

BERNARDO FERNÁNDEZ, BEF
SANDMAN, LA SERIE

CARLOS VELÁZQUEZ
LA VIRUELA DEL BONO

KARLA ZÁRATE
AFUERA ES ADENTRO

NÚM. 370 SÁBADO 24.09.22

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

EL OTRO MURALISMO • 2

LA TRAICIÓN DE DIEGO RIVERA

UNA CARTA DE JOSÉ CLEMENTE OROZCO
PRESENTACIÓN DE ANTONIO SABORIT



José Clemente Orozco. El hombre creador y rebelde, mural al fresco, detalle, 1935-1937, Parainfó de la Universidad de Guadalajara > Fuente > udg

JEAN-LUC GODARD, CINEASTA REVOLUCIONARIO
NAIEF YEHYA

En el número anterior de **El Cultural** publicamos un ensayo sobre el contexto que acompañó al muralismo mexicano y propició el linchamiento público de Salvador Novo, entre otros escritores. Para esta segunda entrega, en el marco del centenario de esa tendencia plástica que atrajo la atención internacional, rescatamos un testimonio de José Clemente Orozco, uno de nuestros pintores fundamentales del siglo XX en su conjunto. Se trata de una carta —enviada al crítico estadounidense Walter Pach—, donde formula un juicio apabullante sobre Diego Rivera como artista y “animador”. El texto desnuda las contradicciones y flaquezas de la figura más protagónica de ese movimiento.



De Orozco a Walter Pach

UNA CRÍTICA DESDE Y HACIA EL MURALISMO

PRESENTACIÓN DE ANTONIO SABORIT

@Antonio_Saborit

En carta fechada el 31 de mayo de 1922, el pintor y escritor estadounidense Walter Pach (1883-1958) recibió en su domicilio en Greenwich Village la confirmación de que a partir de julio se sumaría temporalmente a la planta docente de la Escuela de Verano en la Universidad Nacional de México, a razón de quince pesos diarios. Ya se enteraría de lo que va del calor sofocante en la ciudad de Nueva York al fresco de montaña en la de México. Al dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), su anfitrión en la Universidad Nacional, Pach lo conocía desde 1918 porque ese año coincidieron en el campus de Berkeley de la Universidad de California. Y del propio Henríquez Ureña, invitado en 1921 a volver a México para dirigir el Departamento de Intercambio Académico por el rector José Vasconcelos (1882-1959), Pach recibió la invitación para realizar una serie de dos conferencias semanales sobre el arte moderno —dirigidas ante todo a maestros y estudiantes provenientes de Estados Unidos— y un curso de tres o cuatro meses sobre la evolución del arte moderno.

ESTO HIZO WALTER PACH en la Academia de San Carlos durante el verano de 1922. Y acompañó, además, cada sesión con numerosas diapositivas, para mostrar con mayor claridad a los asistentes lo que iba de los óleos de Delacroix

a las piezas más recientes de su amigo Marcel Duchamp. El español que entonces hablaba Pach, con reminiscencias ibéricas, se encargó de realizar el portento de la comunicación entre el expositor y sus escuchas.

Henríquez Ureña presentó a Pach con Octavio G. Barreda (1897-1964), Eduardo Villaseñor (1886-1978) y Ramón Mena (1874-1957), quien admitió a Pach en sus clases de arqueología en el Museo Nacional y lo presentó con su mano derecha, Porfirio Aguirre (1889-1951). En compañía de Aguirre, Pach ahondó sus entusiasmas indagaciones sobre las antigüedades americanas, y por medio de Barreda y el propio Henríquez Ureña se relacionó con diversas publicaciones periódicas, como *México Moderno*, en donde sacó sus primeras impresiones sobre el arte actual de México.

El asistente más asiduo a las sesiones de Pach en la Academia de San Carlos fue José Clemente Orozco (1883-1949), según consigna el primero en sus memorias, *Queer Thing, Painting* (1938), y aquí dio inicio el trato entre ambos. Por otra parte, la estancia mexicana de Pach coincidió con los trabajos de decoración en los muros de San Ildefonso y la Secretaría de Educación Pública. Además de Orozco estaban metidos en esto Diego Rivera (1886-1957) y varios artistas más jóvenes: David Alfaro Siqueiros (1896-1974), Xavier Guerrero (1896-1974), Jean Charlot (1898-1979) y Ramón Alva de la Canal (1892-1985).

Foto > Archivo del autor

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

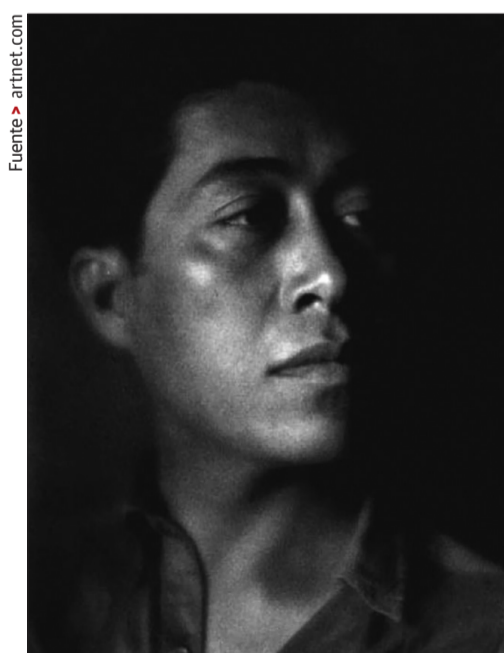
Director General Editorial > Adrian Castillo Coordinador de diseño > Carlos Mora Diseño > Andrea Lanuza

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

“TANTO OROZCO COMO RIVERA HICIERON
POR INCORPORAR LAS FORTALEZAS Y VISIONES
DE PACH A SUS DISTINTAS TAREAS Y PROYECTOS,
COMO QUIEN BUSCA EL RESPALDO OPORTUNO
DEL COLEGA DEL QUE UNO DESEA SENTIRSE CERCA”.

Rivera se paró en alguna de las sesiones del curso de Pach y entonces, al parecer, se conocieron. Pach había visto obra de Rivera en el espacio de Marius de Zayas (1880-1961) en la ciudad de Nueva York, la Modern Gallery, pero Rivera ignoraba todo sobre la vida y la obra de Pach cuando se encontraron en 1922. Aunque al oírlo en San Carlos recordó que, estando en Madrid en 1907 o 1908, su amigo el pintor Luis de la Rocha le había contado de un amigo estadounidense que residía entonces en París y quien lo urgía a viajar para allá. El amigo americano de De la Rocha, Rivera lo tenía presente, sostenía “que todo el movimiento moderno estaba en París y que ambos perdíamos el tiempo en Madrid cada día que pasaba. Hablaba de Cézanne y de Matisse y de Picasso”, y decía cosas parecidas a las que Pach mencionó en San Carlos. “¿Eras tú ese estadounidense?”. Ese mismo era Pach.

En adelante tanto Orozco como Rivera hicieron por incorporar el derrotero y las fortalezas y visiones de Pach a sus distintas tareas y proyectos, como quien busca el respaldo oportuno y la discreta complicidad del colega del que uno desea sentirse cerca o en quien imagina que puede o debe confiar. El español de Pach mejoró en México e incluso se atrevió a ensayar directamente en español, como se lee en sus colaboraciones en revistas mexicanas. Pach conservó mucha de su correspondencia mexicana, la cual dio inicio tras su curso de verano en la Universidad Nacional y volvió a reanimarse tras la segunda estancia de Pach en México, al principio de los novecientos cuarenta, de la que quedó asociado a la amistad con Juan Larrea (1895-1980) y a las revistas *Cuadernos Americanos* y *El Hijo Pródigo*.



Edward Weston, retrato de Xavier Guerrero, 1922.

