

VEKA DUNCAN
EL PROFETA DE LA MODERNIDAD

CARLOS VELÁZQUEZ
ESCOHOTADO, EL UTOPISTA

ALEJANDRO GARCÍA ABREU
ENTREVISTA A GONÇALO M. TAVARES

NÚM. 329 SÁBADO 27.11.21

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

HABLEMOS DE STEPHEN CRANE

ANTONIO SABORIT

ITINERARIO DE UN REFUGIADO

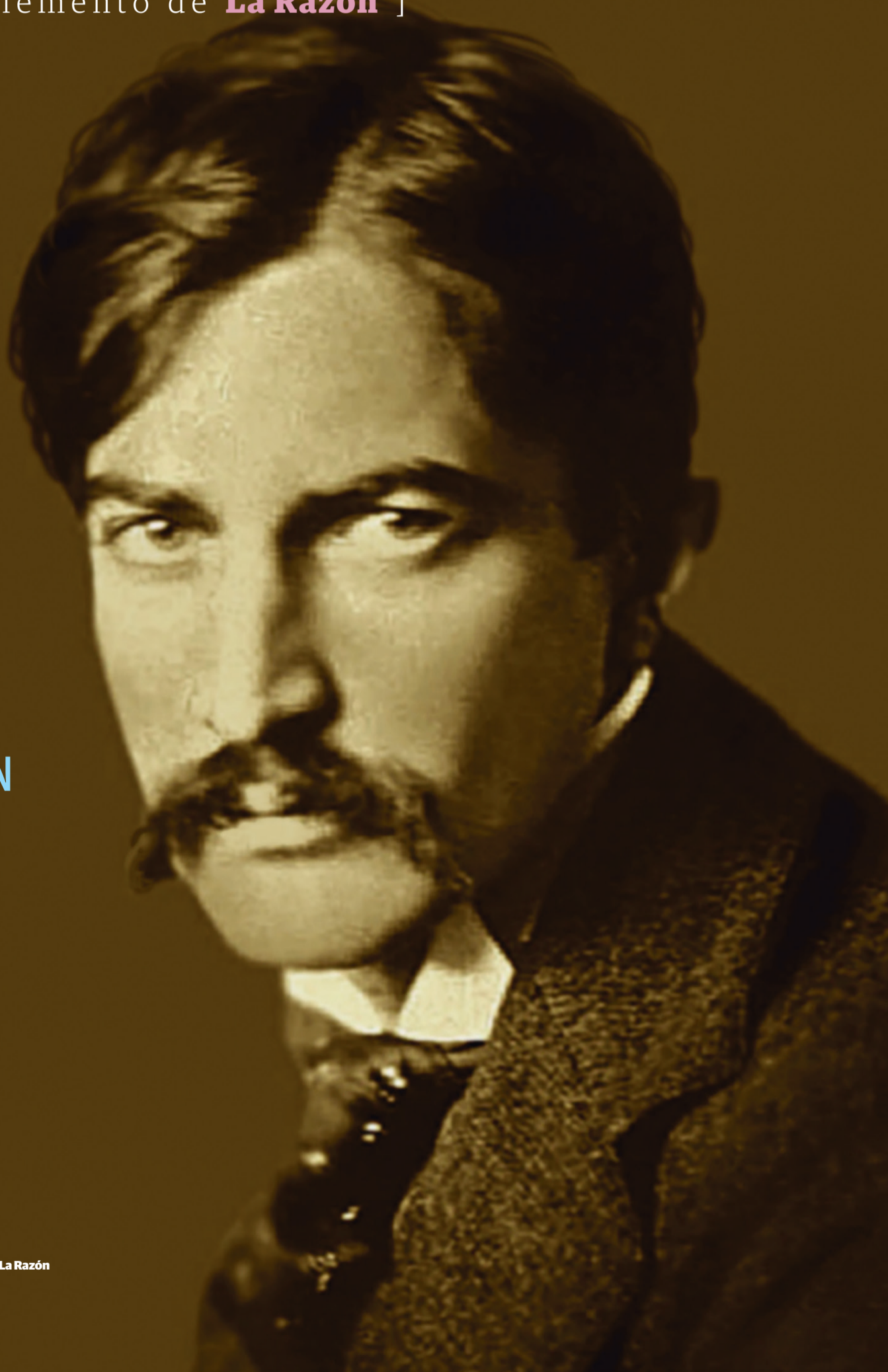
JOSÉ WOLDENBERG

DUNA, ¿LA ADAPTACIÓN DEFINITIVA?

RAMIRO SANCHIZ

LAS VOCES DE LOS MUERTOS

ALEJANDRO TOLEDO



Arte digital > A partir de un retrato de Stephen Crane en wordsworth-editions.com > Staff > **La Razón**

Paul Auster detuvo su labor de novelista para publicar en 2021 *La llama inmortal* de Stephen Crane, en el 150 aniversario del nacimiento de este autor. Es una biografía literaria y un formidable estudio que llega a nuestro idioma con el sello Seix Barral. Pese a la brevedad de su vida —murió a los 29 años—, Crane desarrolló un estilo único y formas diversas para desplegarlo, de la poesía a la ficción, la crónica, el periodismo. Auster lo considera un fundador de la literatura moderna en Estados Unidos; la inteligencia, sensibilidad y pasión de su empeño resultan irresistibles.



HABLEMOS DE STEPHEN CRANE

ANTONIO SABORIT

@Antonio_Saborit

1

EN 1950 John Berryman vio salir de la imprenta su estudio sobre Stephen Crane. Empezó a trabajar en serio en su manuscrito en abril de 1948, días o tal vez unas semanas antes de incorporarse al Departamento de Inglés de la Universidad de Princeton como *resident fellow* para el año académico de 1948-1949, no obstante que traía en la cabeza el deseo de ensayar una biografía de George Washington. *Stephen Crane. Una biografía crítica* le arrancó un elogio a Edmund Wilson, quien acababa de leer todos sus escritos, y le confirió al propio Berryman alguna autoridad académica, la cual compensó momentáneamente la reputación también fugaz que le dieran los dos premios que obtuvo por su poesía en este mismo tiempo.

Stephen Crane —escribió John Haffenden— es, en buena medida, un sostenido y elaborado trabajo biográfico, si acaso ligeramente idiosincrásico en cuanto a su estilo, que recibió algún reproche porque al parecer usó la psicología profunda como una forma de crítica literaria, y por usar los propios escritos de Crane como una fuente biográfica.

2

ES INELUDIBLE que *La llama inmortal* de Stephen Crane remita a la biografía de John Berryman —si bien algunos capítulos de

ésta migraron a la antología *The Freedom of the Poet*. Ambos leen al autor que quieren encontrar. Y así como Berryman sostiene que Crane es el poeta estadounidense más importante entre Walt Whitman y Emily Dickinson, por un lado, y Edwin Arlington Robinson, Robert Frost y Ezra Pound, por otro, Auster afirma que

... la obra de Crane, que rehuyó las tradiciones de casi todo lo que se había producido antes de él, fue tan radical para su tiempo que ahora se le puede considerar como el primer modernista norteamericano, el principal responsable de cambiar el modo en que vemos el mundo a través de la lente de la palabra escrita.

3

LA MANERA DE VER el mundo, en efecto, y sobre todo aquellas con las que la pintura de los impresionistas, primero, y más adelante los cubistas, se propusieron “transmitir el espíritu de una cosa así como los meros ítems de la representación de esa cosa”, según escribió Joseph E. Chamberlain en *The Listener* en 1913, marcaron la narrativa de Stephen Crane, al grado de que Paul Auster descubre en él la expresión temprana de la vanguardia. En su breve vida activa como autor, agrega Auster hacia la mitad de su estudio, Crane libró una “larga y hermosa guerra” en la construcción de un proyecto literario que “en sus múltiples formas, tanto de ficción como de no ficción”, puso toda su atención

Foto > Archivo AS

DIRECTORIO

El Cultural
[Suplemento de La Razón]

Twitter:
@ElCulturalRazon

Roberto Diego Ortega

Director

@sanquintin_plus

Julia Santibáñez

Editora

@JSantibanez00

Facebook:
@ElCulturalLaRazon

CONSEJO EDITORIAL

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

Director General Editorial > Adrian Castillo Coordinador de diseño > Carlos Mora Diseño > Andrea Lanuza

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



Stephen Crane (1871-1900).

... a los caprichos de la percepción del mundo, el ojo mirando hacia afuera y tratando de encontrar sentido a lo que ve, mientras el intelecto mira hacia adentro, a la mezcolanza de emociones e impulsos contradictorios que bombardean continuamente la conciencia.

Crane observa cuanto se mueve

... en la frontera de lo legible y lo ilegible, *la línea divisoria entre lo nítido y lo borroso*, y esa línea, ese lugar de indeterminación donde confluyen lo subjetivo y lo objetivo, constituye el angosto territorio en el que se desenvuelve... y como antes nadie había explorado plenamente ese ámbito, destaca como descubridor de un territorio nuevo.

De aquí su importancia en la expresión literaria norteamericana, dice Auster, quien ve en Crane a la persona que a finales del siglo XIX y principios del XX se encargó de abrir la puerta a lo que habría de venir.

4

JOHN BERRYMAN pasó por alto, en su *Stephen Crane. Una biografía crítica*, que no se puede usar la vida para interpretar la obra, como sí se puede usar la obra para interpretar la vida, según advierte Susan Sontag en su ensayo sobre Walter Benjamin.

