

LETRILLAS

82 *La perfección de The Revenant*

83 *Las traducciones de James*

84 *El irremplazable Rubén Darío*

89 *La belleza en Elizondo*

91 *Bowie: inimitable creatividad*



ILUSTRACIÓN
**ALEJANDRO
MAGALLANES**

CINE

The revenant en busca del asombro

L

FERNANDA SOLÓRZANO

a película más reciente de Alejandro González Iñárritu no esconde sus ambiciones. Busca deslumbrar y lo logra. Coincidencia o no, los temas del relato que narra —adversidad,

supervivencia y el punto de no retorno— también definieron el proceso de su rodaje. Este juego de espejos es beneficioso para efectos de promoción de la cinta, pero tiene implicaciones menos superficiales. Descartar los paralelos por creerlos irrelevantes es mantener un punto ciego respecto a las formas en que la realidad influye en la percepción del cine. La imaginería de la adversidad que contienen las anécdotas sobre cómo se filmó *The revenant* es ya indisoluble de la historia de su protagonista, el explorador Hugh Glass.

El guion de *The revenant* se basa libremente en la novela homónima de Michael Punke. Ambos relatos se sitúan a principios del siglo XIX, cuando tramperos blancos comerciaban con pieles de animales y peleaban por los territorios con los indios nativos. Tanto en la novela de Punke como en la primera adaptación de la historia de Glass al cine, *Man in the wilderness* (Richard Sarafian, 1971), las penurias del protagonista comienzan con el ataque brutal de un oso grizzly. A pesar de que sobrevive, el hombre es abandonado por sus compañeros de expedición. En *The revenant*, su viacrucis comienza antes. Por medio de *flashbacks*, sabemos que Glass (Leonardo DiCaprio) vio morir a su esposa india en un incendio provocado por blancos. Sobrevive su hijo mestizo, que lo acompaña hasta el día en que lo embiste una osa.

González Iñárritu quiso filmar *The revenant* en escenarios naturales tan hostiles como los del relato. Desde principios de 2015 comenzaron a circular rumores de que el rodaje, en Calgary, se había convertido en una pesadilla logística. Las con-



diciones de clima extremo retrasaron el calendario planeado y esto derivó en infinidad de complicaciones: el actor Tom Hardy se vio obligado a cancelar otro proyecto, un productor fue reemplazado por desavenencias con el director, y hubo despidos y desertiones en masa del *crew*. Faltaba todavía lo peor: cuando a causa del retraso llegó la primavera a Calgary los paisajes nevados comenzaron a deshelarse. El equipo entero de filmación se mudó a la Patagonia argentina, donde todavía comenzaba el invierno y las temperaturas eran aún más bajas que las de Calgary. (De la escalada del presupuesto, ni hablar.) A mediados de julio, González Iñárritu encaró los rumores y concedió una entrevista a *The Hollywood Reporter*. En ella desmentía poco y defendía sus motivos para filmar en orden cronológico, solo con luz natural y obligando a sus actores a aceptar los retos físicos de sus personajes. Desde esa entrevista hasta ahora, las anécdotas han circulado con carácter “oficial”.

¿Era necesario llegar a tal límite de perfeccionismo? A juzgar por la calidad es-

tética de *The revenant*, sí. Sus imágenes, texturas y atmósferas son arrebatadoras por ser tan superiores a las que usualmente se crean en un estudio de digitalización. No es esencial enterarse de la dificultad que implicó lograrlas, pero, dada su belleza, no estorba. Sirve incluso para apreciar la ironía: el hiperrealismo de *The revenant* solo pudo lograrse a través de una técnica artificiosa —tomas sin cortes y siguiendo trayectorias enloquecidas, coreografías actorales *ad hoc*, solo dos horas de filmación diarias, etcétera—. Tómese como ejemplo la primera batalla entre indios y exploradores, que coloca al espectador al centro de la acción mejor que ninguna película filmada en 3D. Durante más de seis minutos y con solo tres cortes, la cámara en mano de Emmanuel Lubezki muestra a blancos atravesados por flechas, a indios heridos cayendo de árboles, combates bajo el agua del río, caballos que caen baleados, más blancos atravesados por lanzas. Los puntos de vista cambian: por momentos corresponden a uno de los protagonistas y, por otros, al de alguien muy cercano a



ellos. Que haya pocos planos generales evita que el espectador tenga una visión panorámica de la masacre (y que esto lo ponga “a salvo”). Al contrario, experimenta junto con los personajes horror y confusión. A la vez, es imposible no “salirse” y observar la puesta en cámara. Pero esto dura poco: se impone de nuevo la brutalidad de la acción. Entre una forma de observar y otra, alguien recordará lo leído en un reportaje. Notará al hombre desnudo que es arrastrado de bruces y sabrá que es un actor que aceptó hacer la toma con solo hojas de plástico protegiéndole los genitales del roce con la nieve. A su percepción de la batalla a medio camino entre ficción y realidad ahora se sumará el dolor por asociación.

Este juego intermitente entre ilusión y conciencia ocurre también en las pocas escenas con CGI (imágenes creadas por computadora), especialmente efectivas por un efecto de inercia en la percepción sensorial: ya que el ojo del espectador se ha habituado a ver filmados objetos y personas que existen en la dimensión física, su cerebro se presta más fácil a caer en el en-

gaño. Es el caso de la secuencia más memorable de la cinta: la batalla cuerpo a cuerpo entre la osa y DiCaprio. Contribuyen a la verosimilitud recursos ingeniosos: debido a la cercanía entre la acción y el punto de vista, el vaho de la osa “empaña” la cámara. No hay vaho porque no hay osa, pero gracias a ese artificio nunca un animal en pantalla había lucido tan aterrador.