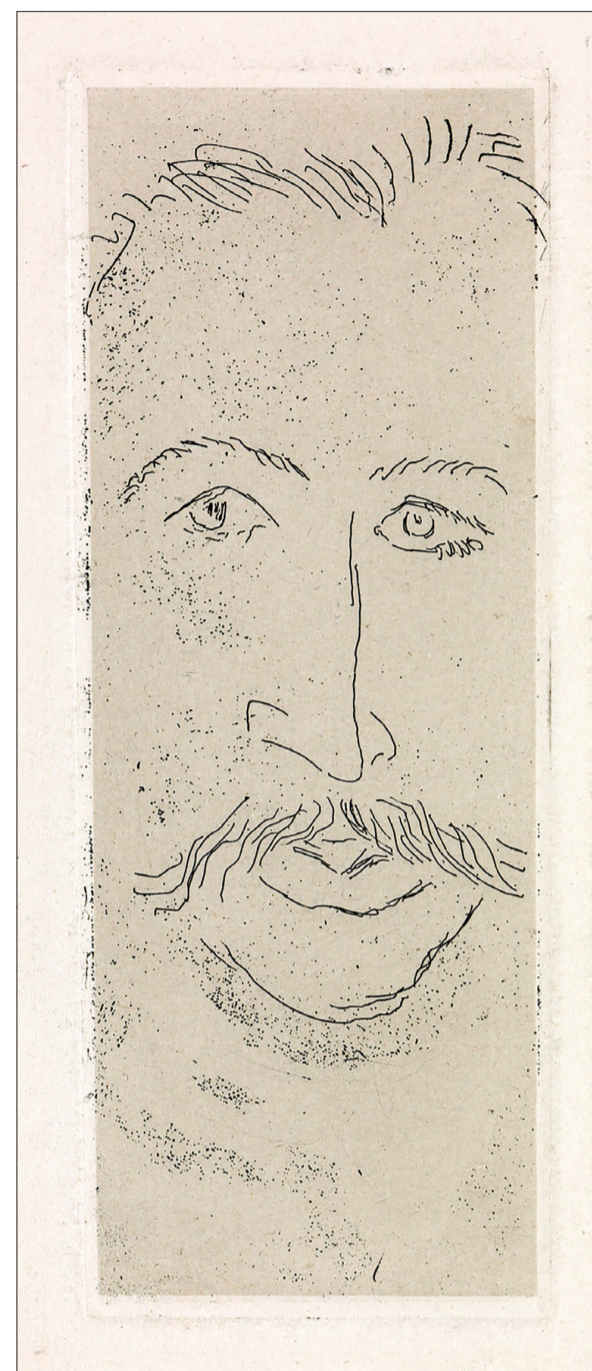
LA SIGUIENTE CARTA de José Clemente Orozco, fechada en la ciudad de Nueva York el jueves 6 de septiembre de 1928, proviene de la correspondencia de Walter Pach. De las cinco cartas que se conservan de Orozco a Pach, también traductor de la historia del arte de Elie Faure al inglés, ésta es la de mayor interés histórico, si bien no es menos su valor humano.

El sábado primero de aquel mes, Orozco le había sugerido a Pach que desestimara la invitación a publicar algo en el *Boletín Mensual Carta Blanca*, “publicación que no tiene ninguna importancia ni seriedad por tratarse únicamente del anuncio de una cervecería”, le comentó. Recomendaba, en cambio, pensar en *Forma* –revista “seria y digna de tomarse en cuenta... editada por la Secretaría de Educación y escrita por personas cultas y especializadas”– y en *Contemporáneos*, “órgano de un grupo importante”, para publicar un fragmento de su nuevo título, *Ananías, or the False Artist (Ananías o el artista falso)*, el cual circularía en breve en Estados Unidos.

En esta misma carta, Orozco le anticipó a Pach que en unos días lo visitaría en su casa, mas no solo, sino en compañía de Gilberto Owen (1904-1952), “un joven escritor de los de más talento y de ideas más avanzadas en México... y [a] quien tendría el honor de presentar con ustedes”. Le envió un ejemplar del primer número de la referida revista *Contemporáneos* (junio, 1928) para que viera un

... artículo de un pintor español recién llegado a México: [Gabriel] García Maroto y que es prácticamente el primero que tiene el valor suficiente de descubrir el vil cobre del mixtificador y plagiarlo Rivera (¡Ananías!) a quien ya no le es posible ocultar por más tiempo su fracaso absoluto en sucias intrigas y repugnante campaña comercial digna de un fabricante de chicle o navajas de rasurar. Ya ve usted que no soy el único que protesta contra semejante ratero. En fin, el arte es así, una mezcla de todas las pasiones, de todos los extremos, pero a los piojos hay que matarlos sin misericordia. La reacción del *Ananías mexicano* contra ese artículo fue de insultos y rabia impotente.

Orozco al parecer estaba enterado de cuanto daba a la imprenta Pach, como el libro en el que recogió y amplió lo dicho en la Academia de San Carlos, *The Masters of Modern Art* (1924), uno de cuyos capítulos dio a conocer en México *Revista de Revistas* en mayo de 1925. También debía estar al tanto de que Octavio G. Barreda y Pedro



Henri Matisse, retrato de Walter Pach, 1914.

Henríquez Ureña le habían dicho a Pach que no estaban en condiciones de traducir los seis capítulos de *The Masters of Modern Art*. Y se entiende que el propio Pach le adelantaría a Orozco algo de *Ananías o el artista falso*, figura que utilizaría para referirse a Rivera y su ególatra versión del origen y desarrollo de las decoraciones murales en México.

La relación de hechos que ofrece Orozco, si bien sintética, tal vez sea la primera que registra los primeros descalabros y la repentina obsolescencia material de la obra al fresco realizada por ellos, por una parte, y por otra, la aportación estética de Jean Charlot a estas decoraciones y la destrucción de su fresco *Danza de los listones*, en simbólico reconocimiento a su osado talento. A fin de cuentas, Orozco busca recuperar para Pach (y para sí mismo, desde luego) la historia verdadera de la “única aportación original moderna dada al mundo por el arte del continente americano”, como definió Luis Cardoza y Aragón eso que más adelante se empezó a llamar muralismo mexicano. Se trata, en síntesis, de un testimonio extraordinario de un pintor extraordinario: Orozco. ■

Carta a Walter Pach

LA TRAICIÓN

DE DIEGO RIVERA

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Sep. 6 - 1928

Muy estimado Señor Pach: He recibido su carta y el billete y esperamos el Sr. [Gilberto] Owen y yo tener el placer de visitarlos en Amenia [Nueva York] el domingo próximo, agradeciendo debidamente su atención.

Perdone usted que yo insista en la muy desagradable cuestión del "animador" pero usted dice en su carta que "cualquiera que sea su conducta personal hacia sus vecinos..." Cabalmente, Sr. Pach, usted ha puesto el dedo en la llaga y mire usted hasta qué grado ha logrado engañar a personas de la categoría intelectual de usted. Cabalmente es lo que él quería: que se tomara como asunto "personal" su TRAICIÓN AL ARTE! Este famoso y ridículo "animador" es inferior a Ananías porque éste "escondió una parte de sus riquezas" pero el "animador" no tiene riqueza alguna! Es decir, que ni siquiera es traidor porque jamás ha sido un leal, jamás un soldado sino sólo una prostituta que se metió al cuartel.

En los Estados Unidos todo se sacrifica a la Paz, los mexicanos sacrificamos todo a la justicia y quizá mi actitud con usted sea la de un necio y un envidioso pero le ruego crea que le hablo así por la gran estima y respeto que tengo por sus opiniones y me duele que se haya hecho burla de los hombres de buena fe.

También el Sr. García Maroto, por no haber presenciado los hechos, cayó en la trampa de la "animación" del "animador" [,] el cual es precisamente lo contrario: un animado, no una causa sino un efecto, no un macho, sino una hembra. Parece ser un centro rodeado de otros porque ha gritado más, se ha anunciado más, ha intrigado y descendido a las peores maniobras y si no fuera por la audacia y la irritante gritería de este género de merolicos, no tendrían mayor importancia.

Usted me dice: "no era solamente un animador, sino daba ideas técnicas muy útiles para los que estaban a su alrededor".

No sabe usted, Sr. Pach, hasta qué grado es inexacta e injusta semejante afirmación. En primer lugar, el verdadero animador fue Vasconcelos! que concibió, inició y protegió hasta donde pudo la pintura mural, llamó a todos los pintores sin distinción de nacionalidad, escuela o categoría y mandó al "animador" dinero para que



Diego Rivera, Delfina Flores, óleo, 1927.

Es la imagen que menciona Orozco, reproducida en la revista *Contemporáneos*, junio, 1928.

regresara de París en donde estaba en la miseria. Gracias al entusiasmo de Vasconcelos se formó un grupo de pintores que se llamó "Sindicato de Pintores y Escultores" formado por: [David] Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, A. [Amado] de la Cueva, Jean Charlot, Carlos Mérida, Alba [Ramón Alva de la Canal], [Fermín] Revueltas, yo y algunos más, incluyendo, naturalmente, al "animador".

Sin la intervención de Vasconcelos no se hubiera pintado un solo centímetro cuadrado de pared!

