

CARLOS VELÁZQUEZ
ASALTO CHIDO

KARLA ZÁRATE
SILENCIO, POR FAVOR

MAURICIO RUIZ
ENTREVISTA CON MONIKA REVILLA

NÚM. 436 SÁBADO 03.02.24

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

AUTORAS EN LA PANTALLA GRANDE

LAURA BAEZA

DIEZ AÑOS SIN GELMAN:
ENTREVISTA RECUPERADA
MYRIAM MOSCONA

LA ETERNA MELANCOLÍA
DE JOSÉ ALFREDO
IVÁN FARÍAS

TEATRO: CHÉJOV EN
EL BOSQUE DE NIEBLA
ZOÉ MÉNDEZ ORTIZ



Nicole Kidman en el papel de Virginia Woolf, en la película *The Hours*, de Stephen Daldry, 2002 > Fuente > imdb.com

Es imposible narrar algo sin que ello implique hacer una declaración de principios, tomar postura, revelar una visión del mundo. En el caso de las escritoras cuyas vidas han sido retomadas por la cinematografía, esto resulta abrumadoramente cierto. Sus pares masculinos son en pantalla genios incontenibles, iracundos, sinónimo de buenos autores. En cambio, asienta Laura Baeza, el discurso que presenta a creadoras como Mary Shelley, Emily Dickinson, Virginia Woolf, Sylvia Plath y Rosario Castellanos acusa altibajos, sesgos en su paso a la pantalla: la obra suele ser producto de amores frustrados, desequilibrios mentales o extravagancias.



REPRESENTACIÓN FEMENINA: AUTORAS EN EL CINE

LAURA BAEZA

@laurahbaeza

Soy una lectora y persona que busca biografías de sus autoras favoritas y, por consiguiente, trata de ver las adaptaciones cinematográficas que se hacen de sus vidas y su obra. Así, coincido con otras que, como yo, piensan que al día de hoy llevar a la pantalla a creadoras no es sencillo: quienes lo hacen pueden salir bien librados, hacer algo totalmente incomprensible o que incluso cause rechazo en el espectador.

COMENCEMOS POR PENSAR que ya se tiene un imaginario en torno a los Escritores varones —con E mayúscula—, en el que se resaltan algunas de sus características, sin que nos cuestionemos la verosimilitud de las acciones dentro de la historia: son creativos, fuertes, elocuentes, su genio es celebrado, se les perdona el alcoholismo o los arranques de ira, porque tradicional y erróneamente nos han dicho que esto forma parte de *ser un buen autor*. Repasando unas cuantas de estas películas, al menos las recientes, se me vienen a la mente *Genius*, de Michael Grandage (2016), que presenta la relación entre Max Perkins, editor literario, y Tom Wolfe, quien en ese momento es un escritor brutalmente bueno, aunque rebasado por su genialidad incontenible. Estos adjetivos no los coloco aquí

después de leerlo, eso es aparte, sino porque es como nos presentan a Wolfe en pantalla: era un genio brutal a punto de extinguirse en sí mismo por el desorden y la velocidad de sus acciones. Está otra película basada en el Nobel de quien se ha dicho casi todo, *Hemingway & Gellhorn*, dirigida por Philip Kaufman (a quien ya conocíamos por explorar los universos de Anaïs Nin y Kundera); se estrenó en 2012 y no deja de lado lo que sabemos sobre Hemingway y sus relaciones con algunas mujeres. El carácter explosivo es el sello por excelencia del autor.

Ambas son *biopics* que elogian a sus personajes: la primera, al genio incomprensido que necesita encauzar su talento, y la segunda, al hombre alfa amante de las armas, la valentía y la pasión en todos los sentidos, que era un conquistador de mujeres natural y carismático. Siento que no hay falla con ese tratamiento plano: vemos la punta del iceberg de los tópicos (y no sé si eso le hubiera agradado a Hemingway), el espectador queda satisfecho con los aspectos básicos de esos autores, se celebran por lo alto el carácter, la masculinidad, y también si existen rasgos sensibles, porque cae bien darles cierto carisma. Una biografía así en pantalla no nos hace cuestionarnos si es lo que esperábamos o

Fuente > twitter.com

DIRECTORIO

El Cultural

[Suplemento de La Razón]

Twitter:
@ElCulturalRazon

Roberto Diego Ortega
Fundador

Julia Santibáñez
Directora
@JSantibanez00

Natalia Durand
Editora
@mujezoz

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: 52606001. Publicidad: 52500078. Suscripciones: 52500109. Para llamadas del interior: 018008366868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 15



Elle Fanning encarna a Mary Shelley (1797-1851), mientras Douglas Booth hace las veces de su marido, Percy, en la película sobre la escritora, de Haifaa Al-Mansour, 2017.

no; evita revisar las vulnerabilidades, tampoco las endulza en exceso ni caricaturiza a los personajes.

CON LAS ADAPTACIONES de vida y obra de autoras no sucede igual: aunque se trabajen sus biografías a partir de un tratamiento diferente y presenten otras facetas, como la fuerza y la resiliencia, siempre hay *peros*. Quizás se percibe un esfuerzo por ir más allá de los tópicos masculinos más elementales, al mostrar la otra cara de las creadoras, aunque se corre el riesgo de anular la parte sensible, como si la reivindicación de su existencia tuviera que fortalecerlas a un punto casi irreconocible. Ésa también es una característica de las nuevas versiones de las historias tradicionales; si bien no está del todo mal, en ocasiones sucede que las licencias no profundizan, sino distorsionan.

Mary Shelley es quizás una de las autoras que más ha trascendido por un solo personaje, Frankenstein. Esto es por no decir que el personaje —que en la novela no tiene nombre, solamente es la criatura del Dr. Frankenstein— superó la fama de la obra. En ocasiones, quienes se acercan al libro por primera vez tardan en saber que lo creó una autora a principios del siglo XIX, como le sucedió a mi *yo* infantil. Antes de los 20 años se convirtió en la pionera de la escritura de ciencia ficción y terror gótico por su novela más emblemática, pero Mary tiene una biografía interesantísima, que no se reduce a la creación de ese monstruo. Provenía de un hogar lleno de ideas muy adelantadas a su tiempo: su madre era una escritora feminista trascendente y su padre fue un filósofo muy respetado, con claroscuros, pero su apellido, Godwin, nunca pasaba desapercibido. A inicios del siglo XIX todo era efervescencia en Europa, entre las guerras interminables,

una aristocracia que comenzaba a interesarse por el espiritismo frente a los adelantos tecnológicos y las corrientes de pensamiento que podrían convertir a cualquiera en una celebridad de su círculo o, en cambio, enviarlo preso. Además, ya sonaban nombres que hasta el día de hoy tienen espacio en muchos librerías, como el de Lord Byron. Aquél era el contexto de Mary Shelley. Su infancia entre libros, bibliotecas y corrientes libertarias de pensamiento, más su instrucción en culturas clásicas indudablemente la hicieron pensar de forma distinta a la de sus contemporáneos: no en vano Frankenstein es una reinterpretación del mito clásico de Prometeo.

En el 2017 se estrenó la película *A Storm in the Stars*, dirigida por Haifaa Al-Mansour. En ella conocemos la historia de Mary Shelley, desde la niñez, la formación intelectual, el enamoramiento de Percy B. Shelley, la maternidad atormentada por las pérdidas y la creación de su novela más emblemática. Me parece que Al-Mansour centra su interés en los sentimientos de Mary para vincularlos con la escritura; aquí es donde el discurso se distorsiona, porque parece que Percy Shelley es el responsable de que Mary sepa hacia dónde enfocar sus intereses literarios como salida de una pésima relación. La creadora, aunque todavía joven, ya es una mujer fascinante, si la estudiamos con atención: debido a su historia familiar, la atravesaba una profunda soledad desde el nacimiento, la cual aquí queda en segundo plano, porque nos concentramos en el conflicto amoroso, como suele suceder más en el cine que en la literatura. El destino de *Frankenstein*, desde su salida al mundo y su recepción literaria, fue producto de otros factores vinculados con el estatus de su autora, más que con el apellido de Percy, que apareció en el prólogo.

“MARY SHELLEY TIENE UNA BIOGRAFÍA INTERESANTÍSIMA. PROVENÍA DE UN HOGAR LLENO DE IDEAS ADELANTADAS A SU TIEMPO: SU MADRE ERA UNA ESCRITORA FEMINISTA TRASCENDENTE Y SU PADRE, UN FILÓSOFO RESPETADO”.

Es complicadísimo mostrar la fuerza y el genio de una escritora en medio de un sistema dominado por hombres sin caer en estereotipos, como señalar al otro como responsable de lo bueno o malo que suceda con ella.

El trabajo de Haifaa Al-Mansour es sobresaliente, no se queda en la *bio-pic* convencional, pero el componente romántico desvía la atención de otros momentos igual de trascendentes en la vida del personaje. Mary es su obra y no sólo sus relaciones sentimentales. La escritura estuvo en ella desde siempre y si bien puede ser una forma de catarsis frente a tantos acontecimientos dolorosos, el espectador podría quedarse con la idea más obvia: escribe para superar el dolor que revienta a causa de un mal amor. Esto sucede en la película, pero las ideas de la autora ya estaban ahí, madurando en ella desde la niñez a causa de la soledad y el abandono, no únicamente por un desencuentro con Shelley. Enfocarnos en las relaciones sentimentales y pensar que son el único detonante de la creación literaria nos pone en la misma posición básica que hemos criticado en otros discursos, cuando se reduce a una artista a musa o víctima del otro.