El caso de *La llama inmortal de Stephen Crane* es distinto, tal vez porque un narrador como Auster entiende lo irrelevante que a fin de cuentas resulta que las obras de ficción contengan "por algún sitio ciertos elementos autobiográficos, por oscuros, sumergidos o ingenuos que sean" al momento de su apreciación estética, artística o cultural.

De entrada, en efecto, *La llama inmortal* es parte de una cuerda ensayística en la que destacan títulos como el *Hawthorne* de Henry James,

My Mark Twain de William Dean Howells, y *Genio y lujuria: Henry Miller* de Norman Mailer, cuerda a la que no es del todo ajeno el trabajo del propio Berryman. El libro de Auster se abisma en una minuciosa lectura de los cuentos, *novellas*, novelas, poesía, periodismo, *sketches* —entre la ficción y la no ficción— y desde luego las crónicas de guerra de Crane. El lector asiste, por así decirlo, a las horas de su creación y a la incorporación de cada pieza, impresa o no, en el cuerpo de la obra. Tal es el caso, por dar un ejemplo, de "Diamantes y diamantes", una pieza notable que se extravió por años entre los manuscritos de Crane y que se publicó en 1956 en el boletín de la Biblioteca Pública de Nueva York, junto con las páginas que dedicó a los bajos fondos del barrio de Tenderloin en 1896.

Un dato no menor, y crucial en la so- la imaginación de un estudio de las dimensiones que tiene éste de Auster, es el de la diversidad de ediciones y discusiones que desde los novecientos cincuenta ha suscitado la obra de Crane. Si el interés de Berryman encontró un punto de apoyo en la investigación iniciada por Thomas Beer, el de Auster ya contó con las tres mil y pico de páginas que contienen las *Obras completas* de la Universidad de Virginia, más una muy amplia serie de apoyos periféricos en la forma de ensayos, estudios, ediciones facsimilares y sobre todo conjuntos documentales bien catalogados.

5

HENRY FLEMING, el personaje central de *La roja insignia del valor*, algo le debe a *La cartuja de Parma*, en particular a los capítulos que Stendhal dedicó a la batalla de Waterloo. Esto creo. O al menos los personajes de Crane en sus diversas escenas de guerra comparten la ceguera de Fabrizio del Dongo. Sea o no pertinente lo anterior, lo que es un hecho es que esta novela es una de las obras mejor estudiadas y más comentadas de Crane y la que carga a costas la historia más densa.

El primer manuscrito de *La roja insignia del valor*, cuenta Auster, se inspiró en una serie de entregas sobre las batallas y los dirigentes de la Guerra Civil —publicadas entre 1884 y 1887 en *Century Magazine*—, y quedó concluido en el verano de 1893. Crane se habría tirado de cabeza en este material, en la colección un artista amigo suyo,

.....
"HENRY FLEMING, PERSONAJE CENTRAL DE LA ROJA INSIGNIA DEL VALOR, ALGO LE DEBE A LA CARTUJA DE PARMA, EN PARTICULAR A LOS CAPÍTULOS QUE STENDHAL DEDICÓ A WATERLOO".
.....

Corwin Knapp Linson, pero el resultado fue tan poco convincente que optó por destruir esta versión.

Un año antes había escrito y publicado por su cuenta su primera novela, *Maggie. A Girl of the Streets* (*Maggie. Una chica de la calle*). Trabajó el segundo manuscrito de *La roja insignia del valor* hasta concluirlo en abril de 1894 y entregó una copia a máquina del mismo a S. S. McClure, titular de una agencia de noticias y de *McClure's Magazine*, acompañado con una carta de recomendación de William Dean Howells. El silencio o la duda o la demora de McClure llevaron a Crane a ofrecer este segundo manuscrito, en su puño y letra, al director de otra agencia de prensa, Irving Bacheller, en septiembre de 1894. Este mismo Bacheller le propuso a Crane publicar las cincuenta mil palabras de *La roja insignia del valor* en una serie de entregas en diversos periódicos del país, pero en los hechos las cincuenta mil palabras quedaron en quince mil, que acogieron una docena de tabloides —esto es, una versión "más breve y a mi entender mucho peor que el original", según escribió Crane. La recepción del relato fue muy positiva y animado por esto Crane se acercó al editor de Appleton, Rippley Hitchcock, quien finalmente se encargó de trasladar al formato de libro *La roja insignia del valor*.

Hitchcock, al igual que Bacheller, se permitió reducir el manuscrito original de cincuenta y cinco a cincuenta mil palabras, con lo que desde entonces quedaron fuera expresiones, oraciones, párrafos y un capítulo completo. El brío de la prosa de Crane no sólo se encargó de que sus primeros lectores pasaran por alto las faltas de concordancia en diversos pasajes, sino de que *La roja insignia del valor* encontrara su lugar entre las novelas del siglo XIX.

Auster omitió asomarse al destino de *La roja insignia del valor* tras la muerte de Crane, es decir, a la intensa controversia editorial en torno a la restitución de la versión original del autor. En su aguda, profunda y entusiasta lectura usó la edición mutilada de Hitchcock —"la versión comercial de la novela", como la llama Auster. La historia es larga, y al parecer no importa, a juzgar por la decisión de Auster, pero vale la pena intentar exponerla muy brevemente.

6

EL RESCATE de la versión original de *La roja insignia del valor* dio inicio en la misma época en la que John Berryman empezó a trabajar en su *Stephen Crane*. Tras los ensayos de R. B. Sewal y Winifred Lynskey en los novecientos cuarenta, los cuales llamaron la atención sobre la necesidad de revisar el manuscrito original de la novela, en 1951 John T. Winterich añadió entre corchetes, para Folio Society, lo que omitió Appleton en su edición de *La roja insignia del valor*, y en 1952 R. W. Stallman, en *Stephen Crane: An Omnibus*, incluyó un mayor número de materiales que los reunidos por Winterich y añadió en notas al pie algunos de los cortes realizados en la versión

Presentamos dos momentos clave del autor de "algunos de los poemas más extraños y feroces del siglo XIX" —según Auster—: el que da título a su primer volumen, así como "la soledad humana" que expresa en una alegoría de la experiencia bélica.

JINETES NEGROS, GUERRA BUENA

STEPHEN CRANE
TRADUCCIÓN • BENITO GÓMEZ IBÁÑEZ

DE *JINETES NEGROS Y OTRAS LÍNEAS*

Jinetes negros vinieron del mar.
Hubo chocar y chocar de escudo y lanza,
y fragor y fragor de cascos y talones,
bárbaros gritos y cabellos ondeantes
en la prisa del viento:
así el galope del pecado.

LA GUERRA ES BUENA

No llores, doncella, que la guerra es buena.
Porque tu amante alzó las frenéticas manos al cielo
y el espantado corcel siguió corriendo solo,
no llores.
La guerra es buena.

Retumbantes, roncós tambores del regimiento,
almas menudas sedientas de batalla,
estos hombres nacieron para marchar y morir,
la misteriosa gloria se ciernen sobre ellos,
grande es el dios de la batalla, grande, y su reino...
un campo donde yacen mil cadáveres.

No llores, niño, que la guerra es buena.
Porque tu padre cayó en las trincheras amarillas,
rabió en el pecho, jadeó y murió,
no llores,
la guerra es buena.

Veloz, centelleante bandera del regimiento,
águila con cresta de rojo y oro,
estos hombres nacieron para marchar y morir.
Muéstrales la virtud de la carnicería,
que conozcan la excelencia de matar
y del campo donde yacen mil cadáveres.

Madre de corazón prendido como humilde botón
en la espléndida y radiante mortaja de tu hijo,
no llores.
La guerra es buena. ▣

Fuente: *La llama inmortal de Stephen Crane* (Seix Barral), © 2021. Paul Auster, © 2021.
Cortesía otorgada bajo el permiso de Grupo Planeta México.



Paul Auster (1947).

de Appleton. A nadie importó, al parecer, y la "versión comercial" de la novela conservó su nombradía.

En 1965, William L. Howarth insistió en la necesidad de revisar detenidamente el manuscrito original de Crane, y en 1967 Joseph Katz puso sobre la mesa su edición facsimilar de la versión por entregas de novela, tal como apareció en las páginas de *The New York Press* en diciembre de 1894. Y entre 1972 y 1973, finalmente, Fredson Bowers sacó en dos tomos una edición facsimilar del manuscrito de *La roja insignia del valor*.

Lo anterior debiera ayudar a sugerir el interés en torno a la obra de Crane en Estados Unidos. Esto propició la ya citada edición en diez tomos de sus *Obras completas*, además de una atmósfera favorable al asedio y las discusiones desde la filología. Y poco después animó asimismo a Henry Biden a proponer a W. W. Norton & Co. la edición de la obra tal como la escribió Crane, a partir de las fuentes conservadas en archivo. Lo anterior, de nuevo, se dice rápido, pero en realidad se trata de un conjunto de procesos en los que disciplina y tiempo, sobre todo (para no hablar de recursos), resultan esenciales.