Ahora bien, todos y cada uno de los que formaban el grupo "DIÓ sus ideas técnicas muy útiles", todos dieron y el que menos dio fue precisamente el "animador" y sabe usted qué dió, Sr. Pach? dió la traición, introduciendo en una obra artística colectiva, una obra puramente de arte, la política, las

"TODOS Y CADA UNO DE LOS QUE FORMABAN EL GRUPO 'DIÓ SUS IDEAS TÉCNICAS ÚTILES'... Y EL QUE MENOS DIO FUE EL 'ANIMADOR' Y SABE USTED QUÉ DIÓ? DIÓ LA TRAICIÓN".

intrigas y bajas pasiones de los políticos, las reyertas personales, los odios, lodo y cobardía. Y ya que hablamos entre pintores le voy a dar a usted las pruebas técnicas:

PRUEBAS

La decoración de la Secretaría [de Educación Pública] (patios) fue iniciada simultáneamente por: Charlot, Xavier Guerrero, De la Cueva y el "animador". Cuando usted vaya a México verá que los primeros tableros del "animador" no son otra cosa que ilustraciones de libro amplificadas al tamaño de la pared, mientras que los de Charlot y especialmente el de "Los cargadores" dan la solución geométrica para el caso particular de la decoración de ese edificio. Ese tablero de Charlot ya no es ilustración amplificada sino pintura de muro. Y el "animador" no tuvo más remedio que aprender la lección, concibiendo por Charlot un odio africano. Más tarde pretendió destruir los tableros de Charlot y destruyó uno de ellos y gracias a la actitud enérgica que asumimos no siguió con los demás. Felizmente ahí está todavía el de "Los cargadores". También De la Cueva y Guerrero contribuyeron en buena parte a la resolución de problemas.

Técnica del fresco - Es muy penoso hablar de sí mismo pero en este caso no hay más remedio.

El "animador" no sabía ni media palabra de pintar paredes. Fué Guerrero el que le informó que en los pueblos de México usaban la baba del nopal y de la preparación especial de la cal. Pero el procedimiento que empleaban era defectuoso porque a los dos meses empezaba a soltarse la arena y a desaparecer la pintura y para impedirlo tuvo que encerar las pinturas. Usted lo verá cuando vaya! Además, con ese procedimiento resultaba una paleta muy pobre, deslavada. (El Sr. Maroto lo nota). En vista de ello me propuse estudiar el asunto y gracias a la protección de Vasconcelos pude durante un año hacer ensayos, sufriendo la hostilidad del "animador" y sus "amigos" y al fin logré definir un procedimiento que fue adoptado inmediatamente por todos los pintores. El "animador" abandonó la baba de nopal y Siqueiros prefirió destruir toda una gran pared ya preparada con cemento y que había costado mucho dinero, para pintar al fresco según mi procedimiento [,] el cual se caracterizaba por un máximo de resistencia del aplanado, por permitir una

“EL ‘ANIMADOR’ HA GRITADO MUCHO PRETENDIENDO HACER CREER QUE FUE ÉL EL QUE INTRODUJO O RESUCITÓ [EL FACTOR INDÍGENA]. ESO ES PERFECTAMENTE FALSO: FUERON SIQUEIROS Y GUERRERO LOS VERDADEROS AUTORES”.

disciplina rigurosa en el trabajo y por la libertad absoluta de paleta, pues el color puede llevarse al máximo de saturación, cosa imposible con las babas de nopal del “animador”.

EL FACTOR INDÍGENA - El “animador” ha gritado mucho pretendiendo hacer creer que fue él el que introdujo o resucitó este factor de importancia. Eso es perfectamente falso: Fueron Siqueiros y Guerrero los verdaderos autores. Cuando el “animador” estaba todavía en el Anfiteatro inició Siqueiros su trabajo en la escalera del patio menor de la Preparatoria y algún día verá usted ciertas figuras que por ahora a nadie gustan pero en mi concepto revelan cualidades genuinas de pintor grande, especialmente ciertas figuras de indios que sirvieron al “ladrón animador” para salir de su italianismo de turista al amplio panorama de la vida mexicana. Pero claro que el “animador”, sin dote alguna de verdadero pintor y ayuno de toda originalidad sólo ha hecho después la pésima caricatura de los “indios” de Siqueiros, pintados por este un año antes de que el “animador” supiera siquiera que existían los indios.

EL ARTE POPULAR - O sea, el ¡Gran Animador! en México[,] el verdadero Animador, el Auténtico, ha sido saqueado de la manera más escandalosa por ese asqueroso plagiario. ¿Cree usted, Sr. Pach, que es honrado copiar, por ejemplo, un retrato popular como la muchachita reproducida en “Contemporáneos” y firmarla como obra propia? ¿Cree usted que es honrado copiar íntegramente los códices sin ningún aporte personal nuevo?

¿Cree usted que no es traición al arte convertir la pintura en instrumento de propaganda política y comercial?

Cree usted que no es traición al arte detener, destruir y matar una obra como la pintura mural en México hasta el grado de haber desaparecido por completo, dispersando a los artistas por la intriga y la calumnia y desprestigiando a los ojos del público los elevados y nobles fines del arte, falseando los hechos y propagando mentiras?

En estos momentos YA nadie pinta paredes en México. Y sin la intervención del tal “animador” se hubiera desarrollado y adquirido cada vez mayor importancia, hubieran llegado a sumarse nuevos elementos, que en México abundan y que ahora es muy difícil volver a organizar por la labor disolvente y malvada del “animador”. ¿No es eso una traición al Arte, Sr. Pach?

Y como prueba complementaria le voy a dar a usted ésta: al dispersarse el grupo de pintores que formaban el “sindicato” y quedar el “animador” solo, sin tener quien lo “animara” pintó el tercer piso del 2° patio de la Secretaría de Educación, es decir su último trabajo; si usted tiene fotografías de eso le ruego las examine detenidamente y verá usted que tienen el mismo valor plástico que una plana de “Mutt y Jeff” en los *funny papers* de los domingos. Es que el “animador” está solo y vacío, no puede “animarse” a sí mismo, como una mujer no puede parir sin un señor macho que la “anime”. Maroto dice que el “animador” se encuentra en un *impasse* del que no sabe cómo salir y yo agregó que no saldrá nunca jamás. ¡Justicia!

Su atento s. y amigo
J. C. Orozco

Fuente > Archives of American Art > aaa.si.edu



Jean Charlot, *Los cargadores*, mural, detalle, 1923, Secretaría de Educación Pública.

Foto > Bob Schalkwijk / vault.jeancharlot.org



José Clemente Orozco, *La despedida*, mural, detalle, 1926, Colegio de San Ildefonso.

Fuente > commons.wikimedia.org

Susan Sontag escribió —cuando Godard había realizado apenas sus primeras cintas—, que “no es sólo un iconoclasta inteligente. Es un ‘destructor’ deliberado del cine, no el primero que ha conocido este arte, pero sí, por cierto, el más tenaz, prolífico y oportuno”. El director más influyente de la Nueva Ola francesa mantuvo siempre esa postura vital. El pasado 13 de septiembre, a los 91 años, optó por una muerte asistida y así falleció en su casa de Suiza. Nuestro crítico de cine, Naief Yehya, le rinde homenaje.

LA REVOLUCIÓN PERMANENTE DE JEAN-LUC GODARD

NAIEF YEHYA

@nyehya

*Transformar nuestro apocalipsis
o morir, eso es todo.*
ANDRÉ MALRAUX

Como espectador obsesivo y apasionado, Jean-Luc Godard se convirtió en agudo cinéfilo, como historiador enciclopédico se hizo crítico feroz y como analista cinematográfico se volvió un poeta de la imagen visual; fue un cineasta prolífico, siempre inconforme, que filmaba y editaba con energía, humor y vitalidad. Un militante comprometido con la causa del pueblo y un cínico que entendía perfectamente la ironía y el absurdo de ser un cineasta privilegiado que hacía películas políticas, altamente complejas, que el pueblo nunca vería.

En su larga carrera Godard se convirtió en una leyenda y una caricatura de la intelectualidad; un referente universal y un ermitaño egoísta. Como dijo Gilles Deleuze: “Es un hombre que tiene una soledad múltiple y creativa”.¹ Su personalidad difícil lo llevó a rupturas amargas con amigos como François Truffaut, a quien señaló como un “mentiroso” a raíz de su exitosa *La noche americana* (1973), que Godard consideró como una traición. Igualmente, en otro famoso episodio, se negó a abrirle la puerta de su casa a Agnès Varda, cuando filmaba *Rostros y lugares* (2017) con el artista y fotógrafo JR.

Su arrogancia intelectual, nunca velada, lo mantuvo siempre aislado y satisfecho de su lugar marginal. Quizá lo más parecido que tuvo a un momento de humildad fue cuando filmó su parte del documental colectivo *Lejos de Vietnam* (1967), donde comenta que el gobierno de Hanoi le negó la visa. Ahí reconoce que seguramente tenían razón, pues el apoyo y la presencia de un *enfant terrible* no sería beneficiosa para ellos. Aunque también ese rechazo cimentó el mito de su autonomía y su individualismo.

FUE UN GRAN DESTRUCTOR, liberador e inventor de la cinematografía. La autorreflexividad y las metaparodias que abundan en el cine contemporáneo (comercial y artístico) que se contempla y admira a sí mismo no existirían sin él. A los 91 años, “sin estar enfermo pero sí agotado”, Godard llevó a cabo la última expresión de su libertad y decidió acabar con dignidad su vida, el 13 de septiembre de 2022 en Rolle, Suiza, rodeado de amigos, acompañado por su compañera y colaboradora, Anne-Marie Miéville.

