

LA MUJER ROTA
KARLA ZÁRATE

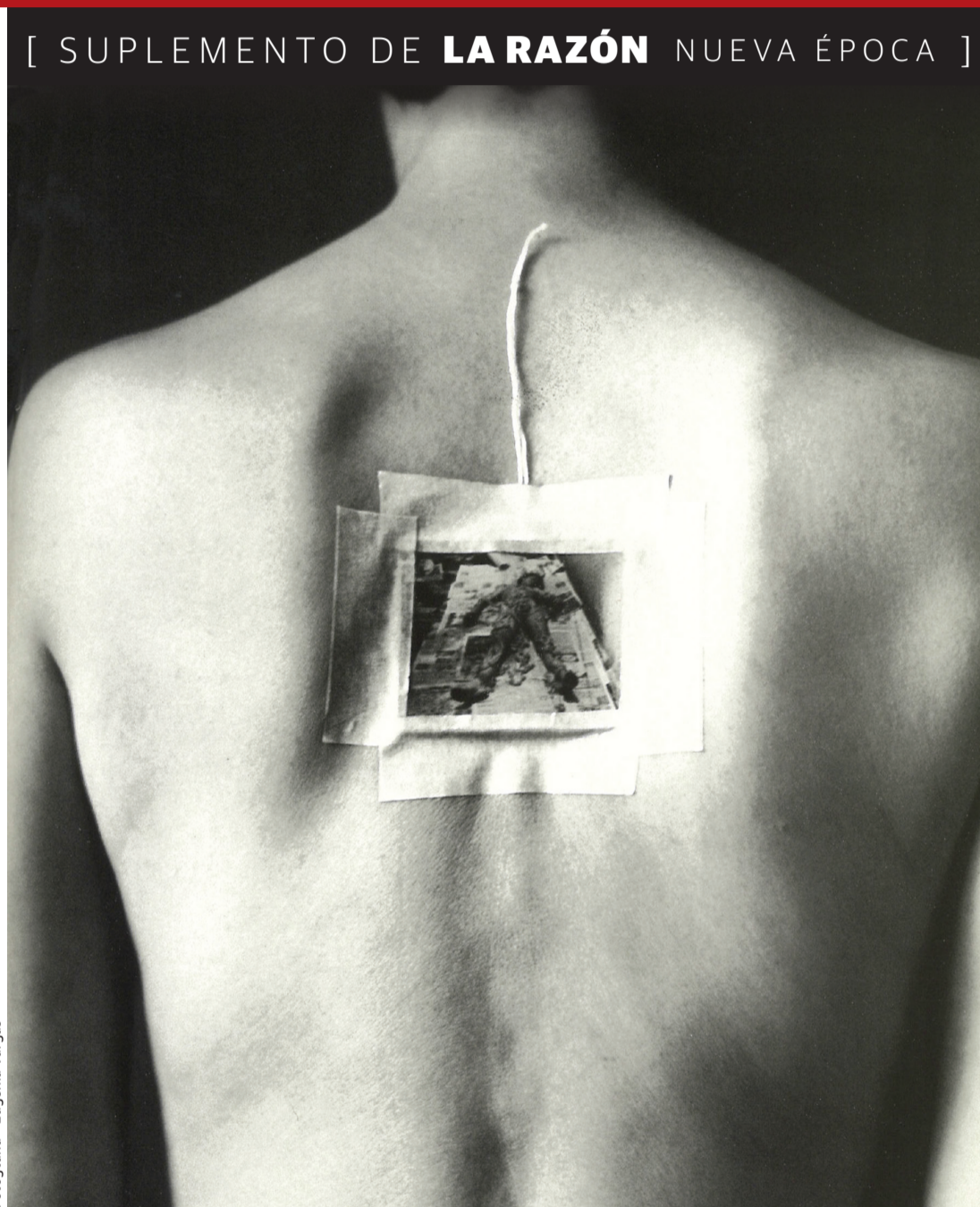
EL BILLY LATINO
ROGELIO GARZA

LA VIDA ES MEJOR CUANDO ESTÁS MUERTO
CARLOS VELÁZQUEZ

NÚM. 444 SÁBADO 30.03.24

El Cultural

[SUPLEMENTO DE **LA RAZÓN** NUEVA ÉPOCA]



Fotografía > Eugenia Vargas

EL LENGUAJE DE LAS ASESINADAS FEMINICIDIO Y NO FICCIÓN

LUCILA NAVARRETE

**EN RECUERDO DE
JOSÉ DE LA COLINA**
HÉCTOR IVÁN GONZÁLEZ

**EL AJO CORTADO A NAVAJA,
O DE LA COMIDA EN EL CINE**
IVÁN FARÍAS

"Me parecía que primero las había matado su asesino, luego había vuelto a matarlas la justicia cuando dejó impunes sus muertes, y volvía a matarlas el olvido", dice una de las voces mencionadas en este ensayo que recorre múltiples testimonios de abuso, ignominia y tragedia. Voces de mujeres, víctimas de feminicidio, que encontraron en la literatura una manera de expresarse y así pedir justicia una vez más y, sobre todo, pedir que nada de esto se olvide.



EL LENGUAJE DE LAS ASESINADAS FEMINICIDIO Y NO FICCIÓN

LUCILA NAVARRETE

@LucilaNavarrete4

"[M]enor" no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida).

DELEUZE Y GUATTARI

REORGANIZAR EL SENTIDO DE LA LITERATURA

En julio de 2022, durante la entrega del prestigioso Premio Xavier Villaurrutia otorgado a la escritora Cristina Rivera Garza por *El invencible verano de Liliana* (2021), Felipe Garrido cuestionó la caracterización psicológica del personaje de Ángel, el feminicida de Liliana, hermana de la escritora, en quien se basa la historia de la obra galardonada. En un claro gesto de infantilización, Garrido aconsejaba a Rivera Garza que se remitiera a tres obras latinoamericanas -de Borges, de Ernesto Sábato y de Edmundo Valadés-, para que contrastara la profundidad que amerita el asesino de una mujer.

Señalamientos como los de Garrido no son aislados, surgen de una lógica patriarcal que empobrece el ejercicio de la crítica y opaca las contribuciones de las mujeres. La premiación fue representativa en más de un sentido, debido a la complejidad de la tragedia que la obra de Rivera Garza abraza hasta las últimas consecuencias, personales y políticas, como fue el asesinato de su hermana.

El *mansplaining* de Garrido -por decirlo con la escritora estadounidense experta en temas de género, Rebecca Solnit- ejemplifica la incompreensión y condescendencia ante la otredad femenina, frente a la voz y la mirada de quienes articulan un lenguaje desde un lugar que no es el canónico.

Cristina Rivera Garza respondió firme e indignada: "tenemos que verlas a ellas, no a los asesinos". La respuesta condensaba una demanda histórica. ¿Qué tienen que decir las mujeres sobre el mundo y la vida, sobre la violencia y la vejación de sus cuerpos, sobre las infancias y los cuidados, sobre la memoria y el silencio? ¿Cuál es su lenguaje y si ese lenguaje, tantas veces silenciado, organiza una forma específica de conocimiento?

TAL VEZ LO DESEABLE sea que en el futuro desaparezcan nociones como "literatura escrita por mujeres" o "literatura femenina". Pero, ¿acaso no hay elementos fundantes que conforman paradigmas estéticos desde el silencio, al margen de los pactos patriarcales o desde la opresión? Bien dijo la crítica literaria Josefina Ludmer que "el decir público está ocupado por la autoridad y la violencia", por lo que la "táctica del débil" consiste, no sólo en cambiar el sentido del lugar asignado "sino el sentido mismo de lo que se instaura en él". Se trata de una práctica que "reorganiza

la estructura dada, social y cultural" -en sus palabras- por lo que el sujeto y las formas de conocimiento son otros.

Todo esto viene a cuento porque en los últimos dos decenios la literatura latinoamericana escrita por mujeres ha ocupado de manera ingente la escena cultural, en parte como resultado de los empeños feministas por hacer visibles las propuestas de las mujeres, pero también por la realización heterodoxa de discursos narrativos que abrevan de tradiciones indóciles, como la crónica, la autoficción y el testimonio. Se trata de formas de escritura que han reformulado la simbolización de lo íntimo, profundizado en la conciencia del cuerpo y el género, que dan voz a la violencia, la memoria y el feminicidio. Su productividad estética en ocasiones se acerca al documental sobre el que había advertido Rodolfo Walsh en una entrevista concedida a Ricardo Piglia en 1970: "En un futuro, tal vez [...] lo que realmente se aprecie en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento".

En este marco, nociones como "violencia de género" o "feminicidio", de amplia negociación a lo largo del siglo XXI, han condicionado la manera de entender la creación. Este último concepto, sugerido por la investigadora Marcela Lagarde en el contexto de los crímenes perpetrados contra mujeres en Ciudad Juárez en la década de 1990, supone

El Cultural
[SUPLEMENTO DE LA RAZÓN]

Roberto Diego Ortega †
Fundador

Delia Juárez G.
Directora

Mariana Ruiz Montell
Editora
@marianamontell

CONSEJO EDITORIAL

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

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

X: @ElCulturalRazon

f Facebook: @ElCulturalLaRazon

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



Fuente ▶ Vida Yovanovitch / Mujeres mexicanas

Cárcel
de los sueños.

una reformulación de la noción de *femicide* -atribuido a las estadounidenses Diana Russell y Jill Radford-, que amplía el significado de este tipo de genocidio al aducir la participación del poder económico y los aparatos de Estado, esto es, un sistema en su conjunto que atenta contra las vidas de las mujeres. En paralelo a la travesía del concepto, se ha desarrollado un fenómeno literario, tal vez una tradición en sí, que responde a las preocupaciones por el aumento en los índices de femicidio, así como a la impunidad reinante en las instituciones de procuración de justicia.