El 2 de abril de 1982, Henry Biden ocupó la primera plana de *The New York Times* con su restauración de *La roja insignia del valor*. Dudo que otro estudioso de Crane haya pasado por semejante tránsito. La anécdota, por fortuna, dice mucho más sobre el prestigio del autor que sobre los méritos del académico, quien en otro lugar apuntó lo siguiente:

Crane escribió en el manuscrito un relato irónico, un relato en el cual el personaje principal no transita por ningún desarrollo positivo; y después, en respuesta aparentemente a las sugerencias editoriales de Appleton, realizó o concedió dos series de cortes en la novela justo antes de su publicación. Estos cortes confundieron la ironía original; redujeron la complejidad psicológica de Henry Fleming, el personaje principal; oscurecieron u obviaron la función de Wilson, el soldado andrajoso... y dejaron un texto incoherente en varias partes, en particular en el último capítulo.

“SE TRATABA DE VOLVER
A HABLAR DE CRANE,
PONER NUEVAMENTE
EL NOMBRE DE ESTE
AUTOR SOBRE LAS MESAS,
CREYÉNDOLO OLVIDADO”.

7

“*LA ROJA INSIGNIA del valor* es un libro de tan extrema comprensión que cada párrafo es esencial”, como escribe Paul Auster en *La llama inmortal de Stephen Crane*.

No hay relajación —sigue—, ni material superfluo ni pasaje que desvíe la atención de la esencia de la historia. Por eso causó el libro tanto revuelo en 1895 y por eso nunca ha estado descatalogado en los ciento veinticinco años transcurridos desde entonces. No tanto por la historia que cuenta, sino por cómo la cuenta.

¿Por qué entonces, cuarenta años después de la edición de Norton, se ha impuesto en todas partes la lectura de la “versión comercial” sobre la original de Crane? Ojalá un autor como Auster tuviera la respuesta.

Éste al parecer tenía muchos otros temas en mente en 2016 cuando concluyó su novela *4321* y empezó a trabajar en su propio original de *La llama inmortal de Stephen Crane*, si bien me cuesta trabajo considerar que en mil páginas se escapara el espacio para ponderar si la primera versión concluida de una obra, a menos que haya sido modificada por el autor o acuse errores obvios, es lo que se tiene por original, o si el original es lo que quedó tras una o varias intervenciones editoriales, no necesariamente afortunadas, sobre la intención del autor.

A fin de cuentas, de lo que se trataba era de volver a hablar de Crane, de poner nuevamente el nombre de este autor sobre las mesas, creyéndolo olvidado, como le confió el propio Auster a Stephanie Bastek en el podcast (*Smarty Pants*) de *The American Scholar* (<https://theamericanscholar.org/american-modernisms-lost-boy-king>).

Háblese de Stephen Crane, entonces. *La llama inmortal* tiene tanto de este malogrado autor como de Auster, quien reconstruye con su propio nervio episodios que se creían no sólo bien vistos sino incluso cerrados, como el de Dora Clark, por mencionar uno entre muchos ejemplos posibles. Háblese asimismo de Auster, el mago, sumergido en una vida ajena. ■



El Fondo de Cultura Económica publicó, en 1997, un volumen de Cuentos mexicanos de Crane. Seleccionamos los pasajes centrales de un relato emblemático, testimonio de su paso por nuestro país, en versión revisada por el traductor.

ANTES QUE OTRA COSA

STEPHEN CRANE

TRADUCCIÓN • ANTONIO SABORIT

A UN EXTRANJERO le parecerán triviales e intrascendentes las ocupaciones de otros pueblos, antes que otra cosa. Un intelecto común y corriente fracasa rotundamente cuando quiere entender el nuevo punto de vista y le parece estúpido que tales y tales personas estén satisfechas con cargar bultos o tal vez con sentarse y reflexionar bajo el sol durante toda su vida en este lejano país. El visitante siente la burla. Se ufana con el saber de su experiencia geográfica. “Qué intrascendente la vida de este pueblo —señala—, y qué increíble ignorancia que no se den cuenta de su intrascendencia”. Tal es la arrogancia de una persona que no ha resuelto ni encontrado su propia intrascendencia.

Aun así, a decir verdad, hacen falta conocimientos para ver a una mestiza con un vestido de una sola pieza recargada con desgano sobre las jambas de una casucha de adobe mientras un niño desnudo se tira boca abajo sobre la tierra del camino; hace falta sabiduría para ver esto una y mil veces y aun así afirmar: “Efectivamente, esto es fundamental para el orden de la naturaleza. Esto es una parte de su economía. Si no existiera, algo faltaría”.

Tal vez pueda decirse —de tener el valor para hacerlo— que la literatura más banal ha sido la que han escrito los hombres de un país sobre los hombres de otro lugar.

* * *

LA GENTE DE LOS BARRIOS bajos en nuestras propias ciudades puede aterrar a una persona. Impone miedo ese gigantesco ejército de incontables rostros impenetrablemente cínicos, ese gigantesco ejército que enfrenta en silencio la eterna derrota. Uno está atento al primer rugido de rebelión, al instante en que el grito de guerra desgarró nuestro silencio. Mientras tanto, uno le teme a esta clase, a sus miembros, a su ruindad, a su poder —a su risa incluso—. Existe un enorme respeto nacional hacia ellos. En sus manos está volverse terribles. Y el silencio de ellos sugiere todo.

* * *

ES TAN HUMANA la envidia que hasta esos indios lo han envidiado todo, desde las estrellas que están en el cielo hasta los pájaros, pero es imposible asegurar

que los indios sientan la desesperada furia contemporánea ante el accidente del nacimiento. Desde luego que el indígena se puede imaginar a sí mismo como rey, pero tal parece que él no siente que exista alguna injusticia en el hecho de no haber nacido soberano del mismo modo en que no la hay por no nacer como jirafa.

El indio, hasta donde yo veo, es singularmente humilde y sumiso. Carece de información suficiente para que su estado sea motivo de infelicidad. Nadie busca auxiliarlo. El indio nace, trabaja, tiene fe, muere, todo con menos dinero del que cuesta adquirir un perro de raza, ¿quién se va a preocupar por educarlo? ¿Quién se atreverá a advertirle que en el mundo hay riquezas, maravillas y fortunas que son de él? Para mí que tal apóstol asumiría una enorme responsabilidad. Yo recordaría que en realidad no hay tal consuelo en las riquezas, a fin de cuentas, según lo que yo he visto, y no me pondría a rezar por el brillo de las fortunas.

Un hombre es libre de ser una persona virtuosa en casi cualquier posición de la vida. La virtud del rico no es mayor que la virtud del pobre como para decir que el rico tiene sobre él una gran ventaja. Estos indios son por mucho la clase más pobre que yo haya visto, pero en modo alguno son los peores en términos morales. De hecho, en lo que a la sola forma religiosa concierne, son de las personas más morales que he visto. Los indios son exageradamente devotos, de una fe ciega en su adoración —lo cual, entre los teóricos, vale muchísimo.

Pero desde mi punto de vista con esto no es con lo que hay que medirlos. Yo mido su moral por las evidencias de paz y satisfacción que alcanzo a detectar en el semblante general de todos ellos.

* * *

POR ESTAS RAZONES me rehúso a emitir un juicio sobre estas clases bajas de México. Hasta me rehúso a compadecerlas. Es cierto que por las noches muchos de ellos duermen amontonados en los quicios de las puertas y que se pasan los días tirados en el suelo. Es cierto que no tienen ropa que ponerse y lo que tienen son garras. Todas estas cosas son ciertas, pero sus caras casi siempre tienen cierta suavidad, una cierta ausencia de dolor, una fe serena. Puedo sentir la superioridad de su satisfacción. ■

En la errancia de los judíos —más allá de la leyenda—, la persecución nazi contra el pueblo de Israel produjo un éxodo tremendamente doloroso, padecido por individuos y familias que buscaban sobrevivir al exterminio. José Woldenberg recupera el periplo de Yosef Rotenberg, nacido cerca de Varsovia, quien para salvar la vida debió separarse de los suyos y terminar sus días en nuestro país, donde fue maestro del Nuevo Colegio Israelita.

ITINERARIO

DE UN REFUGIADO

JOSÉ WOLDENBERG

Es difícil recordar aquellos tiempos, pero es más difícil olvidar.
YOSEF ROTENBERG

Estudié en el Nuevo Colegio Israelita de 1961 a 1966, desde cuarto de primaria hasta el fin de la secundaria. La escuela estaba frente al Toreo de Cuatro Caminos y hoy ninguno de los dos existe. Fundada por profesores del Bund, esa escuela era la expresión de una minoría dentro de una minoría.

El Bund fue creado en 1897 en Vilna, Lituania, y fue la organización socialista que reunió a trabajadores e intelectuales judíos de Polonia, Rusia, Lituania y Bielorrusia. Reivindicaban el idish como su idioma identitario y expresión de una cultura singular, y según algunas versiones fueron cofundadores del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia, del que fueron expulsados por sus reivindicaciones particulares. Hay que decir, por ejemplo, que Ber Borjov intentó enriquecer el arsenal conceptual del marxismo emparejando al término *relaciones de producción* el de *condiciones de producción*, ya que las condiciones espirituales no eran insignificantes en la vida de las personas. Por el contrario, es preciso tomar en cuenta la tradición cultural e histórica, el idioma, los *usos y costumbres*, diríamos hoy, de las diferentes comunidades, porque modelan la vida intelectual y moral y nunca son anodinas. Son el cemento que ofrece sentido de pertenencia y pueden ser igual o más relevantes que las condiciones materiales de vida.