“SU APORTACIÓN CONSISTIÓ
EN ESTREMECER LOS CIMIENTOS
Y RECUPERAR LA VITALIDAD
QUE OFRECÍAN CINEASTAS
COMO HOWARD HAWKS”.

Godard nació en París en 1930, hijo de un médico y la heredera de una fortuna bancaria suiza. Durante la Segunda Guerra Mundial la familia se mudó a Suiza. Su familia materna era germanófila y apoyaba al régimen de Vichy, motivo de una inagotable vergüenza para él. En su juventud no se sentía atraído por el cine. Consideró ser pintor o antropólogo, pero a principios de los años cincuenta comenzó a ver películas de manera compulsiva, exhaustiva y obsesiva en la Cinémathèque francesa. Conoció a un grupo de entusiastas del cine y la vanguardia artística que eventualmente fundaron la revista *Cahiers du Cinéma*, entre los que destacaban los críticos convertidos en cineastas: François Truffaut, Éric Rohmer y Jacques Rivette, quienes formaron la *Nouvelle Vague* (Nueva Ola) del cine francés, que en esencia era una ruptura con la rancia y decadente tradición de calidad del pasado.



Su aportación consistió en estremecer los cimientos y recuperar la vitalidad del medio que ofrecían algunos cineastas hollywoodenses como Howard Hawks y el británico transplantado Alfred Hitchcock, entre otros. Era una reivindicación del cine de género y una crítica de la industria. Pugnaban por alejarse de la idea del gran arte filmico del pasado y por reescribir las reglas narrativas mediante provocaciones estilísticas, así como por la introducción de una carga política y una actitud de rebeldía que sería la esencia del *cool* que aún domina la vanguardia.

EL CINE DE LA NUEVA OLA comienza realmente en 1954 con una cineasta que anticipó la propuesta por varios años, a pesar de no ser parte del movimiento: Agnès Varda, con *La pointe courte* (1954). Pero su arranque oficial sucede con *Los 400 golpes*, de Truffaut (1959), y un año después Godard estrena su primer largometraje, *Sin aliento*. Recrea la historia de Michel, un joven criminal (el entonces desconocido Jean-Paul Belmondo) que se imagina a sí mismo como una especie de fusión del Humphrey Bogart de *El bosque petrificado* (Archie Mayo, 1936), el gángster Duke Mantee, y el de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), Rick Blaine, el héroe estoico.

La historia de Michel y su amorío no correspondido por Patricia (Jean Seberg), una estadounidense aspirante a periodista, es fundamental en la cultura del siglo XX. La cinta canalizaba una estética de *film noir* pero destacaba por el uso de elementos de la cultura popular. Su verdadero impacto era el reflejo del narcisismo y el afable nihilismo de la cultura juvenil francesa entre 1945 y mayo de 1968. Mostraba el malestar complaciente que estaba en la actitud de hastío aprendido, los gestos imitados y repetidos que eran un eco de lo que se veía en el cine.

Había una fatalidad, urgencia y arbitrariedad en cada momento del filme que se acentuaba por el uso de saltos de edición (cortes dentro de una misma escena que rompen con la ilusión filmica e incorporan a la narrativa la voz del autor), luz natural, cámaras en mano, sonido directo y un desparpajo frenético en las tomas. Por un lado dominaba una sensación de realismo (con ecos del neorealismo italiano y el *cinéma vérité*) y por el otro la trama parecía establecer un contrapunto dialéctico con el estilo al cuestionarse a sí misma continuamente. La proverbial suspensión de la incredulidad era confrontada sin pausa.

Godard entendió cómo desmantelar los elementos de un filme desde aquella cinta: la trama, el género, los ritmos, los diálogos, la música y el carisma de los actores. Así emprendió una revolución contra las estructuras mediante un cine que debía ser descifrado como un acertijo intelectual y a la vez disfrutado de forma instintiva. Con una tremenda convicción en su trabajo, nunca dejó de ser un cineasta experimental ni un teórico de la imagen. A menudo trabajaba sin guion, con simples ideas de escenas, poemas, líneas sueltas, músicas y pinturas, y a pesar de eso su cine nunca fue improvisado.

En los años sesenta filmó una quincena de películas que incluyen varios clásicos como *Vivir su vida* (1962), *El desprecio* (con uno de los repartos internacionales más notables de la historia: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance y Fritz Lang, 1963), *Banda aparte* (1964), *Alphaville* (un prodigio que fusiona el *neonoir* y la ciencia ficción, 1965), *Pierrot el loco* (1965) y *Weekend* (una comedia negra que lleva el materialismo a sus más extremas y caníbales consecuencias, 1967), por mencionar sólo algunas.

Godard asumió que hacer cine era una forma radical de aprehender la realidad. Así meditó sobre la culpa y la vergüenza francesa y occidental, desde el holocausto y la colaboración con los nazis hasta las guerras estadounidenses en Medio Oriente, pasando por el colonialismo. A finales de los sesenta formó el grupo Dziga Vertov con Jean-Pierre Gorin y su trabajo dio un giro dramático hacia un cine netamente político y comprometido, de un corte maoísta que lo hizo perder a buena parte de sus seguidores y entusiastas, como en *Todo va bien* (sobre obreros en huelga en una fábrica de salchichas, 1972) y la defensa de la lucha de liberación palestina en *Aquí y allá* (1976). Su posición no era ingenua en lo absoluto, se sabía burgués, entendía que su solidaridad era simbólica y sin embargo creía que su utilidad podía ser igual o mayor que la de otros comprometidos en la lucha. En 1968, él y Truffaut intentaron detener el Festival de Cannes para obligar a la gente a tomar conciencia de la situación de los obreros y estudiantes.

EL CONSUMISMO y el entretenimiento comercial le parecían fascinantes, pero se encontró asfixiado por la propaganda de las obsesiones mercantiles. Admiraba elementos y momentos del cine estadounidense, pero a la vez repudiaba el funcionamiento del sistema, de la vorágine monolítica y monótona de Hollywood y sus imitadores. En un momento aseguró que lo único que se necesitaba para hacer una película era “una mujer y una pistola” (aparentemente, una frase de D. W. Griffith), sin embargo fue perdiendo el interés en contar historias para dedicarse a reflexiones visuales y literales, un cine ensayístico, en el que el material documental era intervenido, modificado y subvertido estilísticamente, una práctica mucho más afectada que la de otro genio contemporáneo del género: Chris Marker.



Brigitte Bardot en *El desprecio* (1963).

En casi sesenta años de carrera realizó alrededor de 150 películas, videos y obras híbridas. Aun quienes crecimos admirándolo con obsesión sólo accedimos a una parte de su vasta cinematografía, y la mayoría de sus críticos menciona cuando mucho unas veinte de sus películas. Godard llegó al cine convencido de que era una forma artística decadente, en agonía, que la narrativa convencional era una anti-gualla a la que nos atábamos más por nostalgia y en busca de cobijo emocional que por su vitalidad o capacidad de proponer. Recorrió todos los géneros en una celebración y disección, una autopsia reverencial y danza macabra. Los desmontaba (*deconstruía*, diría alguien), los ponía patas arriba y los fundía caprichosamente, ya fuera en musicales neorrealistas, ciencia ficción sin efectos especiales, humor catastrófico, melodramas psicoanalíticos y dramas sexuales del desencanto. Sus cintas desdoblán las convenciones para exponerlas y mostrar cómo consumimos emociones. Así se apropia de nuestras expectativas y las revierte.

Godard entendía que lo que hace maravilloso y humano al cine iba más allá de la forma y “era la intersección de la atmósfera y el ánimo”, como escribió en *Cahiers du Cinéma*. Esto se lograba con elementos que eventualmente se volvieron sus sellos de identidad: música fuera de contexto, fusión de elementos antagónicos, digresiones, diálogos incoherentes, interrupciones, repeticiones y por supuesto violar *la cuarta pared*.

El autor de *Yo te saludo, María* (1985) nos enseñó cómo funcionaba el cine mediante sus transgresiones, sobreposiciones de imágenes, la preeminencia de la palabra, descontextualización de video y audio, la cacofonía y la polifonía. Lo impredecible, lo inexplicable, lo gratuito, todo aparecía con candidez y deliberación. Para él, “hace falta que en cine todo hable”, que la película que corre en nuestra mente, lo que podemos llamar *el espacio negativo*, emprenda

“ADMIRABA ELEMENTOS DEL CINE ESTADUNIDENSE, PERO AL MISMO TIEMPO REPUDIABA EL FUNCIONAMIENTO DEL SISTEMA, DE LA VORÁGINE MONÓTONA DE HOLLYWOOD Y SUS IMITADORES”.

su propio viaje. La fotografía clásica en blanco y negro, en la que Godard parece estudiar un rollo de película con los lentes oscuros puestos, es emblema perfecto de su deseo de ver algo distinto en los fotogramas y de proteger su visión del fulgor del cine. Eso es el epítome del *cool*, llevar la contraria hasta a las leyes de la óptica y la luz.