Se dice que si una ficción asombra solo por sus aspectos técnicos ha fallado en su misión de transmitir una experiencia. Es una sentencia caduca: ignora que la evolución de los efectos digitales ha causado adormecimiento en la audiencia. En su libro más reciente, *Instrucciones para ver una película*, el crítico David Thomson advierte una paradoja: si hoy

¿Era necesario llegar a tal límite de perfeccionismo? A juzgar por la calidad estética de *The revenant*, sí. Sus imágenes, texturas y atmósferas son arrebatadoras.

en día no salimos despavoridos de una sala de cine es gracias a nuestra cualidad de espectadores sofisticados. Aun así, alega, queremos ser engañados y sostener la llamada *suspensión de la incredulidad*. En la era de la sofisticación digital, ¿cómo recuperar el asombro primigenio (o lo que sea que nos despabile)?

Esa es la pregunta que responde *The revenant*. Mejor dicho, esa es la utilidad de llevar una filmación al límite de lo tolerable y de hacérselo saber al público con meses de anticipación. Ya que difícilmente un director contemporáneo haría creer a su espectador que un hombre fue de *verdad* atravesado por una flecha o embestido por una osa, su segunda mejor opción es desestabilizar sus certezas: orillar a preguntarse cómo se filmó algo, quién padeció y qué cosa, o si era necesario que un actor comiera —y vomitara a cuadro— hígado de bison real, aún cuando tenía un *prop* a su disposición. —

FERNANDA SOLÓRZANO, ensayista y crítica de cine. Mantiene en el blog de *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte*.



TRADUCCIÓN

La tuerca y el torno



ELISA CORONA AGUILAR

El final de la edición que Libros del Asteroide acaba de lanzar de *The turn of the screw*, hay una hermosa cita de Juan Ramón Jiménez sobre la siempre insatisfecha, interminable,

labor del traductor: “Traducir es triste y difícil, aunque uno quiera hacerlo y lo haga por gusto propio, porque es irse uno matando a cada paso.” Su lugar al final de esta nueva traducción de la obra maestra de Henry James la hace parecer casi una disculpa por todos los vacíos y tropezones, las altas y bajas, que puede uno encontrarse en el libro. El cintillo que acompaña a esta edición promete una experiencia de lectura “como si fuera la primera vez”, gracias a una traducción, “por fin a la altura del original”. “Por fin”, porque según los editores ni Sergio Pitol ni José Bianco lo habían logrado con sus respectivas versiones, *La vuelta de tuerca* y *Otra vuelta de tuerca*. Nada más contradictorio que encontrar un anuncio tan pomposo, mercadotécnico y arrogante, junto con una cita tan humilde, culposa y resignada, para enmarcar

el trabajo de Alejandra Devoto, Jackie DeMartino y Carlos Manzano. Porque no solo fueron tres los traductores que estuvieron “matándose” a cada paso (en palabras de Jiménez), sino que además se tardaron diez años en dicha labor: completar su vuelta en el potro de tortura, el torno, que según ellos es mejor que la tuerca.

En una entrada de su blog *Marcapáginas* en el sitio web de *Letras Libres*, Cristian Vázquez comentó ampliamente por qué el cambio del título —*La vuelta del torno*— es pretencioso e innecesario. A mí sencillamente me suena a una forma de decir que “el otro traductor” se equivocó y un reñón para todos los que pensamos que *Otra vuelta de tuerca* o *La vuelta de tuerca* eran títulos acertados, eficaces.

Y sin embargo, siempre es bueno darle una oportunidad a las nuevas traducciones, sobre todo cuando insisten en que el trabajo de traducir nunca está terminado, en que se puede hacer más por encontrar la voz de un autor extranjero en nuestro idioma. A veces nos encontramos con gratas sorpresas. Hace unos años comenté la traducción que Ana Rosa González Matute realizó de *Canto de mí mismo*, de Walt Whitman, para Libros Magenta. Mi primer pensamiento fue: “¿Otra traducción? ¿además de la de Borges?” Después de la lectura descubrí lo mucho que se equivocaba Borges, lo necesaria que era esta nueva traducción para ser fiel al autor. No ha sido el caso con esta “vuelta del torno”. En mi primera lectura, antes de entrar a la revisión a detalle y comparar este trabajo con los de Pitol y Bianco, noté la absoluta falta de ritmo. La prosa es una máquina que avanza con dificultad; eso me hizo pensar en si era pertinente que tres traductores batallaran a un mismo tiempo e intentaran imponer distintas respiraciones a una novela como esta; porque la traducción, como la poesía, tiene todo que ver con la respiración. Lo siguiente que salta a la vista es el desmesurado uso del guion largo, como si no hubiera otro signo de puntuación en el mundo. Y cuando digo desmesurado me refiero a que se puede abrir cualquier página al azar y encontrar al menos seis guiones aquí y allá. De ese modo, la lectura se vuelve arrítmica y tortuosa desde el inicio.

Vayamos a algunos ejemplos: la versión de Devoto, DeMartino y Manzano habla de “euforia y desánimo” donde solo hay *flights and drops*; Pitol, tal vez demasiado literal, traduce “vuelos y caídas”, mientras Bianco

acierta con “altos y bajos”. Otra decisión cuestionable es el uso de “corazoncito” (en vez de un “pequeño corazón”), que suena tan ridículo como “señorito”, diminutivos que acaso los traductores eligieron para dar ese carácter sentimental y exagerado a la protagonista, pero que en variadas ocasiones parece un exceso. En la traducción de Libros del Asteroide se dice: “Estábamos solos con el día sereno”; en la versión de Bianco, en cambio, se lee: “Estábamos solos en el día apacible”; Pitol lo resuelve de este modo: “Estábamos solos, el día era apacible”. La preposición que utiliza James en efecto es *with*: *We were alone with the quiet day*. Sin embargo, restituir dicha pre-

Henry James

LA VUELTA DEL TORNO

Traducción de Alejandra Devoto, Jackie DeMartino y Carlos Manzano. Barcelona, Libros del Asteroide, 2015, 184 pp.