En esa escuela me dio clases el profesor Yosef Rotenberg (nació en 1896 en Lubartów, cercano a Varsovia). Nunca me enteré de su pasado porque a

esas edades uno no vive en la presunta inocencia sino en la inconciencia. Pero ahora, gracias a mi hermana, he leído un libro testimonio de aquel profesor que narra la trayectoria de escape que lo llevó de Varsovia hasta Shanghái (y que concluiría en México). Escrito originalmente en idish y al parecer publicado en 1984, un buen número de las alumnas del *lerer* (maestro) Rotenberg lo tradujeron al español y apareció en 2017. (Escribo “al parecer en 1984” porque el libro no lo aclara, pero el prólogo de otra maestra, Vele Zabudovsky, está fechado en ese año).

SU RELATO EMPIEZA el 6 de septiembre de 1939 en Varsovia. El día primero, el ejército alemán había iniciado la invasión a Polonia. El avance resultó imparable; los judíos de Varsovia y los patriotas polacos se preguntaban, en medio de la angustia, ¿qué hacer? “El gobierno y todos sus oficiales ya habían evacuado, la policía se encontraba en el mismo proceso”. La huida de la ciudad se realizaba de forma desorganizada, “Varsovia había sido abandonada a su suerte”. La velocidad del avance nazi sorprendió a todos. El temor, en una onda expansiva, comenzó a apoderarse de la población. Como militante del Bund, Rotenberg consultó con su partido, pero también con su esposa, hermano y hermana. Todos coincidieron en que los militantes políticos debían escapar, porque serían las primeras víctimas; no imaginaban siquiera lo que los nazis harían luego con la población civil. El *lerer* dejó a sus espaldas a mujer e hijo. Nunca más volvió a verlos.

La huida debe ser hacia el oriente. Por supuesto nadie conocía entonces el protocolo secreto que apenas unos

días antes (23 de agosto de 1939) habían firmado la Alemania nazi y la Unión Soviética. Se hizo público el Pacto de no Agresión entre ambos, pero sería hasta años después cuando salió a la luz el acuerdo secreto en el que esas potencias se dividían Polonia. En medio de bombardeos, de enormes y angustiantes dudas, Rotenberg y otros empiezan su errancia. A pie, en carretas, llegan primero a Grajov¹ y luego a Minsk Mazovietzk, donde tristemente entienden que el Partido no tiene un plan de evacuación. La consigna parece ser *sálvese quien pueda*.

De Varsovia cada vez salen más personas. Los pobladores se esconden en los bosques para protegerse de los bombardeos. Nadie sabe a ciencia cierta hacia dónde marchar. Pasan por distintas *Shtetlaj* (pequeñas aldeas judías) y lo mismo encuentran una especie de resignación de origen religioso que terror, fruto de la información y los rumores que corren como liebres. Rotenberg es testigo de la destrucción de Mezritch. El fuego parecía cubrirlo todo. “Éramos sombras tenebrosas hundidas en una tétrica noche”.

A partir de Visoke, Rotenberg viaja con un pequeño grupo que acompaña a Henrik Erlich, líder bundista, editor del periódico de la organización y destacada personalidad de la política polaca de entreguerras. En carreta se dirigen hacia Pinsk (en donde, por cierto, nació mi padre). “Cada cual caminaba hundido en sus propias y tristes elucubraciones”. Por los pueblos que pasan reciben la solidaridad de camaradas y de otros judíos que los acogen en sus casas y les ofrecen comida. Cuando llegan a Kartuz-Bereze, pequeño poblado en el que el *lerer* había dado clases, encuentran que ha sido abandonado. “Sólo los ancianos y enfermos permanecen”.

LA HUIDA NO SIGNIFICA sólo un desplazamiento físico, sino el derrumbe de la vida, los proyectos y expectativas que le dan forma a la existencia. No sólo la cotidianidad se desploma, sino también las ideas, los planes e ilusiones que pusieron en pie los programas y proclamas políticos. Es una calamidad individual y colectiva. Un terremoto vital y social.

“LA HUIDA NO SIGNIFICA SÓLO UN DESPLAZAMIENTO FÍSICO, SINO EL DERRUMBE DE LA VIDA, LOS PROYECTOS QUE LE DAN FORMA A LA EXISTENCIA.

NO SÓLO LA COTIDIANIDAD SE DESPLOMA,
SINO TAMBIÉN LOS PLANES E ILUSIONES...
ES UNA CALAMIDAD INDIVIDUAL Y COLECTIVA”.

Estando en Pinsk, aún ilusionados con la idea de que los soviéticos defenderían a los caídos y perseguidos, se enteran de que el Ejército Rojo ya marcha sobre la ciudad. “La invasión ocurrió al mediodía de una tarde soleada... ni siquiera los simpatizantes les dieron la bienvenida... se percibía un extraño silencio”.

Algunos esperaban la resistencia del ejército polaco que ya para entonces prácticamente no existía. El miedo entre los refugiados se incrementó. Sabían que siempre es bueno para el invasor activar un chivo expiatorio. Se inician los arrestos, las órdenes de presentarse a la comandancia, los robos que practican las nuevas autoridades.

Es necesario abandonar Pinsk, porque la NKVD (policía secreta soviética) empieza a trabajar. Los militantes del Bund se encuentran en una auténtica ratonera. Al oeste los nazis, al oriente los soviéticos. Los primeros los persiguen por judíos, los segundos sólo los hostigan por ser contrarios a su política. Resulta entonces prioritario que Henrik Erlich escape. Se hacen los preparativos en sigilo, pero, al parecer por una traición, es detenido por la NKVD. Dos años será prisionero en la URSS y, en 1941, acusado de actividades antisoviéticas, es asesinado.

Rotenberg huye con otros hacia Bialystok. Desde el inicio se enteran de arrestos de sus compañeros. El estado de ánimo resulta “deprimente”. Esa ciudad había sido ocupada por los alemanes, pero ahora estaba en manos del Ejército Rojo. Viven una auténtica catástrofe nacional. Lo construido a lo largo de los años por varias generaciones no se evapora, se destruye y los referentes de la vida diaria desaparecen uno a uno.

Rotenberg piensa incluso en regresar a Varsovia. El panorama pinta más que negro: “los alemanes continúan destruyendo... y seguirán asolando a la colectividad judía polaca en su totalidad”. Pero, además, se pregunta el profesor, “¿qué será del millón y medio de judíos que se encuentran en los márgenes fronterizos ocupados por los soviéticos?... ¿existe acaso alguna esperanza de reconstruir la vida judía?”.

EL NÚMERO DE REFUGIADOS crece día con día y sus condiciones cada vez son más precarias. La cacería de socialistas del Bund continúa. Circulan rumores de todo tipo y Rotenberg recibe la encomienda de su partido de trasladarse a Vilna, Lituania, para plantearles a sus camaradas la situación y reclamar su solidaridad. El viaje a Vilna es una odisea y el paso de la frontera, en forma clandestina, aún más.

En esa ciudad, Rotenberg se reencontra con una especie de vida normal. Las actividades cotidianas continúan desarrollándose y ya se han instalado cocinas y casas para los refugiados. Parece un oasis. Lituania está en paz. No obstante, sus compañeros en Vilna poco o nada pueden hacer por los refugiados que se encuentran del lado soviético, y mucho menos por los que quedaron en la zona dominada por los nazis. No hay salida. En Vilna la vida en general —y la de la comunidad judía en particular— sigue fluyendo.



Yosef Rotenberg (1896-1984).

“EN 1940 SE PRODUCE LA OCUPACIÓN DE LITUANIA POR EL EJÉRCITO DE LA UNIÓN SOVIÉTICA... EL SILENCIO SE INSTALA EN LA CIUDAD. LA ‘VILNA HOGAREÑA, JUDÍA Y ACOGEDORA HABÍA DESAPARECIDO’”.

Comparado con lo que sucede en Varsovia o Bialystok, representa un respiro civilizatorio. Incluso el profesor se incorpora a realizar tareas editoriales, publicando textos de los clásicos de la literatura en idish, Sholem Aleijem o Itzhak Leibush Peretz, para los niños y adultos de las escuelas judías. Todo parece indicar que, no sin problemas, la existencia se puede reconstruir. Pero en junio de 1940 se produce la ocupación de Lituania por el ejército de la Unión Soviética. Ahora sí, el regreso se vuelve imposible y la situación da otro vuelco radical. Los nuevos mandos inician una serie de inspecciones y arrestos. El silencio se instala en la ciudad. La “Vilna hogareña, judía, familiar y acogedora había desaparecido”.

LOS SOVIÉTICOS, SIN EMBARGO, ofrecen visas de tránsito. No para todos, la burocracia tiene sus propios tiempos, pero muchos lo intentan. Rotenberg y otros lo logran. Parten en tren hacia Kovne el 12 de febrero de 1941, y de ahí siguen hasta Moscú. Al llegar les quitan sus documentos y les anuncian que su viaje continuará hasta Vladivostok. Son nueve días en tren. En el trayecto llegan a Birobidzhan, en la frontera con China, que en 1928 había sido proclamada como “la patria judía soviética”. Stalin pensaba que ahí debía asentarse la población judía y no fueron pocos los que le tomaron la palabra. Varios miles migraron hacia esos recónditos territorios e iniciaron la construcción de sus hogares, escuelas, hospitales, clubes. Pero en el periodo de las purgas estalinistas (1936-1939) se desató una ola de persecución que llegó hasta los dirigentes de aquel experimento. Había cambiado el humor del dictador. Diversas oleadas de antisemitismo impactaron sucesivamente aquel ensayo y a aquellos territorios.²

El 24 de febrero el tren llegó a Vladivostok. Tenían que salir rápidamente de territorio soviético porque su visa

de tránsito era temporal. Rotenberg y otros lograron tomar un barco hacia Japón, que a decir del profesor, los recibe de manera calurosa.