Obras de ficción como *Temporada de Huracanes* (2017) de Fernanda Melchor, *Catedrales* (2020) de Claudia Piñero, *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes, *Siempre será después* (2012) de Marisa Silva Schultze, *Los divinos* (2017) de Laura Restrepo, *Feral* (2022) de Gabriela Jáuregui o el capítulo "La parte de los crímenes" de la novela *2666* (2004) de Roberto Bolaño, contribuyen a la representación del delirio colectivo o el horror de lo real que culmina en el asesinato por condición de género. El ensayo *Agua de Lourdes: ser mujer en México* (2019) de Karen Villeda, la poesía de Micaela Solís, Arminé Arjona o Susana Chávez participan, también, de una suerte de inflexión fundacional que sitúa la problemática de los asesinatos de mujeres en el debate público desde la literatura.

La tematización de la intimidad como un espacio donde se reproduce la desigualdad, el desplazamiento de lo íntimo a lo público, la denuncia fundada y el activismo en contra de la violencia de género que acompañan a estas producciones, ya supone una desobediencia de lo canónico. La no ficción intensifica estas políticas de escritura, en virtud del pacto de lectura con lo factual: lo que se inscribe está atado a una "verdad" que desestabiliza el "decir dominante". Una de sus funciones sociales reside en trabajar con la memoria, las experiencias de vida, los documentos dispersos; componer un montaje con el fin de mostrar pruebas. Quien firma habilita un cuerpo discursivo que proviene del silencio o la marginación, un cuerpo deseante de revelar una verdad.

Un ejemplo de la potencia que tiene esta clase de escritura es *Por qué volvías cada verano* (2018) de Belén López Peiró, historia sobre el abuso que la autora sufrió entre los 13 y los 17 años de edad por parte de un tío suyo. El hilo conductor es el archivo

de la denuncia penal que interpuso en el 2014 en contra de su victimario, un policía de Santa Lucía, en la provincia de Buenos Aires. Las declaraciones de los testigos abren un portal hacia el pasado; las conversaciones y recuerdos fragmentados exhiben la indolencia colectiva y familiar ante la pederastia. La escritura encarna a una adolescente a la que se le ha arrebatado la voz y sólo puede recuperarla emplazando las voces de los otros, casi siempre insensibles o cómplices del delito. En su conjunto, esta obra coral sitúa a la autora en un lugar de enunciación de profundas implicaciones en el espacio público. López Peiró entrega un testimonio que desborda las fronteras de lo literario por sus modos de permear en el activismo y exigir justicia.

EL LENGUAJE DE LAS ASESINADAS

Quizá, lo más inquietante de los géneros literarios que abordan el femicidio en clave documental, tenga que ver con las formas de difusión de las experiencias de quienes han sido asesinadas, de sus huellas dispersas en las redes sociales, los sitios por donde caminaban, los lugares donde vivían o trabajaban, los expedientes donde figuran sus nombres, los recuerdos de quienes aún las aman. Me inquieta especialmente la materia con la que están hechas las historias que rehabilitan a quienes fueron mutiladas, violadas, brutalmente asesinadas.

¿Cómo se labra la escritura desde la corporalidad femenina que ya no puede hablar? *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada, *La fosa de agua. Desapariciones y feminicidios en el Río de los Remedios* (2018) de Lydiette Carrión y *El invencible verano de Liliana* (2021) de Cristina Rivera Garza son las obras de mayor importancia al respecto. Tributarias de una tradición literaria cuyo antecedente más representativo se remonta al escritor argentino Rodolfo Walsh y su crónica *Operación Masacre* (1957), en estas obras se entreteje una política de escritura en la que se dan cita textos esquivos o anclares, no pertenecientes a la fabulación, con el fin de probar una verdad que confronta las versiones oficiales, los procedimientos negligentes, la revictimización. Identifico en estas obras una línea de continuidad con un tipo de escritura, la testimonial, que emerge en el contexto de la Guerra Fría y la antesala de las dictaduras en el Cono Sur cuando se agotan las posibilidades discursivas de la narrativa ficcional, hasta

entonces entronizada por el *boom*, para dar cuenta de una realidad en la que impera la represión orquestada desde los poderes del Estado.

"Yo tenía trece años y esa mañana, la noticia de la chica muerta, me llegó como una revelación. Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte", comienza así *Chicas muertas* (2014), en la que Selva Almada reconstruye las vidas de tres mujeres asesinadas en la provincia argentina: Andrea Dane, asesinada de una puñalada mientras dormía en su casa; María Luisa Quevedo, una empleada doméstica violada y estrangulada; y Sarita Mundín, desaparecida y presuntamente víctima de trata por su amante.

ESA MAÑANA DE 1983, mientras el país transitaba a la democracia, aquella adolescente de Villa Elisa, que después se convertiría en la autora de *El viento arrasa* (2012) y *Los ladrilleros* (2013), la noticia de la chica muerta habría de inscribirse en sí misma como una advertencia. "Durante veinte años Andrea estuvo cerca. Volvía cada tanto con la noticia de otra muerta", cuando el término "femicidio" aún no existía en Argentina.

El inicio de la obra sitúa a una adolescente que, durante el proceso de convertirse en mujer, cobra conciencia de lo que significa ser objeto de misoginia, abuso y desprecio. El móvil del proyecto inicia cuando, tras veinticinco años de impunidad en los tres casos, Almada emprende un viaje para recorrer los sitios donde vivían, entrevistar a familiares y testigos con el fin de evocar a estas mujeres, de quienes no se había vuelto a hablar y cuyas

"SE HA DESARROLLADO UN FENÓMENO LITERARIO QUE RESPONDE A LAS PREOCUPACIONES POR EL AUMENTO EN LOS ÍNDICES DE FEMINICIDIO, ASÍ COMO A LA IMPUNIDAD REINANTE."



Fuente ▶ Carla Vera / Mujeres mexicanas

De la película *Causas naturales*.

vidas fueron “arrancadas de cuajo por personas que nunca pagaron por sus crímenes”, como la propia autora señala en una entrevista a *Lecturafilia*. “Me parecía que primero las había matado su asesino, luego había vuelto a matarlas la justicia cuando dejó impunes sus muertes, y volvía a matarlas el olvido”.

La escritura se convierte en un vehículo, se transforma en conjuro: acerca a las y los lectores a atestiguar las vidas de estas mujeres pobres, atrapadas por una sociedad machista que las desecha, que celebra el tránsito a una democracia donde ellas no figuran. La obra es, también, instancia de redención: concede una porción de justicia al poner en marcha la memoria colectiva, no sólo con el fin de recopilar información sino para que ahí donde ellas vivieron no las olviden. Como propone Judith Butler, la pérdida del otro nos enfrenta a un enigma: “algo se esconde en la pérdida”. En el triple despojo del “yo” de las chicas asesinadas –por parte del asesino, de la justicia y del olvido–, desde esa oquedad que las reduce a nada, se inscribe una compensación: la de la lengua que reterritorializa el sentido. El efecto revulsivo de *Chicas muertas* está en el andamiaje de la memoria.

Algo similar ocurre en *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza. En su búsqueda kafkiana por los laberintos de la justicia mexicana, la escritora se enfrenta con el hecho de que el expediente de su hermana asesinada por su ex novio en el verano de 1990, había ido a dar al Archivo de Concentración hasta no dejar rastro. “Uno nunca está más inerme que cuando no tiene lenguaje”, dice Rivera Garza al visitar la tumba de Liliana en compañía de sus padres. ¿Qué se hace frente a la imposibilidad de la justicia, frente a una justicia que arrebató la articulación del lenguaje? Si el miedo a la eliminación y al silencio, por decirlo en palabras del filósofo francés Jacques Derrida, es la razón por la que Cristina busca desesperadamente dar con el archivo oficial, el resto de la historia dispone una escritura regida por la consigna hamletiana del espectro que asedia, que clama por su restitución ante la imposibilidad de que se haga valer la ley.

“Siempre estuvieron ahí, voluminosas y alineadas, en la parte superior del clóset. Siete cajas de cartón y unos tres o cuatro huacales pintados de color lavanda. Las posesiones de Liliana”, dice la autora-narradora, “¿Qué se hace con los objetos de los muertos [...] Nadie tocó las cajas por treinta años”. Los archivos de los muertos que concentran, dispersos e inconexos, los documentos que consignan su existencia humana, permiten a quien los lee conectarse con el vasto mundo de la eternidad. El trabajo que implica hacer hablar a los muertos remueve el polvo de esa eternidad.

DIARIO, TESTIMONIO, CRÓNICA, ensayo, novela de no ficción: resulta difícil clasificar *El invencible verano de Liliana*. La apuesta se cifra en la magnitud del diálogo convocado por la voz de la víctima que ha quedado fragmentada en cartas, diarios, cuadernos, notas escolares y fotografías; un diálogo con las evocaciones del padre y la madre, de sus amigos y profesores de la carrera de Arquitectura en la Universidad Autónoma Metropolitana, de la propia Cristina. La autora viaja al pasado, archivo y escritura mediante, para rehabilitar a Liliana y concederle, simbólicamente, una sepultura digna. Pone en funcionamiento un lenguaje nómada que dinamita las formas de representación tradicionales, la noción de neutralidad literaria. Por eso el personaje de Ángel, el feminicida, es intencionalmente opaco, se diluye en el seno de un conjuro que rezuma lo ultraterrenal. No podía ser de otra manera.