OTRA ESCRITORA imprescindible en la escena de la literatura universal es la poeta estadounidense Emily Dickinson. Comparte algunos rasgos con Mary Shelley, comenzando por el origen aristócrata y ser hija de un hombre muy vinculado a la política, a las ideas de su tiempo. Sin embargo, a diferencia de la británica, Dickinson no tenía un interés por ir más allá de los confines de las tierras familiares para desprenderse de ciertos miembros que, de tan próximos, le hacían difícil la convivencia. Cuando pensamos en su historia de vida, de inmediato vemos en ella una reclusión autoimpuesta. La película *A Quiet Passion*, de 2016, dirigida por Terence Davies, nos presenta a una Emily muy cercana a sus padres y hermanos, una mujer crítica de esos años bélicos, de la libertad y la situación política del país, del papel de la mujer en el matrimonio, el hogar y dentro de la comunidad religiosa. Se sabe de ella por sus casi dos mil poemas y parte de su correspondencia, además de que tuvo una especie de amor del que no dice el nombre, sobre el cual se ha especulado mucho. Quizá ése sea el origen del título la cinta, aunque también alude a una pasión contenida: la que experimentó por las artes y la trascendencia de la palabra.

Esta historia es plenamente una *bio-pic*: vemos los procesos creativos de la escritora, pero la conocemos más bien de viva voz, ya que en los diálogos se hace uso de algunos de sus versos. De manera más explícita, en ciertos momentos aparecen poemas completos de una enorme y enigmática fuerza, que nos sitúan como lectores en el umbral de lo onírico. La vida de la poeta fue tranquila, en exceso tranquila, si tomamos en cuenta que pasó 20 años recluida en casa y este confinamiento fue más fuerte cuando dejó de salir de su habitación, entregando su vida a la escritura, un poco a lo Sor Juana,

pero sin consagrarse a Dios en toda la extensión de la palabra.

En pantalla, el personaje habita un mundo que para ella es suficiente, el de las ideas, como si se hubiera despojado de cualquier otra aspiración: la de tener un hogar propio, el matrimonio y los hijos, la libertad del cuerpo y las decisiones fuera de casa, la trascendencia o incluso ser (qué terrible palabra, pero muy usada en la época) *graciosa* en sociedad. Lo evidente en esta película es la total falta de ego de Emily, que se lee una y otra vez en muchos de sus poemas y forma parte de ciertos diálogos, donde llega a hablar de sí casi como alguien en quien no vale la pena poner atención. Los últimos minutos son dedicados a la enfermedad y eventual agonía de la poeta, un mal del riñón incurable para la época, que le causaba dolores intensos y por el que perdía control sobre su cuerpo, un enemigo que también desplazaba la lucidez luego de un ataque. En ciertos poemas no fechados, Emily habla sobre el dolor como algo vacío, casi la antesala de la muerte, porque lo experimentó desde la madurez, en su soledad autoasumida.

Sin embargo, con el paso del tiempo, la biografía de Dickinson no ha escapado de las especulaciones que con la revelación de mucha de su correspondencia han tomado fuerza, sobre todo la de una relación sentimental o más bien, un amor no correspondido: el de Emily con su gran amiga y después cuñada, Susan, quien es uno de los personajes de la cinta. La complicidad está ahí pero el espectador que no sepa estos detalles la dejará de lado, no así la cercanía con un pastor protestante de la comunidad, con quien el vínculo sentimental fue doblemente imposible, en primera porque sería mal visto por su familia y después porque él era casado. El director no profundiza en estos vínculos, sólo los presenta y corresponde al espectador deducir hasta dónde llega la afinidad con Susan o especular sobre un posible amorío con el pastor. Esta sutileza muy bien tratada describe el carácter de Emily, cuya devoción por algo no nombrado convive con su presencia taciturna, pues las crisis parecen tener lugar en el interior de ella misma. Al día de hoy, cuando podría ser muy sencillo tomar una de esas afinidades como motor de la escritura de Dickinson, es un alivio que esta película no tomara ese camino.

Emily es una de las poetas más estudiadas por lo enigmática que fue su existencia y eso nos lleva a sobreinterpretarla y a tratar de ver en sus vínculos afectivos el origen de su poesía, como si los sentimientos —correspondidos o no— fueran indispensables para la creación literaria. Es un mal que padecemos como lectores y espectadores; además, la industria del cine también ha especulado para volver más atractivo lo que sea que nos presente.

HACE DOS DÉCADAS llegó a la pantalla *The Hours*, dirigida por Stephen Daldry y basada en la novela homónima del ganador del Pulitzer, Michael Cunningham. Se tocan las crisis creativas y de salud con los últimos momentos

de la vida de Virginia Woolf, a la vez que en otros universos vemos a Laura y Clarissa, dos mujeres de épocas diferentes, pero cuyas rutinas e ideas del mundo y de sí mismas tienen que ver con la obra de Virginia o con lo que nos representa su escritura. La de Woolf es la historia más fuerte de las tres, porque conocemos a la artista y, al día de hoy, si bien lo primero que nos viene a la mente cuando oímos su nombre es su postura feminista en el arte y la reivindicación de la mujer en el espacio creativo y público (“Una habitación propia”, que cada día está más presente en el imaginario popular), también sabemos que los problemas de salud mental le dificultaron la existencia, al punto del suicidio.

Como fue el caso de Dickinson, a quien el dolor físico marcó hasta el último día pero en soledad, Woolf lidiaba con el trastorno bipolar, la imposibilidad de hacer ciertas actividades que le eran absolutamente necesarias dado su oficio, como la lectura, la escritura y tener contacto social —esto último fue disminuyendo luego de cada crisis. En *The Hours* presenciamos la impotencia de Virginia al tratar de concentrarse y escribir con la lucidez que la caracteriza, pero las voces que inundan sus pensamientos están ahí, no la dejan en paz. Virginia padece profundamente su enfermedad y también la sufren quienes la aprecian, comenzando por su esposo y amigo, Leonard. Pero la Virginia de la película es explosiva, como si el espectador necesitara ver de forma exagerada los ataques que padecía para entender que algo no estaba en orden dentro de ella, que la aterra un miedo inexplicable que sucede en su mente. La realidad es que el miedo estaba en todas partes, porque el suicidio se dio durante los años de la Segunda Guerra Mundial, con Inglaterra en la resistencia; por otro lado, los judíos que ahí vivían, entre ellos Leonard, estaban conscientes del odio del frente enemigo.

En esta cinta, Virginia Woolf no es rescatada por un hombre, no escribe



Emily Dickinson (1830-1886).

“TRATAMOS DE VER EN LOS VÍNCULOS AFECTIVOS EL ORIGEN DE LA POESÍA DE DICKINSON, COMO SI LOS SENTIMIENTOS —CORRESPONDIDOS O NO— FUERAN INDISPENSABLES PARA LA CREACIÓN”.

sobre el dolor o la incompreensión amorosa, pero pareciera que lo que hace avanzar la historia es la condición mental tomada con desagrado y un poco de compasión. Quizá no sentiríamos lo mismo si el protagonista fuera masculino, a menos que sus acciones lo ridiculizaran para que el espectador lo rechazara. En el caso de los personajes femeninos, basta muy poco para que la seguridad se interprete como soberbia, el instinto sexual se torne en ninfomanía y una crisis nerviosa devenga locura. Si sabemos la forma como Woolf se quitó la vida, el cineasta tiene la opción de continuar alimentando el imaginario popular con exageraciones, al punto del morbo o de *humanizar* (la palabra más usada del siglo) la decisión final, tomando en cuenta que además de la condición mental, a la autora la aquejaban otros males.

EL BINOMIO *artista-condición mental* da para mucho, y en ese universo las decisiones sobre lo que se muestra en pantalla parecerían tomarse sobre hielo muy frágil. La película *Sylvia*, dirigida por Christine Jeffs, se estrenó en 2003. Poco después descubrí a Sylvia Plath como escritora y quedé encantada con su poesía, pero apenas supe su nombre, parecía *indispensable* que cualquiera mencionara la forma de su muerte. Han pasado 20 años y nos hemos aproximado a otras maneras de nombrar estas decisiones y ausencias, a pensar en ellas desde su origen y no sólo con el morbo inherente a su forma de ejecutarse. Existe gran cantidad de detalles de todo tipo sobre Sylvia que no aparecen en pantalla: están en sus diarios, prosa y poemas, pero no se comprenden a la primera, quizá tenga que pasar mucho tiempo para que sus lectores entendamos la complejidad de un pensamiento como el suyo, una mujer brillante y sensible en un medio (como sucedió con tantas del siglo XX) dominado por el brillo inamovible de la masculinidad.

Históricamente, la representación femenina apela a lo sensible y, en el caso de las creadoras, en especial escritoras, a sus conflictos emocionales, más que a su obra. Si nos fijamos también en la condición mental, ésta ocupa un lugar importante en la manera que nos describen, aunque eso conviva con una enorme elocuencia, sabiduría, genio, porque quizá ser una mujer excepcional y cohabitar con los propios demonios parezca imperdonable. La Sylvia de esta película es una mujer joven que atraviesa los tópicos (ciertos, indiscutiblemente) que le darán las etiquetas innatas a ser pareja de un hombre (el poeta Ted Hughes) que sobresalía en su medio: enamorarse del escritor de forma obsesiva,

casarse de forma intempestiva, dejar de lado su crecimiento y fomentar el de él, perder la razón a causa del engaño, la soledad y la tristeza y, por último, acabar con su vida.