LA VUELTA DE TUERCA

Traducción de Sergio Pitol. México, uv/Conaculta, 2007, 156 pp.

OTRA VUELTA DE TUERCA

Traducción de José Bianco. Madrid, Siruela, 2012, 184 pp.

posición no es el mejor criterio: con sus decisiones, Bianco y Pitol hacen más comprensible e inmediata la frase. Colocar de nuevo el “con” provoca una ambigüedad que entorpece la lectura y da la impresión de ser una errata.

Me habría gustado encontrar en esta edición un prólogo de los traductores para comprender su postura y su criterio, vaya, incluso para saber cómo le hacen tres personas para trabajar juntas por diez años en el mismo proyecto (que resulta ser una novela corta) y no matarse en el intento. Cualquier explicación que venga de quien realiza este oficio de traductores sería mucho mejor que las fanfarronadas de las que echó mano el editorial, como decir que el de James es “uno de los textos de la literatura anglosajona cuyas traducciones hasta la fecha han estado más alejadas del original”.

La traducción de Devoto, DeMartino y Manzano tiene sin duda aciertos, pero el precio que pagan es muy alto, en particular cuando sacrifican la regularidad en el criterio y la fluidez de la prosa. Me quedo con la tuerca y no con el torno, con la de Pitol por su maestría rítmica aunque sea a veces abiertamente infiel al original, con la de Bianco por dar un paso más en la precisión, pero no con la versión que pretende ser canónica sin intentar primero ser legible. —

ELISA CORONA AGUILAR es guitarrista, escritora y traductora. Su libro más reciente es *El desfile circular* (Fondo Editorial Estado de México, 2014).



ANIVERSARIO

Rubén Darío y la novela



JOSÉ EMILIO PACHECO

or temperamento y circunstancias de producción Rubén Darío (1867-1916) fue lo que en su época llamaban un “fragmentario”, un autor de textos breves y escritos de un solo impulso. Jamás tuvo la posibilidad de darse al trabajo continuo y sistemático que exige la novela. El siglo xx lo encontró en la incómoda posición de lo que hoy llamamos una celebridad literaria. A ellas se les puede aplicar lo que dijo de los generales el duque de Wellington: “Lo único peor que el éxito es el fracaso.” Rodeado por solicitantes de versos de álbum, discursos y prólogos, Darío milagrosamente se dio tiempo para escribir, a menudo en bares y restaurantes, los poemas de su me-



por libro, *Cantos de vida y esperanza*. Lo que no tuvo fue la oportunidad de sentarse a redactar o a terminar una novela.

De noviembre de 1906 a marzo de 1907 estuvo en Mallorca a fin de procurarse la paz y la recuperación física y moral. Fueron meses excepcionales para su poesía. En ellos escribió “Epístola a la señora de Lugones”, “Eheu”, “Romance a Remy de Gourmont” y “Canción de los pinos”. También cumplió con *La Nación* de Buenos Aires, su principal fuente de ingresos desde 1889 hasta 1915. Envío como crónicas unas divagaciones, *En la isla de oro*, novela iniciada y abandonada en 1913-14, que fue su testamento y despedida.

Allí encontró Darío el sol, el oro y el azul que lo obsesionaron siempre, y se reunió con sus amigos Gabriel Alomar y Santiago Rusiñol, el pintor de los jardines de España. El ausente de Mallorca fue el cisne, porque el animal totémico de la isla es el inteligentísimo, despreciado y superexplotado cerdo. En realidad el tema intertextual o palimpsestico de estos fragmentos es el libro de George Sand (1804-1876) *Un invierno en Mallorca* y el conflicto entre arte y vida. Darío inicia su ofensiva contra las mujeres intelectuales o artistas que llegará a su más irritante paroxismo en la novela fallida de que estas páginas son el borrador, un borrador en que las digresiones devoran la tenue materia narrativa y las citas se incrustan para llenar espacios.

MENTIRA AUTOBIOGRÁFICA Y VERDAD NOVELESCA

La vida de Rubén Darío contada por él mismo es el peor de sus libros. Lo dictó en pocos días para cobrar lo ofrecido por la revista bonaerense *Caras y Caretas*. La presencia de una estenógrafa y un taquígrafo acabaron de inhibirlo y frustrarlo. Quizá para reponerse del fracaso Darío recurrió a la distancia relativa de un personaje ficticio y transparente: el músico Benjamín Itaspes. El pseudónimo en casi un anagrama. Anderson Imbert lo ha leído así: Benjamín es el hijo menor de Jacob, mientras que el primogénito es Rubén. Itaspes es el padre del rey Darío el Grande y es también la esperanza deshecha: *Ita spe*. A esta lectura puede añadirse que lo más singular es la elección del apellido: el nombre del padre sustituye el nombre de Darío, el apellido que él no llevó, el padre con quien apenas tuvo contacto.

Si en 1907 las páginas mallorquinas terminaban con dos notas interesantes: el miedo a la muerte y el temor al infierno y, por otra parte, la visión del modernismo como el canto culpable a los dioses vencidos por la victoria cristiana, *El oro de Mallorca* —escrita a fines de 1913, publicada por *La Nación* a comienzos de 1914, al borde del abismo que devorará a Darío y al mundo que lo hizo posible, y desenterrada por Allen W. Phillips en 1967— se inicia con pasajes descriptivos de la mejor prosa que escribió su autor. Muestran que Darío no estaba acabado como él mismo creía en ese momento.

