mejor. Observo el retrato por un momento. No soy yo sino alguien más. Lo que hay en la tira fotográfica son dos apariciones. Fantasmas que se desvanecen entre risas y gestos como testigos de lo que fue esa otra vida. ■

**NORMA LAZO** (Veracruz, Ver.) ha publicado los libros de ensayo *Las 7 virtudes contemporáneas* (2017) y *La luz detrás de la puerta: El silencio en la escritura* (2015); de cuentos, *Medidas extremas* (2014) y las novelas *Lo imperdonable* (2014) y *El dolor es un triángulo equilátero* (2013).

*Este cuento y monólogo forma parte del espectáculo teatral Los habladores, escrito y puesto en escena por David Olguín. Puede verse de manera presencial —en el Teatro El Milagro— o vía streaming; hay funciones este fin de semana y durante el mes de noviembre. Con tonos farsicos y punzantes, da cuenta en breves pero muy intensas líneas de la violencia, el abuso, el horror que, por desgracia, ocupan el paisaje cotidiano de la realidad nacional. Todo ello potenciado por la fuerza dramática del texto.*

# EL QUERIDATO

DAVID OLGUÍN

... Casamiento del monte, así lo mientan y lo valida la tradición... a mí nada de que me esperas a tal hora y en tal lugar o que júyete conmigo y que comulgue tu voluntad, qué va, si yo hubiera podido escoger ni loca salía de casa porque yo siempre me lo decía siempre desde muy chiquita: donde comen chile, yo no voy, y menos con un señor necio y alebrestado... pero yo crecí sola con mi abuela y sin defensa y sin dinero y al muchacho aquel, que se las da de muy señor, me le atravesé en los ojos y por eso conmigo jue de órale y jálele y trépele y arrímese... queridato a la juerza, ley del monte, porque ya parece que yo me iba a juir con él, no, yo no me juví, a mí me llevaron y para eso me chicoteó primero y luego a punta de puros gritos: mueve los pies, maltrecha, quién te va querer si sola eres y más que sola, y nomás no mato a tu abuela porque ni sangre tiene la viejilla para bendecir mi machete, chueca jedionda, jálele y me dio de porrazos y entre amenazas y recordatorios de madre y tiznadazos, no había empezado el queridato y yo ya estaba más maltrecha que antes de que me raptara y la muchacha que me habla por dentro me decía: mejor que te quede la cara más chueca de como ya la tienes, feíta, en una de esas ya no te le antojas porque el desgraciado virolo-virolete, antes de darte una caricia, ya te tiene como Cristo en la cruz... y sí, malhecha ya estaba y mi propia malquerencia ya lo había descubierto en el espejo hacía mucho, y la otra muchacha que me habla desde adentro también hacía resonar su voz: mira, feíta, me decía, pues éste que se cree tan señor, ¿para qué te quiere? si yo estoy como estoy, feíta, mejor dile que te deje vivir con tu abuela, y entonces yo se lo pedí, le hice ver que estaba toda ñenga y le dije que mirara mi rabadilla y que así tan escuálida no sería nada buena para la crianza pero qué va, después de oírme suplicar y rogar, el malcortado aquel me siguió insultando con que yo era fea, muy muy fea y que por eso me había estado viendo con insistencia y que nadie sino él había puesto sus ojos en mí y que debía estar agradecida y que en sus ojos estaba escrito el queridato y que en el monte quedaría impreso el destino con la verdad, pero aquellos ojos bizquillos y viroleros eran juizidos porque los tenía como apuntando al cielo el uno y a la tierra el otro cuando yo estaba parada justo en el centro y cuando me zarandeaba como que los ojillos se le extraviaban todavía más, y por eso me le puse más en medio y cerca para mirarle la pupila pero no se la jallaba, entonces

yo le dije a la otra que llevo dentro: como que éste es moneda falsa de peso muerto, y aun así le busqué los ojos para ver si en él anidaba algo de sinceridad, algo de bondad, y no, mala suerte la mía, pensé, y cuando ya me apercibí que el virolo aquel me tenía con la guardia más que baja para hacer conmigo lo que quisiera, mala cosa, me dije, que la ley del monte haya caído como un rayo sobre mí porque, cómo les digo, el muchacho aquel hablaba y como que la boca se le iba de lado y sus palabras eran dobles de lengua, de alma y de intención... y todo él, que era, no porque lo diga yo, más feo que sus acciones, sacó de su ayate una sábana porque dijo que muy a la juerza pero que habría demostración y testimonio del acto para que no dijeran otros que su pólvora estaba mojada o que se había cebado el cohete porque él era muy señor, pero yo no le veía de señor ni la traza, era un muchacho caguengue pero alebrestado porque cuando daba mandarrizos muy juertes, él me decía: si te diriges a mi persona, dime: señor, y yo le decía: lo que usted diga, mi señor, y siguió parlamentando que yo, al ver su juerza me quedaría muda, y que me daría contento y que para señores él porque de a una y rápido le cargaba a una mujer el futuro de un solo golpe y que aunque lo apodaran el Torcido ya había tenido dos hembras y que una le hacía piojito mientras la otra le sobaba los pies y que yo estaría con él más que contenta porque Torcido Torcido pero su vara era tan recta como el camino al cielo y que la sábana blanca

“SACÓ UNA SÁBANA PORQUE DIJO QUE HABRÍA TESTIMONIO DEL ACTO PARA QUE NO DIJERAN QUE SU PÓLVORA ESTABA MOJADA”.