Desde el ángulo de la investigación periodística, *La fosa de agua. Feminicidios y desapariciones en el Río de los Remedios* de Lydiette Carrión, es una crónica-reportaje de largo aliento en la que resuenan las voces ahogadas de las menores violadas, estranguladas, mutiladas en la zona con mayor índice de feminicidios en el país: el Estado de México. Lejos del registro íntimo, del “yo” confesional presente en las obras anteriores, *La fosa...* abreva de la tensión propia de la narrativa policiaca, cuyo narrador es un investigador.

Una serie de casos aislados que Carrión documentó durante seis años de trabajo fueron el insumo principal para encontrar conexiones entre ellos



Fuente > Camron Bernáldez / Mujeres mexicanas

De la serie *Madres adolescentes*.

y poder comprobar la responsabilidad de una red de feminicidas, trata y tráfico de drogas en los Héroes Tecámac en el contexto de la llamada “guerra contra el narco”. Tal vez, lo más impactante de la obra sea la descripción casi fotográfica que, como lectores, nos lleva de la mano a atestiguar las escenas de los crímenes, a acompañar el calvario de las madres buscadoras, a adentrarnos en los ritos de tortura y crueldad feminicida que llevan a cabo los grupos delincuenciales para sellar una complicidad que roza lo religioso y garantiza la lealtad a su interior –tal como lo ha estudiado recientemente el antropólogo Claudio Lomnitz.

Declaraciones, carpetas de investigación, averiguaciones previas, testimonios, entrevistas a funcionarios y abogados, notas periodísticas, publicaciones en redes sociales y papeles personales forman parte del montaje que demuestra múltiples verdades: la laxitud del Estado ante la fuerza de un segundo Estado, el de la delincuencia organizada; la complicidad y participación de las autoridades en los crímenes, como la policía y la milicia; la incompetencia institucional que reproduce lógicas patriarcales e intimidatorias con las verdaderas especialistas de la tragedia: las madres buscadoras de los restos de sus hijas muertas.

AVAL DEL PORVENIR

Las huellas de las víctimas de feminicidio que se inscriben en el espesor del soporte literario, multiplican los modos en que estas obras son recibidas, no sólo por la crítica sino fundamentalmente entre sus variados lectores. La función estética de esta clase de literatura de no ficción es trascendida por su función social: a los asesinatos impunes se les da un nuevo significado porque rehabilitan las vidas de tantísimas mujeres y garantizan que su memoria en el tiempo sea perdurable, porque sus familiares y sus seres queridos procesan otras formas del duelo desde el lenguaje literario, porque la materialidad de estos documentos es, también, jurídica y convoca a que se imparta la ley. El archivo es, como piensa Derrida, “aval del porvenir”: ahí donde la huella hace posible la presencia de la ausencia, la evocación de otro tiempo para el presente y el futuro. □



Fuente > Lourdes Almeida / Mujeres mexicanas

Familia tijuanense.

En estos días de marzo, José de la Colina cumpliría 90 años. El autor de *La tumba india*, ese clásico del cuento mexicano, aún resuena entre sus lectores, así como su periodismo literario. Ofrecemos un breve retrato personal de Héctor Iván González en recuerdo de su personalidad, de sus libros y de la atmósfera de sus años más productivos. Es también una evocación nostálgica de un escritor que pasó, no sin dejar huella, por el microrrelato, la crítica de cine y literatura mexicana.

EN RECUERDO DE JOSÉ DE LA COLINA

HÉCTOR IVÁN GONZÁLEZ

@HectorIvanGP

Cómo no recordarlo con su cachucha caída de lado a lo John Ford, con la bolsa de la camisa atiborrada de plumas y sus anteojos quevedescos. Así te podías encontrar a José de la Colina (Santander, 1934-Ciudad de México, 2019) en la Cineteca Nacional de Coahuacán o en alguna feria del libro. Se presentaba sin arrogancia, evitando recibir el cumplido de que era uno de los mejores prosistas, como dijo Octavio Paz, o un maestro para algunos de nosotros. “¡No me digas maestro... que te sale más caro!”, respondía con una sonrisa pícaro. Y tampoco hablaba de sus batallas de antaño, el fundar la revista *Nuevo cine* -junto con Emilio García Riera, Jomí García Ascot, Salvador Elizondo y otros más-, que en los años 60 siguió el rigor de la francesa *Cahiers du Cinéma*; el haber escrito guiones con Jaime Humberto Hermosillo, o el haber logrado una entrevista intemporal al cineasta Luis Buñuel, junto con Pérez Turrent, *Prohibido asomarse al interior*; o dirigir el Seminario Cultural de *Novedades*, al igual que mantener columnas de crítica e invención literaria por décadas.

POCOS COMO PEPE amalgamaron la crítica cinematográfica y el rigor en la narrativa breve, compilada en *Traer a cuento. Narrativa (1959-2003)* (FCE, 2004) o microficciones, así como en *Muertes ejemplares* (Colibrí, 2004) y *Portarrelatos* (Ficticia, 2007). También escribió cuentos memorables como “La tumba india”, “La última música del Titanic”, “La lucha con la pantera” o “Ven, caballo gris”, entre muchos otros. Éste en especial que, respondiendo a la experimentación de la época rupturista -la Generación de Medio Siglo-, combinaba dos planos: en uno está el hombre recordando y, en el otro, la viva noche en el toldo de un vagón de tren, durante la Revolución Mexicana. No es banal pensar que *Pepe* haya inaugurado un camino al narrar un cuento sobre los trenes para su amigo Fernando del Paso y su novela *José Trigo*, igual que lo hizo con Salvador Elizondo, al descubrirle el tormento *Len Tché*, en *Les larmes d'Éros*, de Georges Bataille.

Para De la Colina, el cuento era el arte de la Sheherezada de *Las mil y una noches*, tal como señala en “(Esto no es un) PRÓLOGO” de *Tren de historias (1977-1989)*: “‘Todo esto nos conduce al suspenso que algunos consideran una forma inferior de espectáculo, cuando es el espectáculo en sí mismo’, dice Truffaut. La observación le parece a *quien suscribe* válida tanto para el cine de Hitchcock como para el método de Sheherezada y para una gran cantidad de narraciones en las cuales la expectativa no es sólo un recurso del cuento, sino el cuento mismo”.¹ De igual modo, para *Pepe*, el cine era recolección de la realidad y aportación personal de una mirada, como lo dijo en su “Pequeña teoría personal del cine”.²

COMO CRÍTICO, vale la pena recordar que, desde el suplemento *Plural* que dirigía Octavio Paz, De la Colina atinó en señalar la influencia del español Ramón Gómez de la Serna en la obra imaginativa de Julio Cortázar, meses antes de que el -en ese entonces- presidente Luis Echeverría Álvarez diera el golpe al *Excelsior* de Julio Scherer en 1976, por lo cual, Paz y su equipo renunciaron en protesta al suplemento *Plural*.

De inmediato, una nueva dirección usurpó la dirección de *Plural* sin escrúpulo alguno, por lo cual fue criticada fuertemente. Cuál sería la amarga sorpresa de los editores al

recibir una carta de Julio Cortázar para *Plural* agradeciendo la crítica de *Pepe*. Así que al suplemento usurpado le tocó dar a conocer la misiva de Cortázar agradeciendo a De la Colina el descubrimiento de una influencia que al propio Cronopio le resultó cierta y esclarecedora.

JOSÉ DE LA COLINA debatió con fundamentos críticos sobre literatura, política, cine en tertulias y suplementos. A veces imitaba a John Ford en su versión cascarrabias, su trato no era para gente con corazón de pollo. Fue amigo del cubano Guillermo Cabrera Infante, a quien defendió contra la “Izclesia” latinoamericana intolerante. Desde su blog en *Letras libres* “Correo fantasma” (aunque así también se llamaba su columna en *Novedades*) se plantó contra los reductores intransigentes y los mesías tropicales, previendo la intolerancia que mostraban, antes de que muchos la sospecháramos. Defendía encarnizadamente a Octavio Paz cuando lo atacaban, pero también reconocía que el carácter del poeta se había ido avinagrando con el tiempo. Cuando te sorprendía dando un buen dato de cine o de literatura, te *denunciaba a lo soviético*: “Tú eres peligroso porque sabes mucho”. A veces introducía con una frase insustituible sus peroratas: “¡Zutanito, por favor, no hables mientras estoy interrumpiendo!”, con lo cual la polémica más ríspida desembocaba en una carcajada. Creía que todos somos inmortales del momento, porque no nos hemos muerto (¿o sí?). Ponderaba *Cantando bajo la lluvia* y el primer *King Kong*. Era un escritor que veía a la literatura como un juego *importante* que se llevaba a cabo a la sombra de Cervantes, Poe, Conrad, Pérez Galdós, Kafka, Wilde, Mallarmé o Gómez de la Serna. 📌

NOTAS

¹ José de la Colina, *Traer a cuento. Narrativa (1959-2003)*, pról. Adolfo Castañón, México, FCE, 2004.

² José de la Colina, *Miradas al cine*, México, Lecturas mexicanas, p. 18.



José de la Colina, exiliado por la Guerra Civil española llegó a vivir en México a principios de 1940.

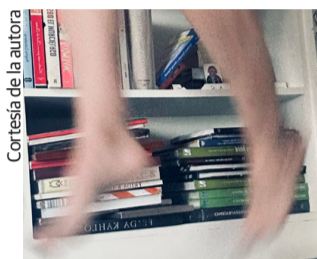
Fuente: Cuartoscuro

OJOS DE PERRA AZUL

POR KARLA ZÁRATE

@espia_rusa

LA MUJER ROTA



Cortesía de la autora

MI CUERPO AMPUTADO. Así lo encontré, separado, todas mis partes regadas en la habitación. Quedé horrorizada, paralizada frente a la escena. Se había roto el orden del mundo, mi miedo más

arcaico estaba frente a mí: yo hecha pedazos. No sé cómo sucedió la fragmentación, supongo que mientras dormía. Aquella noche soñé que en el jardín había un incendio, mi casa se quemaba por completo, yo no podía respirar, me ahogaba. Tomaba fotos del desastre, en blanco y negro. Al levantarme de la pesadilla, me sentí normal, como cualquier otra mañana. Sin embargo, al recorrer con la vista el espacio, me descubrí desmenuzada.