Benjamín Itaspes constituye el más profundo autorretrato que nos dejó su autor. Esfuerzo descarnado de introspección y autocrítica, concluye en el reconocimiento de que sin sus errores y sus defectos Darío no sería el mismo ni habría escrito lo que escribió. *El oro de Mallorca* es también un balance del modernismo como un movimiento que solo pudo darse dentro del mundo católico y una aclaración de que el “vulgo” al que despreciaron estos poetas no es el pueblo sino el sector que Karl Marx y Matthew Arnold despreciaron como el “filisteo” y hoy podríamos llamar *vulgues*.

MUERTE Y RESURRECCIÓN DE RUBÉN DARÍO

La parte abominable de *El oro de Mallorca* es el discurso antifemenino. Su estúpida virulencia se equilibra con todos los elogios a la mujer que hay en la poe-

sía de Darío y vivirán mientras exista la lengua española. Dice Itaspes: “La mujer es la peor de nuestras desventuras.” Una mujer intelectual o artista como George Sand es “un monstruo, un caso teratológico”. Pero aunque sea inculca es siempre “una rémora, un elemento enemigo y hostil para el hombre de pensamiento y meditación, para el artista”.

Como había ocurrido siete años antes, las divagaciones arrastran hasta anular lo que pudo haber sido materia narrativa. *El oro de Mallorca* es la venganza de Darío contra Rosario Murillo, en cuyos brazos morirá sin embargo y que preside toda su obra narrativa, desde “Palomas blancas y garzas morenas” hasta esta fracasada novela. No menos repugnante es su adhesión al antisemitismo dirigido contra los chuetas, los judíos mallorquinos en estas páginas; en otro cuento de estos años, “Gerifaltes de Israel”, contra los judíos en general.

Algunos suponen que Darío terminó *El oro de Mallorca* y el manuscrito quedó en poder de la señora Murillo. Doña Rosario comprensiblemente se negó a publicar esta injustísima diatriba en contra suya. En 1950 se anunció que había entregado el libro completo a Rafael Heliodoro Valle. Lo más probable es que el último capítulo sea el aparecido en *La Nación* el 13 de marzo de 1914: si Darío hubiese escrito algunas páginas más en modo alguno se hubiera rehusado a enviarlas como crónicas semanales al periódico de Buenos Aires. Igualmente Valle, otro periodista que vivía de su artículo diario, no se hubiese dado el lujo de mantener inédito un manuscrito que importaba por ser de Darío.

Para concluir, toda nuestra admiración por Rubén Darío no puede llevarnos a discrepar del juicio de que fracasó como novelista. Pero no es menos cierto que en esos fragmentos ensayó procedimientos que le sirvieron para triunfar en otros géneros. Si Darío no hubiera sido Darío tampoco existirían las grandes novelas y los grandes cuentos hispanoamericanos de hoy. El éxito novelístico de Darío está en los libros de sus sucesores. Aquí también es irremplazable y cada vez más valioso. —

Una versión extendida de este artículo apareció en Proceso el 13 de febrero de 1989.

JOSÉ EMILIO PACHECO (ciudad de México, 1939-2014) fue poeta, narrador y ensayista. En 2014, Era publicó *De algún tiempo a esta parte*, sus relatos reunidos.

EDICIÓN

Lejos de la hiperedición

“

ELIZABETH TREVIÑO

¿Qué razón hay para que no tengamos prontitud para los hombres?” Esta frase, incluida en el prólogo a la primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) de María de Zayas, llama inevitablemente la atención tras la serie de argumentos que presenta su autora para defender las capacidades intelectuales de la mujer. Todas las ediciones posteriores de las *Novelas* han corregido y enmendado “hombres” por “libros”, incuestionablemente una elección más afín al discurso de Zayas, considerada la “primera feminista de España”, sobre “¿qué razón hay para que no tengamos prontitud para los libros?”. Esta enmienda, se supone, fue hecha por la misma autora, según figura en la portada de la segunda edición de las *Novelas* —una leyenda que se usaba entonces sin ton ni son y que no siempre era fidedigna—, lo que nos deja la pregunta del origen del “hombres”: ¿habría sido un descuido de su propia autora, o habría sido algo de la cosecha de su primer editor o de cualquiera de los involucrados en la composición de ese libro? No

lo sabremos nunca. Quizá en casos como el de Quevedo, bien conocido por su labor de autoedición, podríamos esclarecer curiosidades de esta naturaleza. Pero no todos son Quevedo, de manera que tratar de restituir un texto antiguo a la forma más fiel a la voluntad de su autor —objetivo de una edición crítica— siempre será un reto.

De la cabeza de su creador a la del lector contemporáneo, muchas manos intervienen en el proceso de conformación de un ejemplar (pensemos en el autor, su editor, los copistas, pero también en la censura acorde a la época), tantas como todas las ediciones y traducciones que ha merecido la obra con el paso de los siglos. Cuando se trata de obras que han gozado de pocas ediciones, este recorrido por la historia editorial puede ser bastante sencillo, pero cuando estamos hablando del *Quijote* —u otras obras monumentales con incontables ediciones— la labor se torna más compleja. Y, no obstante, aun con tantos avances tecnológicos, en la actualidad el camino que se sigue es el labrado antaño y que, en muy pocas palabras, se resume en localizar las distintas versiones o testimonios de la obra, cotejarlas entre sí, considerar todas las variantes y, posteriormente, fijar el texto base —es decir, elegir la versión que, como editor, uno considera que es la más fiel a la idea original del autor—. Para muchos se trata de una labor tediosa, y probablemente tenga mucho que ver que el cotejo, absolutamente necesario, deviene una actividad mecánica y sistemática: tomar una edición o testimonio y compararla con los demás; todas las ediciones contra todas y a ver qué sale. Cada quien escoge



EL GATO VITTORIO *De cur*



cómo ejecutar este paso; si se tiene suerte se puede confiar en que un equipo de trabajo en unas cuantas sesiones podrá hacer un cotejo colectivo simultáneo de la obra (por ejemplo, a cada integrante se le asigna una edición y mientras alguien lee una, usualmente la primera en orden cronológico, todos van anotando y consignando en qué va variando cada edición). Mucho más tardado es cuando toda la labor de cotejo se hace de manera individual, porque no hay ni cómo agilizarlo: se tiene que leer y contrastar cada testimonio.