LA RECONSTRUCCIÓN que hace Rotenberg de su estadía en ese país no sólo está marcada por la fascinación, sino por el agradecimiento. Los inmigrados se sentían libres del miedo y de las humillaciones. Existía un comité encargado de recibirlos y atenderlos, pese a que los permisos de permanencia tenían que refrendarse periódicamente. Los bundistas estaban organizados y se mantenían en contacto con los familiares que se habían quedado atrapados. Incluso les remitían algunas provisiones. Sin embargo, en junio de 1941, “cuando la URSS entró en guerra con Hitler ya no pudimos continuar enviando paquetes”³ y llegó la orden de que los refugiados debían trasladarse a Shanghái, ocupada por los propios japoneses desde 1937.

Los refugiados no tenían a dónde ir. Los países que teóricamente podían recibirlos negaban las visas o las limitaban al máximo. Escribe Rotenberg: “el tristemente famoso cónsul de la embajada estadounidense en Tokio, Harry Thompson, no deseaba que ningún pie judío pisara tierra americana”. De nuevo, sin posibilidades de escapar. “En Shanghái había alrededor de dieciséis mil refugiados judíos provenientes de Alemania, que habían empezado a arribar desde 1937”. Contaban con un comité para auxiliar a los nuevos refugiados y Rotenberg encontró un nuevo hogar temporal.

Finalmente, “el 8 de enero de 1947, Yosef Rotenberg partió hacia México, gracias a una visa conseguida con la ayuda del profesor Tuvie Maizel”, quien luego sería el director del Nuevo Colegio Israelita. Desde su llegada se dedicó a la docencia. Y el 13 de junio de 1984, a los 88 años, murió en la Ciudad de México.

COMO ESCRIBÍ AL INICIO, Yosef Rotenberg fue mi maestro. Lo veía como un viejo. Tendría más o menos mi edad actual. Lo recuerdo siempre de traje gris, chaleco y corbata. Usaba lentes y era un hombre en extremo pulcro y de muy buenas maneras. Pues bien, al igual que la escuela donde estudié, el idish, el Bund, su proyecto, aquellos profesores y aquellas comunidades judías de Europa Oriental ya no existen. Fue el sombrío triunfo de Hitler y sus secuaces. ■

Yosef Rotenberg, *De Varsovia a Shanghái. Memorias de un refugiado*, S. E., México, 2017, 222 págs.

NOTAS

¹ Todos los nombres de las ciudades aparecerán como los cita Yosef Rotenberg, a sabiendas de que, en polaco, alemán, lituano o ruso, se pronuncian de otra manera o incluso tienen otra denominación.

² Existe un testimonio del escritor Israel Emiot de lo que sucedía en Birobidzhan en los años cuarenta y de su propio arresto, encarcelamiento y deportación a Siberia, acusado del delito de nacionalismo. *Un escritor judío en Siberia*, Círculo d'Escritores Olvidados, Madrid, 2015, 277 págs.

³ Sería más exacto decir: cuando Hitler decidió invadir la URSS.

Fuente > diariojudio.com

En el número anterior de **El Cultural**, nuestro crítico de cine Naief Yehya dedicó su columna a la más reciente versión para la gran pantalla de la novela de Frank Herbert.

Este nuevo acercamiento repasa el camino, a menudo fallido, de las diversas adaptaciones de esa historia, justo cuando la nueva puesta en escena de Denis Villeneuve —primera parte de lo que apunta para consolidar un hito cinematográfico— se exhibe todavía en salas de la capital y del país.

DUNA, ¿LA ADAPTACIÓN

DEFINITIVA?

RAMIRO SANCHIZ

@UraniumWorkings

Primero intento. En 1971 el productor Arthur P. Jacobs busca adquirir los derechos de producción de una adaptación cinematográfica de *Duna*, la novela publicada por Frank Herbert en 1965. Se mencionan varios nombres de directores, se empieza a escribir un tratamiento, pero no pasa nada.

Segundo intento. En 1974, Alejandro Jodorowsky planea su propia *Duna*, con un equipo de producción que incluiría a los artistas H. R. Giger, Jean Giraud (Moebius) y Chris Foss, la música de Stockhausen, Magma y Pink Floyd y, más espectacularmente todavía, las actuaciones de Salvador Dalí, Geraldine Chaplin, Orson Welles, Gloria Swanson y Alain Delon. Otra vez no pasa nada, pero el proyecto se vuelve una leyenda: Giger diseña el xenomorfo de *Alien*, Moebius y Jodorowsky publican su célebre historieta *El Incal* y, más o menos, todo el cine posterior de ciencia ficción aprende algo de interés de esa producción fallida.

Tercer intento. En 1976, Dino De Laurentiis compra los derechos y le encarga al propio Frank Herbert el guion, a Ridley Scott, la dirección, y a Giger, los diseños de arte. Scott propone dividir la larga novela en dos películas, pero finalmente se desvincula del proyecto y dirige *Blade Runner*. Otra vez, nada.

Cuarto intento. Es 1981: De Laurentiis y su hija Raffaella renuevan su propiedad de los derechos de la novela y, después de ver *El hombre elefante*, se entusiasman con la idea de contratar a David Lynch como director. Tres años después se estrena la película: Lynch prepara un filme de tres horas, que es masacrado por los Laurentiis. Para el director, el resultado es la peor película de su carrera, pero con el tiempo esta *Duna* se vuelve un placer culposo y una suerte de clásico de culto.

Quinto intento. Saltamos al año 2000. El director John Harrison prepara una miniserie en tres episodios para el canal de cable Sci-Fi Channel, y además una secuela, *Children of Dune* (*Hijos de Duna*), basada en un libro posterior de Frank Herbert. Hay cierto

éxito de crítica y dos Emmys, pero si la miramos hoy, la serie se parece más a una convención provincial de *cosplayers* que a lo mejor de las visiones de Lynch junto a los Laurentiis.

Sexto intento. En 2017, Denis Villeneuve (*La llegada*, *Blade Runner 2049*) es confirmado como el director de una nueva *Duna*, que —como aquella idea de Ridley Scott— quedará dividida en dos películas. La producción comienza en 2019 y la pandemia retrasa el estreno hasta la segunda mitad de 2021.

COMPLEJIDAD Y ESPLENDOR

¿Se trata de la adaptación definitiva? Es difícil de responder, al menos hasta que no se materialice la segunda parte. En cualquier caso, la película de Villeneuve, en relación a la novela original de Frank Herbert, es más exhaustiva y respetuosa que cualquiera de las otras adaptaciones. Está claro que un universo ficcional de la complejidad del imaginado por Herbert y los autores que abordaron esta saga posteriormente no es tarea fácil para quien acometa la tarea de llevarlo al cine. Resulta tentador encontrar métodos simples y directos, a la vez que poco elegantes, para ofrecer al espectador la información que necesita. Al mismo tiempo es difícil evitar las malas decisiones acerca de qué explicar y qué no. En este sentido, Villeneuve hace una tarea magnífica, pues evita salidas fáciles (en la película de Lynch se abusaba del recurso de permitirnos escuchar qué están pensando los personajes) y logra que quien no haya leído la(s) novela(s)


de Herbert se abra camino por la trama. De hecho, incluso aquello que no queda realmente explicado opera a nivel de sugerencia, incluso de misterio, en secuencias de esplendor visual y sonoro casi abstracto.

EL ESTILO VILLENEUVE

A nivel de producción, otro punto a favor de Villeneuve es haber tomado como inspiración las hermosas ilustraciones de Moebius para la versión de Jodorowsky, en especial el vestuario, las armaduras y los trajes de combate. A la vez, en la arquitectura y el diseño de las grandes naves espaciales Villeneuve deja entrever un estilo que podemos pensar como suyo propio, o al menos una conexión con los paisajes posturbanos de *Blade Runner 2049* y la presencia ominosa de la nave extraterrestre en *La llegada*.

Completan la propuesta, como cabía esperar, un par de homenajes a la versión de Lynch —en particular aquellas escenas cuya coreografía y diálogo se vuelven una versión ligeramente acelerada de sus equivalentes en la película de 1986. Asimismo figuran no pocas referencias a clásicos del cine, como *Apocalypse Now*, con un gran antagonista que se nos presenta por primera vez de una manera que remite a la aparición del personaje interpretado por Marlon Brando en la película de Coppola.

Duna, un disfrute visual de principio a fin, propone ciencia ficción del futuro remoto, de una humanidad que se ha diversificado entre poderes psíquicos, computadoras biológicas y ecologías radicales, llevada a la gran pantalla sin concesiones, sin insultar la inteligencia de los espectadores ni dejando de rendir tributo al lenguaje cinematográfico en su especificidad más sobrecogedora de sonido y visión.

Repitamos la pregunta: ¿acaso se trata de la adaptación definitiva de uno de los más grandes clásicos de la ciencia ficción? Digamos que sería una verdadera lástima que no viniera la tan esperada segunda parte para confirmarnos un rotundo sí. 