La cabeza estaba encima del buró, sobre la bandeja de plata, la misma que recibió Salomé con la de Juan. El pelo hecho Medusa, despeinado, cubría la frente y las cejas. Los ojos abiertos miraban al vacío, pasmados, sin parpadear, la pupila dilatada. La boca se movía, cantaba una y otra vez la misma canción con voz desentonada, *oh, baby, talk to me, like lovers do...* La nariz se había desprendido, no la hallaba por ningún lugar, busqué en los cajones, entre papeles, plumas y medicamentos, andaba por ahí, olisqueando mis cosas, siempre se ha metido donde no debe. Se quería ir de paseo a la ciudad con su amiga aguileña, la de Gogol. La mano derecha abría las cortinas para que entrara el sol. La izquierda, sobre una mesa, llamó a su par y la retó a jugar a las vencidas. Estuvo reñida la batalla, ganó la del poderoso anillo, herencia familiar que portaba en el dedo medio. La espalda adolorida, descansaba entre las cobijas de la cama. Gemía hasta quedar dormida. Un seno se asomaba por la ventana, nostálgico, parecía esperar a alguien, mientras que el otro, con el pezón rosado y erguido, reposaba turgente junto a un tomo de relatos eróticos de Anaïs Nin, en un estante del librero. Los pies sin zapatos ni calcetines, las uñas pintadas de rojo caminaban sin rumbo, dejando huellas en la alfombra. Contentos, comenzaron a bailar la melodía que seguía saliendo de la garganta y los labios de la cara. Danzaban como poseídos, hasta que cayeron agotados. Las pantorrillas y los muslos intentaban ponerse unas medias con ligero, de encaje. Frente al espejo, se daban instrucciones para modelar. Los brazos colgaban de las lámparas del techo, balanceándose en el aire como trapezistas. El sexo estaba en una esquina, deseando tu llegada de viril satisfacción. El ombligo lo consolaba haciéndole suaves caricias.

Ante la catástrofe corporal, me vino una ansiedad insuperable de volver a integrarme. No poseo otro cuerpo, solo éste, el que amo y el que odio, el que yo misma desmembré sin darme cuenta, ejercito a diario, maltrato y también te ofendo. Es el único que tengo y sin él no soy ni estoy. Desesperada, junté las piezas mutiladas como pude, lo rearmé, lo cosí con hilos y alambres, pegué los bordes con lágrimas, saliva, flujos y otras secreciones. Ahora que estoy reconstruida, es mi mente la que se disloca al saber que tú estás desarmado, vuelto un caos, escindido en mil retazos sin arreglo ni costura. ■

*Me diste un tiro de desgracia.

ALBERT CAMUS

PARA CAMUS, 1958 empieza tan mal como 1957. Camus había vuelto a sus sesiones de ejercicios respiratorios. Angustiado, consulta con un psiquiatra, se encierra en la Rue Chanaleilles, piensa en el suicidio. Pasa por otras crisis de ahogo y de pánico claustrofóbico. En los próximos meses, mejora: "Las grandes crisis han desaparecido. Sorda y constante ansiedad solamente".

Mi, su nueva compañera ayuda a Camus. Se conocieron en el Café de Flore diez meses atrás. Camus tomaba una copa con Pierre Bénichou, hijo de André, y Albert Cossery. Mi escribía frente a la puerta del café. Camus se fijo en ella, hermosa y joven. Ella lo reconoció. Los amigos invitaron a Mi a su mesa. [...]

Mi es una de las raras mujeres con las que Camus asiste a un partido de fútbol. Hablan de Melville, de Dostoievsky... y de Nietzsche: "Habla de él como del buen Dios". Admira en él "la lucha continua contra el dolor físico". Camus comenta: "no siempre es verdad que nobleza obligue, pero a menudo, la obligación ennoblece". Mi acepta los humores de Camus, lo tranquiliza. Se sienten como en una "burbuja de tiempo ilimitado". Ella lo lleva a la piscina de Viennes. Él ama la juventud, la pasión de Mi, que lo trata como si tuviera su edad. ■

Olivier Todd, *Albert Camus. Una vida*, Tusquets, 1996.



Fuente > Wikipedia



Fuente > Freepik

COCAÍNA

INSTRUMENTO DE TRABAJO originario de Colombia muy apreciado por los escritores por su facultad para hacer correr con mayor soltura las ideas junto con la tinta que las sostienen. Muy presente en la vida y en las novelas de Aguéev, Bret Easton Ellis, Jay McInerney y en las de ciertos jóvenes autores franceses que han adoptado la raya blanca como línea de conducta creativa en detrimento de la tradicional copa de vino blanco.

Fabrice Gagnault, *Diccionario de literatura para esnobs*, trad. Wenceslao-Carlos Lozano, prolog. José Carlos Llop, ilustraciones de Sara Morante, Impedimenta, 2011.

MINIFICIÓN

EN LA INTRODUCCIÓN a su libro *Los cuentos más breves del mundo*, el escritor, traductor y antologador argentino Eduardo Berti anota: "La paradoja de la microficción es que, así como se la tiene por el género más nuevo bajo el sol, sus fuentes y raíces son las más antiguas, ya que entre las formas que la prefiguran hay muchas que pertenecen a la tradición oral o a la literatura en su estado más primigenio: fábulas, apólogos, chistes, leyendas, anécdotas, casos. Y entre las páginas del libro encontramos estas dos maravillas: *Las tardes*. Nicolás de Chamfort. "Cierta hombre pasaba, desde hacía treinta años, todas las tardes en casa de la señora X. Un día, la esposa de este hombre falleció. Todos creyeron que se casaría con la otra y hasta lo alentaron a hacerlo. Él se negó.

-No sabría dónde pasar mis tardes -dijo". *Adán y Eva*. Samuel Butler. "Un niño y una niña estaban mirando un cuadro en el que aparecían Adán y Eva. -¿Cuál es Adán y cuál es Eva? -preguntó uno de ellos.

-No lo sé -repuso el otro-, pero te lo podría decir si tuvieran la ropa puesta". ■

Eduardo Berti (ed.), *Los cuentos más breves del mundo*. De Esopo a Kafka, Páginas de Espuma, 2009.

TEDDY BEAR

EN EL MES de noviembre de 1902, mientras [Theodore Roosevelt] realizaba una gira por el sur de Estados Unidos y se encontraba en los confines de Misisipi y Luisiana, le entraron ganas de cazar. Cosa que hizo durante varios días seguidos, pero en vano: cada noche faltaba la presa. Al presidente no parecía importarle demasiado, pero los anfitriones y su entorno estaban aterrados. Había que hacer algo para que cesara dicha humillación, el personaje más importante de la Unión no podía volver con las manos vacías. Uno de sus colaboradores tuvo la extravagante idea de mandar capturar un oso negro joven, atarlo discretamente cerca de un árbol y llamar la atención del presidente. Pero cuando vio al osito, Roosevelt, que quizá había presagiado la cruel y ridícula estratagema, se negó a matarlo y, según dicen, pronunció estas palabras que pasaron a la posteridad: "Si mato a este osezno, no podré volver a mirar a la cara a mis hijos". Palabras sin duda sinceras, pero también muy hábiles. La prensa las retomó y dieron vuelta a Estados Unidos y, luego al mundo occidental. No lo hicieron solas, sino acompañadas de una imagen [...] Clifford Berryman, publicó en el *Washington Star* una viñeta cómica que mostraba a un Roosevelt clemente y magnánimo liberando a un osezno encadenado. [...] Un tal Morris Michtom, emigrado ruso instalado en Nueva York, tenía una tienda en Brooklyn en la que vendía golosinas, juguetitos y muñecas de tela que confeccionaba su mujer, Rose. Cuando vio el dibujo del *Washington Star* sugirió a su esposa que fabricara un osezno de peluche parecido al que había recibido la gracia del presidente de los Estados Unidos. Fue una idea genial. Y Michtom tuvo otra más: pedir autorización a la Casa Blanca para darle a ese nuevo juguete el sobrenombre afectuoso del presidente: Teddy, diminutivo de Theodore. Cosa que le permitieron tras cierta vacilación. Había nacido Teddy Bear. ■

Michel Pastoureau, *Animales célebres. Del caballo de Troya a la oveja Dolly*, Periférica, 2019.

PETROVIĆ EN SANTO DOMINGO

[...] MIS ANFITRIONES quieren mostrarme otra plaza. Es la plaza de Santo Domingo o la así llamada Plaza de los Escribanos. Y enseguida se nota, a pesar de ser domingo, a pesar de los turistas que hormigean por todas partes, que este lugar no es tan frecuentado. Cerca está la zona de las pequeñas y las grandes imprentas. Pero mucho antes de ese auge de la imprenta, la misma plaza fue el lugar de la reunión de letrados e iletrados. Por supuesto, son cada vez menos los que ofrecen y los que precisan de tales servicios. Sin embargo, en los costados aún están colocados los pequeños "escritorios" y en cada uno hay una máquina de escribir. Algo parecido a una "oficina" al aire libre. ■

Fragmento de la plaquette de Goran Petrović, *México.jpg*, traducción de Dubravka Suznjević, Sexto Piso.