Uno pensaría que en pleno siglo XXI, y gracias al apoyo tecnológico, este trabajo sería más sencillo, pero lamentablemente pasan los años y el procedimiento no ha cambiado mucho debido a la tardía y muy lenta incorporación —si acaso podemos aseverar que ya ha llegado— de la tecnología a las humanidades (acaso más distante aún en el caso de la filología). Pero hay proyectos que están aprovechando la tecnología para la crítica textual. Un caso pionero es el de la “Edición electrónica virtual *variorum* del *Quijote*”, a cargo de Eduardo Urbina, de la Texas A&M University, cuyo objetivo ha sido la elaboración de un “archivo hipertextual” o un intento de *hiperedición*, caracterizada por el uso de hipervínculos, de la obra cervantina. Para conseguirlo, básicamente han aplicado el uso de herramientas tecnológicas a las prácticas de edición convencionales o tradicionales a fin de obtener una edición capaz de mostrar todos los distintos ejemplares y todas las variantes encontradas pero de manera simultánea, o bien, ofreciendo al lector la posibilidad de elegir cuáles de estas variantes desea ver. El resultado, sin embar-

go, es aún muy rudimentario. Las ediciones críticas por lo general presentan el texto base y, en las notas al pie, recogen cada una de las variantes; esto se entiende por la naturaleza limitada del papel, pero mediante una *hiperedición* lo deseable es que el usuario se apropie de la obra y elija qué variantes ver: una, dos, todas al mismo tiempo.

Otro proyecto más reciente y, a juzgar por la interfaz, mucho más *user-friendly* (y eso que pareciera extraído de los noventa, un poco torpe y visualmente agresivo), es *HyperMachiavel*, con sede en la Escuela Normal Superior de Lyon, que busca, mediante un *software* especializado, mostrar las diferentes elecciones y decisiones editoriales que han tomado los primeros traductores franceses de *El príncipe* (1531) de Nicolás Maquiavelo. *HyperMachiavel* sin duda arroja nuevas luces sobre el proceso mismo de la edición crítica, pero también nutre los campos de la historia de la traducción y la traducción comparada (y otras áreas que toca de manera tangencial, como la de la política en el caso particular de esta obra). Aun así, tras jugar con la herramienta (disponible en hyperprince.ens-lyon.fr), pareciera que los pocos esfuerzos encaminados a permear a la filología del potencial que trae consigo la era digital aún se quedan cortos porque, en vez de explotar las bondades de la naturaleza digital, tratan de recrear u optimizar la versión impresa pero “mejor acomodadita”; lo que termina siendo, más bien, la “edición electrónica” de una obra y no una *hiperedición*. —

ELIZABETH TREVIÑO (Monterrey, 1983) es filóloga. Se ha especializado en la obra de María de Zayas.

CARTA DESDE ASMARA

Peregrinos (refugiados) del tiempo



DIEGO GÓMEZ PICKERING

on sus dos mil quinientos metros de altitud que la colocan, equidistante y plácida, entre las mesetas centrales de la planicie etíope y las costas del mar Rojo,

Asmara, “la de las cuatro hermanas”, atrapa a todo el que la mire. Lo mismo al romántico bucólico en busca del África redentora que al activista político en busca del régimen utópico.

Su perfecta, y prácticamente intacta, arquitectura modernista hace de la capital eritrea un museo abierto: las gasolineras de líneas pulcras, las fachadas de los cines en desuso, los edificios de la otrora administración colonial italiana. La mezcla sutil y natural entre minaretes y campanarios, entre mucines y monjes, entre cristianos y mahometanos, le da a la ciudad y al país un aire innato de misticismo.

“En Eritrea —de acuerdo con la guía de viajes Bradt— ensalzar, elogiar o encomiar está justificado.” No lo está, al pare-



cer, disentir, en público o en privado, del discurso oficial. Demasiados eritreos lo han comprobado a lo largo de los últimos quince años y por ello muchos han preferido emprender un largo y sinuoso peregrinaje a través de las montañas, el desierto y el Mediterráneo para llegar a Europa. Esta migración ha sido la historia menos escuchada durante la reciente crisis humanitaria que ha salido a la luz. Una historia tan desgarradora y muda como Eritrea misma.

Cuando el primer grupo de veinte refugiados, de los más de seiscientos mil que han llegado a Europa desde enero del año pasado, fue reubicado a principios de octubre en la pequeña ciudad sueca de Luleå, nada se reportó a ese respecto en los diarios o noticieros de Asmara; aun cuando esos veinte, entre mujeres, niños y jóvenes adultos, son eritreos. De acuerdo con la Comisión Europea y la Organización Internacional para las Migraciones, Eritrea —a la par de Siria, Iraq y Afganistán— es uno de los países con mayor emigración hacia Europa. Según cifras de ACNUR, cerca de 417,000 eritreos han solicitado asilo o se encuentran en campos de refugiados de países vecinos.