Los habladores.

daría testimonio, que la tela sería el apóstol de su hombría, algo así dijo y la muchacha que llevo adentro, desde el fondo de su miedo, se atrevió a preguntar, que qué quería decir con eso del apostolado, que no le entendía y que si era hombre de fe que la dejara ir, que para qué un queridato con alguien todavía tan tiernita y yo le seguí rogando con mil palabras de buche pronto, para lo que el Torcido aquel dijo que la sábana blanca quedaría colgada en el pinar porque aunque no era matrimonio sino acción a la juerza y que para hombre necio no había mujer honrada, el lienzo blanco quedaría como el de la Verónica para atestiguar por los siglos de los siglos si el empeño había valido o no, y siguió perorando sin parar como cura en templete, como agua de manantial y dale con que él ya se había echado a unas trescientas vírgenes y que muy queridato sin ley divina pero que en aquel monte quedaría el testimonio de mi sangre y que yo quedaría complacida, boquiabierta, pero yo empecé a sentir como que tocarme le daba miedo al dizque señor aquel pues no le paraba la boca, y él dale que dale con que era pacto y que me dejara, que me pusiera como mantequilla porque ya había pasado la ocasión en que una muchacha no había hecho todo a lo que él la forzaba y que en lugar de sábana había colgado su cabeza atada a la rama con una riata como chirimoya sangrante y que había arrojado el cuerpo a la barranca para nutrir a los zopilotes y decía más y más barbaridades tantas pero yo como que ya no le tenía miedo pues el Torcido aquel parlamentaba consigo mismo sin cumplir amenaza alguna, y así jue cuando la muchacha que llevo dentro me dio la señal para juirme y yo me eché a correr por la pendiente sin parar, como halcón en caída libre, y sólo voltié hasta que estaba en la punta del otro cerro y ahí, jadeante, echando mi alma entre pedazos de bofe y escupitina, vi al desgraciado aquel voltiar a donde creía que yo estaba y como que abrazó el aire, como que se trompicó, de seguro con sus propios pies tan chuecos y torcidos como su espíritu... porque boquié y se jue de bruces y ahí se quedó como que muy triste, sollozando más solo que alma en pena. ■

**DAVID OLGUÍN** (Ciudad de México, 1963) es dramaturgo y director. Entre sus últimas obras —que él mismo ha puesto en escena— están *La belleza* (2015), *México 68* (2018) y *La exageración* (2018). En 2010 recibió el Premio Juan Ruiz de Alarcón por el conjunto de su obra dramática.

¿Qué mecanismos estéticos, narrativos y técnicos pone en movimiento el director de una película, a fin de provocar en su audiencia reacciones que abarcan una amplia gama emocional? En este ensayo, una doctora en neurociencia cognitiva y un guionista hacen mancuerna para dar cuenta de estudios recientes que han logrado precisar qué ocurre en el cerebro cuando vemos una cinta —por ejemplo— de Alfred Hitchcock, y cómo esa experiencia se distingue, a la vez, de la contemplación de un video que muestra una escena cualquiera en un parque.

# EL CEREBRO CINÉFILO

FERNANDA PÉREZ GAY JUÁREZ Y ALONSO JOSÉ PÉREZ GAY J.

¿Por qué nos fascinan las películas al punto de hacernos olvidar el mundo por unas horas para echarnos un clavado en las historias que nos muestra una pantalla? A través de la estimulación simultánea de nuestros sentidos visual y auditivo, de nuestros sistemas de observación de movimiento, de interacción social y empatía, hay quien propone que el cine genera en nuestro cerebro la más completa simulación de la experiencia consciente. Producto de la fusión de la psicología, la neurobiología y los estudios filmicos, la neurocinemática, rama de la neurociencia cognitiva, utiliza técnicas de neuroimagen para dilucidar qué sucede en el cerebro mientras vemos una película.

## DEL CINEMATÓGRAFO A LA NEUROKINEMÁTICA

Hace casi 130 años, en un café de París, se presentó el extraño invento de dos hermanos de apellido Lumière. A través de una proyección lumínica sobre una tela, mostraron tres estampas de imágenes en movimiento: *El regador regado*, *La llegada de un tren a la estación de la Ciotat* y *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*. Aunque la sala estaba casi vacía, entre los pocos asistentes llegó un empresario de espectáculos a cargo del Teatro Houdini: George Méliès. Aquel mago venido a menos fue tal vez el único asistente en darse cuenta de que con esa caja que hacía un sonido espe-luznante y aquella tela roída podía hacer, precisamente, *magia*.

Lo que sucedió dentro de ese café parisino en 1891 cambió para siempre las posibilidades expresivas de la humanidad. Los asistentes conocieron el placer del cine, que reúne imágenes en movimiento con nuevas formas de narrar y trucos filmicos capaces de engañar nuestros sentidos.

Podemos suponer que el cine activa dentro de nuestro cerebro las redes visuales y auditivas, las redes del lenguaje, la red de observación de acción —que incluye las neuronas espejo—, los circuitos emocionales del sistema límbico y las redes implicadas en la cognición social. Estas suposiciones pudieron observarse por primera vez en un estudio realizado en 2004, en el que un equipo de neurocientíficos coordinado por Uri Hasson pidió a varios sujetos que miraran, dentro de una máquina de escáner cerebral, treinta minutos de la película *El bueno, el malo y el feo*, de Sergio Leone.



La salida de los obreros de la fábrica Lumière, 1895.