Para la década de los setenta trabajaba en video y experimentaba con la televisión. En lo personal, confrontar la serie *Historia(s) del cine* (1988-1998) fue un acontecimiento desconcertante y transformador: tanto la historia como sus representaciones eran analizadas mediante vibrantes *collages* e imágenes modificadas con un flujo poético; el documental adquiría un nivel estético sin precedente. Asimismo, se enfocó con más agudeza en el cuestionamiento filosófico de la manufactura de clichés nacionales, la guerra y la visión miope del cine hollywoodense incapaz de ver más allá de sus fronteras ideológicas, comerciales e imperiales. Siguió filmando en la soledad hasta su última y fundamental obra: *El libro de imágenes* (2018), donde afirma que “la condición del hombre es pensar con sus manos” mientras corta, pega, usa iPhones, cámaras GoPro, tecnología de tercera dimensión y sintetizadores de video para hacer de estas tecnologías no sólo herramientas sino parte de la discusión, fuerzas con las que argumentamos y que invitan a nuevas formas de pensar.

SE HA DICHO TODO de Jean-Luc Godard y, aun así, apenas estamos rasguñando la superficie de su obra y la importancia de su legado. No tengo duda de que fue en sus películas donde aprendí a desconfiar de la lógica convencional, a aceptar lo improbable y reconocer el vértigo de la confusión como un placer estético. En su obra descubrí nuevas maneras de encontrar la belleza, de valorar la ambigüedad de la memoria y de lamentar la tragedia de la política. Sigo maravillado por sus puestas en escena caóticas y a la vez elocuentes, por la solidez de sus convicciones y por su capacidad de reírse de ellas.

Se acabó por fin, cuando él lo decidió, la producción del cineasta más importante de la historia. ■

NOTA

¹ Gilles Deleuze, “Three Questions About ‘Six Fois Deux’”, en Jean-Luc Godard, *Son + Image*, MoMA, Nueva York, 1992.

Un narrador del siglo XIX mexicano, Manuel José Othón, acaba de ser reeditado en nuestro país. En los relatos que comprende el volumen *Cuentos de espantos* (Ediciones Odradek, 2022) echa mano de atmósferas tocadas por lo siniestro, para reflejar la realidad de un país inasible, afectado por guerras intestinas. El también poeta no se frena para impregnar cada página de la elocuencia sonora que es distintiva de sus versos; esta nueva oportunidad de acercarnos a su escritura es aquilatada por Roberto Abad.

Manuel José Othón

INVOCADOR DE BRUJAS Y NAHUALES

ROBERTO ABAD

@ROA07

El nombre del escritor potosino Manuel José Othón (1858-1906) debería tener un lugar notable en la historia de la literatura fantástica mexicana. Además de su obra poética, que lo convirtió en un referente nacional del siglo XIX, practicó la brevedad con relatos costumbristas y estampas de la vida en provincia.

Hay en sus narraciones, sin embargo, una veta oscura donde retoma la tradición oral de un país que atraviesa una época convulsa y cuyo imaginario se enriquece de elementos supersticiosos. Para muestra, las presencias de la noche, amenazadoras y desconfiables, que rondan en las tres historias de *Cuentos de espantos*, reeditado en México durante este 2022 por el sello independiente Ediciones Odradek.

EN ALGUNA DE SUS CARTAS, Othón expone el propósito de reunir tanto sus cuentos como novelas cortas bajo el título tentativo de *Vida montaraz*, pero la muerte le impediría hacerlo. Esa idea de conjuntar sus tramas dispersas en revistas la concretaría sólo a través de dicha compilación de relatos sobrenaturales, que inicialmente se publicaron en el periódico *El Mundo Ilustrado*, en 1905.

“Encuentro pavoroso”, “Coro de brujas” y “El nahual” comparten ya no digamos un mismo contexto geográfico, sino una respiración que entrelaza al cuentista con su yo poético. La naturaleza, elemento fundamental de sus *Poemas rústicos*, yace como un ente sospechoso que despliega sus sombras para dar pie a los fenómenos de la soledad en el bosque: hombres que cabalgan de noche, que viven en yermos rodeados de piedras; susurros que atrae la madrugada y que se alojan en los árboles; relámpagos de una tormenta que se reflejan en la corriente inestable del arroyo.

LEJOS DE LAS PRIMERAS INTUICIONES visibles en “El padre Alegría”, escrito a los 21 años, el estilo pulcro de Othón en estos cuentos seduce con imágenes



que elaboran un paisaje complejo y detallado: “El sol del mediodía clavaba sobre la tierra gris sus estiletes de lumbre, que, al atravesar la atmósfera candente, vibraban cual moléculas de oro fundidas en el inmenso crisol del espacio” (p. 69). Pareciera existir una poética que lo distingue de sus contemporáneos: el retrato de una geografía como lugar de perplejidad. Es decir, la vida de los personajes se ve sometida a las normas de esa naturaleza aliada a las fuerzas antagonistas, cuyo origen está relacionado con la invocación de cierta *maldad*.

En “Encuentro pavoroso”, a finales de un abril que quizá saluda al de Eliot, un hombre regresa a la ciudad a través de las calles de la villa. La noche es clara, los peñascos y las frondas se abren majestuosos a su vista. En algún momento, una suerte de espectro o monstruo irrumpe en su camino:

Eran unos ojos que fosforecían opacos y brillantes a un tiempo mismo, como un vidrio verde. Era una nariz rígida y afilada, semejante al filo de un cuchillo... Eran unas mandíbulas donde la piel se restiraba tersa y manchada de pelos ásperos y tiesos... (p. 23).

“ENCUENTRO PAVOROSO”, ‘CORO DE BRUJAS’ Y ‘EL NAHUAL’ COMPARTEN CONTEXTO Y UNA RESPIRACIÓN QUE ENTRELAZA AL CUENTISTA CON SU YO POÉTICO”.

Sin embargo, el relato no adopta más riesgos y el encuentro trasciende como una anécdota.

EN UNA LECTURA DETALLADA, Marco Antonio Campos refiere que lo más importante para Othón “en sus últimos cuentos fue narrar bien una historia, y, sin grandes complejidades, crear una atmósfera de terror o una narración dramática y dar al final una variación o crear un anticlímax”. Si bien es cierto que las resoluciones suelen ser injustas con el desarrollo de las tramas, la principal virtud de éstas se halla en el alto nivel de la prosa que revela la capacidad narrativa del poeta.

En “Coro de brujas”, por ejemplo, el narrador se encuentra en una finca rústica donde desempeña funciones del orden judicial. Es cerca de allí donde funge como testigo de la desgracia que sufre don Carpio, el administrador, y comienza a ser acechado por visitas nocturnas que lo atormentan en forma de pájaros. Cuenta: “Destacándose en la masa negra de las sombras, se bullían vertiginosamente como en una danza infernal, sobre el pretil y sobre las canales de su misma habitación” (p. 43). De “El nahual”, último relato, se ha dicho un poco más, ya que ha sido antologado en compilaciones sobre el cuento siniestro mexicano.

A esta edición de Alfonso D’ Aquino la acompaña —desde la portada— una serie de esgrafías realizada por la artista visual Cezilya León, e incluye en sus últimas páginas una selección de poemas de *Noche rústica de Walpurgis*, también de Othón, lo cual vale una mención aparte. Como resulta evidente, no sólo se trata de versos que comparten el imaginario de *Cuentos de espanto*, habitado por brujas, pactos satánicos y transformaciones animalescas, sino que son un claro ejemplo del poema de terror, tan poco frecuentado en nuestra república de las letras: “Todas las noches me convierto en cabra / para servir a mi señor el chivo / pues, vieja ya, del hombre no recibo / ni una muestra de amor, ni una palabra”. ▣

En 1989 se publicó el primer número del cómic Sandman, escrito por el estadounidense Neil Gaiman. Entre algunas innovaciones que lo situaron como un ícono, no fue menor el hecho de ser ilustrado por diversos artistas gráficos. Ahora está disponible en Netflix la primera temporada en formato audiovisual, codesarrollada por el autor y con él mismo en la silla de productor ejecutivo. Este abordaje de la historia de Sueño es analizado por BEF, sin duda uno de los conocedores más entusiastas y agudos del cómic.

EL ARENERO

LLEGÓ, LLEGÓÓÓ...