Fuente > reactor.cc

Muy pronto, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla pondrá en circulación Visiones alternas: el cine como arte y como espectáculo, de Alejandro Toledo, un libro peculiar sobre el séptimo arte, en el que Casablanca se transforma en un elogio del amor diverso (con un feliz encuentro final entre Rick y el capitán Renault) y Alfred Hitchcock es retratado como un persistente acosador. A manera de adelanto, presentamos esta revisión de una cinta clásica del realizador japonés Kenji Mizoguchi.

LAS VOCES

DE LOS MUERTOS

ALEJANDRO TOLEDO
@ToledoBloom

Como resumen de los asombros que en la década de los cincuenta provocó *Ugetsu* (*Cuentos de la luna pálida después de la lluvia*, 1953), del realizador japonés Kenji Mizoguchi (1898-1956), está el testimonio de Jean-Luc Godard: "Esta película es la obra maestra de Mizoguchi, la que lo coloca en pie de igualdad con Griffith, Eisenstein y Renoir... El arte de Mizoguchi es el de demostrar que 'la verdadera vida está en otra parte' y que, sin embargo, está ahí, en su extraña y radiante belleza".

Hay, también, ecos inesperados. El entusiasmo de Julio Cortázar por la cinta llevó a Carlos Fuentes al cine de las Ursulinas, en París, y la atmósfera descubierta en la pantalla por el escritor mexicano dio atmósfera, a su vez, a la novela corta que se traía entre manos, y que aparecería en 1962 bajo el título de *Aura*. Las imágenes de Mizoguchi tienen su traducción magistral en el relato. La voz que habla desde la tumba al final del filme es, sin duda, una primera manifestación de la anciana Consuelo de la *nouvelle* de Fuentes.

Ugetsu logró el León de Plata en el Festival de Venecia de 1953, y fue ridículamente nominada en los Óscar de 1956 al "mejor vestuario en blanco y negro"...

Las apariciones no saben de geografías. La década de los cincuenta abre con *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder, narrada desde el punto de vista de un muerto. Tres años después Mizoguchi estrena *Ugetsu* en Japón, que es una historia de fantasmas. Dos años más tarde, en México se publica *Pedro Páramo*, novela en la que los fallecidos conversan de tumba a tumba... Estas constantes reencarnaciones parecen marcar, como figuras universales, un tiempo. Pero en el principio no fueron ni Rulfo ni Mizoguchi ni Wilder... *Cuentos de la luna pálida después de la lluvia* es una adaptación del *Ugetsu monogatari* (1776), colección de relatos de Ueda Akinari (1734-1809), autor de "las historias de misterio y de *suspense* más logradas de la literatura clásica japonesa" (según juzga Kazuya Sakai, traductor al español de esa serie narrativa).

Para dar estructura al guion, Mizoguchi funde dos de los relatos. El primero, "La cabaña entre las cañas esparcidas", es una especie de *Odisea*: el comerciante Katsushiro viaja a Kyoto para ofrecer sus telas, y promete a su mujer, Miyagi, que regresará para el otoño... "No me olvides ni de mañana ni de noche", le pide ella, "y vuelve pronto, te lo ruego". La



Fuente: tumbal.com

“UGETSU LOGRÓ EL LEÓN DE PLATA EN EL FESTIVAL DE VENECIA DE 1953; Y FUE NOMINADA EN LOS ÓSCARES AL ‘MEJOR VESTUARIO EN BLANCO Y NEGRO...’”.

vuelta de Katsushiro es tan complicada como la del Ulises homérico, pues la región oriental del país es presa del desorden. "A medida que la confusión se extendía por el país, la gente iba volviéndose feroz. Aquellos que por azar le hacían una visita, a la vista del atractivo semblante de Miyagi se empeñaban en seducirla empleando toda clase de lisonjas, pero ella, manteniendo fielmente su virtud, los trataba con frialdad; al fin, acabó por recluírse y nunca más se dejó ver".

A un otoño sigue otro y así hasta contar siete. En Kyoto, Katsushiro se va enterando de los avatares de la guerra. "¿Habrá sido su casa destruida por el fuego y los soldados?", se pregunta. "Sin duda su mujer ya no pertenecía a este mundo. En tal caso, conjeturó, su pueblo ya no sería más que una guarida de demonios".

Por fin la tierra se calma, y Katsushiro vuelve. El pueblo está en ruinas pero su casa no.

—¿Quién está ahí? —inquire una voz envejecida.

—Soy yo, que he regresado —dice Katsushiro.

Ella le cuenta los sufrimientos padecidos. "Hubiera sido realmente penoso morir de amor esperando el encuentro, ignorada por mi ser amado". Y luego de escuchar sus respectivos relatos, duermen.

A la mañana siguiente, por supuesto, Katsushiro descubre que su casa está en ruinas, y un anciano le habla de la muerte de Miyagi, para concluir que fue "el espíritu de tu valerosa mujer el que regresó del más allá para hacer oír su prolongado suplicio de amor".

Para incorporar el otro relato, "La impura pasión de una serpiente", Mizoguchi agrega un motivo más a las razones por las cuales Katsushiro no puede regresar al pueblo. En el cuento, el hijo de un pescador es seducido por una pareja enigmática, la de Manago y su doncella Maroya, y retenido por ellas. En la cinta, Katsushiro sucumbe ante los encantos de Wakasa. Tanto en la película

como en el libro, el hombre descubre que la casa en la que vivió está en ruinas, y que por años él fue presa de un hechizo de ese amor que hace extraviar hasta a Confucio. El personaje convivió con dos de esos demonios maléficos que andan por el mundo perturbando a los hombres: en el cuento Manago es en realidad una serpiente blanca de más de tres pies de largo y su doncella una víbora de apenas un pie de longitud.

Mizoguchi fusiona, pues, estas dos historias: Katsushiro se convierte en el alfarero Genjuro (interpretado por Mori Masayuki); Miyagi (Tanaka Kinuyo) mantiene su nombre y su esencia... Al viaje a Kyoto acompaña a Genjuro su cuñado Tobei (Ozawa Sakae), que quiere ser samurai y tiene sueños de grandeza: la historia de Tobei será paralela a la Genjuro y Miyagi. La esposa de Tobei, Ohama (Mito Mitsuko), no lo espera; va con él a la capital y es abandonada por el marido en Kyoto. En su caída ella es violada y termina en un prostíbulo; ahí la encontrará Tobei, cuando ya presume de hazañas de guerra y es respetado entre sus compañeros...

En un tratamiento inicial, Mizoguchi pensó que Tobei decidiría continuar su ascenso como soldado antes que rescatar a Ohama, pero los productores le impusieron un final feliz: Tobei se da cuenta de que lo ha sacrificado todo y pide perdón; ella lo exculpa y toman camino hacia el pueblo, donde Genjuro vive a la sombra de Miyagi, su mujer muerta, fiel (ahora así) a su amor, y cuidando al hijo de ambos que milagrosamente sobrevivió a la turbulencia. Las palabras finales son de Miyagi, que habla desde la tumba, y que lo sigue haciendo, en el siglo XXI, para demostrarnos (como dice Godard) que la verdadera vida está en otra parte. ■

AL MARGEN

Por
**VEKA
DUNCAN**
@VekaDuncan

EL PROFETA DE LA MODERNIDAD

Muy a menudo, y cada vez con mayor frecuencia, cuando conozco a alguien me preguntan cuál es mi signo zodiacal o, en su defecto, mi cumpleaños, para entonces deducir bajo qué estrellas vi la primera luz. Al ser un día que, por lo que entiendo, se encuentra en el límite entre un signo y otro, lo que sigue, casi invariablemente, es una conversación sobre cuál es el que de forma legítima me corresponde; hay quienes aseguran que mi personalidad es la de un escorpión, mientras otros me asignan características que indudablemente son de un sagitario.

EScéptica de toda mística, como buena atea, siempre he dudado que nuestra fecha de nacimiento determine nuestra personalidad. Dudo aún más que lo sea para todos los que nacemos el mismo día, pues no siempre he encontrado almas afines en quienes comparten mi misma astrología. Dicho todo esto, estoy convencida de que el haber nacido en otoño me marcó profundamente, cuando menos, en un sentido: amo esta temporada del año. Mientras el calor es de las pocas cosas que verdaderamente me sacan de quicio, en el frío me siento a mis anchas. Pero lo que más me maravilla de esta temporada es la luz. Estoy segura de que no soy la única que se da cuenta de que las tardes de otoño tienen un sabor muy particular, pero lo cierto es que nunca había sabido cómo describir ese ambiente tan particular... hasta que me encontré con la obra de Paul Sérusier.

Siendo puristas, Sérusier en realidad pintó sus cuadros más famosos en verano y estaba poco interesado en representar el mundo tal y como lo vemos; más bien buscó plasmar en sus lienzos lo que sentía al observarlo. Sus obras son, en ese sentido, más cercanas al simbolismo, corriente artística de la segunda mitad del siglo XIX que buscaba reflejar lo espiritual y onírico en el arte como reacción al realismo imperante en la época. Sin embargo, su experimentación con el color y la forma lo ubican más bien dentro del postimpresionismo, del cual Paul Gauguin y Vincent Van Gogh son los exponentes más famosos. En ese sentido, la historia ha sido injusta con Sérusier, pues él fue su precursor; más aún, fue el iniciador de un movimiento que inspiraría mucho de lo que después se daría a conocer como arte de vanguardia.