Además de medir su actividad cerebral, los investigadores rastrearon también sus movimientos oculares con dispositivos para rastreo de la mirada. Encontraron que ambos parámetros —actividad neurológica y movimientos oculares— coincidían al transcurrir de la película. Al observar la misma escena, diferentes sujetos dirigían la mirada hacia las mismas zonas de la pantalla y mostraban una activación similar de hasta 45% de la corteza cerebral, incluyendo las áreas destinadas a la vista, la audición y el procesamiento de emociones. Éste fue el primer dato objetivo que confirmó lo que los cinéfilos ya sabían: que las mejores películas generan un control considerable sobre la actividad mental de los espectadores, guiándolos a través de una secuencia similar de estados perceptivos, emocionales y cognitivos, y llegando a sincronizar incluso algunos aspectos de su conducta (como la dirección de su mirada).

Dicho estudio, pionero de la neurocinemática, abrió el camino para abordar el cine desde la neurociencia. Los científicos se preguntaron: ¿era realmente la estructura de la película la que sincronizaba los cerebros de los espectadores? ¿O bastaba con mostrar la misma secuencia de eventos para inducir estas respuestas cerebrales colectivas? Para responder esta pregunta, repitieron en un estudio de seguimiento las mismas mediciones, comparando *El bueno, el malo y el feo* con tres opciones: un fragmento de *Bang! Estás muerto*, el episodio dirigido por Alfred Hitchcock, una serie de comedia de Larry David y un video casero de un parque en una sola toma.

Encontraron que la película de Hitchcock era la que más sincronizaba la actividad cerebral de los espectadores, en quienes las reacciones neuronales coincidían hasta en un 70% de la corteza cerebral. *El bueno, el malo y el feo*

lograba un 50% de sincronización de la corteza cerebral de los espectadores, mientras que la serie de Larry David generaba menos de 20% y el video casero del parque no alcanzaba ni el 5%. Con estos datos, los investigadores concluyeron que el control en la actividad cerebral de los espectadores no resultaba de mostrarles una simple secuencia de eventos. Al mirar el video casero de un parque, lo más probable es que cada sujeto fije su atención en algo distinto. Los cineastas, en cambio, son capaces de atraer la atención cuando construyen a propósito acciones, reflexiones y acontecimientos que guían nuestra percepción y nuestras emociones.

En este sentido, es interesante —aunque no sorprendente— que una película de Alfred Hitchcock haya logrado el mayor control en la actividad cerebral de los sujetos, pues este director logró un dominio particular de las técnicas cinematográficas, que trascendió por su capacidad de narrar con imágenes y sonido. Hitchcock pasó a la historia como un maestro del cine por su forma de “escribir para los ojos”, en palabras de Jean Cocteau. Sus películas logran modular intencionadamente los estímulos en los que nos concentramos todos aquellos que nos hemos dejado impresionar por su trabajo.

Además, el segundo estudio mostró los mismos videos cortando y pegando las secuencias en desorden. El resultado fue una disminución importante en la sincronización de la actividad cerebral de los sujetos, aunque sus movimientos oculares seguían coincidiendo significativamente. Estos hallazgos corroboraron que la capacidad del cine para orquestar la actividad cerebral no es una mera consecuencia de mostrar las mismas imágenes al mismo tiempo, sino de presentarlas a través de juegos estéticos, técnicos y narrativos.

## COLECTIVIDAD Y EMOCIONES

El cineasta y poeta francés Jean Cocteau señaló que podía imaginarse la alegría de Shakespeare y de Mozart si hubiesen conocido el cine, “esa máquina de dar cuerpo a los sueños”, cuya capacidad de evocar emociones es tal que, en algunos casos, aquello que vemos en la pantalla puede afectarnos incluso más que encontrar esa misma situación en la vida real.

¿De qué modo afecta la experiencia social del cine —encerrarse voluntariamente en una sala con un montón de extraños— a estas reacciones

emocionales? Esta pregunta inspiró una serie de experimentos que midieron las respuestas de los espectadores en un cine de Berlín. Varios sujetos asistieron a ver películas que generaban diferentes emociones (diversión, enojo, ternura o miedo), en soledad y con un grupo de gente, mientras medían sus respuestas emocionales corporales: cambios en el ritmo cardíaco, en la respiración y la sudoración.

El estudio halló que los espectadores podían dividirse entre aquellos cuya respuesta emocional cambiaba al ver la película acompañados, y aquellos que mostraban relativamente la misma respuesta sin importar si estaban solos o rodeados de gente. Además, los investigadores midieron el desempeño de cada sujeto en una tarea de Teoría de la Mente o mentalización —la capacidad para interpretar los deseos, las creencias o emociones de otras personas. Encontraron que aquellos cuyas reacciones emocionales cambiaban al estar acompañados eran mejores en las tareas de mentalización y mostraban más empatía con los personajes de la película, sugiriendo que el efecto emocional de la colectividad tiene que ver con nuestra capacidad para la empatía. Para las personas altamente empáticas, la presencia de otros disminuye las reacciones corporales asociadas a la activación emocional (ritmo cardíaco, sudoración) y puede además cambiar la forma en que experimentan las emociones de los personajes en pantalla.

### CINE, MOVIMIENTO E ILUSIÓN

La mayoría de las películas usan cortes, superposiciones, acercamientos y alejamientos a los objetos y las personas. A esta actividad de ensamblaje, que genera la sintaxis de la imagen cinematográfica, se le llama *montaje narrativo*, y es tal vez el principal responsable de la sincronización cerebral observada en los estudios de neurocinemática.

Algunos ejemplos clásicos del montaje narrativo fueron desarrollados por el director estadounidense D. W. Griffith quien, inspirado en la literatura, desarrolló códigos o trucos que, a pesar de romper con la linealidad del cine primitivo, generan en nuestros cerebros una ilusión de continuidad.