BERNARDO FERNÁNDEZ, BEF
@monorama

A la memoria de Paco Haghenbeck, que tanto hubiera disfrutado esta serie

Después de más de treinta años y luego de muchos intentos fallidos, finalmente llega a las pantallas una adaptación audiovisual del cómic de *Sandman*, escrito por Neil Gaiman y dibujado por varios artistas como Sam Kieth, Mike Dringenberg, Marc Hempel y Jill Thompson, entre otros. La historieta se publicó de 1989 a 1996 en DC Comics, donde luego generó el sub sello Vertigo (hoy, desaparecido).

Situada originalmente en el mismo universo de Batman y Superman, la serie consta de 75 números compilados en diez álbumes, que cuentan las peripecias de Morfeo, dios de los sueños y miembro de la familia de los Eternos, que comprende también a Destino, Muerte, Deseo, Desesperación, Delirio y Destrucción, entre otros.

Aunque la serie comenzó dentro de la continuidad compartida por los superhéroes de DC, poco a poco consolidó la parte mágica de ese universo, habitado por personajes como la Patrulla Condenada, La Cosa del Pantano y el *Hellblazer*, John Constantine, entre otros. Todos los anteriores también han transitado de las viñetas a la pantalla con desigual fortuna.

LA HISTORIA, tanto en los cómics como en la serie, arranca cuando en 1916, en plena Guerra Mundial, un mago menor de nombre Roderick Burgess, rival de Aleister Crowley, lanza un conjuro para atrapar a la Muerte y dominarla. El hechizo fracasa y en su lugar aparece un misterioso ser de piel blanca y cabello negro que permanecerá atrapado, sin envejecer, durante décadas. Se trata, sin que lo sepan sus captores, de Sueño, el hermano menor de Muerte.

Un error, la ruptura del círculo mágico de tiza que lo rodea, le permitirá a Sueño liberarse varias décadas después, cuando su captor original ha muerto ya. Aquí viene la primera diferencia con el cómic, pues en la serie ha transcurrido más de un siglo para poder situar la narrativa en 2022, mientras que en la historieta esto ocurría en 1989.

Lo que sigue, el primer arco narrativo del cómic, es la tortuosa reconstrucción del Reino de los Sueños que llevará a Morfeo literalmente al fondo del Infierno, entre otros lugares, para recuperar su escafandra, el saco de arena y el rubí que le fueron despojados al momento de su captura. Esta historia va

“PARECIERA QUE SU ELENCO NACIÓ PARA INTERPRETAR A LOS PERSONAJES CREADOS POR NEIL GAIMAN Y SUS DIFERENTES DIBUJANTES”.

seguida por una segunda, en la que descubre una compleja conspiración contra él desde el seno de su propia familia. Ambas líneas comprenden la primera temporada de la serie.

ENVUELTA EN LA CONTROVERSIA por la elección de varios de los actores, muchos de los cuales cambiaron de sexo o de etnia en su paso a la pantalla chica, la serie no sólo resucitó el interés en uno de los cómics anglosajones más importantes de los años noventa, sino que además ha atraído a un nuevo público que por primera vez conoce a Morfeo y su familia disfuncional.

Vista la primera temporada, pareciera que su elenco nació para interpretar a los personajes creados por Gaiman y sus diferentes dibujantes. Hoy resulta imposible imaginar

otra Muerte que la encarnada por la carismática Kirby Howell-Baptiste, una Lucienne más entrañable que la interpretada por Vivienne Acheampong o la versión masculina de John Constantine en lugar de la Johanna que interpreta Jenna Coleman, tres de los personajes que se transformaron profundamente en su representación audiovisual.

Dejando de lado las controversias, zanjadas por el propio Gaiman en redes sociales al invitar a sus feroces críticos a ver la serie y sacar sus conclusiones más allá del prejuicio, la serie mantiene y amplifica la fascinación sobre el público ejercida por estas historias en el papel.

La aparente facilidad con la que Gaiman hilvana mitos de diferentes tradiciones con el mundo cotidiano y el folclore de los superhéroes (aunque en la pantalla esto último apenas se sugiere) hace de *Sandman* una historia magnética que desde su publicación original ha atraído a un público diferente a la hora habitual de consumidores de superhéroes.

MÁS ALLÁ DE SER una obra maestra de la literatura fantástica, aplaudida por autores como Clive Barker, Ellen Kushner y Alberto Chimal, *Sandman* incluyó desde el principio personajes abiertamente gays o no-binarios, como el caso de Deseo, algo rara vez visto en los tempranos años noventa en las conservadoras DC o Marvel. Por ello sorprende la indignación de los viejos *fans* ante la feminización del elenco en la serie de Netflix.

Aparentemente el gran éxito de Morfeo y sus aventuras permitirá una segunda temporada (no anunciada al momento de escribir estas líneas). De ser así, se confirmará la importancia de involucrar al creador de cualquier propiedad intelectual en su adaptación audiovisual. La refinada sensibilidad mediática de Neil Gaiman, él mismo una celebridad por méritos propios y acaso uno de los pocos *bookstars* auténticos, permitió, como lo dijo él mismo, proteger al público durante treinta años de una mala película de *Sandman*.

Que se den la oportunidad, quienes lean estas líneas, de conocer la serie. Si nunca han leído el cómic, mejor. Y si sus personajes los enamoran, como me sucedió en mi adolescencia cuando a los 17 años comencé a leer la serie, anímense a revisar la historieta, disponible en castellano hace varios años (aunque nada como leer la versión original en inglés).

Estoy seguro de que no les decepcionará. Felices sueños. 📺



Fuente > filmaffinity.com

Con una consistencia que ha resistido cualquier obstáculo, el Festival Internacional de Danza para la Pantalla Movimiento en Movimiento cumple diez años. La celebración está en curso y continúa hasta la próxima semana. Incluye 27 obras multidisciplinarias, experimentales, mexicanas e internacionales, que conjugan el cine, el video y la danza, en torno al Cuerpo líquido. Su directora nos comparte una versión editada del texto que lo presenta. Entre sus sedes —además de internet— están la Filmoteca de la UNAM y la Biblioteca Vasconcelos.

CUERPO LÍQUIDO Y EVANESCENTE

YOLANDA M. GUADARRAMA

@MovEnMov

El agua es siempre bienvenida, placentera: nada como sumergirse en ella, cerrar los ojos e imaginarse dentro de un lago, en el mar, en la bolsa de agua materna, en la bañera de tu casa, incluso en un charco. Somos agua.

Desde la escuela nos enseñaron que se trata de dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno, pero no hay que creer a ciegas en las definiciones científicas cuando estamos inmersos en el mundo cotidiano, pues su promiscuidad es inigualable. El agua se halla siempre mezclada, es ejemplo de la multiplicidad y lo heterogéneo, ya sea que contenga tierra, minerales, azúcares, plasma, impurezas; sus colores van de azules a rojos, pasando por cualquier tonalidad de ocre. Qué, ¿eso no es agua? Correcto, agua más añadiduras. Este líquido adopta las más diversas formas, es cambiante, imposible de asir o contener, siempre se nos escapa, creemos haberlo dominado pero nunca lo conseguimos. Así son los cuerpos en un mundo en el que todo puede parecerse al agua y todo es efímero.

¿Qué sucede cuando nos aborda, inunda y sumerge en ella? Nos enseñaron también que el cuerpo humano contiene setenta por ciento de agua; por lo tanto, me atrevo a sugerir que este líquido terminará desbordándose hasta causar nuestra desaparición, la eclosión de nuestras ilusiones y los espejismos de la existencia.

VOY A ESPECULAR sobre el cuerpo líquido de una manera libre, no rígida, como si fuera humano y las ideas y las cosas se trasladaran de un espacio a otro —como, en apariencia, lo hace cualquier nebulosa en la bóveda celeste. Me atrevo a asegurar que la idea del cuerpo propia de esta época es similar a una catedral sin cimientos. Leo a Zygmunt Bauman y con sospecha noto que le resulta tremendamente fácil explicar qué pasó con esta sociedad en la que todo se encuentra fragmentado. ¿Tendrá razón?

No tenemos ninguna creencia fija o definitiva. Vivir bajo el cobijo de esta idea nos transporta a una ligereza muy atractiva: no somos la precisa consecuencia de ninguna teoría, entidad mística, ningún lazo filial o fraternal, ni siquiera la representación de un yo consistente, ya que su homogeneidad también está en duda desde hace más de un siglo.

A los niños y jóvenes se les invita a descreer de los dogmas genéricos y entonces deben enfrentar la certeza de que cuentan con

“SÁLVESE AQUÉL QUE TODAVÍA ES CAPAZ DE REPOSAR EN UNA CREENCIA FIRME. Y OJALÁ QUE LOS NUEVOS PUERTOS MORALES NO SE CONVIERTAN EN FASCISMOS”.

una infinita gama de posibilidades para edificar su vida, su identidad, su presente y futuro. ¿Cómo puede ahora fundar su identidad un niño? ¿Cómo elegir lo particular en el espectro de lo infinito?