Fuente > Freepik

RELÁMPAGO

CUANDO MUERE mi padre -tendría yo cinco o seis años-, corríamos en esa casa larga de madera que él había construido, era una casa con una galería muy grande donde la lluvia caía furiosamente encima de las láminas de zinc. Yo he sido, sin duda por evocación a mi infancia, más partidario del zinc que de las tejas que suavizan el ruido de la lluvia; me gusta el zinc que registra la lluvia como pegando a un tambor. Estábamos jugando debajo de esa galería y sonaba maravillosamente la música, aquella de la lluvia y el viento. De pronto, comenzaron a descargarse los rayos, los relámpagos, y a retumbar los truenos.

Entonces oí a uno de alguno de mis hermanitos esa palabra: "relámpago". Al decir mi hermanito "relámpago", ese tetrasílabo esdrújulo, paré la orejita de niño y me maravilló tanto como si esa palabra contuviera más significado para mí que el ruido, la fiereza, el zumbido y el destello mismo del relámpago. Diríamos que la palabra "relámpago" me fue más RELÁMPAGO que el relámpago. En ese momento descubrí el portento de la palabra. ¡Qué curioso! Nadie me había enseñado nada, ni a silabear siquiera, pero descubrí que en esa palabra había un mundo. Esa fue la revelación. [...] Por eso siempre he sido un animal fónico, más que visual. Mi poesía es rítmica y vuelta a la oreja. Es como si yo registrara el mundo no de una sino de muchas orejas. ■

Esteban Ascencio, *Memorias de un poeta. Diálogo con Gonzalo Rojas*, Laberinto Ediciones, 2011.

LA CANCIÓN #6

POR ROGELIO GARZA

@rogeliogarzap

EL BILLY LATINO



Fuente > Wikipedia

LA NUEVA ÉPOCA del Vive Latino es lo mismo, pero más caro. La diferencia fue el patrocinio de Amazon y la expansión del festival a través de su ecosistema digital. Más mercadotecnia que música. Un enorme tianguis mal sonalizado, con activaciones de marcas -perdón, *brand*

experiences-, destinadas a desplumar al respetable. Fui de gorra el sábado 16 porque no me alcanza para el abono + transporte + comida + bebida. El asistente promedio desenfunda \$5,200 varitos por día y el indicador fue el latón de cerveza oficial (710 ml) a \$180, es decir, seis veces más cara. A 30º bajo el sol cayendo a plomo vt alv VL con tus precios inhumanos.

Aunque el cartel era largo, la asistencia se quedó corta por esos precios, porque se pudo ver en *streaming* y por falta de más grupos ancla. Mi ojo rojo estaba puesto en dos reliquias del postpunk y el hardcore, Billy Idol y Bad Religion. El que me sorprendió fue Panteón Rococó por su convocatoria, ocupó el lugar que se merece e hizo bailar a todos hasta el final. Vimos a Los Cafres y a Los Insite, aunque me quedé con ganas de ver a Greta Van Fleet, a Troker y a Santa Fe Klan porque se empalmaron y es imposible asimilar a tantos en una tarde. Caímos a Bad Religion, la leyenda aguerrida e impecable de California, pero corroboré lo que siempre les ha faltado: dos rayitas de mugre y maldad, son demasiado limpios, ordenados y correctos para ser críticos punks del sistema. En parte perdieron esa *grasitud* con el guitarrista Greg Hetson.

Billy Idol le dio la vuelta al festival e hizo que se tratara de él. Su espectáculo acaparó la atención y durante días la *conversación* en redes/medios giró en torno a su concierto con el guitarrista de cabecera, el fino y filoso Steve Stevens, dueño de un estilo inconfundible. Reyes de la radio y MTV, su gran mérito fue encapsular la furia y la bacanal del punk en poderosas y cachondísimas canciones de pop que sonorizaron la juventud de la Generación X. Fue el creador de "Dancing With Myself", la declaración de principios de su banda setentera, Generation X, inspirada en el baile que inventó Sid Viciuos, el *pogo dance*. Con esa abrió las puertas de la nostalgia ochentera con muy buen wattaje, un sonido potente (no el pitero que conectan en las tardes) y una escenografía de ciudades creadas con IA que rescataban la *sci-fi* de sus videos sobre mundos postapocalípticos y zombis que hoy pululan en las plataformas.

No conozco ninguna experiencia que dispare las emociones como la música en vivo. Los *chavorrucos* no dejamos de hacer *pogo* -con la respectiva contractura lumbar el domingo-. Lo simbólico fue ver cómo un rockstar de 68 años importado de las antípodas del punk, rockeaba en forma envidiable las canciones que marcaron una época, "Eyes With Out a Face" o "Flesh for Fantasy", y enganchaba a un público de viejitos prematuros que a los 35 ya sienten que son de la tercera edad. La intensidad aumentó hasta alcanzar la cima con "Rebel Yell", el epitome de su discografía y de la energía del rock en vivo. ■

El arte cinematográfico incorpora con frecuencia a la gastronomía no sólo como un detalle decorativo, sino como parte esencial de la trama, un elemento que produce en el espectador placer audiovisual y un espacio de intimidad que Iván Farías nos describe a través de varios gestos culinarios en escenas memorables, remitiéndonos a la estrecha comunión que existe entre el cine y la comida.

EL AJO CORTADO A NAVAJA, O DE LA COMIDA EN EL CINE

IVÁN FARIÁS

@ivanfariasc

Aprendes mucho de una persona cuando compartes la comida con ella.

ANTHONY BOURDAIN

Últimas fechas los chefs se han convertido en parte integrante de la sociedad del espectáculo. Podemos verlos convertidos en duros jueces que hacen llorar a cocineros en ciernes, en energúmenos que botan platos al suelo porque el huevo no está en punto, o en sibaritas que exigen que en toda cocina haya una botella de nitrógeno y sal del Himalaya. También han menudeado, tal vez por esa misma razón, cintas donde ellos son los protagonistas, ya sea haciendo peripecias para montar restaurantes exitosos o evitando perder las ansias de estrellas Michelin.

Todas esas películas se centran en el chef como ser único, imbatible y dueño de los secretos culinarios, idea construida a partir de dos figuras legendarias, de los franceses Vatel y Paul Bocuse. El primero organizaba, en pleno siglo XVII, los mejores y más espectaculares banquetes en las cortes galas; era tal su dedicación que al ver que se retrasaba la entrega del pescado, decidió suicidarse antes de fallar a su encargo. Bocuse, por su parte, es el renovador de la cocina francesa, fue quien tomó las bases de ella para entregar platos más ligeros, con una mejor presentación, desarrollando la inventiva en el emplatado y creando la imagen del cocinero artista.

En ese rubro está *El Chef* (Francia, 2012), donde un Jean Reno debe soportar un cocinero alocado, además de conservar el estatus de su restaurante. También encontramos la homónima *El Chef* (EUA, 2014) en la que Jon Favreau se hace acompañar de John Leguizamo, el auténtico chef Roy Choi y gran parte del elenco de *Los Vengadores*.

Las comedias ligeras donde la cocina y el amor se entremezclan han colmado los servicios de *streaming* a últimas fechas, desde la muy ligera *En la Toscana* (Dinamarca-Italia, 2022), donde un hombre, a la muerte de su padre, hereda su restaurante o la

“LA ESCENA DONDE RECORTA LA SUELA DE UN ZAPATO COMO SI FUESE UN DELICIOSO BISTEC O DEVORA LAS AGUJETAS CUAL SI FUESEN ESPAGUETIS, ES DE GENIO.”

sencilla pero funcional *Sushi a la mexicana* (EUA, 2014), donde una inmigrante aprende los duros secretos de la comida japonesa.

LOS COCINEROS Y SUS PROBLEMAS

Estas cintas de fórmula, tienen una estructura muy férrea: un hombre o mujer tienen la capacidad de cocinar, pero hay algo en su vida no resuelto que les impide vivir una vida plena. Es gracias a los fogones que resuelven este problema, encuentran el amor y siguen adelante con su existencia. La lista es larga, y es lo que yo considero *cine de apapacho*, ese tipo de historias que nos consuelan frente al mundo que se cae a pedazos.

Sin embargo, hay otro tipo de películas, no mejores o peores, simplemente diferentes, en las que la comida es parte de la historia, un elemento que explica mucho de las relaciones sociales y los sentimientos. Por ejemplo, en *Los sabores del palacio* (Francia, 2012), una cocinera de un restaurante pequeño es contratada por el presidente galo para ser su chef

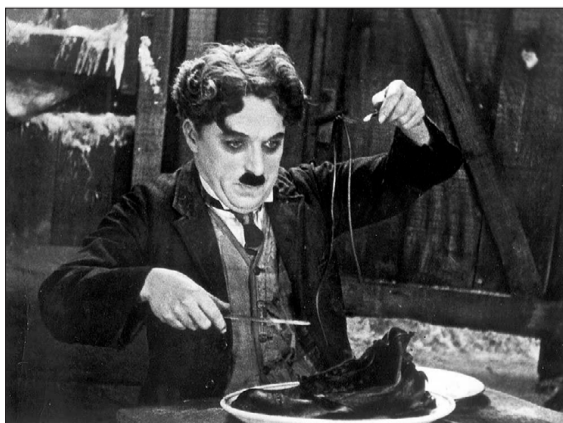
personal. Su vida tranquila cambiará por completo al enfrentarse a la rígida estructura masculina en los fogones, teniendo constantes peleas con los profesionales que intentan reventarla para que renuncie. La cocina y la comida se convierten en una síntesis de racionalidad -la del palacio de Versalles-, contra la intuición de una cocinera tradicional. El momento en que el anciano presidente, un trasunto de François Mitterrand, le confiesa a la mujer que sus platos le recuerdan a los de su madre, a diferencia de los complicados platos de palacio, nos revela que la comida tiene una implicación sentimental más allá de acumular trufas y lajas de oro comestible en platos de lujo.