El *cut to action* o *corte hacia la acción* es el recurso que cambia, por ejemplo, de un sujeto encuadrado de cuerpo completo hacia un plano cerrado de la acción que realiza, como una mano en un picaporte, implicando que abre una puerta. Un recurso análogo es el *corte según la mirada* o *matching eye level*, que hace la transición de un personaje que mira hacia fuera del cuadro a un plano inmediato de aquello que está mirando: pasa de alguien que ve hacia lo visto, generando continuidad en el espacio.

Estos mecanismos dirigen de alguna forma la atención del espectador y explican por qué la actividad cerebral y ocular de diferentes sujetos es similar ante la misma escena. Si el plano fuera abierto y continuo, como en el caso del video casero del parque, los



Bill Mummy en *Bang! Estás muerto* (Alfred Hitchcock, 1961).

“EL CORTE HACIA LA ACCIÓN ES EL RECURSO QUE CAMBIA DE UN SUJETO ENCUADRADO DE CUERPO COMPLETO HACIA UN PLANO CERRADO DE LA ACCIÓN QUE REALIZA, COMO UNA MANO EN UN PICAPORTE”.

ojos y la mente del sujeto pueden divagar, detenerse en distintas características y forjar su propia narrativa. En el cine, el montaje nos indica dónde mirar y qué considerar en nuestra lectura de la historia, transmitiéndonos información que en otras circunstancias tendríamos que inferir —como qué está mirando un sujeto— y facilitándonos la interpretación de su conducta e intenciones.

Pero el cine no sólo dirige nuestra percepción sino que genera nuevas formas de experiencia, imposibles fuera de la pantalla grande. El *montaje paralelo*, por ejemplo, fusiona dos o más acciones simultáneas que generan tensión y expectativa —como en la secuencia de la joven doncella amarrada sobre las vías de un tren que se aproxima y la cabalgata del vaquero que acude en su auxilio. Esta técnica superpone dos eventos que suceden al mismo tiempo pero están alejados en el espacio, y crean expectativa en nuestros cerebros. La predicción del desenlace genera poderosas reacciones emocionales gracias a que, en nuestro sistema cerebral, la anticipación de la recompensa —o el castigo— juega un papel central. Además, en cuanto las dos escenas se unen en el mismo plano, el espectador recupera la continuidad espacio-temporal, misma que le permite procesar la historia con naturalidad.

La idea de dos historias yuxtapuestas fue ampliamente explorada por el cineasta Sergei Eisenstein, para quien la verdadera fuerza del montaje surgía de la colisión de dos piezas independientes. Entre los métodos que describió se cuenta el *montaje tonal*, que une dos imágenes con contenido emocional, para redondear un mensaje. Este modelo acude a la metáfora, a las capacidades evocativas de una imagen y sus vínculos con el sistema límbico del cerebro. Además, Eisenstein también describió el *montaje métrico*, en que el cineasta debe cortar cada determinado tiempo para crear una

ilusión de continuidad temporal, y el *ritmico*, donde se corta a la mitad de una acción para dar la impresión de un movimiento frenético. Estas invenciones para manipular nuestro sistema cerebral de temporalidad demuestran que, como decía Semir Zeki, “en todo artista reside también un neurólogo”.

Pese a basarse en la fragmentación y reestructuración de imágenes, el montaje genera en el espectador una ilusión de continuidad. Una película bien hecha es recibida por nuestros cerebros como un continuo, sin percibir los cortes como algo poco natural. En realidad, los cortes cinematográficos comparten intermitencia con nuestra visión de la realidad: también en la vida diaria, lo que percibimos como un flujo continuo de imágenes es en realidad una serie de instantáneas del mundo, intercaladas con vacíos de imagen que suceden cuando parpadeamos o movemos los ojos. Usando nuestra experiencia visual previa, llenamos los blancos y le damos continuidad a las imágenes para anticipar su localización espacial y sus contenidos. Esto forma parte de los procesos *top-down* o *de arriba abajo* del cerebro, en los que el conocimiento previo influye en la percepción.

Si bien los juegos cinematográficos como separar las imágenes y usar música de forma constante no suceden en nuestra percepción del mundo exterior, paradójicamente refuerzan la sensación de realidad de los contenidos de una película. De acuerdo con J. Anderson, autor de uno de los primeros libros que reúnen teorías cognitivas y estudios filmicos,

el poder del cine reside en las reglas que sus directores han establecido y descrito desde su invención y que logran ocultar su verdadera naturaleza en una forma de construcción narrativa que coincide con los criterios de nuestros sistemas de percepción, generando una sensación de unidad y veracidad.

El cineasta francés Jean-Luc Godard dijo que cada edición es una mentira. Fanáticos del engaño, al ver una película nos ponemos en las manos de los directores de cine para que, a través de los ojos y los oídos, sus *mentiras* dirijan por unas horas la orquesta de nuestro sistema nervioso. ■

#### REFERENCIAS

- J. Anderson (1988), *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1996.
- U. Hasson, Y. Nir, I. Levy, G. Fuhrmann, R. Malach, “Intersubject Synchronization of Cortical Activity During Natural Vision”, *Science*, 2004 Mar 12; 303(5664): 1634-40. doi: 10.1126/science.1089506. PMID: 15016991.
- U. Hasson, O. Furman, D. Clark, Y. Dudai, L. Davachi (2008), “Enhanced Intersubject Correlations During Movie Viewing Correlate With Successful Episodic Encoding”, *Neuron*, 57(3), 452-462.
- L. Kaltwasser, N. Rost, M. Ardizzi, M. Calbi, L. Settembrino, J. Fingerhut, M. Pauen, V. Gallese (2019), “Sharing the Filmic Experience - The Physiology of Socio-Emotional Processes in the Cinema”, *PLoS One*, 14(10), e0223259

El pasado 21 de octubre murió el cineasta mexicano Paul Leduc (1942-2020), autor de una filmografía tan personal como contestataria, política y heterodoxa. José Woldenberg revisa en esta página cuatro realizaciones decisivas en su trayecto. Éste inició hace medio siglo, con *Reed*, México insurgente, que se distanció por completo de una industria cinematográfica ausente de propuestas, agotada. Desde entonces, su cine avanzó a contracorriente y ensayó una búsqueda distinta en cada cinta.