A mí me parece importante ir más allá de la representación de Sylvia en la pantalla y quizá echar un vistazo a la historia familiar y los primeros años del personaje: la primera infancia viendo al padre estudiar abejas —motivo recurrente en sus versos—, la pérdida de esa figura, la compañía femenina en los primeros años, el deseo por dar a conocer su talento, un poco por necesidad económica y otro tanto porque se sabía talentosa pero también luchaba contra los demonios del rechazo y la crítica. En “Lady Lazarus”, uno de los poemas más representativos, vemos las luces y sombras de la mujer en su obra: “Y yo una mujer que sonrío. Tengo sólo treinta años. Y como gato he de morir nueve veces”. La fatalidad la perseguía desde muy joven y Sylvia seguía unida a ella porque no podía evitar rendirse ante la seducción de lo dañino, hasta que no la soportó más.

Lo más revelador que conocemos se da por medio de sus diarios, donde descarga frustración, tristeza y odio por su condición, en general, que la contienen emocional, psicológica y familiarmente: tantas ideas que dan vueltas, las ganas de escribir porque es su manera de demostrar(se) que está viva, la maternidad vivida a solas, la carrera literaria que en ese momento no se piensa ni desarrolla de manera plena, como puede ocurrir ahora.

La escritura íntima de Sylvia Plath es visceral y se radicalizó con el paso de los años: los desencuentros amorosos, la depresión, la soledad y el miedo que la acechaban desde la infancia y luego separada, a cargo de sus dos hijos, se recrudecieron y dieron forma a los que quizá serían sus mejores poemas. Ya no había un asombro juvenil por el mundo y el amor, sino un desencanto que otorgaba una oscura profundidad a su escritura. Es difícil poner eso en pantalla sin caer en lugares comunes o sin resumirlo todo a la locura, que se intensifica a causa de una mala relación, pero también por la crueldad ejercida contra ella por el medio intelectual de su época.

REVISAR ESAS BIOGRAFÍAS y lo que se dice de Sylvia Plath o Virginia Woolf en el cine y otros discursos nos hace reflexionar sobre cómo vemos y hablamos de una mujer que está más allá de sus acciones o condición mental, qué tanto de su obra perdura sin caer en los tópicos o juicios que las normas imponen a aquello que no es convencional. También solemos pensar que las manifestaciones de afecto en ellas son percibidas como excesivamente sentimentales, que las vuelven débiles o les restan inteligencia, cuando ésa también es una construcción dada por el discurso patriarcal de toda la vida. En pleno siglo XXI seguimos los estereotipos de siempre o tratamos de abordarlas despojándolas de aquello que también poseen, porque no hemos hallado el equilibrio.

Si pensamos en la Rosario Castellanos epistolar, de forma inmediata



Fuente: imdb.com

Karina Gidi como Rosario Castellanos (1925-1974), en *Los adioses*, de Natalia Beristáin, 2017.

“SOLEMOS PENSAR QUE LAS MANIFESTACIONES DE AFECTO EN ELLAS SON EXCESIVAMENTE SENTIMENTALES, QUE LAS VUELVEN DÉBILES O LES RESTAN INTELIGENCIA, CUANDO ESO VIENE DEL DISCURSO PATRIARCAL DE TODA LA VIDA”.

podremos ver a aquélla que escribió las cartas a Ricardo Guerra, sobre el dolor de sí misma, la incertidumbre que la acongoja y el amor que la mantiene unida a él. En *Los adioses*, de Natalia Beristáin (2017), Rosario es la mujer sensible que ha sido herida desde la infancia, e incluso se siente un poco culpable por ser tan lúcida e inteligente. La autora mexicana cuyo legado está vivo y nos asombra a poco más de medio siglo de distancia, poseía esa fuerza literaria que a muchos poetas varones se les aplaude y en las mujeres es motivo de crítica. Hace un par de años, después de exhibirse la película con una impecable interpretación de Karina Gidi, hubo opiniones encontradas: ¿por qué retratar esta relación tormentosa entre la poeta y el intelectual? ¿Por qué hacerlo desde la herida? ¿Qué hay de la mujer adelantada a su tiempo en un contexto de machismo institucional, intelectual y social? Quienes la hemos leído o sabemos de su importancia porque es un nombre que salta inmediatamente cuando pensamos en escritoras mexicanas imprescindibles, no dejamos a un lado la relevancia que tiene dentro de la historia cultural de México, pero también apelamos a que una cosa no anula la otra. En una biografía con licencias de ficción caben otras formas de ser, que la sociedad de su tiempo señala como incorrectas en algunas mujeres: si te muestras sensible es signo de debilidad, mientras si te das a conocer como fuerte, es señal de soberbia. Y aquí reconocer el amor que se goza o sufre nos da la posibilidad de ver a la mujer detrás del nombre.

Las decisiones que tomó la directora Beristáin debieron ser consecuencia de pensar una y otra vez en esta representación. Castellanos a la mitad de su vida también es una mujer víctima de distintos tipos de violencia, desde la social y académica, hasta la

emocional, que circunscribe los engaños que sufría por parte de su pareja. Sin embargo, si esto fuera retratado de una forma menos sutil, la queja de los espectadores sería la de revictimizarla en lugar de simplemente haber tomado el amor como un aspecto esencial de ella que, de una forma u otra, fue un motivo más de su escritura.

Pero hubo más de una Rosario. En el volumen *Cartas encontradas (1966-1974)*, donde ella le escribe a su amigo, Raúl Ortiz y Ortiz, vemos a una mujer con un gran sentido del humor, sarcástica, analítica; es una amiga que, en la plenitud de su madurez, continúa reconociendo ilusiones, suposiciones y errores. Es una Rosario que no anula a la anterior, plasmada en *Los adioses*, más bien nutre nuestro imaginario para concluir que todas ellas caben en la misma, la más joven en Comitán y la diplomática feminista que nos regala un último vistazo en la pantalla.

El cine acerca a las audiencias a la obra de artistas que quizás alguien familiarizado con ellos buscaría más tarde, un poco por interés genuino y otro tanto para saber si en realidad esa vida fue como quedó plasmada en aquella película. Apelo a que siempre nos cuestionemos por qué nos gusta o no una obra e indagemos más, confrontemos los discursos y la representación más allá de las obviedades de la historia. Del mismo modo, cuando vemos una película o leemos una obra por primera vez nos fijamos en detalles que no serán percibidos de la misma forma años después, en un contexto diferente. Revisar de nuevo estas obras me ha permitido pensar en qué momento estoy respecto a mi visión del sitio que ocupó como mujer y artista, y de qué manera se muestra la feminidad en un mundo en el cual nuestra representación tendría ya que trascender los roles de género. ■

Sin importar dónde radicara, Juan Gelman tenía los brazos siempre como "ramas abiertas al sur", según reza en un poema. A 10 años de su muerte, recuperamos esta entrevista que le hizo Myriam Moscona: narra los avatares de la infancia y el acercamiento a la literatura, así como sus actividades políticas contra la dictadura argentina, que lo llevaron al destierro. El texto apareció poco después de que el poeta se quedara a vivir en nuestro país, "ya no por exilio sino 'por razones de amor'", donde falleció el 14 de enero de 2014.

"MÉXICO, MI PATRIA ELEGIDA":

JUAN GELMAN

MYRIAM MOSCONA

En 1992, durante la primera Feria Internacional del Libro de Guadalajara a la que Juan Gelman asistió tras la decisión de convertir México en su país de residencia definitiva, aceptaba esta conversación con una escritora mucho más joven, de 37 años. Gelman ignoraba que, ocho años después, recibiría allí mismo el llamado entonces Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, dotado con 100 mil dólares.

Resulta cuando menos curioso que, con ese premio, adquiriera un departamento en la calle Atlixco de la colonia Condesa, donde vivió hasta su muerte, acaecida en enero de 2014. La entrevistadora se mudaría unos años después al piso de abajo, *dibaxu*, debajo del 302, donde Gelman escribía. Mi cercanía al poeta fue múltiple: como lectora, desde el momento en que lo descubrí; como vecina fugaz (Gelman murió tan pronto me mudé); como amiga e incluso como la afortunada que compartió con él distintos ires y venires en varias ciudades de Suecia y Alemania. Fui testigo: donde aparecía, toda la comunidad latinoamericana del lugar hacía acto de presencia para preguntarle algo, para llorar por un destino que también los había expulsado o bien por la emoción de escucharlo. Con Mara Lamadrid, su compañera, compartimos la vecindad y el dolor de perder nuestras casas en el sismo de 2017. Hasta la fecha, seguimos sin recuperarlas. Antes de que nuestro edificio fuera demolido constaté el momento en que Mara y su familia escribieron unos versos de Juan en los muros que iban a desaparecer al día siguiente. La fugacidad versus la permanencia. *Dibaxu*, el libro de Gelman, reconocido y admirado por la crítica y por sus miles de lectores, escrito en judeo-español, fue el disparador de varios proyectos que seguirán estimulando mi propia escritura. En la recepción del Premio Cervantes (2007), Gelman clavó una sentencia que concentra mucho de su historia personal y una suerte de destino crítico hacia el oficio que ejerció hasta el fin de sus días. Dijo entonces: "Y los hombres no han logrado aún lo que Medea pedía: curar el infortunio con el canto".

Esta entrevista se publicó en *La Jornada Semanal* en 1992. Hasta donde sé, es la primera que dio tras la decisión de permanecer en México, ya no por exilio sino "por razones de amor". He eliminado algunas intervenciones mías, para escucharlo con más fluidez.