EN BLANCO Y NEGRO

El cine antes del *technicolor* tenía el problema de no poder mostrar de mejor manera la comida, tal vez por eso se centraron más en exhibir la miseria. Cualquier plato, por muy bien tratado que estuviera, bajo la escala de grises, se veía poco apetitoso. Pese a esto, Chaplin en *La quimera del oro* (EUA, 1925), se las arregla para mostrarnos cómo es exquisito un zapato, mientras su humilde cabaña es azotada por una tormenta invernal. La escena -copiada/plagiada después en las caricaturas- donde recorta la suela de un zapato como si fuese un delicioso bistec o devora las agujetas cual si fuesen espaguetis, es de genio.

La carne podrida en *El acorazado Potemkin* (URSS, 1925) es otra de las maneras en que el cine silente reflejaba los conflictos. La escena, en la que una res en canal está colgada mientras es revisada por un conspicuo doctor que asegura que los gusanos no son tales, sino parte de la carne, produce gran repulsión incluso ahora, casi un siglo después.

En *El Vagabundo* (México, 1953), Tin Tan ve un enorme y humeante pavo exhibido en un gran restaurante. Con una serie de contraplanos a su rostro dando tarascadas al aire y el pavo mordido hasta quedar en los huesos, descubrimos lo que es el hambre. El remate de la escena es cuando,



Chaplin en *La quimera del oro* (The Gold Rush), 1925.

Fuente > NPR



"Codorniz en sarcófago" en la película *El Festín de Babette*, 1987.

luego de que recibe unos pocos pesos, puede comprar un diminuto taco. Se va a una esquina de la calle, se arrellana en el piso y justo cuando va a darle la mordida, un niño le pide un poco, él accede y ahí se va el anhelado taco.

El guajolote es símbolo de abundancia, no por nada Macario le pidió uno a su esposa en la cinta del mismo nombre (México, 1960). La escena en que, luego de correr con el animal por todo el bosque, Enrique Lucero e Ignacio López Tarso se sientan a compartir al ave, se fue preparando con la presentación de la comida en familia en la humilde choza, mientras los hijos de la pareja de campesinos pedían y pedían más de aquella olla de frijoles aguados. De tal manera que, cuando por fin van a devorar el pavo, el espectador siente la misma satisfacción que Macario.

En *El bueno, el malo y el feo* (Italia-EUA, 1966), la pobreza queda reflejada en los frijoles. Si bien Leone, pese a ser italiano, no era muy proclive a mostrar comida, se sirve de la escena de apertura para evidenciar la miseria de la familia. El personaje de Lee Van Cleef, un pistolero con ojos lacerantes, se sienta a la mesa y toma la cuchara llena de frijoles para llevarlos a la boca. Sin embargo, algo extraño hay en la manera en que lo hace, de modo que nunca cubra el rostro, mostrando que la cuchara es de madera, los platos de barro y el caldo muy aguados. Leone termina ese momento culinario como era su costumbre, con un balazo.

LA COMIDA COMO PLACER

En *El Festín de Babette* (Dinamarca, 1987) se nos muestra cómo no todas las culturas entienden el disfrute de la comida. Las nórdicas, por razones de clima y territorio, ven a la comida como una forma de tomar energía y nada más, claro, sin generalizar. Si a esto le sumamos una religión alejada de todo placer, como es la luterana, entonces la llegada de sabores nuevos

puede ser una experiencia enriquecedora. Eso mismo sucede en esta cinta clásica donde nos encontramos a una cocinera francesa en el exilio que, gracias a sus habilidades culinarias, les enseña a sus vecinos que la comida es agradecimiento y también placer. Aunque hay un pequeño detalle, que sólo los muy afines a la comida se dan cuenta, las codornices en sarcófago llevan todavía plumas.

Pero si los franceses han aportado grandes platos y preparaciones muy vistosas en pantalla, son los italianos, en este caso italoamericanos, quienes entremezclan sus costumbres culinarias con el desarrollo de grandes películas. En *El Padrino* (EUA, 1972), esto es más que evidente. La escena de apertura es durante una gran comilona por el casamiento de la hija del don. Hay platos y fiesta por todos lados. Los guardaespaldas comen sándwiches y beben jarras de vino de verano. Pero no esos sándwiches tristes con pan de caja, sino los que se hacen en baguette. La pasta y el vino corren al por mayor en todas las mesas. Por eso no es extraño que muchas de las cosas sucedan frente a una mesa o durante una ceremonia religiosa.

EL LUGAR EN LA MESA

Michael, el héroe de guerra, hijo predilecto de don Vito Corleone, el que iba a limpiar el nombre de la familia, debe eliminar a quien atentó en contra de su padre en un restaurante, mientras un chianti está servido en las copas. Cuando descerraja sendos tiros a Sollozo, el autor intelectual, y al corrupto capitán McCluskey, la mesa, con su infaltable mantel a cuadros, cae al piso regando los fideos. Años después, asesinarían de una manera similar a Paul Castellano, uno de los herederos de la familia Gambino.

Curiosa es la relación masculina, que lo mismo Clemenza le enseña a Michael cómo preparar una pistola "ruidosa" para asustar a la gente, que cómo cocinar salsa para pasta

mientras están acuartelados por la guerra de bandas que están librando. Clemenza le da el consejo ideal para poder quitar la acidez del tomate, el cual es, agregar un poco de azúcar al guiso. Pero, además, Clemenza conoce el lenguaje siciliano, ya que es quien descifra el mensaje de los peces y el chaleco a prueba de balas. Sólo la mafia escogería unos buenos peces como anuncio de muerte, y sólo un sicario como Clemenza, se acordaría de los cannoli luego de asesinar.

Esos dulces llevan a la muerte al viejo capo Ozzie Altobello, en *El Padrino 3* (EUA, 1990), quien los recibe de manos de Connie Corleone, convertida en una Lady Macbeth. Pese a que se imaginaba que estaban envenenados, no pudo resistirse. ¡Y es que son una delicia!, hechos de masa frita, rellenos de ricota con frutas en almíbar.

Es en una cena que se pacta la tregua entre las cinco familias, y es ahí donde Vito le ofrece su mano a Tattaglia, para abrazarse justo detrás de Emilio Barzini, verdadero titiritero de los atentados contra los Corleone. Nunca es azarosa la disposición en una mesa en toda la saga. Es bebiendo y comiendo que Michael habla con el padre de su futura y condenada esposa, Apollonia; y también es comiendo y bebiendo que inicia su noviazgo. Y es comiendo y bebiendo que Vito le da los últimos consejos a su hijo antes de ungirlo como su heredero.

Cosa curiosa, cuando Jack Woltz rehúsa la propuesta de Vito para que le otorgue el papel principal de su película a su ahijado Johnny Fontane, Tom Hagen, el *consigliere* come un pedazo de carne poco hecha, a la que se le ve todavía la sangre. Pocos minutos después, Woltz despertaría lleno del líquido carmesí procedente de su caballo.

En *El Padrino 2* (EUA, 1976), los pasteles explican y acentúan las relaciones entre los personajes. Por ejemplo, en Cuba tenemos una rima con la escena de la presentación de las cinco familias de la primera parte, sólo que aquí son funcionarios y empresarios norteamericanos quienes van a dividirse la riqueza de la isla. Para celebrarlo y festejar el cumpleaños de Roth, traen un pastel con la forma del país, que cortan y reparten, no sin antes el mesero mostrárselos a todos y cada uno de ellos. Al final de la cinta, la familia Corleone en pleno, espera la llegada del patriarca para celebrar su nacimiento. Están todos sentados en la mesa de la cocina, frente a un pastel enorme. Cuando Vito llega, todos salen, dejando a Michael solo, frente al pastel, y prefiguran lo que será su reinado.

EL AJO CORTADO A NAVAJA

Scorsese es un goloso. Su cinematografía, además de hacer homenajes al cine clásico y de aventurarse en nuevas formas de filmar y de contar, está repleto de referencias a la comida. Catherine, su madre, era una gran cocinera, muchas de sus recetas están compiladas en el libro *Italoamericanos*, versión escrita del documental que hiciera su hijo. Ella cocinaba la comida para los protagonistas de *Buenos muchachos* (EUA, 1990), incluso hace

“SÓLO LA MAFIA ESCOGERÍA UNOS BUENOS
PECES COMO ANUNCIO DE MUERTE,
Y SÓLO UN SICARIO COMO CLEMENZA, SE
ACORDARÍA DE LOS CANNOLI LUEGO DE ASESINAR.
ESOS DULCES LLEVAN A LA MUERTE AL VIEJO CAPO.”

un cameo como madre del personaje de Joe Pesci, Tommy DeVito. La escena es tensa a la manera de Hitchcock, es decir, sabemos que hay un cadáver en la cajueta del auto, pero los perpetradores comen tranquilos. En realidad, no iban a cenar, sino que pasaron a la casa materna por un cuchillo para poder destazar el cuerpo. Es en la cocina, sobre una típica mesa redonda, donde comen huevos rotos, es decir, huevos fritos sobre papas fritas; eso sí, a la costumbre americana, ahogándolos en catsup. Además de acompañarlo con pan de caja.

El padre de Scorsese también haría un cameo en la cárcel, preparando unas albóndigas. Es en reclusión donde los capos tienen todo lo necesario para darse grandes banquetes, chuletones, charcutería variada, vinos e incluso enormes langostas o bogavantes. El momento más recordado es el de Paul Cicero cortando el ajo con una navaja, detalle que aporta color pero que sirve para muy poco, ya que el ajo, una vez acitronado, se retira para no amargar la salsa.

Más adelante, mientras Henry Hill es vigilado por un helicóptero de la policía, prepara unas albóndigas también, sin embargo, las circunstancias ya no son las mismas. Ya no hay la delicadeza y el tiempo para hacerlas, ya no son los dueños de la calle. Ahora, el amasado de la carne es apresurado, como lo es todo en su vida debido al uso de la cocaína.