# PAUL LEDUC, UNOS APUNTES

JOSÉ WOLDENBERG

Paul Leduc fue un cineasta singular. Y la frase hecha tiene en su caso una pertinencia cabal. Refractario a las modas, renuente a incorporarse a la industria, realizó películas innovadoras, arriesgadas, sobre temas diversos, con tratamientos radicalmente distintos entre una y otra, y siempre rodeadas de un aura contestataria, militante, desde una izquierda heterodoxa, irreverente y marginal. A continuación, apenas unas notas sobre cuatro de sus películas.

Hace exactamente cincuenta años, Leduc inició la filmación de *Reed, México insurgente*, largometraje producido de manera independiente en blanco y negro y en 16 milímetros que estalló como una bomba a la mitad de un cine inercial y acomodaticio. Un cine que irradiaba melodramas convencionales, historias edificantes más bien moralinas, comedias insulsas, remembranzas de una revolución no sólo petrificada sino vacía, *westerns* que seguían los pasos perdidos de Hollywood e historias juveniles narradas por los prejuicios de sus abuelos. Un cine congelado, previsible, que extravió su aliento creativo.

Pues bien, Leduc regresaba al país luego de estudiar cine en París y demostró que otra opción era posible. Con escasos recursos, convocando a amigos y conocidos, a probados actores profesionales (Claudio Obregón, Eduardo López Rojas, Ernesto Gómez Cruz) junto a sus cuates (Eraclio Zepeda, Carlos Fernández del Real), logró un acercamiento a la vorágine revolucionaria con ojos imaginativos, renovados, de cara a la historia de bronce. Una recreación libre y encantada de los revolucionarios, y sobre todo del periplo de John Reed por estas tierras, que luego lo llevaría a dar cuenta de los días decisivos de la revolución soviética (*Diez días que conmovieron al mundo*). El monólogo de Villa (Zepeda) era, y lo es en mi memoria, como una inyección de vitalidad en un bosque de películas carcomidas por la inanidad. *Reed* tenía

“DABA VOZ A LOS SIN VOZ. LOS FILMABA CON RESPETO Y EMPATÍA. ERA UNA DENUNCIA, ALGO QUE EN SUS FILMES NUNCA FALTÓ”.

la frescura de lo novedoso, lo experimental, y palpaba en ella la posibilidad de un cine adulto, capaz de acercarse a la historia de manera comprensiva e incluso lúdica.

Luego, con la asesoría del entonces joven antropólogo Roger Bartra, filmó un documental memorable: *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (1976). En aquel entonces el Mezquital era sinónimo de pobreza extrema y la película construía un abecedario como un caleidoscopio de dimensiones que daban cuenta de "antecedentes", "burgueses", "clases", "democracia", "etnocidio". Miseria, desnutrición, despojo, analfabetismo, tierras precarias se conjugan con la explotación política de los más pobres. Campañas electorales en las cuales son parte de la decoración, *acarrreados* se decía y se dice. El documental narra de manera panorámica la larga historia de los otomíes, sus conflictos con los caciques y la represión que han padecido. También su vida cotidiana, bailes, ceremonias, migraciones y su devoción hacia la virgen. Desolación en un México que no atendía demasiado (ni atiende) eso que en los setenta se denominaba el subdesarrollo dentro del subdesarrollo.

Fue una cinta, para el momento, excepcional. Daba voz a los sin voz. Los filmaba con respeto y empatía. Era una denuncia, algo que en el fondo o en la superficie de los filmes de Leduc nunca faltó. Su vocación cinematográfica jamás se disoció de sus resortes políticos bien aceitados por su antiimperialismo y antiautoritarismo.

Quizá *Frida, naturaleza viva* (1983) sea su película más conocida y una de las más logradas. Con un guión suyo y de José Joaquín Blanco, y con Ofelia Medina como Frida Kahlo, teje una serie de estampas que reproduce el ambiente y la vida de la pintora. Confiado en la capacidad expresiva de la imagen, Leduc le dio la espalda a posibles diálogos y elaboró un fresco vivo recreando una época y, de manera caprichosa, las estaciones de la vida pasional, política y las desgracias de Frida.

Es una obra cuidada para irradiar una plasticidad y un colorido intensos, un mural plagado de anotaciones políticas que forjaron la experiencia de Frida (las revoluciones soviética y mexicana, la Guerra Civil española, su militancia en el Partido Comunista, su relación con León Trotsky), de las dolencias que la acompañaron hasta su muerte y de su turbulenta y amorosa relación con Diego Rivera.



Frida, naturaleza viva (1983).