Marina Tsvietáieva dijo que el arte es el encuentro con las cosas perdidas, la inmortalización de las pérdidas. En la poesía de Juan Gelman esta condición permea en las propuestas contenidas en sus libros. Su amigo, Julio Cortázar, escribió que "acaso lo más admirable en su poesía es su casi impensable ternura allí donde más se justificaría el paroxismo del rechazo y la denuncia".

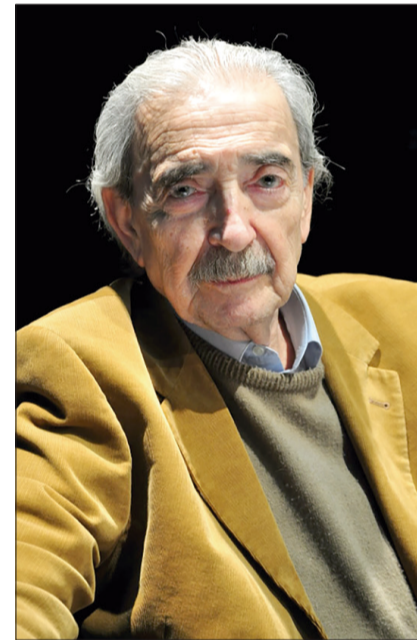
Buenos Aires, Roma, Madrid, Managua, París y la Ciudad de México son algunos sitios donde has vivido por accidente, por exilio o por elección. Una vuelta de tuerca y hubiese sido ucraniano. ¿No es así?

Mis padres eran rusos. Él era social-revolucionario, participó en la revolución de 1905 y tuvo que escapar perseguido por la policía del zar. Con un pasaporte falso partió hacia Génova. Ahí supo que zarparían dos barcos: uno hacia Nueva York y otro a Buenos Aires. El de Buenos Aires salió primero y en él se fue. Vivió en la capital argentina hasta que regresó a su tierra de origen, en los inicios de la revolución rusa. Volvió esperanzado porque eran momentos de cierto pluralismo. Como todo mundo sabe los espacios se fueron cerrando. En 1957, cuando estuve en Moscú, vi la casa de madera de la que tuvo que escapar, el sitio donde fue cercado.

¿Qué oficio tenía?

Era obrero ferroviario, carpintero. En 1928 volvió a Buenos Aires con mi

"DONDE APARECÍA, LA COMUNIDAD LATINOAMERICANA HACÍA ACTO DE PRESENCIA PARA PREGUNTARLE ALGO, PARA LLORAR POR UN DESTINO QUE TAMBIÉN LOS HABÍA EXPULSADO".



Juan Gelman (1930-2014).

madre y mis dos hermanos mayores. Ahí siguió de carpintero y luego de pequeño comerciante.

¿Y ella?

Había sido estudiante de medicina en Odesa. Era hija de un rabino metido en su *shtetl*, un pequeño pueblo judío donde fungía como juez de paz. Era una especie de santo que se alimentaba de té y pan. Muchos años después, en la poesía norteamericana de los años 20, encontré la referencia del té y el pan en la boca de un poeta judío. Pero ¿para qué sirve recordar todo esto?

¿Qué se hablaba en tu casa?

Ruso, yidish y más adelante español, bien hablado, casi sin acento. Sin embargo, mi hermano, 19 años mayor, además de enseñarme a jugar ajedrez, me decía poemas de Pushkin que aún recuerdo.

Así que, de niño, oías a Pushkin.

Mi infancia está muy lejos, en el barrio de Villa Crespo, en Buenos Aires. Nací ahí porque en un momento tan delicado como un alumbramiento quise acompañar a mi madre.

Corresponde a un caballero estar con una mujer querida en una zona difícil como un parto. ¿No pensás igual? Mi infancia también está llena de cosas

que no viví. Por ejemplo, de historias extraordinarias y terribles que mi madre me contaba, como el día en que los cosacos quemaron todo durante un pogromo y mi abuela entró en la casa en llamas para salvar a sus hijos. Perdió uno. Cada vez que había peligro, mi abuelo sacaba una arquilla con un pergamino de 1700, y como en el Génesis, leía: "El rabino tal que engendró al rabino tal que engendró a tal...". Él era el último de la lista. Cuando existía una amenaza, la lectura del pergamino les otorgaba cierto sentido de continuidad y supervivencia. En esos años no paré de escribir y de leer. Pero eso no es cuestión de reprochármelo en una entrevista.

¿Creciste con el sentimiento de ser el primero de una extensa línea de extranjeros?

Nunca nos encerraron en un gueto, ni cultural, ni nada. Esos años de mi vida coincidieron con la Segunda Guerra. Hice, por ejemplo, mi *bar-mitzvah*, porque hacerlo se llenaba de sentido en medio de la matanza de judíos en Europa. Pero no recibí ninguna educación religiosa. Lo que más recuerdo de mis trece años fue que me regalaron las obras completas de Sholem Aleijem.

¿En qué tipo de escuelas estudiaste?

Lo que aquí llaman *la prepa* la hice en la escuela nacional, gratuita pero llena de hijos de generales, una escuela para la oligarquía. Ahí estudié latín, francés e inglés.

Te preparabas, sin saberlo, para tu exilio, pero también para traducir a Catulo. Te procuraron una educación circular.

Mi padre, de cultura centroeuropea, era un militante político, de los que en esa época se formaban, lo sabés, en todo. Mi padre era un lector voraz. Mi madre, por su herencia rabínica, tenía un modo de entender la vida donde la pobreza existe, sí, es un hecho, pero ahí no se acaba el espíritu humano. Crecí con una vida repartida: la del colegio donde me rozaba con gente de otras clases y la vida del barrio en el que, paso a paso, hice el escalafón completo: billar, mujeres, organillos, fútbol, milonga y esas cosas.

¿Y en qué momento empezaste a escribir?

A los 11 años, cuando me enamoré de una vecinita de nueve. Me salían versitos de amor, rimados.

¿Querías ser poeta?

Supongo que sí, digo, por la persistencia. No sé si eso es una virtud; probablemente no. Llegó el día en que me declaré a mí mismo poeta. Abandoné entonces la facultad de química. Además, estaba enamorado y dejé todo. Me puse a trabajar de camionero. Transportaba muebles, fui vendedor de partes automotrices y, a través de las facturas, descubrí el paso del lápiz a la tinta y de la tinta a la máquina de escribir. Pienso que el paso a la computadora ya no lo podré dar.

¿Cuándo dejaste finalmente todos esos oficios pasajeros?

Cuando entré al periodismo. Ahí estuve en casi todo menos en política nacional, por mis ideas. Transité en varias secciones: desde libros hasta política internacional. Más tarde fui secretario de redacción de *Crisis*, director del

“LOS RESTOS DE MI HIJO FUERON ENCONTRADOS 14 AÑOS DESPUÉS, A PRINCIPIOS DEL AÑO 1990. TUVIERON QUE PASAR 13 AÑOS PARA QUE PUDIERA ENTRAR A LA ARGENTINA”.

suplemento cultural de *La Opinión* y jefe de redacción del diario *Noticias*.

¿Tu actividad política ya había tomado cuerpo?

Desde los 15 años había ingresado en la juventud comunista, que era la izquierda existente en el país. Luego se produjo la revolución cubana y nos dimos cuenta de que había otro modo de realizar los sueños de justicia. Eso no era posible por la vía pacífica, como proclamaba Kruschev. Rompimos con el PC, que ni siquiera era como el mexicano. Buscamos otros caminos que desembocaron en la guerrilla. Ahora, con los cambios en Europa del Este, hay quienes se asombran por aquello que se comenzaba a advertir hace más de 30 años. Conociendo la actitud de los partidos, era previsible esta caída. Se contaba el chiste de que, en un combate en el río Amur, aparecía Marx en lo alto de una colina, gritando: "Proletarios del mundo, separaos".

¿Cuándo rompiste con el partido comunista?

En 1964. Estuve años en distintas condiciones. En 1975 tuve que irme a Roma. Era el tiempo de Isabel Perón. La AAA (Alianza Anticomunista Argentina), como se sabe, mataba en todas partes. Iba a Europa a denunciar todo aquello. Pero esto que era una misión se convirtió en exilio porque entre el 76 y el 78 nos barrieron. Entré dos veces clandestinamente a la Argentina. Poco después de la primera secuestraron a mi hijo y a mi nuera: 24 de agosto de 1976. Él tenía 20 años y su mujer, 19. Esperaban un bebé. Los restos de mi hijo fueron encontrados 14 años después, a principios del año 1990. Tuvieron que pasar 13 años para que pudiera entrar a la Argentina. Alfonsín llevaba ya cuatro años en el gobierno, pero yo tenía un proceso abierto del cual no estaba enterado. Cuando Alfonsín pasó por Europa le llegaron a preguntar por mí. Se ponía frenético, manoteaba: "Eso lo trata la justicia". Finalmente pude entrar.

¿Y qué encontraste?

Un país enfermo. Mirá, no practico la nostalgia ni como oficio ni como

modo de vivir. No se trata de suspirar por los cafés que ya no existen, ni de encerrarse en el llanto por los 30 mil asesinados por la dictadura. Se trata de que los torturadores andan en la calle. Te podés cruzar con el jefe del campo de concentración que mató a tu hijo.

Y sonreírle.

Eso nunca.

Pero tal vez te dé el paso a la entrada de un elevador y tú, sin conocerlo, digamos, le agradezcas...

En eso no había pensado.

La función del intelectual, ¿está muy cercada?

Bajo cualquier régimen esa función es crítica. Y eso ahí se ha apagado. Los que siguen con la llama son pocos. Son mis queridísimos y escasísimos hermanos argentinos.