Así, los cuerpos también flotan y se enferman de humedad, de indefinición: tantas dietas que se nos proponen como *verdad*. Somos testigos de incontables prácticas corporales que *debemos* aprender. Toda esta mirada de versiones de lo correcto que encontramos fácilmente en el mundo virtual y las redes sociales, donde abundan infinidad de consejos sobre qué comer, cómo pensar, qué vestir, qué opinar. Y es entonces cuando caemos en un pozo sin fin y quedamos atrapados en un aislamiento que nos hunde en la soledad, confusos, con nuestro cuerpo desgastado, diseminado ante la red virtual: la nada.

Yo, en lo personal, preferiré retornar a alguna isla que aún se mantenga *firme*, y no será abordando una nave como el arca de Noé durante el diluvio bíblico, sino a través de acciones más humildes que me procuren el espejismo de la salvación. Prefiero volver a creer en algo, tomar mi cuerpo femenino, mujer total, sin duda, que desempeña un papel que me complace y deseo llevar a cabo.

SERÍA DESEABLE que la incertidumbre acabara, abordar una nave identitaria que permitiera a cada uno enarbolar un ideal, defender raíces, una casa, y reconstruirse a partir de una elección personal. Sin embargo, a la vista de tantas opciones, ¿es eso posible para quienes han nacido y crecido sometidos al acecho del cambio constante? Probablemente una persona que ocupe la mayor parte de su tiempo viajando se someta a un vértigo que ninguna vida nómada sea capaz de igualar. Y entonces, la adicción a ese vértigo y al carácter efímero triunfa.

Sálvese aquél que todavía es capaz de reposar en una creencia firme, cualquiera que ésta sea. Y ojalá que los nuevos puertos morales edificados en el presente y sus abigarradas opciones no se conviertan en nuevos fascismos o renovadas bandas de delincuencia organizada, sea estética, social o ética.

¿Qué lugar tendrá el *inútil* gasto que provocan la dicha y el placer? ¿Qué valor tendrán, por ejemplo, las comidas opíparas que renuncian a considerar tanto las calorías como el gluten al intercambiarlos por el beneficio de una pasión y un gusto personal? ¿Podremos ser sinceros y expresar un pensamiento políticamente incorrecto algún día? Zygmunt Bauman escribe:

... Practicar el arte de la vida, hacer de la propia vida una “obra de arte” equivale en nuestro mundo moderno líquido a permanecer en un estado de transformación permanente, a redefinirse perpetuamente transformándose (o al menos intentándolo) en alguien distinto del que se ha sido hasta ahora.

Mi cuerpo líquido, frágil, efímero, en disolución permanente, desea expresarse, abrirse camino hacia alguna bomba de escape. Y el arte permite encontrar los conductos necesarios para abrir puertas, ventanas y orificios de fuga. Aquí hay un camino, una posibilidad: la expresión artística. ■



Fuente > Cortesía de Movimiento en Movimiento

UN NUEVO VIRUS flagela a Occidente: es la Viruela del Bono.

Pero no nació por comer patitas de tarántula lampreadas a la orilla de la carretera. Ni tampoco salió de un laboratorio chino para chingarse a los gringos (y de paso jodernos al resto de la humanideath). Surgió de la mente de uno de los mercadólogos más chuchas cuereras que han existido: Paul David Hewson, Bono. Nadie como él se tomó tan en serio la consigna de Patti Smith de ser activista de tiempo completo. Fue un visionario woke antes del woke y vislumbró que el nuevo puritanismo vendería más que la Coca Cola.

El virus tardó más de dos décadas en incubarse. Hibernaba en la mente de su creador como el famoso mosquito cristalizado en una gota de miel. A Bono se le tomaba como un excéntrico. Como un evangelizador equiparable a los científicos. O un aspirante a mesías, si quieren, pero nadie se lo tomaba en serio. Sólo unos pocos advirtieron la gravedad de lo que se cultivaba en su personalidad. Harry Browne supo ver las interminables *red flags*, más rojas que la rojilla que Bono abandera en "Under A Blood Red Sky", y las vertió en un libro: *Bono: En el nombre del poder*.

Qué pendejos fuimos en no hacer caso. Ahora la Viruela del Bono ha salido de la cabeza de Paul David y ha infectado al planeta. Está demostrado que es una de las cepas más peligrosas de la historia. No existe cura. No existe vacuna. Es como el fentanilo combinado con la heroína. No hay rehabilitación posible. Sí, el Covid-19 mató a millones de personas en el mundo. Pero ahora que la pandemia está controlada es imposible detener esta cepa.

La única solución posible es la prevención. Y en ocasiones ni eso alcanza. No insertarse en el pensamiento dominante es una manera de contrarrestar este mal. Pero en estos tiempos en que la masa ama ser masa y todo intento de insurrección es castigado, el virus es dueño de la moral. Es con lo que el consenso generalizado soñó toda la vida.

Bono fue un pionero al descubrir lo rentable que era apostar por el nuevo puritanismo. Su proximidad con el papa Juan Pablo II, gran puntada la de ponerle los lentes del vocalista de la banda La mosca tsé-tsé, le permitió atisbar el futuro. La iglesia nunca se reformaría. Así que la nueva religión sería lo políticamente correcto. El mundo del espectáculo tardó en entender la doctrina del buen Paul David. Pero finalmente el virus se propagó. Y hoy toda *la mayoría silenciosa* está contagiada. Uno de los efectos más



inciclopedia.org

“NADIE SE HA VISTO
MÁS BENEFICIADO
POR LA VIRUELA DEL BONO
QUE EL MUNDO DE LA MÚSICA”.

nocivos de esa *mayoría* es que ha dejado de ser *silenciosa*. Ahora es imposible discrepar sin correr el riesgo de ser crucificado por neohereje.

Nadie se ha visto más beneficiado por la Viruela del Bono que el mundo de la música. Grupos y solistas, de rock y del género que se les antoje, han seguido los pasos de Bono con éxito rotundo. Un ejemplo es la banda inglesa IDLES. En cada uno de sus shows avientan un speech de güeva sobre ser bueno y bla-bla-blá. Cómo ha cambiado el punk. Antes las bandas eran recibidas con escupitajos, ahora se les prodiga el mismo candor que a Barney, el dinosaurio. Joe Talbot, líder de la banda, aspira a convertirse en un nuevo Bono. Su misión: propagar el mensaje del amor por el mundo.

EN LA ACTUALIDAD ES IMPOSIBLE asistir a un concierto sin que te receten el catecismo. La gente ya no disfruta de la música sin que la aleccionen. Quizá el peor caso de la Viruela del Bono que existe sea Roger Waters. Su carrera estaba en el olvido absoluto. Pero comenzó a lanzar diatribas contra Trump y resurgió como una fábrica de millones de dólares. Ahí radica uno de los principales riesgos de la Viruela, en que hay que despertar, pero los boletos para los conciertos cada vez están más caros. Y los sueldos más bajos. Pero no hay pedo, porque somos seres concientizados. Y alzaremos la voz y el puño ante toda clase de injusticias. Menos ante la injusticia de pagar un boleto para un festival en seis mil varos.

La lista de infectados con la Viruela del Bono es demasiado larga para consignarla aquí. Artistas, escritores, cantantes, nadie se salva. Y va más allá: todos tenemos un vecino que ha sido atacado. Es la peor plaga que ha azotado a la humanidad. *Los Simpson*, esa gran obra de arte de finales del siglo XX, ahora son mal vistos por su humor. Y si eso está ocurriendo, perdonen lo apocalíptico, entonces quiere decir que sí estamos pasando por una etapa muy pero que muy oscura. ☑

EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por
CARLOS VELÁZQUEZ

@Charfornication

LA VIRUELA DEL BONO

HAMBRE, SED, CALOR, FRÍO. El lugar es estrecho, lleno de tinieblas, espeso, escuchas sonidos raros, secos, ajenos, es oscuro como la noche que envuelve mis noches. No me acuerdo de ese mítico tiempo antes de la vida en el claustro materno, era perfecto, nada faltaba, es a donde siempre deseo regresar cuando estoy triste. No quiero volver a sentirme atrapada. Se asemeja a la muerte, que es también un principio, ni cielo ni averno, el limbo. Estaba sola aunque acompañada, y un buen día fui expulsada del dulce paraíso. Di la primera bocanada.