No estoy seguro, pero creo que la película precedió a la llamada *fridomanía*, esa ola de reconocimiento superficial pero masivo (y no sólo en México) que convirtió a la pintora en un icono cuasipop. A Leduc le interesaba el trayecto político de Frida, pero también, y de manera subrayada, la izquierda mexicana de la primera mitad del siglo XX, en la que confluía de manera intensa política y cultura y modeló las pulsiones más agudas de Frida.

En 1986 –con financiamiento del CREA– y otra vez con la colaboración en el guión de José Joaquín Blanco y las actuaciones de Blanca Guerra y Roberto Sosa, Leduc filmó *¿Cómo ves?*, sobre la vida de los jóvenes en las zonas marginadas de la Ciudad de México, anclados a los rituales del rock. Por desgracia la película no se filmó en su totalidad por la interrupción de su financiamiento, y la edición salvó lo que podía ser salvado, quedando un relato desmadejado y por momentos incoherente.

Pero incluso con ese déficit, la película tiene un *punch* nada despreciable por los escenarios donde transcurre, por la fascinación que esos jóvenes sombríos, insolentes y vagos irradian y por la música de El Tri, Rodrigo González y Jaime López. El prólogo de la película, en el que *el Rolo* (José Rodríguez López) y otro chavo platican, cada uno cobijado en un enorme tubo, podría inscribirse en una antología de las mejores secuencias del cine mexicano.

Total, apenas una probada de la obra de un cineasta irrepetible. Un director que se tomó en serio su labor: la de colocar a los espectadores frente a realidades escondidas, *invisibles*, o a episodios del pasado que de alguna u otra manera siguen gravitando sobre el presente. ■

**EL FIN DE SEMANA** concluyó la edición 2020 del *Record Store Day*. Esta iniciativa nació para apoyar a las pequeñas tiendas de discos del mundo. Consiste en tirajes de viniles en ediciones exclusivas que no podrán adquirirse en línea.

La cita programada para este año era el 18 de abril. Por la pandemia no pudo llevarse a cabo. En lugar de una fecha se llevaron a cabo tres, bajo el protocolo sanitario pertinente. Por primera vez se permitió la compra en línea, pero sin envíos a domicilio. Había que recoger en tienda. Respetando la idea original de incentivar al comprador a visitarla.

Pese al virus, el entusiasmo de los coleccionistas no decayó. Desde la primera etapa se les vio haciendo fila en las tiendas participantes, con tapabocas y sana distancia.

**DROP AGOSTO 29.** Uno de los títulos más esperados era *Changes Now Bowie* de David Bowie. Un disco de reversiones acústicas de clásicos del cancionero del Ducazo. "Lady Stardust" y "Shopping for Girls" de Tin Machine son dos joyotas. Además salió un disco en vivo de la gira de *Young Americans: I'm Only Dancing (The Soul Tour 74)*.

Una de las más grandes sorpresas fue *Kiss My Blood* de Iggy Pop. Un box set de tres viniles de su gira parisina en 1991. Que además contiene el concierto íntegro en formato DVD. A diferencia de la mayoría de sus discos en vivo, éste de Iggy Pop tiene un sonido estupendo. Los viniles son de color. Un verdadero tesoro para los fans de *la Iguana*.

Los fans de Pink Floyd también fueron recompensados con dos títulos: el 7 pulgadas de "Arnold Layne" en vivo en 2007 y un 12 de Nick Mason: *Saucerful of Secrets*, que incluye "See Emily Play" y "Vegetable Man", ambos *singles*.

Otro imperdible es *Odds & Sods*, recopilación de The Who. Dos viniles de color con algunos *tracks* que no se encuentran en ninguna otra antología, como "Little Billy", que escribió Townshend para una asociación contra el cáncer. Además de títulos de Roxy Music, The Cure, Charlie Parker y varios más.

**DROP SEPTIEMBRE 26.** Una de las mayores atracciones de la segunda entrega fue *The Soft Parade / Stripped* de The Doors. Las maquetas de este disco que no es considerado un *top* en su discografía pero cuenta con una horda de seguidores por todo el planeta.

*It's Alive II* de Ramones es otro de los incentivos. Con un tiraje de sólo ocho mil piezas para todo el planeta.

**LA POESÍA** también es música. Que le pregunten a Dylan. Por eso le dedico este espacio al poeta Sandro Cohen, que está pedaleando por su vida contra la neumonía. Es la situación de millones de compatriotas que no tenemos en qué caernos muertos, mucho menos con qué enfrentar los gastos de una hospitalización. Tengo razones humanitarias, personales y gramaticales, porque muy pocos en este país se han ocupado como él en estudiar la literatura y enseñar el español en sus formas escritas: la poesía, la novela, el cuento, el ensayo, la crítica, la traducción, el periodismo y su reconocidísimo método de redacción que ha forjado a generaciones.

Nació en Estados Unidos en 1953 y llegó a México veinte años después, a estudiar Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Pensaba pasar unos años, pero las mujeres y las letras mexicanas lo sedujeron con tal intensidad que se quedó. El amor por el español lo hizo narrador, estudioso del lenguaje, editor y maestro universitario de Redacción, Metodología de la lectura e Investigación documental. También es pianista, guitarrista, maratonista y clavado del ciclismo como transporte y deporte. Así nos conocimos, en bicicleta. En 2010 intercambiamos libros durante una rodada. Ya era un inseparable mío desde 1995, soy feliz poseedor de la segunda reimpresión de *Redacción sin dolor*, un método que se le ocurrió mientras entrenaba para un maratón. Nos hicimos amigos del pedal por el libro *Las bicicletas y sus dueños*, salíamos los domingos a las seis de la mañana



“POR PRIMERA VEZ SE PERMITIÓ LA COMPRA EN LÍNEA, PERO SIN ENVÍOS A DOMICILIO”.