¿Cómo te recibieron los poetas jóvenes? Alguna vez un escritor argentino me dijo con los ojos anegados: Sabines es grandioso. Pero te cambio a tu Sabines por Gelman.

Alguna vez tendré que acercarme a Sabines para pedirle disculpas por esa comparación. Pero sí, tengo buena relación con los poetas jóvenes. Charlé con ellos y me dio miedo y tristeza verlos tan desamparados. De los jóvenes, me mató su desprotección. Apenas empezaban a conectarse con un tejido cultural que la dictadura había destruido mucho. Quemaron muchos libros, entre ellos *El Principito*, una obra llena de ternura, y la ternura es una amenaza para los militares. Otro aspecto de la enfermedad es la práctica del olvido que se ejerce ferozmente. Con ella se comen a los muertos. Es un canibalismo extraordinario. La dictadura creó dos muertes: la real y la muerte de la historia de los asesinados. Para mí, recuperar los restos de mi hijo era sacarlo de esa segunda muerte, de esa neblina.

¿Quisieras fundar de nuevo la vida que dejaste interrumpida?

Mirá, a nadie le gusta que lo echen. Quería volver. Soy indefectiblemente porteño. Pero me quedaban tres alternativas: una, vivir en el furor y la amargura; dos, achancharme, acostumbrarme a la situación; y tres, tomar una ametralladora y matar a los torturadores por la calle. Las tres son alternativas de muerte, ninguna sirve. En medio de todo esto conocí a Mara, y aunque la vi por primera vez en la Argentina, ella llevaba ya varios años en México. Me enamoré de ella y con ella, de este país. Ésta es mi patria de elección. No niego que haya fantasmas por la casa, pero estoy aquí y estoy bien, agradecido.

¿Qué estás escribiendo?

Acabo de terminar un libro de sonetos. A la vejez, sonetos.

Me decías alguna vez que eres lector de la Cábala.

Me interesa por la visión exiliar que tiene del ser humano. Somos exiliares en la tierra: en la historia, en la existencia. Hay una hermosa tradición de los indios guatemaltecos. Cuando la mujer tiene un hijo en el vientre lo lleva a ver los pájaros y los árboles. Le dice lo que son, repite sus nombres para que aprenda a identificarlos con el respeto a la vida. Creo que no hay nada más hermoso que el trabajo con las palabras. Las palabras son piedras. ■



El poeta cuando recibió el Premio Cervantes, en España, 2007.

No es tan sabido, pero fue en el Salón París, en Santa María la Ribera, donde José Alfredo Jiménez debutó como cantante. A través de estas páginas, mientras suenan en la rocola del bar esas dolidas canciones, Iván Farías recuerda al guanajuatense que marcó la música ranchera y el mariachi. Aunque las letras reflejan el machismo de la época, lo ha inmortalizado aquel singular talento lírico para expresar el desamor. A medio siglo de partir, su voz sigue viva, entre la eterna nostalgia por un México de cantinas y amores perdidos.

JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ: LA MELANCOLÍA PERPETUA

IVÁN FARIÁS

@ivanfariasc

*Si te cuentan
que me vieron muy borracho,
orgullosamente diles
que es por ti.*

JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ

En la colonia Santa María la Ribera, esquina Torres Bodet y frente al parque del kiosco morisco —donde antes se ubicaba El Salón París— existía una placa que puso la editorial Plaza & Janes: “En recuerdo a José Alfredo Jiménez, cantante entrañable, personaje de la novela *La casa de las mil vírgenes* de Arturo Azuela, y a la cantina Salón París, lugar donde empezó a cantar”. Casi nadie recuerda la novela, pero todos conocen al guanajuatense.

La placa se trasladó a la nueva dirección de la cantina, a unos pasos de la original, un espacio donde todavía a ratos, entre tequila y cerveza, la rocola reproduce canciones del compositor, en medio de una variedad de corridos y temas de los Creedence. Cuando suenan los primeros compases de una de sus canciones se hace silencio y el público, mientras come chamorros, frijoles puercos o tostadas, acaba cantando, ya sea en voz baja o a todo pulmón, “ojalá que te vaya bonito”.

ESTOY SENTADO en una silla de madera en la cantina, mientras tomo notas para este texto. Tomasito, el mesero, un hombre moreno, enjuto y de baja estatura, ya sabe qué pido: bola oscura de barril. Me la sirve junto con los cacahuates. He venido a este lugar desde hace años; diez, al menos. A veces, por las tres bebidas de regla, las necesarias para que la botana sea cortesía; otras, a platicar con amigos e incluso, como me pasó, para conocer a mi esposa.

Es un lugar familiar. Los borrachos ya nos conocemos. No me sé los nombres, pero sí las caras: por allá esa señora entrada en años que viene con su esposo, aquéllos que piden las Coronas cerradas.

A la hora de la comida y en época escolar se llena de familias, porque saliendo se traen a los hijos, quienes avientan las mochilas y se comen la botana —caldo de res, enchiladas, sopes y, los jueves, chamorro al pibil—, mientras los padres beben. Todo bien picoso, para que tomes más.

Hoy estoy solo, no hay amigos ni citas, vine a ver con otros ojos este sitio donde el compositor más famoso de México —yo diría, más que Juan Gabriel— comenzó su carrera. Decido poner una tanda tras otra de sus canciones. Soy

el borracho molesto que monopoliza la música, sólo que es martes y hay poca gente, así que no importa. La primera que suena es “Te solté la rienda”:

Se me acabó la fuerza de mi
[mano izquierda.
Voy a dejarte el mundo para
[ti solita.
Como al caballo blanco le solté
[la rienda
a ti también te suelto y te me
[vas ahorita.

Por su origen, la canción ranchera está llena de metáforas del campo. La mayoría de los músicos de antes se dedicaba a la agricultura o la ganadería. Sucede de la misma manera que con el *country* gringo: heredero del mariachi, cuando menos en las letras incorpora metáforas bucólicas y de animales.

En la letra, le suelta la rienda al caballo para que vaya adonde quiera. Me parece que, en nuestra época, la frase se antoja peligrosa, censurable. Sobre todo, porque está dedicada a Alicia Juárez, chica de 18 años de la cual

se enamoró y a quien ayudó en su carrera musical. Hasta le propuso duetos, le regaló canciones. Sin embargo, Alicia no despegó nunca. Pese a su belleza, tenía poco carisma.

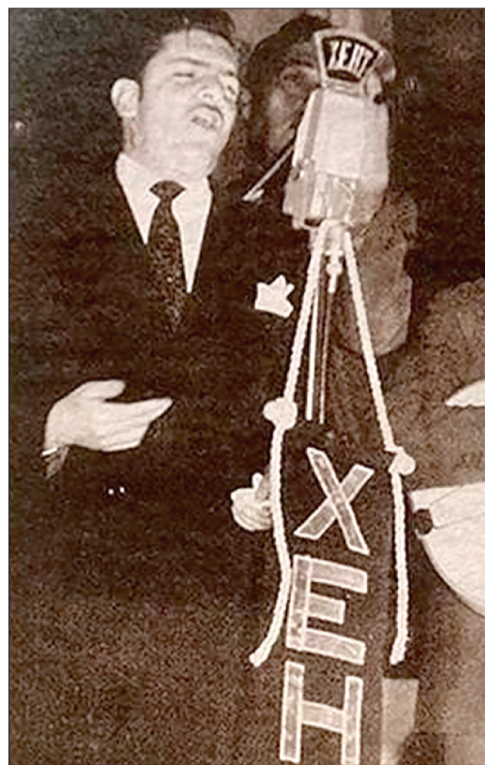
EN UNA FOTO, donde está José Alfredo con su primera esposa y sus dos hijos, se me queda viendo. En las paredes de la cantina hay varias imágenes de un México que ya no es: un México de partido único, donde el padre era “el cabeza de familia”. A lo lejos veo a Jorge Negrete, quien pese a vestirse de ranchero era un urbanita: usaba el disfraz campirano para poder cantar, con su voz de tenor, las canciones provenientes *allá del rancho grande*.

Bebo. La siguiente canción es un corrido y está dedicada a un caballo blanco. Lo cierto es que Jiménez no sabía montar; más aún, tampoco tocaba ningún instrumento. De la misma manera que Chaplin le chiflaba la canción a un músico, José Alfredo hacía las letras y le chiflaba la melodía a su arreglista de toda la vida, Rubén Fuentes. Éste tomaba la base y la llenaba de trompetas, violines y guitarras:

Su noble jinete le quitó
[la rienda,
le quitó la silla y se fue
[a puro pelo.
Cruzó como rayo
[tierras nayaritas
entre cerros verdes
[y lo azul del cielo.

La épica del brioso corcel es, en realidad, la de un viejo Ford Blanco en el que salió de gira cuando todavía no era tan famoso. Cuando dice “Cuentan que en Los Mochis, ya se iba cayendo, / que llevaba todo el hocico sangrando”, era porque el radiador estaba sobrecalentado y se escurría el líquido refrigerante. Y más adelante, cuando canta “Dicen que cojeaba de la pata izquierda” se refiere a que la llanta se había ponchado.

En el tiempo en el que José Alfredo llegó a la capital, el país comenzaba a transformarse en un territorio más urbano. Las rancherías y tierras de cultivo poco a poco comenzaron a ceder ante el concreto. De esta manera, los inmigrantes que añoraban los atardeceres en el campo y el sonido de los animales veían con nostalgia la precariedad de los ranchos. Por eso, en la llamada Época de Oro del cine mexicano menudeaban melodramas y comedias rancheras, eso sí, filmadas dentro de los estudios capitalinos.