LOS SERES HUMANOS no somos tan distintos entre nosotros como se cree. Tenemos extremidades, ojos, corazón, riñones y otros órganos similares, compartimos el mismo origen. Todos estuvimos encerrados en un vientre tibio y húmedo durante nueve meses. Eso nos hace iguales. Después armé mi propia historia, padecí experiencias, inventé un discurso que me diferencia de ustedes, de los otros que somos y me aliena también. Afuera pasa lo mismo que adentro, no distingo uno del otro, aquí es equivalente a allá. Arriba es abajo. El cuerpo y la mente discuten, uno es límite, la otra, frontera, líneas que quisiera cruzar. Le temo a los pozos profundos en los que cayeron mis sueños de niña, a la prisión perpetua por amar y besar a quien no debo, a sumergirme en relaciones que oprimen. A veces me ahogo, soy mi esclava, me encadenó yo sola. Estoy en un elevador y empiezo a sudar enseguida, prefiero usar las escaleras aunque sean muchos pisos. Me canso. En los baños



Cortesía de la autora

“ARRIBA ES ABAJO.
EL CUERPO Y LA MENTE
DISCUTEN, UNO ES LÍMITE,
LA OTRA, FRONTERA”.

públicos el pulso se acelera, la puerta se va a atorar, no puede abrirse. Deliro con cuartos pequeños repletos de gente. Recorro carreteras, imagino que voy a chocar, no puedo salir del auto que cae en la profundidad de un lago. Mi cama es una tumba, mi alcoba un refugio donde no cabe la existencia.

CONTIGO SUCEDE LO CONTRARIO. Me subo por tus piernas, escalo tu torso, me detengo en tus labios. Me introduzco en tu piel, la abotono sobre la mía, habitamos un solo espacio, nuestro, me embriaga tu aliento y me abrasa el contacto. Estoy prisionera en ti, sin salida de emergencia, no hay escapatoria, pero soy más libre que nunca. Inhalo con nuevos pulmones. Eres oxígeno puro, el mejor escondite, no me asfixias.

De ti saldré parida sin dolor al mundo otra vez, carne de tu carne. Respiro el aire que respiras, estoy en ti, estás en mí.

* Soy de almas tomar. ☑

OJOS DE PERRA AZUL

Por
KARLA ZÁRATE

@espia_rosa

AFUERA ES ADENTRO

ESGRIMA

Por
**ALEJANDRO
GARCÍA ABREU**

TRADUCCIÓN ◦
JEAN-ANTOINE ARTIÈRES

FRANÇOIS HARTOG, EXPERIENCIAS DE CRONOS

“EL RÉGIMEN DE
HISTORICIDAD ES
MI INTENTO POR
CAMBIAR LA
PERCEPCIÓN DE
LOS VÍNCULOS
ENTRE PRESENTE,
PASADO Y FUTURO”.

Es uno de los más trascendentes historiadores de Francia en los siglos XX y XXI. François Hartog (Albertville, 1946) es autor de libros esenciales de la historiografía universal, entre ellos *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia* (traducción de Horacio Pons, FCE, México, 1999), *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro* (traducción de Daniel Zadunaisky, FCE, México, 2003), y *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo* (traducción de Norma Durán y Pablo Avilés, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2007). Ganó el premio Grand Prix Gobert 2021 por su libro *Chronos. L'Occident aux prises avec le temps* (Gallimard, París, 2020), que puede traducirse como *Cronos. Occidente lucha con el tiempo*.

La investigación de Hartog se centra, además de la Grecia antigua, en el *pensamiento histórico*. Estudió el concepto de *régimen de historicidad* a través de diversos volúmenes. En un texto solicitado por la Academia Francesa —de la que él forma parte—, el historiador Pierre Nora aseveró:

Hartog estudia la articulación de las categorías del presente, el pasado y el futuro y el paso de un régimen de historicidad a otro, según las eras y las sociedades. El régimen de historicidad está actualmente marcado para François Hartog por el “presentismo”, que favorece un acercamiento al pasado a través de la *memoria* más que a través de la *Historia*. Esta reflexión sobre los diferentes tipos de historicidad, a la que el autor ha dedicado varios libros a lo largo de los últimos veinte años, culminó recientemente con su gran obra *Cronos*, un ambicioso ensayo sobre el orden y los periodos del tiempo en Occidente.

Exploró el Mediterráneo y emprendió una labor historiográfica. Heredero del pensamiento del historiador alemán Reinhart Koselleck (1923-2006), Hartog caracterizó el *régimen de historicidad* moderno como aquél en el que a las lecciones de la historia les suceden las exigencias de previsión que les impone el futuro. El pasado se considera *anticuado*, pues lo “comanda el punto de vista del futuro. Es el futuro el que esclarece la Historia pasada. Si hay alguna lección en la Historia, ésta viene del futuro, no del pasado”, planteó Hartog en *Regímenes de historicidad*, según la filósofa de la historia María Inés Mudrovic. En esta conversación habla sobre su obra, los viajes y la memoria.

En la conclusión de tu libro *Regímenes de historicidad* —titulada “La doble deuda o el presentismo del presente”— estuviste atento a “la categoría del presente en sus relaciones con el pasado y el futuro”. Escribiste: “Eterno, quizás, este presente [...] no está menos ávido o ansioso de historización”. ¿Cuál es el origen del vínculo entre las tres temporalidades en tu obra?

El concepto de *régimen de historicidad* es mi intento por cambiar —como afirmas— la percepción de los vínculos entre el presente, el pasado y el futuro, tres instancias estrechamente relacionadas. Trato de explicar de qué manera cambia la relación del ser humano con el tiempo, según distintas sociedades y diferentes periodos. Antes, el presente y el futuro estaban supeditados al pasado. Ahora el presente resulta relevante. Se creía que el pasado contenía ejemplos útiles para las otras dos nociones. En múltiples estudios contemporáneos el futuro es la categoría más importante. Y en mi visión del *presentismo* el futuro pierde su predominancia.

Así, el *presente* se transforma en la única categoría con la que los historiadores tenemos que lidiar. Es un presente dilatado, con la deuda doble que mencionaste. Funciona con sus dos elementos de memoria: el pasado y el porvenir.



Fuente: Cortesía del Hay Festival

En “Las brechas” —texto incluido en el mismo libro— afirmas que “Hannah Arendt demostró ser una observadora perspicaz de las roturas del tiempo”. ¿Qué significado das a “las roturas del tiempo”?

Me interesa cuando la configuración del tiempo cambia súbitamente. Las crisis del tiempo fueron llamadas “brechas” por Hannah Arendt. En las brechas o roturas la evidencia del curso del tiempo se altera. Es una compleja experiencia temporal. Hay desorientación. El individuo no sabe si mirar al pasado o al futuro. Sólo queda el presente, que en el *presentismo* es el protagonista.

Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia resulta una aproximación a distintos viajeros, como Apolonio, Dionisio de Halicarnaso, Pitágoras, Polibio y Solón. ¿Qué te representa el viaje en la antigua Grecia?

Todos los viajeros que ese libro menciona descubrieron el mundo y pensaron en las diferencias que éste implica. Sus narrativas crearon una visión griega del mundo. Las travesías suscitaron un dilema histórico: la división entre *civilización* y *barbarie*. Modificaron la noción de alteridad y la forma en que se entendía a Cronos.

En la edición crítica de *Vidas paralelas*, de Plutarco —que elaboraste para la editorial Gallimard—, afirmas que Plutarco representa la gran masa de escritos que recapituló la historia grecorromana. ¿Cómo inscribes a Plutarco en la tradición historiográfica?

Se trata de una figura capital en el pensamiento historiográfico. Se convirtió en un autor muy importante desde el siglo XVI hasta el XIX entre los individuos ilustrados. Fue uno de los ejes de los estudios históricos. Pertenece al concepto que llamo “antiguo régimen de historicidad”. Implica a la llamada “mujer del látigo de la historia”. Al leer a Plutarco se encuentran numerosos ejemplos. Su posteridad es inmensa.

¿Qué recuerdos conservas de Jean-Pierre Vernant (1914-2007), el estudioso de la Grecia antigua y profesor honorario del Collège de France?

Vernant fue un orador extraordinario. Tenía una gran capacidad para cautivar a los asistentes a sus cátedras. Desarrollamos una amistad. Además fue el primer lector de mis libros.

En 2007 publicaste en París un libro sobre Pierre Vidal-Naquet (1930-2006), que puede traducirse como *Vidal-Naquet, historiador en persona. El hombre de la memoria y el momento de la memoria, en el que le rindes homenaje y reflexionas sobre más de medio siglo de historia e historiografía*. ¿Cómo evocas hoy a Vidal-Naquet?

Fue muy importante en mi vida. Se trató de un clasicista extraordinario y un hombre de izquierda comprometido. Me cautivó su capacidad para estudiar el ámbito de la Grecia antigua y, simultáneamente, los asuntos contemporáneos. Al escribir sobre problemas de nuestra época publicó sus textos en el periódico. Atenido a la ética de los historiadores, siempre escribió sin concesiones, desde la perspectiva del historiador —incluso sus memorias. ▣