“Esa fue sin duda una buena época”, me confía un habitante al que llamaré Yohannes. Uno advierte cierto dejo melancólico en su voz. Los años dorados a los que hace referencia, y que siguieron a la independencia de Eritrea en 1993, han sido los más prósperos y esperanzadores en la historia reciente del país. Los reflectores internacionales puestos, en ese momento, en la nación “más joven” de África, tras décadas de conflicto civil y una sangrienta guerra de independencia, se difuminaron poco a poco hasta apagarse por completo.

En 2000, el país reinició sus hostilidades con la vecina Etiopía; un diferendo fronterizo, no arreglado con la independencia, reavivó el conflicto armado. A pesar de resolverse a los pocos meses a través de una intensa negociación internacional y la oportuna intervención de las Naciones Unidas, la disputa sirvió de pretexto al régimen del presidente Isaiás Afewerki para impulsar una estrategia de militarización y control político que, a veintidós años de haberse convertido en el primer líder de la Eritrea independiente, le ha permitido hacer de su gobierno uno de los más represivos y sigilosos del mundo entero.

Primero fue el silenciamiento de la prensa, luego la persecución de los gru-

pos organizados de estudiantes, las detenciones arbitrarias y sin juicio de los opositores políticos, la expulsión de las agencias para la cooperación y las ONG internacionales, y finalmente la imposición del servicio militar obligatorio a una edad entre la niñez y la adolescencia temprana. Eritrea se cerró al mundo, en una alegoría macabra sobre el significado de ser independiente. Yohannes lo sabe bien. Su antiguo vecino desaparecido desde el 2001 y editor de uno de los extintos diarios, el compañero de juegos de sus hijos arrebatado de casa para sumarlo al ejército, los tantos sobrinos que han hecho camino a Europa escapando a las balas en la frontera y de los que poco o nada sabe, son ya demasiados ejemplos. “Yo ya estoy muy viejo”, dice para dejar en claro que no cambiará su presente por un futuro incierto.

Gabriel, escondido entre las callejuelas adyacentes al mercado de la calle Barentu, confiesa con una voz casi imperceptible que ya tiene todo listo para salir del país. “Espero la señal indicada”, dice nervioso pero firme. Tiene pensado hacerlo junto a un grupo. Una vez cruza la frontera con Sudán, los esperará un guía por el que han pagado previamente. En los mercados de Asmara, los dólares son moneda corriente y lo que se

comercia, más allá de hortalizas y el venerado café de grano, son los servicios.

A miles de kilómetros de distancia, entre el trájín del saturado puerto de Calais, al norte de Francia, en las inmediaciones del asentamiento irregular de migrantes venidos de todas las latitudes conocido como “La Jungla”, Abduselam también se encuentra a la espera. Tiene dieciséis años y dejó Asmara a los quince. De escaso metro cincuenta de estatura y cuarenta y pocos kilos de peso, su espíritu tiene una resiliencia que desarma. Se trata de un espíritu peregrino. “No voy a dar un paso atrás”, me dice con una sonrisa que reconforta. Le acompañan cuatro muchachos más de su misma edad y una chica un par de años mayor. Todos han venido juntos. No quieren recordar lo difícil del camino, ni a los compañeros que no llegaron hasta aquí, pero sus miradas los delatan. Lo mismo sentirse sin aire en el Sahara que en el Mediterráneo.

En el maltrecho campamento lleno de lodo y restos de ropa, utensilios de primera necesidad y activistas europeos pro derechos del migrante, Abduselam mira hacia al Canal de la Mancha sin haber quitado nunca la mirada de Asmara. —

DIEGO GÓMEZ PICKERING (ciudad de México, 1977) es internacionalista, escritor y actual embajador de México en Reino Unido.



LITERATURA

Elogio de la belleza

E

MALVA FLORES

En las primeras semanas de diciembre ocurrió un espectáculo “inquietante”, pensé cuando vi las fotografías que mostraban algunas calles de la ciudad de México al anochecer. La palabra que tantas veces utiliza Salvador Elizondo se fundió con el resplandor rojizo, naranja tal vez, que alumbraba la avenida Juárez y otras más. La irradiación provenía de un gran anuncio adosado a los puestos de periódicos: Farabeuf, decía y, bajo la palabra, el ideograma *liu*. La primera sensación que me produjeron esas fotografías era acompañada por una sola palabra: “¿Recuerdas?”

Otra fotografía, apenas vislumbrada hace muchísimos años, me había provocado una turbación inolvidable, en el sentido estricto de la palabra. Pero, aún más que la imagen que todos recordamos al pensar en *Farabeuf*, lo que indujo en mí el efecto de una descarga eléctrica, y sin embargo duradera, fue la extraña mixtura de las sensaciones que se desprendían de un libro cuya fotografía atroz de un supliciado chino se reunía en mi cerebro con la cadencia de unas palabras que daban el *tempo* exacto para que el doctor Farabeuf concluyera su paso cansino por la escalera y, mientras lo hacía, unas gotas de luz ambarina, un tintinar metálico de lumbre, anunciaban, casi en cámara lenta, la caída de tres monedas, la muerte de una mosca, el *I Ching*, el deslizamiento de una tablilla de ouija, la textura viscosa de una estrella de mar o la imagen espléndida y al mismo tiempo turbia de Mélanie Deshaignes. Ese nombre —que utilicé sin fortuna como seudónimo en cientos de concursos literarios a partir de entonces— apareció claramente dibujado ante mis ojos cuando vi las fotografías de la avenida Juárez. En un solo instante se volvió presencia, y no tuve que hacer un esfuerzo para “recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida”, según reza uno de los moti-



vos centrales de la novela.