El final de la cinta también sucede en una mesa, con Jimmy Conway y Henry Hill, sentados frente a frente, en un *dinner*, con café de percoladora, jugo de frasco y salchichas con chucrut, mostrando su decadencia. Ambos irlandeses, imposibilitados de ser iniciados en la Mafia debido a su origen, saben que su tiempo como *wise guys* ha llegado a su fin.

En *El Irlandés* (EUA, 2019), hermana espiritual de *Buenos muchachos*, también está salpicada de comida. Los personajes de Pesci y De Niro remojan en vino tinto pedazos de una *focaccia*. Esa sencilla escena nos habla de lo compenetrados que estaban ambos personajes. Que el irlandés ha dejado de lado las costumbres de su patria para aclimatarse a la de los italianos.

En la cárcel hay otra, por ejemplo, Hoffa, interpretado por Pacino, pelea con Tony Pro frente a un delicioso helado con chispas de chocolate. Helado

que sale volando por los aires cuando Pro golpea a Hoffa. El helado es el único placer que se permite el corrupto líder sindical. Y es en un restaurante cuando Hoffa se entera de que han asesinado a Kennedy, quitándose así, a uno de sus principales detractores.

COMIDA DE LA CALLE

¿Cuál es la comida típica norteamericana? Unos pocos podrán decir que la cajún, hecha en Nueva Orleans, mezcla de influencias francesas y españolas. O la bostoniana, que suma a sus influencias galas, la parte inglesa, aunque no nos pongamos exquisitos, es el *cheesecake*, la hamburguesa y el *hot dog* lo que ha llegado al mundo entero.

En *Point Break* (EUA, 1991) se puede ver uno de los más deliciosos sándwiches de albóndigas del cine. Mientras esperan en el auto a una banda de ladrones de bancos, la pareja desaparecida de policías, el veterano Angelo Pappas, y el joven y guapo Johnny Utah, comen un par de enormes baguettes con un relleno de carne y salsa italiana.

Hamburguesas hay muchas, pero pocas tan legendarias como las Big Kahuna Burger en *Pulp Fiction* (EUA, 1994), que sirven para mostrar una relación de poder entre los matones enviados de Marsellus Wallace -Jules and Vincent-, y los ladronzuelos a los que van a intimidar. Cuando Jules toma la hamburguesa y la muerde, deja claro que puede hacer lo que quiera con ellos. Algo similar pasa en *Vaselina* (EUA, 1978) cuando, en su cita Sandy y Danny, piden mientras suena de fondo *Let's Twist Again* de Chubby Checker. Los amigos del personaje de Travolta mordisquean la hamburguesa, dejando en claro el poco respeto que le tienen a Sandy. La que le sirven al protagonista en *Un día de furia* (EUA, 1993), es la muestra del engaño de la sociedad de consumo, en la que prometen algo delicioso, pero entregan algo mal hecho.

GUÍAS DE CINE

Pero si hay lugares míticos, donde la comida es lo de menos, es el restaurante en Nueva York llamado Katz's Delicatessen, donde sirven sándwiches de pastrami, el clásico neoyorkino, y *cheesecake*, entre otras muchas cosas. El sitio ha aparecido en cintas como *Donnie Brasco* (EUA, 2007), en la mítica *Cuando Harry conoció a*

“POLYESTER, ERA DE COMEDIA NEGRA..., PERO TENÍA UN DETALLE, ESTABA FILMADA EN 'ODORAMA', UN MARRULLERO SISTEMA QUE TE HACÍA 'OLER' LA PELÍCULA.”

Sally (EUA, 1989) o *Across the Universe* (EUA, 2007). ¿La comida será buena ahí? No lo sabemos. La gente no va a hacer filas interminables por la calidad de lo que se sirve, sino por ser parte de la historia del cine, por ver con sus propios ojos el gabinete donde Sally finge un orgasmo.

Es también un lugar mítico de peregrinación el sitio donde trabaja la protagonista de *Amélie* (Francia, 2001), el Café des Deux Moulins recibe a diario decenas de personas que quieren sentirse dentro de la película. También en la ciudad luz se puede ver en toda su extensión un sitio que, si bien no es muy gastronómico, sí aparece en una cinta clásica del género, *Ratatouille* (EUA, 2007). El sitio es Julien Aurouze & Co, y está en el número 8 de la Rue des Halles, en pleno centro de París y fundada en 1872, por lo que lleva matando roedores y plagas de todo tipo por más de cuatro generaciones. Su tético, pero efectivo escaparate con ratas colgadas de trampas, les sirve a los protagonistas de la cinta para constatar que no son bienvenidas en el mundo del hombre.

EL POSTRE

Fue en los ochenta que John Waters presentó su película *Polyester* (EUA, 1981), la cual como es su costumbre, era de comedia negra, con personajes estrafalarios, pero tenía un detalle, estaba filmada en “odorama”, un marrullero sistema que te hacía “oler” la película. Antes de entrar, en la taquilla, te daban una planilla con diferentes casillas que debías rascar cuando la cinta lo indicaba y así podías percibir el olor a pizza, marihuana, además de muchas porquerías. La cinta

La comida también lleva a excesos y locuras, como la inolvidable cinta del inglés Peter Greenaway, *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (Inglaterra, 1989), donde el restaurante sirve como parábola de las relaciones de poder, mezclando canibalismo, sadismo y mucho humor negro. En *La gran comilona* (Italia, 1973), Marco Ferreri nos muestra el lado del exceso, llevando al espectador, pero también a los protagonistas de la historia, quienes subieron de peso debido a la cantidad de comida que ingirieron realmente. Y no es para menos, todos los platos estaban realizados por Fauchon.

Pese a todo, después de este largo recorrido, hay un plato que siempre que lo veo en pantalla tengo ganas de comerlo, los huevos con tocino que aparecen en *El increíble castillo vagabundo* (Japón, 2004). Son de una plasticidad que dan ganas de hundir un buen pedazo de pan en las yemas y luego cortar un pedazo de ese tocino bien dorado para unirlos en la boca. ■



El actor Paul Sorvino cortando ajos con una navaja, y Charles Scorsese preparando la salsa de tomate, *Buenos Muchachos* (Goodfellas), 1990.

Formas de habitar es el libro más reciente de Nicolás Cabral, editado por Sexto Piso, en el que propone otros estilos de narración, alejados del rigor académico, la tradición, el conservadurismo y los estereotipos. Rogelio Pineda nos habla de los siete ensayos críticos que reúne en esta obra el autor, para relacionarlos con la ficción, la filosofía, la antropología y otros campos de pensamiento.

DESCONCIERTO Y PLACER

ROGELIO PINEDA ROJAS

A

El trabajo del crítico literario consiste en valorar la obra de aquellos autores que sustenten su visión del arte y, si se quiere, del mundo. Y la de Nicolás Cabral (Córdoba, Argentina, 1975) en *Formas de habitar. Ensayos críticos* (Sexto Piso, 2023) se basa en dos cuestionamientos: al capital, como dueño de la narrativa contemporánea, y al poder, que arbitra la realidad plasmada en la imprenta. “Contra ambos lucha la literatura”, pareciera concluir el también editor de *La Tempestad*, revista de artes mexicana que recién cumplió veinticinco años de vida.



Nicolás Cabral, autor de *Formas de habitar*.

Fuente > Twitter / Editorial Sexto Piso

nistas—. Por tal motivo, *Formas de habitar* tiene un discurso semejante a la libreta de un pensador que consigna las apostillas de sus lecturas conforme avanza en ellas según le dicta el temperamento. Lo cual exige atención de quien se acerque a estas páginas, al tiempo que desafía sus propios conocimientos críticos.

D

Mario Levrero, Mark Danielewski, Georges Perec, William Gibson, J. G. Ballard, Ursula K. Le Guin, Mario Bellatin, W. G. Sebald, Cormac McCarthy, Clarice Lispector, John Banville, Arno Schmidt, Javier Marías... e infinidad de autores más son desmenuzados con una sinopsis de motor de búsqueda por el también autor de la novela *Catálogo de formas* y los relatos *Las moradas* (Periférica, 2014, 2017). No obstante, sus apostillas cambian tan rápido de renglón, que suspenden la credibilidad y sólo resta validar *ipso facto* los argumentos que las respaldan, con la sospecha de que haya puntos ciegos. Así, la terminología oscurece a veces sus juicios:

- “Levrero abstrae al máximo, con rigor *beckettiano*, la idea de que los espacios son diseñados para el control de los cuerpos” (p. 174).
- “El protagonista lo que busca es un *tempo* propio, que le permita recuperar el sentido de lugar” (p. 185).
- “Pero los personajes no encuentran la salida de la caverna, lo real es *indecible*, sólo vislumbran variantes de lo *hiperreal*” (p. 221).

¿A qué se refieren las palabras en cursiva? Asimismo, la edición vacila sobre cuándo colocar citas a bando, en ponerles puntos y aparte o sangrar el párrafo después de las mismas.

Sin embargo, estos detalles pueden tolerarse porque Cabral entrega un valioso inventario de voces con su respectivo análisis y desentrañamiento; una mirada necesaria hoy en día, cuando los libros desbordan los anaqueles y urgen pensadores comprometidos, cribas del oro en la paja. **■**

B

Formas de habitar está conformado por una introducción o “Pórtico” y por siete ensayos con una bibliografía o “Biblioteca” al final de cada uno de ellos.