EN BUSCA de nuevos horizontes —y paisajes—, en 1888 Sérusier abandonó París para unirse a la colonia de artistas que se había establecido en Pont-Aven, un pueblo en la región francesa de Bretaña, la cual conservaba sus viejas costumbres y prácticas rurales. Fue precisamente esto lo que atrajo a pintores como Paul Gauguin, Maurice Denis, Édouard Vuillard y Pierre Bonnard a establecerse ahí; iban persiguiendo un mundo que la industrialización occidental había aniquilado. Ahí, bajo la tutela de Gauguin, Sérusier creó una obra verdaderamente radical: un paisaje cuya abstracción y audaz colorido marcaban el inicio de una nueva era. Fue bautizada por sus compañeros como *El talismán*, precisamente por considerarla un presagio o, más aún, una brújula con la cual navegar por los nuevos terrenos del arte. Sérusier se convirtió así en el líder de un nuevo movimiento que sería conocido como los Nabis, palabra hebrea para designar a los profetas.

Bajo este nombre se formó una hermandad en torno a la figura de Sérusier y la influencia de Gauguin, a la cual cada quien aportaría interesantes innovaciones estéticas. Sobra decir que la metafísica fue otra de sus preocupaciones, aunque lo cierto es que su mayor interés era la pintura. Más allá de dedicarse a aplicar el óleo sobre el lienzo, los Nabis se adentraron en la teoría con pasión y Sérusier fue en esto también punta de lanza. Desde *El talismán* hizo patente otra

forma de entender este soporte: no se trata ya de imitar la realidad, como habían venido haciendo los impresionistas, sino de plasmar una percepción personal en torno a ésta. El uso del color, por ejemplo, es totalmente arbitrario, es decir que no corresponde de manera literal con lo que está frente a los ojos; se trata entonces de evocar una sensación, no de representar una imagen fidedigna del mundo —para eso ya estaba la fotografía.

“**UN CUADRO**, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos en cierto orden”, escribió en 1890 Maurice Denis en su *Definición del neo-tradicionalismo*, una especie de manifiesto Nabis, y una de las declaraciones que marcarían la historia del arte. Denis también describió el efecto que la obra de Sérusier tuvo en él y sus colegas:



Paul Sérusier, *El talismán*, 1888.

“Aprendimos que toda obra de arte es una transposición, el equivalente apasionado de una sensación recibida”. Esta idea de traducir al lienzo su percepción hizo de Sérusier un parteaguas, pues poco a poco fue diluyendo las formas hasta convertirse en un pionero de la abstracción. Su uso tan particular del color, utilizado para reflejar sensaciones y no para copiar la naturaleza, le confirió también un carácter más conceptual a su obra. Esto no sólo impactaría la obra de sus contemporáneos, sino que abrió un nuevo camino para generaciones venideras, entre ellas la de los expresionistas abstractos del siglo XX, como Mark Rothko.

La idea de romper con el *engaño del arte* fue otra característica notable de la obra de Sérusier; retomando la idea planteada por Denis, para el líder de los Nabis era fundamental que la naturaleza bidimensional de su soporte fuera explícita. Es decir, Sérusier quería evitar que el espectador fuera engañado con el realismo de una figura humana o de un árbol; no, él quería dejar en claro que lo que veían era una interpretación. Esto lo llevó a desarrollar su propia teoría del color; no sólo los aplicaba en bloque, con límites claramente delineados entre las formas, sino que sus tonos amarillos y rojizos quemaban la pupila, mientras que los azules son gélidos. Quizá es por ello que me remiten a mi percepción del otoño capitalino, con su aire helado a la sombra y el sol más cálido del año. Vale la pena recordarlo también ahora, a cien años de la publicación de su *ABC de la pintura*. ■

“PAUL SÉRUSIER
CREÓ UNA OBRA
RADICAL: UN PAISAJE
CUYA ABSTRACCIÓN
Y COLORIDO
MARCABAN
EL INICIO DE UNA
NUEVA ERA”.

SIEMPRE QUE SE HABLA de pioneros que promovieron el consumo de sustancias (en particular las psicoactivas) los primeros nombres que salen a relucir son los de Timothy Leary y Ken Kesey. Debemos situar junto a estos dos personajes la figura de Antonio Escohotado, ya que su labor como concientizador respecto al uso de las drogas fue (es) igual de importante y significativa.

Ante la visión de Leary, que incentivaba la administración de LSD en espacios controlados, Hunter S. Thompson opuso una visión personal que promovía el viaje lisérgico en cualquier circunstancia. Las drogas en donde sea y a la hora que sea y con quien sea. Escohotado ofreció una alternativa distinta, la de meterte lo que sea pero amparado en la información. Para desvenar todo alrededor de las distintas sustancias escribió una obra monumental: *Historia general de las drogas* (1989). Un trabajo exhaustivo que daba cuenta de cómo, desde el principio de los tiempos, la humanidad ha conocido los estados alterados. Que no se trataba simplemente de una moda hippie, aunque alcanzara su cumbre de florecimiento con el Flower Power.

Este libro definitivo del pensamiento occidental llegó a nuestro país en una edición de tres tomos de Alianza Editorial. La investigación tan exhaustiva de la que hace acopio demuestra dos cosas, la primera es que Escohotado tuvo que probar para obtener conocimiento de primera mano una gran variedad de sustancias, y la segunda es que sí, se drogó como un campeón pero el verdadero rush, el viaje primordial fue ese gran salto que se aventó en la historia para documentar de manera responsable las aplicaciones, las consecuencias y los placeres que emanan de casi cualquier sustancia, y no sólo las consideradas como ilegales, sino toda aquella que ejerce una alteración en el organismo: como el mate, por ejemplo.

Escohotado llegó a esta historia con el empuje de un pensamiento acucioso. Pero sobre todo por un anhelo de libertad, la que provee la expansión de la mente, la que busca romper las ataduras del prejuicio y nada siempre contra la corriente de la prohibición. Es decir: la posibilidad de tener control de lo que cada uno se mete sobre el cuerpo sin involucrar los márgenes de la ley en este proceso. Sin embargo, el investigador tuvo que pagar el precio por difundir este anhelo de libertad y pisó la cárcel, acusado de difundir una apología de las drogas.



laprensa.com.ar

“SE FUE EL AGITADOR, EL PROVOCADOR QUE DESAFIÓ LA POLÍTICA ANTIDROGA DEL ESTADO. FUE TODO ESO. Y MÁS”.

En 1967 Escohotado tenía 26 años y formaba parte de una generación que descubría en las drogas un camino hacia el autoconocimiento. Era natural que calara hondo en la contracultura. Y arribó a sus convicciones a través del rock. Como fan y como miembro de una banda. Pero su camino no era la música, sino esta labor educativa que sí, apuntaba a ilustrar al público sobre lo que se quisiera meter, pero sobre todo a los gobiernos que se tardaron décadas en comenzar a aceptar que las políticas prohibicionistas son el peor de los negocios. En Europa se presentó un gran avance a principios de este milenio, al conceder las licencias de los clubes de mota en Barcelona. La venta libre de marihuana era algo que sólo se había tolerado en Holanda, pero el paso significativo de Cataluña fue indispensable para que en Estados Unidos la legalización de la mota que vivimos en el presente fuera posible.

Además de *Historia general de las drogas*, es autor de varias obras trascendentales. Destaca en particular *Sesenta semanas en el trópico*, una obra donde hace a un lado su papel de filósofo y se mete en la piel del cronista para residir doce meses en Tailandia y realizar excursiones a Vietnam, Birmania y Singapur. El libro arranca con un Escohotado bajándose del avión con el corazón roto, acaba de pasar por un doloroso divorcio y escapa a la selva para darle la espalda a su separación.

Hace unos días, Antonio Escohotado murió a los ochenta años. Se fue el agitador, el provocador, el escritor que desafió la política antidroga del Estado. Fue todo eso. Y más. Pero centralmente fue un utopista. Un convencido de que desear lo imposible es la mejor manera de estar en el mundo. Vivió lo suficiente para ver con sus propios ojos que muchas de las cosas por las que peleó se hicieron realidad. “La utopía sirve para caminar”, dijo. Aunque después renegó de esto y dijo que era “una memez y una inmoralidad”. ■

EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por
CARLOS VELÁZQUEZ
@Charfornication

EL UTOPISTA CONTRADICTORIO

LA MÚSICA ES UNA LÍNEA directa con los dioses y los muertos, según los cantos nativos americanos. Hay música sacra: los cantos bizantinos, gregorianos y ambrosianos. O la que trajeron los esclavos, spirituals y góspel. También hay música maldita clásica y popular, artistas esotéricos y ocultistas. Giuseppe Tartini soñó que le prestaba su violín al diablo y al despertar compuso la sonata *El trino del diablo*. Charles Gounod escribió la célebre ópera diabólica *Fausto*. Por algo al blues le llamaron “la música del diablo”, desde que Robert Johnson le entregó su alma a cambio de que le afinara la guitarra. Es reconocida la mano del diablo en la música, tanto como la de dios en el fútbol. Y dios, según Faithless, es diyeyi.

La muerte y la música se atraen por naturaleza. Por eso hay tanta música inspirada en el mayor misterio de la vida. Y grupos que le rinden tributo a la muerte y a los muertos desde el nombre: The Grateful Dead, Dead Can Dance, Death, Christian Death, Death Angel, Dead Kennedys, Napalm Death, Dead Milkmen, Nuclear Death, Death Cab for Cutie, Death In Vegas, Dead Weather, Dead Skeletons, Dead and Company, La Muerte, Los Toreros Muertos, Todos Tus Muertos y nuestro Muertho TJ. Los metaleros, además, crearon las corrientes black, doom y death metal. Pero gracias a dios, también hay un rock cristiano.