Tal vez a Elizondo le gustaría saber que en mí, y en tantos

más, puede verificarse la teoría que intentó explicar a unos estudiantes que deseaban saber cómo había escrito *Farabeuf o la crónica de un instante*. Con el fin de escribir mi tesis de licenciatura —dedicada a *Farabeuf* y *Morirás lejos*, de Pacheco— leí cuantos apuntes encontré sobre el principio del montaje, “el principio dialéctico del universo en el que el choque de dos cosas produce una tercera”, explica Elizondo en “Génesis de *Farabeuf*”, el texto con el que abre la edición que El Colegio Nacional publicó recientemente para celebrar el cincuenta aniversario de la novela. Entonces yo no sabía que eso, precisamente eso, era la matriz de la poesía. “Cuando escribí *Farabeuf* no conocía el efecto poético”, dice Elizondo y no le creo, pero lo encontró en Poe, así como la importancia de “la conjunción de imágenes que producen una tercera imagen”.

Siguiendo ese propósito, hojeo al mismo tiempo *Farabeuf* y los *Diarios*, publicados por el FCE hace unos meses, y ambas ediciones me producen un efecto, si no “poé-



Salvador Elizondo
FARABEU O LA CRÓNICA DE UN INSTANTE
México, El Colegio Nacional, 2015, 216 pp.

tico”, sí sensible: un estremecimiento que nace de la contemplación azarosa de algo extraordinario. En ambos libros, Paulina Lavista realiza los prólogos y por ella sabemos la historia de estas ediciones. En el caso de *Farabeuf*, por ejemplo, la participación de Mariana Elizondo, a quien “debemos que en esta edición pueda conocerse el manuscrito original de *Farabeuf*” y otras particularidades que hacen de 2015, y gracias al empeño de Lavista, el año de Elizondo. Ya he hablado de los *Diarios* en otro sitio y aquí me parece necesario señalar la notable labor de los editores de *Farabeuf*, en particular de Alejandro Cruz Atienza, director editorial. Sin resquemor lo digo: es la edición más hermosa que alguien pudo imaginar, convertida en un objeto lujoso, no por su costo, sí por su belleza. En una caja forrada de tela roja, donde aparecen los nombres de Elizondo, *Farabeuf* y el ideograma *liu*, se incluyen dos volúmenes y un pliego de papel. El primero de ellos contiene la “Génesis” de la que hablaba, la novela misma y quince textos sobre ella, cuyos autores van de Octavio Paz a Alejandro Toledo, pasando por Gabriel Zaid, Michèle Alban, Mariana Elizondo, Adolfo Castañón, Guillermo Sheridan, Pablo Soler Frost, entre otros. El segundo volumen de la caja es una asombrosa iconografía de Elizondo, pero también de *Farabeuf* y sus fuentes: una joya del

diseño. Por último, el amplio pliego señala la “Ocho vistas del manuscrito original” y al desdoblarse nos muestra la reproducción de sendas páginas del cuaderno donde Elizondo escribió, dibujó, imaginó *Farabeuf*.

En “Las palabras”, texto incluido en los *Diarios*, leo: “Todos los elementos del universo contribuyen a la nostalgia de nuestra disolución porque esa mirada del verdugo, solo a través de la cual el caos nos es comprensible como un elemento del orden ficticio que nos permite entendernos de cierta manera con la realidad, sabe mirar más hondo que nuestros ojos y sabe descubrir en nuestra posibilidad de aniquilación la trampa de la realidad, la certeza de la nada.” Pienso entonces en Paz, quien decía que la única manera de vencer a la muerte era a través de la forma. “El olvido es más tenaz que la memo-

ria”, parece responder Elizondo, en una de las frases más recordadas de *Farabeuf*. Pero esa frase es apenas el inicio de un ritual, de una invocación que nos susurra: contra el olvido, solo la forma, la belleza de la forma, puede rescatarnos y esa fue la tentativa de Elizondo en toda su obra.

Nada de eso dije treinta años atrás en mi tesis, quizá porque entonces no lo sabía o porque no era importante. La horrenda creatura que engendré concluyó muy oronda que ni *Farabeuf* ni *Morirás* *lejos* eran novelas del *nouveau roman*, ni góticas, aunque compartían algunos de sus principios. Un año de mi vida utilicé para escribir esas dos líneas estúpidas, pero nunca pude decir qué era *Farabeuf*.

“Huye de la palabra belleza, palabra prohibida”, me dicen cuando pregunto cómo se llama ahora eso que mi generación