José Alfredo (1926-1973) en la estación de radio XEHT, La voz de Tlaxcala, desde Huamantla, 1950.

Fuente: elsoldetlaxcala.com.mx

Si bien nació en Dolores Hidalgo, Guanajuato —donde existe un museo erigido en su nombre—, vino a la Ciudad de México a los 11 años, luego de la muerte de su padre. Junto con sus hermanos, llegó a vivir a una vecindad ubicada en Ciprés 71, en Santa María la Ribera. Así, en poco tiempo pasarían de ser una familia privilegiada en su pueblo natal, donde eran dueños de la botica del pueblo, a ser parte de la clase trabajadora. El propio José Alfredo fue mesero y ayudante en diversos establecimientos.

SUENA LA TERCERA canción que programé, "Un mundo raro":

Quando te hablen de amor
[y de ilusiones
y te ofrezcan un sol y un
[cielo entero,
si te acuerdas de mí, no
[me menciones,
porque vas a sentir amor
[del bueno.

Tomasito me trae otra bola de cerveza oscura y un plato de sopa. Levanto la vista y en una de las fotos de la pared veo a un José Alfredo en traje de charro, bastante llenito. No me parece precisamente guapo, aunque sus ojos eran bellos, con una mirada un tanto triste, pese a que está sonriendo.

Era un mujeriego. Aunque tenía esposa y descendencia, andaba siempre buscando la siguiente conquista, la próxima mujer que le hiriera el corazón. Quienes lo conocieron afirman que llevaba la tristeza por dentro, que la paliaba con grandes tragos de alcohol. Además, claro, de vivir constantemente enamorado. Su gran amigo, Guillermo Infante, productor discográfico, comenta que según el compositor, "sin mujeres y sin amor no existía este mundo". Estoy seguro de que su forma de enamorar era con la palabra. Yo, sin ser un erudito musical, puedo ver su talento. Ningún verso suena forzado, sus metáforas son tan cotidianas que cualquiera las entiende y se maravilla con esas imágenes.

El primer verso, "Cuando te hablen de amor y de ilusiones", da a entender que le habla a alguien de quien se está despidiendo. Continúa: "y te ofrezcan un sol y un cielo entero", lo cual refiere a las promesas del enamoramiento. Así va preparando el terreno para el revire: "si te acuerdas de mí, no me menciones, / porque vas a sentir amor del bueno". Jiménez sabe cómo hablar de manera poética, asentando un golpe. Asegura a la amada que lo abandona: "seguro vas a encontrar a otro, pero ninguno como yo". Acepta su derrota, no la ofende ni la insulta, sin embargo, él siempre juega a perder, ganando. Esta divisa se repite en varias canciones. Se inventa un personaje que admite su fracaso en la relación, pero que amó y dio tanto, que dejó una huella indeleble en la pareja, quien en el fondo no supo apreciarlo.

El machismo de aquellos años no permitía aceptar que las mujeres tomaran decisiones y terminaran una relación, aunque en las canciones de José Alfredo sí sucedía. En ese mundo de cantinas y botellas siempre vacías,



con caballos briosos y lunas brillantes, las mujeres tenían agencia, al menos para separarse. Pero había que hallar la dignidad en medio de la afrenta, llorar sin verse nada más como el hombre engañado.

Ya empieza la siguiente canción. La acompaño con mi tercera cerveza y unas tostadas de pata:

Cantinerero, que todo lo sabes,
he venido a pedirte un consejo
pero quiero que tú no me
[engañes.
No me digas que no eres parejo.
Ya tomé mil botellas contigo
y me has dicho las cosas
[más crueles.
No me digas que no soy tu amigo
y confiesa también que
[la quieres.

Aquí recurre a lo que llaman "el pacto patriarcal", ese acuerdo tácito que se nos enseña, sin saberlo, a los hombres: ser cómplices de otros hombres. En otros versos señala: "Yo no voy a matarme por nadie, / yo mi vida la vivo borracho. / Si me cambia por ti, qué bonito, / tomaremos los dos a lo macho".

Mientras la escucho, las mesas se van llenando y recuerdo la cantidad de cantinas que recorrí con mi abuelo, que hacía las veces de mi padre. En esos lugares del centro aprendí, entre oficinistas y maridos infieles, que hay un acuerdo tácito en el cual debemos guardar ciertos secretos frente a las mujeres. En algunas cantinas llegaba (todavía sucede, por cierto), un señor entrado en años con la jovencita en turno; el mesero le brindaba trato de *don* para contribuir al ligue incipiente. ¿Cómo está, jefe? ¿Lo de siempre?, decía el camarero mientras le arrimaba la silla a la chica.

La última canción de la tanda que dejé programada es la primera que recuerdo haber escuchado:

Me cansé de rogarle, me cansé
[de decirle
que yo sin ella de pena muero.
Ya no quiso escucharme,
si sus labios se abrieron
fue pa' decirme "ya no te quiero".

Me gusta cómo inicia sin música, con un primer verso que suena a confesión y lamento. Luego lo arropan los violines del mariachi. Es un hombre que quiere aceptar su derrota. "Quise

hallar el olvido / al estilo Jalisco (ino te rajes!)", es decir, lo que se entendía en ese momento como *hombría*. Yo tampoco pude evitarlo, no por él, sino por las circunstancias: "Pero aquellos mariachis / y aquel tequila / me hicieron llorar".

Para mí, esa canción representaba la alternativa de llorar sin perder mi masculinidad. En lo personal, siempre fui demasiado sensible. Recuerdo que cuando se me salían lágrimas, la pareja de mi madre decía que aquello me hacía débil, que era "demasiado sensible", "muy mariquita".

Pero llorar, en el contexto cantinero, sí estaba permitido. Así que esta canción a veces me servía para cantar y llorar y hasta abrazar a los que estaban conmigo, sin ser considerado un puto. Recuerdo una fiesta, cuando yo tendría como 20 años, en la que un par de amigos que se querían mucho comenzaron a besarse bajo la clave de que eran tan hombres, que se podían besar y no ser gays. Yo me la creí. En verdad pensé que esas cosas reforzaban la hombría. Nunca besé a nadie, porque en ese tiempo no tuve amigos entrañables; de haberlos tenido, lo hubiera hecho. A la distancia pienso que esos dos —a quienes no he vuelto a ver—, con su prueba de hombría, más bien estaban justificando los escarceos homosexuales.

APENAS CONMEMORAMOS 50 años de que José Alfredo Jiménez se murió, luego de correrse una borrachera de varios días junto con Chavela Vargas y Tomás Méndez. Hoy escucho sus canciones y me siguen gustando. Eso sí: ya no me creo muchas de las cosas que dice y algunas me parecen de veras aberrantes, como "Debí enamorarme de tu madre".

Todas esas canciones escritas hace décadas siguen resonando en la cabeza de millones de personas, en España, Argentina, Estados Unidos y tantos otros países. Jiménez es México, y México en esas canciones es una mezcla de dolor y resignación. No es de extrañar que músicos muy dispares, ya sea para levantar sus carreras o por genuino gusto, graben sus temas. Después de haber escrito más de 200, muchos de ellos han quedado en el olvido, pero los que sobreviven, lo han vuelto inmortal. Canciones como "Si nos dejan" tienen más de 300 versiones, cantadas por celebridades como Juan Gabriel, Rocío Dúrcal, Plácido Domingo o Luis Miguel.

A diferencia de otros artistas incómodos, José Alfredo ha logrado llegar muy presente al siglo XXI. Su imaginario es el de un mundo lleno de cantinas con botellas vacías, un mundo que no es real pero, en él, la melancolía es perpetua: se disfruta el dolor porque las mujeres siempre se van, pese a nuestro gran amor. ■

“ÉL SE INVENTA UN PERSONAJE
QUE ADMITE SU FRACASO EN
LA RELACIÓN, PERO QUE AMÓ
Y DIO TANTO, QUE DEJÓ UNA
HUELLA INDELEBLE EN LA PAREJA”.

A través de la transparencia de sus procesos de selección y las colaboraciones interdisciplinarias, la Compañía Nacional de Teatro se propone renovar las artes escénicas, como señala Zoé Méndez Ortiz en esta reseña. Su más reciente apuesta, *Ya no hay bosque de niebla*, es una versión del *Tío Vania* —de Antón Chéjov—, en la que destaca la preocupación ambiental. La obra incorpora elementos multimedia y sobresale por la ejecución precisa del elenco polifacético de la CNT, que combina en escena actuaciones, música en vivo y hasta canto en ruso.

Teatro CHÉJOV EN

EL BOSQUE DE NIEBLA

ZOÉ MÉNDEZ ORTIZ

@i_am_zoe

La renovación del teatro nacional ha sido una de las preocupaciones más acuciantes de la Compañía Nacional de Teatro (CNT) durante la última década, o al menos, tanto como eso ha sido posible desde su trinchera. Se han transparentado los procesos de selección de actrices y actores en todas las categorías, a través de la realización de una convocatoria pública cada determinado tiempo. No obstante, para el público en general, la forma como se eligen los textos que van a montarse y las directoras o directores que se encargarán de materializarlos sigue siendo un misterio —salvo en muy contados casos, como sucede con el Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo, que incluye la puesta en escena bajo producción de la CNT.

A lo largo de los últimos 12 meses, las producciones de la Compañía han tenido un carácter más contemporáneo. Su actual directora, Aurora Cano, ha procurado varios ciclos e intercambios disciplinares, que no sólo ayudan a que los nuevos bríos de la CNT se manifiesten, sino también a la confluencia entre distintos lenguajes. Destaca, por ejemplo, el montaje en coproducción con Teatro UNAM, de la obra *Más allá de los hombres*, escrita en 1928 por María Luisa Ocampo, dramaturga cuya obra apenas empieza a ser rescatada y revalorizada, así como el *Maratón de poesía*, que lleva a la escena los libros del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes.