Se titulan: 1) “La comunicación interrumpida”, es decir, formas narrativas *sui generis* que escapan a la demanda comunicativa. 2) “Figuras de lo humano”, relatos que abordan el cuerpo como último refugio de la libertad. 3) “El malestar en el futuro”, novelas distópicas que advierten sobre el oscuro porvenir que ofrece una sociedad alienante. 4) “Fuera de quicio”, disección de obras que confrontan el tiempo sagrado con el profano. 5) “Formas de habitar”, análisis de autores que retratan la crisis entre lo humano y su entorno, en la era moderna. 6) “Lo real y sus pliegues”, cómo se construye la realidad a partir de la literatura; y 7) “Prosa y *disenso*”, elaboración de lo político dentro de la narrativa.

“Compuestos mediante el procedimiento del montaje, con fragmentos que operan como teselas en un mosaico”, asegura Cabral, “estos ensayos-constelación tejen vínculos entre obras narrativas y teoría contemporánea para investigar algunas problemáticas de nuestra época” (p.18).

C

Las novelas y los relatos analizados rehúyen los géneros, las estructuras narrativas convencionales o algunos son intraducibles a otros idiomas. De esta manera, más de uno resulta enigmático o si se desea, hermético. Conforman un canon del disenso, “un desacuerdo en el campo sensible” (p. 225), pues “crean superficies que producen fricción: inquietud y roce, desconcierto y placer” (p. 18).

Es más, varios podrían considerarse *disidentes*, debido a que padecieron la censura soviética o la franquista. Por ejemplo: *Picnic extraterrestre* de los hermanos Strugatski o *La ruta de Flandes* de Claude Simon.

Ahora bien, *Formas de habitar* no permite conclusiones fáciles. El lector tendrá que ir conectando sin ningún tipo de guía la constelación que conforma este universo, para desentrañar aquello que sustenta el crítico, y llevar a cabo sus propias reflexiones. Porque “el arte de narrar consiste en mantener cualquier historia libre de explicaciones” (p. 18).

Dicho universo celebra “las prosas e imaginarios radicales”, pero toma distancia de “las historias bien contadas” —aquellas que sobreexplotan el esquema del lingüista lituano Julien Greimas, que tanto les gusta a los maestros de escritura creativa y guio-

ROGELIO PINEDA ROJAS

(Ciudad de México, 1980) es narrador y comunicólogo. Ha publicado narrativa y reseñas de libros en *Luvina*, *Casa del Tiempo*, *La Tempestad*, *Letras Libres*, entre otros medios. Autor de la novela *Permite que tus huesos se curen a la luz* (2017). Su página: <textonauta.blogspot.mx>.

EL CORRIDO DEL
ETERNO RETORNO

POR **CARLOS VELÁZQUEZ**

@Charlyfornicio

LA VIDA ES MEJOR
CUANDO ESTÁS MUERTO
(TENDERLOIN
EN 72 HORAS)

Los jipis volvieron, pensé en cuanto puse un pie en el barrio de Tenderloin. Pero en forma de *homeless*. Mi presencia en San Francisco no se debía a una cuestión de trabajo. No estaba ahí para escribir un reportaje sobre *zombie land*. Uno de los paraísos para los indigentes más atractivos de Gringolandia. Mi visita obedecía a otro motivo. Me habían invitado a una boda gay.

Si me lo hubiera propuesto, no lo consigo. Caer justo en el área con mayor congestionamiento de *homeless*. Son los reyes del barrio. Mañana, tarde y noche deambulan por las calles a sus anchas. Algunos yacen tirados en la banqueta, otros montan tiendas de campaña. Fuman, beben y se inyectan. Y la ley no se mete con ellos. Es el Sueño Americano en su máxima expresión. Tienen baños a su disposición, servicios sociales y alimentos por parte del gobierno. Pero no desperdicios. Buena comida. Que les sirven en comedores comunitarios.

A pesar de su situación, para nada llevan una vida miserable. En Tenderloin se fuman miles de dólares en droga a la semana. Y los yonquis conviven con el barrio de manera armoniosa. Nadie se mete con ellos. Y ellos no se meten con nadie excepto para pedir un dólar (y no tan insistentemente) o para ofrecerte algo en venta. Diseminados en las calles Eddy y Ellis, y en el callejón de Polk, el reino de los *homeless* se extiende por casi toda la ciudad. Pero es en Tenderloin donde se asentaron en busca de una patria, a tan solo unas cuantas calles de la estación de policía.

RECORRER TENDERLOIN es como meterte dentro de un capítulo de *The Wire*. A unos metros del comedor comunitario un diler, un negro inmenso con sombrero y gabardina, atrae a los *homeless* como la caca a las moscas. Lo pueden identificar porque alrededor de él se apeñusan otros yonquis. Y a la vista de turistas y residentes, deposita bolsitas de droga en la mano de los *homeless* famélicos. La actividad de los yonquis es mínima. Se dedican a doblarse hasta la inconsciencia a causa del fentanilo. Se quedan tirados en unas posturas imposibles de adoptar en sobriedad. Tienen la elasticidad de los contorsionistas de circo. Sabes que algo sucede cuando se amontonan. Sólo se mueven por droga o comida.

Tenderloin es más que su población yonqui. En el barrio se encuentra uno de los mejores lugares para comer ramen en la ciudad. El Mensho Tokyo SF, que ostenta una mención en la Guía Michelin. Una condecoración nada fácil de conseguir. Más que merecida. Siete días a la semana los yonquis del ramen hacen fila afuera del restaurante. El lugar es atendido en su mayoría por mexicanos. Que te toman la orden en español. El parecido de mi mesero con Freddy Mercury era asombroso.

La densidad de *homeless* no le impide a Tenderloin tener actividad comercial. El turista y el yonqui conviven por mutua necesidad. Se adaptan el uno al otro. Caminar por el rumbo significa esquivar cadáveres vivientes. Se reúnen en grupos de cuatro, de diez, de veinte. Y hasta más numerosos. Algunos tienen bocinas sonando toda la noche. Hay varios que están sentados en sillones destrozados. Con la mirada perdida o por completo inconscientes. Y tienen sus peleas privadas. La segunda noche que recorrí el barrio, un negro jaloneaba a una negrita que empujaba en una silla de ruedas a otra negrita. Nadie intervenía. Cada yonqui está ocupado en sus propios problemas de yonqui.

Además de la droga, los *homeless* adoran a los perros. Junto a las hordas se observan muchos canes de paseo. En su mayoría pitbulls. Lucen amenazantes con sus cuerpos de toro y sus cabezotas, sin embargo, son bastante dóciles. Están bien educados. Y algunos incluso van con bozal, perros recogidos que están adaptándose a la idea de tener un dueño y ser sociables dentro de la comunidad yonqui. Es increíble el contraste que existe entre el perro de un yonqui y su persona. El yonqui apesta. Sabrá Dios cuándo se pegó su última ducha. Su aspecto es desastroso. Pero



Fuente > Cortesía del autor

el perro del yonqui va a la línea. Y no están sucios. Incluso a muchos de los pitbulls les brilla el pelaje. Indicio de que están bien alimentados.

A los *homeless* residentes habría que sumarle a la población flotante de adictos que frecuentan Tenderloin. Personas que no están en situación de calle, pero que acuden al barrio a pasar la tarde o que lo visitan de pasada sólo para comprar droga. Gente cuyo horizonte será convertirse en indigente. Que abandonarán sus casas para venir a engrosar la población *zombie*. Caminando escuché la conversación entre una trabajadora social de color y una chica blanca de unos veinte años. Le decía que la mandaría a casa, que ella no pertenecía a las calles. Así como ella, otros están en proceso de incorporarse. Son los futuros inquilinos.

LA DIVERSIDAD MULTICULTURAL de la ciudad hace que el paisaje cambie de una calle a otra. Yendo hacia Union Square se encuentra el Johnny Foley's, un bar irlandés que no es barato, nada es barato en San Francisco. Aunque afuera esté plagado de *walking dead*, dentro una familia de gringos fresas comen cheesecake hecho con Guinness. Hay una gran variedad de cervezas y el lugar es un universo totalmente opuesto al de puertas afuera. Es como si se tratara de otra ciudad. Pero es la misma.

Una de las quejas más recurrentes es el ruido que hacen los *homeless* durante la noche. De hecho, los hoteles de la zona se han visto obligados a reducir tarifas. Pero a pesar de gritos ocasionales en la madrugada, la contaminación auditiva es inferior a la que producen las zonas de bares de reguetón en cualquier ciudad. La ventaja de hospedarte en Tenderloin es su ubicación. El epicentro yonqui está en medio de todo. Partir de ahí hacia distintas partes de la ciudad es fácil.

Junto al Foley's, en la misma calle de O' Farrell, se ubica otro lugar para comer ramen, Hinodeya. Además de ser uno de los lugares favoritos de los lugareños, tiene la ventaja de abrir hasta las tres de la madrugada. Que la calle esté plagada de yonquis no es impedimento para ofrecer su servicio. Si de algo se quejan los habitantes de San Francisco es de los pocos sitios para comer a altas horas de la noche. Hinodeya es de los pocos lugares que cierran tarde. Y es que el barrio no duerme. Como tampoco duermen los yonquis. Que en cuanto cae la oscuridad hacen fiesta. Se congregan grupos numerosos y toman las calles como si fuera una kermés popular.

San Francisco es una de las ciudades más ricas de California. Pero esa riqueza ha producido una miseria de la cual los *homeless* son los embajadores. Y por el momento le han conseguido ganar al sistema. Después de tres noches en Tenderloin, descubres que ellos son los verdaderos dueños de la calle. ■

“SAN FRANCISCO
ES UNA DE LAS
CIUDADES MÁS RICAS
DE CALIFORNIA.
PERO ESA RIQUEZA
HA PRODUCIDO UNA
MISERIA DE LA CUAL
LOS HOMELESS SON
LOS EMBAJADORES.”