*The Wall: Live in Berlin*, el legendario concierto que daría Roger Waters & Friends para conmemorar la caída del Muro de Berlín. Edición de lujo con los dos viniles en color gris.

La cosecha se complementa con varios discazos, como el en vivo en Estocolmo de Dinosaur Jr: *Swedish Fit* o *The Alternate Rumours* de Fleetwood Mac. Otras versiones del que ha sido su álbum más aclamado. Además de discos de Primus (*Suck on This*), Paul McCartney, los Rolling Stones y el tributo a Black Sabbath: *Nativity in Black*.

**DROP 24 OCTUBRE.** La última emisión también estuvo cargada. *Double Image* de Miles Davis fue uno de los más demandados. Son tomas de *Bitches Brew* que no aparecieron en la caja recopilatoria sobre este clásico del jazz fusión, ahora por primera vez en vinil. Un agasajo para los completistas que creían que ya tenían todo en relación a este disco.

The Who volvieron con *A Quick One Live*, una selección del material que tocaron en el legendario festival de Monterey. Tanto dentro del *Record Store Day* como fuera se ha venido reeditando la obra de Lou Reed. Y ahora le tocó el turno a *Songs For Drella*, el disco que hiciera junto a su excompañero de Velvet Underground, John Cale, para homenajear a Andy Warhol.

El *soundtrack* de *Las vírgenes suicidas*, *The London Suede* de Suede, un en vivo de los Allman Brothers, *An Evening With* —y más— complementan el banquete.

Con el vinil la industria de la música vive un regreso del mundo de los muertos. E iniciativas como *Record Store Day* son un estímulo que impacta directamente en los pequeños comerciantes. Ojalá y el próximo año repita la misma estrategia. Con o sin pandemia. Para que en lugar de una sola emisión haya tres.

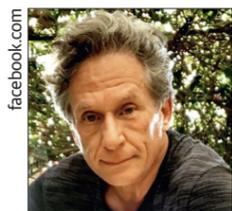
Por lo pronto ya viene otra venta especial para el *Black Friday* que seguro también trae lo suyo. La Navidad adelantada de los aficionados al formato. 📺

## EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por  
**CARLOS VELÁZQUEZ**

@Charfornication

RECORD  
STORE DAY



“DEDICO ESTE ESPACIO AL POETA SANDRO COHEN, QUE ESTÁ PEDALEANDO POR SU VIDA”.

a dar unos roles matones y a sus proverbiales desayunos. Pedalear inspiró su manual de ciclismo en 2014, el *Zen del ciclista urbano*. La amistad creció en la rueda del tiempo porque compartimos bicicletas, libros y música. Antes del *coronafest* tuve el honor de que le apretara las tuercas y prologara mi libro *Bicicletas y otras drogas*, que presentamos en febrero. Aunque dejamos de vernos por la pandemia, nos escribimos y hablamos en su cumpleaños 67, el mes pasado. Ahora me entero que está intubado.

Cuarenta años en la UAM como profesor de tiempo completo, cientos de alumnos y lectores que corregimos nuestra redacción y logramos expresarnos por escrito, dos novelas, dos libros de cuentos, siete poemarios, las recientes antologías como *Quintaesencia*, y unos 250 mil kilómetros en bicicleta después, Sandro Cohen requiere apoyo. Cualquier aportación para él puede hacerse a través de la escritora Josefina Estrada, a la cuenta de BBVA 265 219 9912. Clabe 012 180 026 521 999 126. O a la tarjeta 4152 3135 7900 7647. Le queda un tramo por pedalear, escribir y enseñar. Sólo requiere avituallamiento. 📺

## LA CANCIÓN #6

Por  
**ROGELIO GARZA**

@rogeliogarzap

SANDRO  
COHEN

## ESGRIMA

Por  
**ALEJANDRO  
GARCÍA  
ABREU**

## JORGE COMENSAL EL CANTO SILENCIOSO DEL CÁNCER

Jorge Comensal (Ciudad de México, 1987) es autor de *Yonquis de las letras* (La Huerta Grande Editorial, 2017) y de *Las mutaciones* (Seix Barral, 2019), novela traducida al italiano, francés, inglés, alemán, chino y árabe. Estudió Letras Hispánicas, Lingüística y Filosofía de la ciencia. Actualmente escribe otra novela, y su biografía del biólogo Isaac Ochoterena será publicada en fecha próxima por El Colegio Nacional. En esta entrevista explora la idea de la muerte voluntaria, el concepto del silencio en la literatura, el cáncer, la pulsión de muerte y el insomnio.

**En *Las mutaciones* anuncias que Ramón padece cáncer en la lengua y se ve afectado por un silencio forzoso. Posteriormente escribes: “Al loro –uno de los ejes de la novela– le intrigaba ese humano que, a diferencia de todos los demás que conocía, no lo abrumaba con ruidos y gesticulaciones. Su mirada discreta y su absoluto silencio eran reconfortantes”. Después te refieres a los votos monacales de silencio, a los budistas, a los cartujos, a los ermitaños, al silencio que “permite postergar el encuentro con el vacío”. ¿Qué significado le das al silencio en la literatura?**

En la novela intento retratar el carácter ambivalente del silencio como suplicio y bendición. El silencio puede ser una mordaza enloquecedora (cuando, como en el caso de *Las mutaciones*, es producto de una enfermedad), una ausencia corrosiva (de respuestas sobre el paradero de nuestros seres queridos, de explicaciones sobre lo que pasa en el mundo) o una quietud necesaria para la escucha y el pensamiento, para el autoconocimiento y el contacto profundo con el otro, que en el caso de Ramón es un loro maltrecho.