NO HAY QUE OLVIDAR, sin embargo, que la CNT es una institución que se debe a las formas: desde su origen hasta la actualidad ha sido y será una casa de los clásicos. Por eso, no resulta extraño que en esta temporada se monte una versión del *Tío Vania*, de Antón Chéjov. Se trata de la obra *Ya no hay bosque de niebla*, resultado de un laboratorio que Luis Mario Moncada, el responsable de trazar el mapa narrativo y dialógico, llevó a cabo junto al elenco de la pieza. En cuanto a la trama, no hay incógnita: la historia sucede en una finca



Fuente: Sergio Carreón Ireta / CNT / INBAL

campestre rusa, donde la cotidianidad de los personajes se ve interrumpida por la llegada de un tercero que desencadena triangulaciones amorosas. Éstas revelan el estado del alma de los sujetos, insatisfechos y frustrados con la vida que han llevado hasta entonces y la cual, quizá, nunca cambie.

Chéjov era buenísimo para armar dramas imbricados, llenos de profundo desencanto: he ahí lo contemporáneo. Hasta resulta colateral que la actual puesta en escena haga gala de elementos sonoros, visuales, multimediales y hasta culinarios. De principio a fin de la obra vemos al elenco preparando un *goulash* que se cocina de manera expés en una olla Thermomix; al mismo tiempo, los personajes van develando lo necesario para que el clímax y el *goulash* estén listos al mismo tiempo. La belleza en la construcción de estas metáforas escénicas está guiada por la mano de Jorge Vargas, el director, quien también pone en juego una amplia gama de objetos que van de lo más sutil, como la construcción de un bosque móvil, hasta el cliché, con libros deshojados en el piso. Vargas tiene mucha experiencia con la puesta en juego de objetos —un tema que, por cierto, la investigadora escénica Shaday Larios trata en su libro *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil* (2018).

En *Ya no hay bosque de niebla* los objetos se usan para que quien mira sea observador y no sólo escucha de lo que queda a ras de escena, es decir,

generan un circuito cerrado a la altura de la vista de actrices y actores.

El elenco manipula con rigor el dispositivo propuesto, porque si algo caracteriza a la CNT es la limpieza en la ejecución de sus intérpretes, así como lo polifacéticos que suelen ser. La mayoría, además de actuar, canta, baila, toca un instrumento o, incluso, todas las anteriores. Además, el compositor Yurief Nieves ejecuta música en vivo y la actriz Octavia Popesku canta y habla en ruso, dando lugar a una obra aristotélica pero interdisciplinaria; eso tiene relevancia, pues ambos aspectos no suelen convivir. Además de los ya mencionados, Karla Camarillo, María del Mar Náder, Laura Padilla, José Carlos Rodríguez y Gustavo Schaar forman parte de la obra y del elenco estable de la Compañía Nacional de Teatro.

Y, ¿POR QUÉ el título *Ya no hay bosque de niebla*? La imagen a la que remite tiene que ver con lo enigmático, lo velado, aquello difícil de observar aunque esté muy cerca. Chéjov, como Moncada, tienden a explorar la complejidad de las relaciones humanas, sus luchas internas y la ambigüedad de sus actos. Un bosque de niebla podría simbolizar todo eso que no llega a una resolución, ni en la trama ni en los personajes. Asimismo, no hay que olvidar que la obra primigenia denuncia, por medio de la voz de Ástrov, la deforestación y lo mucho que contribuye el ser humano al desastre medioambiental. En contraste, Moncada tiene su base en Veracruz, estado en donde se ha procurado, por medio de una reserva, la existencia de los bosques de niebla, que hoy están en peligro de extinción. Sin duda, el título representa esa correspondencia entre ambas épocas, por distantes que parezcan.

La obra estará en cartelera hasta el 11 de febrero, en la Sala Héctor Mendoza, ubicada en Francisco Sosa 159, Col. Del Carmen, Coyoacán. Los horarios son: jueves, 8 pm; viernes, 5 pm; sábado, 7 pm; domingo, 6 pm. La entrada es libre, sólo hay que reservar al correo: publicos.cnteatro@inba.gob.mx

LAS VICTORIAS DE LOS BORRACHOS son siempre pírricas. Pero victorias, al fin y al cabo. Como la de la otra noche.

Mi tocayo y yo salimos de un centro cultural que se encuentra junto a una de las cantinas más chakas del poniente de la ciudad. Nos tomamos unas cuantas cervezas, pero nada que despeinara el hígado de hierro de mi tocayo. Nos trepamos en la troca. Pasaba de la medianoche. Pero era martes, nada escabroso podría pasar. Sin embargo, apenas habíamos recorrido dos cuadras de las 12 que nos separaban de nuestros depas, vivimos en la misma calle, nos marcó el alto lo que en un principio creímos que era una patrulla.

Días antes, el fin de semana, había visto desfilar por una de las avenidas más transitadas del centro a un convoy de la Guardia Nacional. Un par de tanquetas, varios camionetones modificados y un par de patrullas. ¿A poco sí hay tantos malandros peligrosos que combatir?, me pregunté. Parecía un alarde intimidatorio fuera de toda proporción. Si no estamos en Oriente Medio, cabrones. Ya era suficiente con el acoso de los policías municipales. Salir de noche se ha convertido en un deporte extremo. A pie o en coche, la tira te va a detener sin motivo. Pero como ya dije, era martes, y veníamos de un lugar culturoso.

UN CARRO NEGRO SE NOS EMPAREJÓ y nos ordenó que nos detuviéramos. No traía placas ni tampoco escudo que los identificara con corporación alguna. Una luz azul y roja destellaba sobre el tablero. Del carro se bajaron cuatro sujetos con pantalones caqui y camisa negra. Ni una sigla en el uniforme. Nada que arrojara una pista de quiénes eran. Un par traía el rostro cubierto por una bandana. El que estaba al mando no se preocupaba por ocultar su identidad.

Nos echaron luz con una linterna y nos ordenaron que bajáramos de la troca. A pesar de lo amenazante que resultaba la situación, había algo de chistoso en toda la escena. Observados bien, estos tipos parecían más una caricatura que alguien a quien deberías tenerle miedo. Un remedo de Juan Garrison. Y a diferencia de la prepotencia de la poli municipal, se conducían con explícita cortesía. Sólo querían que sacáramos la coca.

Pero no nos dejemos engañar, detrás de esos gestos de amabilidad seguro se esconden sujetos violentos que han torturado a más de uno. Nos preguntaron de dónde veníamos. Al parecer se confundieron y al vernos pasar



shutterstock.com

“A VER, CUÁNTO
TRAEN PUES, NOS DIJO
EL QUE ESTABA AL MANDO.
WOW, PENSÉ, QUÉ DECENCIA?”

en la camioneta por la cantina pensaron que habíamos salido de ahí. Era evidente que venadeaban a alguien. Nunca vimos el carro hasta que nos pitaron para que nos detuviéramos. Estaban cazando a alguien.

DE TODAS LAS VECES que me he topado con la policía ésta era la primera vez que me registraban la cartera. Lo más insólito es que no me quitaron el dinero, una práctica que es muy común entre los municipales según los relatos que he escuchado cuando he tenido la mala suerte de ser inquilino en los separos. No traen coca, nos preguntó por segunda vez el que estaba al mando. Es que toda la gente que sale de ahí trae. Ya me ha tocado.

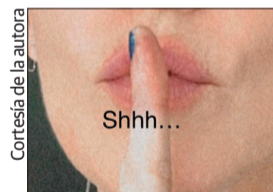
Comenzaron a revisar la troca en busca de algo. Con la pinta que me cargo era normal que pensarán que traía droga. Pero estábamos limpios. No nos pusieron contra la pared o el cofre de la troca. Ni nos revisaron la bolsa chiquita del pantalón. Dónde viven, preguntaron. Respondimos que en la Mina, la calle que domina. Como vieron que no traíamos nada, se desilusionaron. Han de haber pensado que éramos un par de puñetas sin güevos para meternos un pase.

A ver, cuánto traen pues, nos dijo el que estaba al mando. Wow, pensé, qué decencia. Qué elegancia la de Francia. Eso ya nunca pasa. Ahora la tira es la que te exige un varote para dejarte ir. No quieren mordidas poquiteras. No se conforman con menos de cuatro mil pesos. Dependiendo. Porque hay unos que hasta te exigen ocho mil. Traemos mil, dijo mi tocayo. A ver pues, préstelos, dijo el que estaba al mando y nos dejaron ir.

Se me hace que éstos no eran tira, le dije a mi tocayo cuando me dejó en la puerta de mi edificio. Qué iban a ser, me dijo. Son unos güeyes que andan chiveando. Con otros cuatro o cinco cabrones que paren se sacan mil quinientos en una hora. Antes de que alguien les ponga el dedo con los verdaderos polis. No, ps prefiero que me asalten así como estos batos que tratar con los municipales, le dije y me fui a dormir en santa paz. ☑

HABLO SOLA, SIN PARAR, no puedo callarme. En el colegio me sacaban del salón por distraer a mis compañeros con pláticas interminables. Me defendía ante la prefecta con una explicación tan larga que ella terminaba por mandarme de regreso. Para mala suerte de la maestra, le contaba con pelos y señales lo que me habían dicho en la dirección. En la misa de los viernes interrumpía al Padre a la hora de la predicación, quería darle mi punto de vista sobre el cielo y el infierno y la falsa promesa de la vida eterna. Ni con la campanilla ni la eucaristía me silenciaba. Conquistaba con discursos amorosos a mis novios de la adolescencia, luego me dejaban por aturdimiento. Conseguí un primer empleo a base de una larga exposición sobre los beneficios que ofrecía a la empresa, me despidieron por abrumar a los clientes con mis peroratas imparables. Ayer me sacaron del cine por estar hablando en medio de las escenas eróticas de la película. Me cortaron el teléfono por saturación de las líneas nacionales e internacionales, ahora uso mensajes de voz a máxima velocidad para transmitir mis inagotables anécdotas.