Canciones dedicadas a la muerte y a los muertos históricos y populares, a los caídos en las guerras, asesinatos, accidentes, suicidios, así como temas sobre



openthemagazine.com

“SE ATRAEN POR NATURALEZA. POR ESO HAY TANTA MÚSICA INSPIRADA EN EL MAYOR MISTERIO DE LA VIDA”.

fantasmas, ritos, satanismo y otras supersticiones existen tantas como almas condenadas entre el cielo y el infierno. Resultaría bíblico hacer un directorio de músicos muertos.

Los que podemos mencionar son algunos de los que se quedaron sobre el escenario sin agonía. Se enfriaron tocando Country Dick Montana de los Beat Farmers, fulminado por un aneurisma en 1995. El gran Mark Sandman del trío Morphine, colapsó en Italia en 1999 por un ataque cardíaco. Dimebag Darrel, guitarrista de Pantera, fue asesinado a balazos mientras tocaba en Ohio en 2004. El escritor de rock británico y vocalista de los Deviants, Mick Farren, murió de un ataque cardíaco cuando cantaba en Londres en 2013. También le sucedió a Mike Scaccia, el estupendo guitarrista de Ministry, Revolting Cocks y Lard, un infarto mientras tocaba en Texas en 2012. Está el caso de Gustavo Cerati, que se quedó cuatro años con un pie en este mundo y el otro allá, después de tocar en Venezuela en 2010. Falleció el 4 de septiembre de 2014. La pandemia cambió por completo nuestra percepción de la vida y la muerte. Y, sin embargo, la música no ha dejado de sonar y de conectarnos con los de aquí y los de allá. ■

LA CANCIÓN # 6

Por
ROGELIO GARZA
@rogeliogarzap

LA MÚSICA DE LA MUERTE, II

ESGRIMA

Por
**ALEJANDRO
GARCÍA ABREU**

TRADUCCIÓN • EDUARDO
LANÇA DA COSTA

**GONÇALO
M. TAVARES**
LA IMAGINACIÓN
COMO SOBREVIVENCIA

Gonçalo M. Tavares (Luanda, Angola, 1970) es autor de libros imprescindibles de la literatura contemporánea como *Biblioteca; Agua, perro, caballo, cabeza; El barrio y los señores* (con prólogo de Alberto Manguel); *Historias falsas; Canciones mexicanas; Una niña está perdida en su siglo en busca de su padre; Un viaje a la India*; y las cuatro novelas cortas de *El reino* (con prólogo de Enrique Vila-Matas): *Un hombre. Klaus Klump; La máquina de Joseph Walser; Jerusalén; Aprender a rezar en la era de la técnica*, entre muchos otros.

La pluma del escritor angoleño resulta un bisturí cuyos cortes precisos significan un encuentro íntimo con la historia de la literatura universal. Su obra ha sido publicada en más de cuarenta y cinco países y ha recibido múltiples elogios de los lectores y de la crítica especializada. Por ejemplo, ganó el Premio José Saramago para jóvenes escritores menores de 35 años en 2005, el Premio Portugal Telecom de Literatura en Língua Portuguesa 2007, el Premio LER / Millenium y el Premio al Mejor Libro Extranjero de 2010 en Francia.

Sobre *Atlas del cuerpo y la imaginación. Teoría, fragmentos e imágenes* (traducción de María Alzira Brum, Universidad del Claustro de Sor Juana / Matadero, Ciudad de México, 2018), Tavares plantea: "Me gusta la idea de que este libro sea leído del inicio al final o exactamente al contrario; o incluso por saltos, por fragmentos, capítulos o entradas y salidas rápidas. El lector entra donde y cuando quiere y sale también, claro, donde y cuando quiere (que un libro tenga muchas salidas de sí mismo, siempre me *pareció sensato*)". Se trata de una realidad laberíntica y simultáneamente fragmentaria, de aliento benjaminiano.

Los editores del volumen aseveran:

Atlas del cuerpo y la imaginación. Teoría, fragmentos e imágenes se compone de tres secciones principales: en la primera el lector podrá encontrar una serie de ensayos sobre la enfermedad, el miedo, la locura, la imaginación, la ciudad, en un cruce entre filosofía, arte, ciencia, arquitectura... que derivan de ideas de Wittgenstein, Hannah Arendt, Pina Bausch, Schopenhauer, Ernst Jünger, etcétera. En la segunda parte, de forma lateral, tenemos una serie de "mapas" o piezas visuales realizadas por el colectivo Los Espacialistas, que nos exhortan a reinventar nuestro concepto de espacio.

El libro, que participa de la poesía, de la narración y del ensayo, incluye un conjunto de imágenes creadas por el colectivo portugués de artistas-arquitectos Los Espacialistas, que otorga una mirada interdisciplinaria al estudio de la filosofía, el arte y la literatura. En entrevista, Gonçalo M. Tavares conversa sobre Gaston Bachelard, Ludwig Wittgenstein, Robert Musil, Hermann Broch, Robert Walser, Samuel Beckett y Roland Barthes.

Gaston Bachelard es uno de los autores más analizados en Atlas del cuerpo y la imaginación. Teoría, fragmentos e imágenes. Afirmas que en una ocasión dijo lo que hubiese hecho como psiquiatra. Y él recurre a Baudelaire para hablar del espacio ilimitado de la literatura. ¿Qué opinas del planteamiento sobre la literatura como medicina?

El origen de ese fragmento del libro sobre la salud mental está en *La poética del espacio* de Bachelard. Lo cito porque el pasaje refleja su imaginario:

Si yo fuera psiquiatra, aconsejaría al paciente de angustia, en el momento de la crisis, que leyera un poema de Baudelaire, repitiendo muy suavemente la dominante palabra baudelaireana, la palabra vasto, que transmite calma y unidad, esa palabra que abre un espacio, que abre el espacio ilimitado.



Foto: sabado.pt

Bachelard habla de "la medicina de los sonidos y de las palabras". Para el filósofo, las palabras son medicamentos.

Estudias profusamente a Ludwig Wittgenstein. Recuerdas algunas de sus preguntas más meticulosas. Un ejemplo es: "¿Qué acontece fisiológicamente durante el cálculo mental?"

Las preguntas que hacen pensar son la vía del conocimiento, del saber. El filósofo austriaco planteó tres preguntas imprescindibles, absolutamente radicales: "¿Cómo se enseña a una persona a leer para sí misma en silencio? ¿Cómo sabe cuándo ya es capaz? ¿Cómo es que ella misma sabe si hace lo que le es exigido?" Estas tres preguntas de Wittgenstein son incandescentes.

Escribiste: "No hay valores fijos, aquello que hoy es muy valioso, mañana podrá volverse una insignificancia, y viceversa. El hombre sin atributos de Robert Musil es el hombre que no se conecta a ninguna cualidad, es el individuo desconectado". ¿Qué significado le otorgas a la desconexión?

Este *hombre sin atributos*, este individuo desconectado: percibe la fugaz conexión entre los hombres. *El hombre sin atributos* vive bajo un importante precepto: no existen las jerarquías en su extraño universo.

Recuerdas que en La muerte de Virgilio, Hermann Broch muestra al poeta "que escuchaba el proceso de morir".

Siempre he pensado que imaginar la propia muerte funciona como un instinto de supervivencia primordial. Sabemos que nacemos y somos conscientes de que moriremos. Para muchos genera miedo. La muerte *no es real*, por lo menos para nosotros dos en este momento, Alejandro, conversando en este salón literario, porque no la experimentamos. La imaginación de la propia muerte es una propensión de defensa de la mente.

Exploras la errancia, esencial para múltiples escritores. Pienso en Robert Walser.

Me alegra que menciones a Walser, paseante por excelencia. La errancia implica perderse, es la búsqueda de una nueva experiencia, de una nueva línea de un libro. La errancia también resulta ser la investigación del lenguaje.

Citas una línea de Beckett perteneciente a Malone muere: "Sin embargo mi idea se me escapó de la cabeza. Qué más da, acabo de tener otra".

El control de la realidad es mucho más difícil que el control de nuestra imaginación, de nuestro mundo interior. Por eso elegí esa línea de Samuel Beckett.

Pensaste en "la separación entre palabra y cosa, palabra y cuerpo". Contrastaste la escritura a mano con el uso del teclado. ¿Cómo planteas la voz, el estilo, en este contexto?

Escribí que el teclado es una máquina de neutralización emocional. El lenguaje (de la voz a la escritura a mano, y de ésta a la escritura con el teclado) pasó del microcosmos de lo individual hacia el universo de lo colectivo, de lo privado y personal hacia una entidad colectiva.

Recuerdas que Barthes se cuestionó: "¿Y cómo nos miramos, si no hablando?". Afirmas que dialogar es otra forma de mirar al otro.

Exactamente. El diálogo es, entre otras cosas, un extraordinario sistema de observación. Dialogar es observar y, a la vez, ser observado. Escribí que el diálogo entre dos individuos es "un duelo pacífico de observaciones". ■

“LA ERRANCIA
IMPLICA PERDERSE, ES
LA BÚSQUEDA DE
UNA NUEVA
EXPERIENCIA.
TAMBIÉN RESULTA SER
LA INVESTIGACIÓN
DEL LENGUAJE”.