**Se lee en *Las mutaciones*: “coqueteaba con la idea de suicidarse. Un tiro en el paladar, adiós seguro”; evocas Suicidio colectivo –pieza de David Alfaro Siqueiros creada en 1936 y que está expuesta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York– y escribes sobre el auxilio al suicidio. ¿Qué piensas de la muerte voluntaria?**

Pienso que es la más digna de las muertes, el corolario de una vida libre en la que la persona puede escoger sus propios fines, sus metas y sus límites. Sin embargo, el suicidio muchas veces no es voluntario, porque es inconsciente, como en la violenta pintura de Siqueiros, o porque surge de un impulso desesperado por huir de una situación horrorosa; en otros casos, el suicidio puede ser un acto de libertad, un antídoto contra la deshumanización.

**“Aldama había escuchado muchas veces el canto fúnebre de un electrocardiograma conectado a un pecho muerto, pero nunca había sonado así la muerte. Estaba ahí”, se lee en la novela. ¿Cómo vinculas la literatura con el concepto de los cantos fúnebres?**

El doctor Aldama halla en la música el antídoto contra la carga inmensa de ser oncólogo, y sabe que no existe mayor consuelo y homenaje que un canto fúnebre. *Canto* entendido como expresión sonora de un estado de ánimo luctuoso. Pienso en “Adiós, Nonino” de Piazzola, y en poemas fúnebres como el soneto de sor Juana que comienza diciendo “Mueran contigo, Laura, pues moriste...”. Las piezas fúnebres suelen estar escritas en tonalidades menores (como el *Réquiem* de Mozart, por poner un ejemplo) y en *Las mutaciones* intenté escribir un réquiem en tonalidad mayor, más ligera y luminosa de lo que suelen ser los cantos fúnebres.

**Escribes en ese libro: “él sí tiene un grave conflicto, pero no con el cáncer, sino con la pulsión de muerte en sí”. ¿De qué manera concebiste ese triángulo que está constituido por el suicidio, el cáncer y la pulsión de muerte?**



Foto ▶ Javier Narváez

La idea que citas pertenece a las interpretaciones psicológicas de Teresa de la Vega, la terapeuta de Eduardo y de Ramón en la novela. Mientras que ella procura salvar la psique de esa pulsión autodestructiva, el oncólogo atiende la dimensión fisiológica de la enfermedad y el paciente sufre las connotaciones moralmente negativas de padecerla y querer renunciar a ella. Cada uno se mueve en un universo discursivo muy distinto, un triángulo de aproximaciones que deberían complementarse para enfrentar el cáncer.

**Planteas una pregunta de carácter ontológico tras la búsqueda de terminología propia de internet: “Si la muerte era un hipervínculo, ¿a dónde conduciría?”. ¿Qué responderías?**

Creo que ese hipervínculo depende de la conciencia de cada quien. Cuando uno se asoma al hipervínculo de la muerte y está satisfecho con la vida que ha llevado, creo que encontrará un vacío apacible. Pero si la persona está llena de rencores, arrepentimientos y culpas, creo que el hipervínculo conducirá a un lugar espantoso como la página del Servicio de Administración Tributaria.

**En *Yonquis de las letras* escribes: “La mayor tristeza del insomne es vivir sin sueños”. Continúas: “El sueño es una forma pasiva de la imaginación”. ¿Cómo relacionas insomnio y literatura?**

En el ensayo *Yonquis de las letras* propongo que la literatura induce estados alterados de conciencia disfrutables y muchas veces adictivos. En ellos la imaginación se impone sobre la percepción, tal como sucede en las figuraciones del insomnio y del sueño profundo. Mi vida onírica es muy pobre (sueño cosas como que estoy esperando en la fila del supermercado para pagar las compras), pero compenso esa aridez con las ensoñaciones de la vigilia. Buena parte de *Las mutaciones* fue imaginada en las márgenes del sueño, en la media hora oscura antes de quedarme dormido, y en los diez o veinte minutos que paso en la cama al despertar, pensando sobre lo que escribiré a continuación.

**“La enfermedad, el luto y despecho, una adolescencia infame que recuerdo sin odio gracias a los libros. Mi dicha fue con ellos solamente”, se lee en *Yonquis de las letras*. ¿Crees que la literatura puede salvar la vida?**

Mucho tiempo pensé la literatura como una forma de arriesgar la vida, de exponerla a situaciones, posturas, ideas y sentimientos que jamás hubiera vivido fuera de ella, y que me salvaron de las convenciones suburbanas que mis padres, con las mejores intenciones, procuraron inculcarme. Gracias a la literatura perdí una vida (la de los bautizos y las bodas, los centros comerciales y edificios corporativos) para ganar otras muchas vidas: las de los personajes que he leído y escrito. En este sentido, uno de los personajes secundarios de *Las mutaciones* me ha salvado de la hipocondría que en otro tiempo me habría angustiado en esta pandemia: Eduardo, el joven estudiante que va a terapia en la novela porque sufre el pánico del contagio y la infección, me ayudó a curarme de esas aprehensiones. Al crear ese personaje imaginario, sin quererlo de antemano, me curé a mí mismo. ■

“LA LITERATURA  
[ES] UNA FORMA  
DE ARRIESGAR  
LA VIDA, DE  
EXPONERLA  
A SITUACIONES  
E IDEAS QUE JAMÁS  
HUBIERA VIVIDO  
FUERA DE ELLA”.