HABLO DURANTE EL SEXO y mientras duermo, para horror de mis parejas, que no pueden descansar. En el gimnasio canso a los entrenadores, no pueden dar indicaciones a los otros, han amenazado con retirarme la membresía. Cuando me arreglo por las mañanas le hago un recuento



Cortés de la autora

“EN EL COLEGIO ME SACABAN
DEL SALÓN POR DISTRAER
A MIS COMPAÑEROS CON
PLÁTICAS INTERMINABLES?”

al espejo sobre todo lo que voy a hacer durante el día, he tenido que cambiarlos varias veces porque no aguantan la carga de mis discursos. Durante el desayuno platíco con los cubiertos y los platos, le digo al café el placer que me provoca y a las frutas el provecho que me dan. Recostada en el diván no me detengo con las asociaciones libres, no permito que las interprete mi psicoanalista. Analizamos mi terror a la mudez.

Parezco loca, sé que hablo sin parar, con las paredes, con las piedras y contigo, mi querido y paciente lector a quien prometo contarle todo lo que me ha ocurrido. No dejaré de confesarte mi vida personal desde que nací y empecé a hacer uso de la palabra. Juro no cerrar la boca, divertirme con mi verborrea, entretenerme con mis anécdotas reales o inventadas. Te contaré la historia desde la primera vez que me leíste, así como lo que pase por mi mente, cuerpo y lengua mientras duren los relatos que te ofrezco. No callaré.

.....
*A otra prosa, mariposa. ☑

EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por
CARLOS VELÁZQUEZ

@Charlyfornicio

ASALTO CHIDO

OJOS DE PERRA AZUL

Por
KARLA ZÁRATE

@espia_rusa

SILENCIO, POR FAVOR

ESGRIMA

Por
**MAURICIO
RUIZ**
@mauricio_ruiz_z

MONIKA REVILLA: CONTAR EVITA EL OLVIDO

Su mirada se detiene en las páginas dobladas de un diario, en los resquicios de un reportaje ignorado. Evita que lo vital se le pase por alto. En su labor de guionista, Monika Revilla (Ciudad de México, 1981) lucha contra el olvido. Lectora de medianoche, busca en cuentos de George Saunders o Emma Cline los giros del lenguaje, los gestos que revelen a un personaje. Guionista y productora ejecutiva de la cinta *El baile de los 41*, tiene una licenciatura en Comunicación por la Universidad Iberoamericana y un máster en Publicidad por la Universidad Pontificia Comillas, en España. Junto con Fernanda Melchor escribió el guion de *Somos*, serie de Netflix, basada en el reportaje de la periodista Ginger Thompson. Me encontré con ella en la Ciudad de México para hablar de los desafíos a los que se enfrenta como guionista y productora.

¿Cómo llegaste a ser guionista?

A medida que pasan los años tengo respuestas distintas. Reviso mi pasado y encuentro narrativas, sentidos que van cambiando. Al principio pensaba que siempre había querido ser narradora pero no tenía talento, por eso me había dedicado al guion. Era la historia que yo me contaba. Después, mis padres me dijeron que desde niña escribía guiones y hacía obras de teatro. Me recordaron los cortometrajes con mis amigas, usando una cámara de video que ellos me regalaron. Tal vez el guion fue mi primer amor. Pero a medida que llegas a la adolescencia dejas de jugar y entonces te dedicas a buscar una profesión más seria, así que me dediqué a otras cosas. Más adelante reencontré ese amor.

El primer guion que escribí no era muy bueno. La primera vez que intentas algo nunca es bueno; no estaba consciente de ello y no tuve vergüenza de mandarlo a productores. En esa época, Nicolás Celis, que ahora es un gran productor, también estaba comenzando apenas. Le gustó la historia y aceptó unirse. Al final no se pudo levantar la película, pero ahí empecé a trabajar con él en otros proyectos, adquirí experiencia.

Luego trabajé con Patricia Arriaga en series para el Canal 11; cuando llegó Netflix a México empecé a escribir para la plataforma. Poco a poco me fui abriendo camino. Creo que venir de afuera de la industria me ayudó. Cuando estudias cine estás consciente de la competencia, de lo difícil que es, y puede ser intimidante. Yo, por mi propia ingenuidad, fui temeraria y desvergonzada.

¿Cómo se te ocurrió *El baile de los 41*?

Siempre me ha interesado lo que tenga que ver con perspectiva de género. Un día leí la anécdota del baile de los 41 y me sorprendió que jamás había oído hablar de ella. Me pareció tan fundamental para la historia de la sexualidad en México, que no entendía cómo no era *mainstream*. Mis papás conocían la historia porque en su generación se usaba como burla. Se transmitía de forma oral, todo el mundo sabía que el número 41 era tabú, al igual que el 13. Decir *41* era como decir *homosexual* de forma despectiva. Pero hace una década, los de mi generación, incluso mis amigos gays y gente activa en la defensa de los derechos LGBTQ+ ya no la conocían. Se estaba perdiendo.

Quise cambiar cómo se había venido contando hasta ese momento. No quería partir de la burla, como hizo José Guadalupe Posada en su grabado. Quería cambiar el punto de vista de la sociedad, que juzgó a los 41 desde su experiencia. Por eso escogí a Ignacio de la Torre, el yerno de Porfirio Díaz, como personaje principal. Él estaba en la fiesta, pero cuando se hizo público el conteo de asistentes, casualmente, no figuraba. Por él se hizo famoso ese número. Ahora parecen decisiones lógicas, pero en el momento tuve que analizar cuál era la mejor manera de abordarla. Con esa idea, apliqué a la beca Jóvenes Creadores del FONCA. Dije: si me dan la beca para pagarme el



Fuente > catedrabergrman.unam.mx

proceso de investigación y escritura, la escribo. Y es que era impensable levantar una película del siglo XIX, travesti, gay. Nos tardamos seis años. Antes de que finalmente se estrenara, ya empezaba a retomarse el tema del baile de los 41. También, en ocasiones, la comunidad lo sacaba a colación en marchas del orgullo, pero sí estuvo a punto de caer en el olvido.

Para el guion de *Somos*, ¿cómo descubriste el reportaje de Ginger Thompson?

Leí *Anatomía de una masacre* cuando salí y me quedé fría. Fue otra historia con la que dije: no es posible que esto no sea más conocido. Tenía noción de lo sucedido en Allende, porque había leído el artículo de Diego Osorno, pero no me había quedado clara la magnitud de la masacre hasta el artículo de Thompson. Luego de un par de años me contactó James Schamus, el productor de la serie. Es el fundador de Focus Features y ha producido muchas de las películas de Ang Lee. Quiso saber si quería escribir esa historia junto con él y Fernanda Melchor. Fue iniciativa suya. Creo que sentía que era su obligación como estadounidense contar cómo su país tiene mucha culpa en la violencia de México. No es un problema meramente mexicano, no estamos aislados.

Tuve que pensar seriamente si me quería meter a un universo tan violento durante un año. No fue una decisión tomada a la ligera, porque sí es pesado estar en ese espacio mental tanto tiempo. Al final decidí que era importante darle más visibilidad a lo que pasó. Para eso funcionan muy bien el cine y la tele. Tienen otro tipo de alcance, que a veces un reportaje no tiene.

La idea de ofrecer una estructura coral viene del artículo de Ginger, que me pareció brillante. Esa manera de reportar humaniza la experiencia. Da los testimonios de la gente que vivió la violencia y no sólo de estadísticas o datos duros. Ginger da voz a todas esas personas y pone al lector en el lugar del pueblo de Allende. Ninguna persona pudo ver todo lo que sucedió, porque nadie puede estar en varios lugares a la vez. Ella te coloca en distintas posiciones en el mapa, en los zapatos de distintos testigos, durante los días que duró la masacre. Escuchas al señor del carrito de hot dogs cuando llegan las camionetas con los Zetas. Oyes al criador de gallos que fue al rancho a buscar a su amigo pero no lo dejaron entrar, mientras veía salir humo de adentro. A los bomberos que tomaron las llamadas de emergencia. Entre todas estas voces te das una idea, no nada más de qué pasó, sino de cómo se sintió. Por eso cala tanto. Quisimos replicar eso. Es la manera más potente de hacerlo. En la tele, cuando se hacen estas representaciones de la violencia, siempre son desde el punto de vista del narco, porque es lo más glamoroso. Queríamos cambiar eso y darle voz a la gente. En el cine sí se hace más, pero en la tele no. También teníamos la idea de hacer algo interseccional, porque la violencia no es igual para todos. El criador de gallos no sufre lo que el dueño del rancho. Una mujer no enfrenta la violencia igual que un hombre. Y estos matices sólo se podían retratar así, con una estructura coral. ■

“QUERÍA
CAMBIAR
EL PUNTO
DE VISTA DE LA
SOCIEDAD, QUE
JUZGÓ A LOS
41 DESDE SU
EXPERIENCIA”.