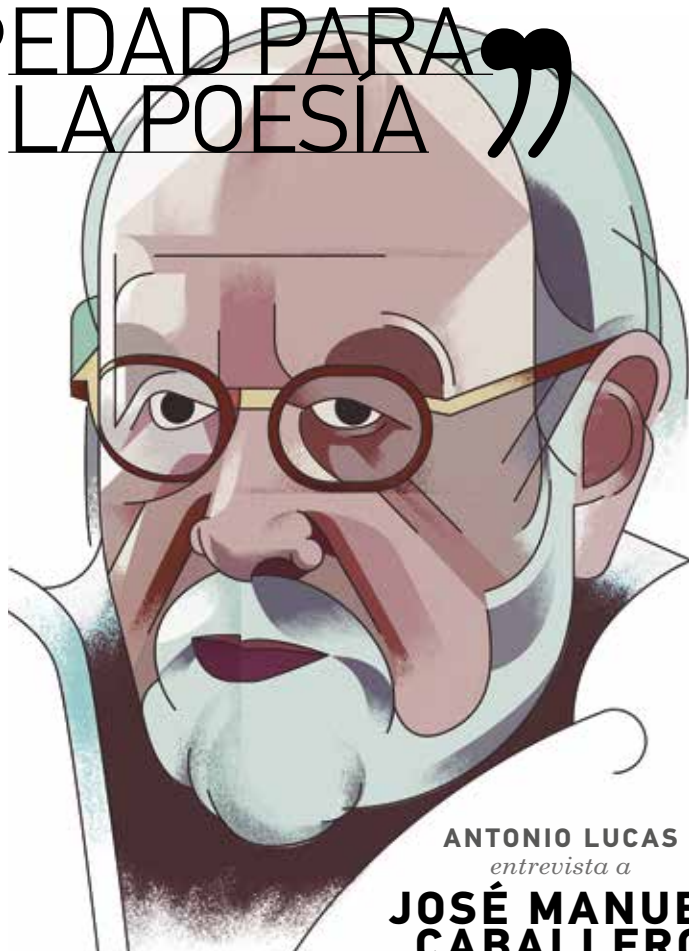
aún reconocía sin vergüenza pero empezaba a temer nombrarla como categoría estética: no en su sentido cosmético, sino como una construcción armónica aun entre lo horrendo, lo dispar, lo aparentemente caótico; un sentido matemático de la elegancia por el aprovechamiento exacto de los recursos artísticos, narrativos: poéticos.

Con real temor abrí las páginas de *Farabeuf* –“¿Recuerdas?”– y comencé a leerlo con la misma congoja que nos asalta cuando vamos al encuentro, muchos años después, de algo o alguien a quien hemos amado intensamente. Y ahí estaba, no con el desdoro de un eco sino como algo vivo, el latido turbador de su belleza incorruptible. —

MALVA FLORES (ciudad de México, 1961) es poeta, narradora y ensayista. Su último libro es *La culpa es por cantar* (Literal Publishing/Conaculta, 2014).

LITERATURA

“YA NO TENGO
EDAD PARA
LA POESÍA”



ANTONIO LUCAS
entrevista a
**JOSÉ MANUEL
CABALLERO
BONALD**

José Manuel Caballero Bonald milita en la literatura desde los primeros años de vida, como lector, como autor, como viajero. Nació en Jerez de la Frontera en 1926 y formó parte desde primera hora de la nómina principal de la generación del cincuenta y, a la vez, se hizo sitio en la novela con algunas piezas de muchos quilates: *Dos días de setiembre* (1962), *Ágata ojo de gato* (1974) y *En la casa del padre* (1988). A pesar de haber publicado en los últimos quince años cuatro libros de poemas y nueve antologías poéticas, Caballero Bonald sostiene que se le ha pasado la edad de la poesía.

¿Cómo se enfrenta hoy a la escritura?

Pues me ocurre algo poco razonable a estas alturas, y es que encuentro una facilidad que nunca había tenido para el desarrollo de la frase. He llegado a un fraseo fluido, de buena entonación. Me atrae mucho quebrar la norma, ir a contracorriente. No le tengo miedo a la falta de lógica. Supedito la lógica al pensamiento intuitivo. Y tampoco me preocupa que el poema no sea enteramente entendible. El “sencillo” se usa muchas veces para tapar vicios. Viene a ser como la excusa de los incompetentes.

Se ha acercado a la poesía con un ímpetu juvenil.

Soy consciente de eso. A partir de *Diario de Argónida* (1997) la poesía abarcaba todo el espacio de mis preocupaciones. Sentía una obsesión por la escritura poética como no había sentido antes. Incluso durmiendo pensaba versos o corregía los que ya había escrito. Estaba trabajando en conseguir una tonalidad, un ritmo en el poema que fuera distinto a lo que había hecho. Y creo que lo alcancé, sobre todo en un libro que considero el libro de mi vida: *Entreguerras* (2012). En esa biografía poetizada están mis obsesiones, mis manías, incluso mis manías persecutorias. Me sorprende, con lo viejo que soy, poder sacar fuerzas de flaqueza para condenar todo lo que no me gusta. Es una forma de autodefensa. Pero ya no tengo edad para la poesía. La poesía requiere unos apasionamientos que los viejos no solemos cultivar. Aunque sospecho que una cierta rebeldía aún me mantiene en pie.

Aquellos versos van impulsados por una fiebre o ansiedad por decir, por andar, por celebrar o también por devastar.

Así es. Además, ya le digo, en poesía no hay por qué entenderlo todo. En un poema las palabras pueden lograr que se abra una puerta, se rompa un sello, te hagan asomarte a un mundo desconocido, a una realidad nueva. A mí, por ejemplo, me emociona la lectura de las *Soledades* de Góngora y no entiendo todo lo que sucede en ese poema. Es como una selva en la que de pronto caminas a tientas, por la oscuridad, y en un momento inesperado se abre un claro, se ilumina el fondo. Entonces aprecias la absoluta nitidez y belleza de la palabra, que en Góngora suele tener mucho de palabra nueva. En ese momento compruebas que en poesía la palabra tiene que significar más de lo que significa en los diccionarios. En este sentido, recuerdo ahora un libro que me deslumbró: *Hojas de Madrid con La galerna*, de Blas de Otero. Comparto a medias su obra de compromiso social, pero en ese libro aparece un poeta excepcional, con un mundo complejo y sorprendente. Creo que él no se dio cuenta de lo que significaban esos textos que dejó inéditos tantos años.

¿Importa ahora menos la poesía que cuando usted era joven?

No, no lo creo. La poesía solo le importa a unos pocos. Además, cuando yo era joven había 42 poetas en España y ahora hay 4,200. Me doy cuenta de lo viejo que soy porque me llegan noticias de poetas jóvenes a los que no conozco ni de nombre y ya tienen publicados uno o dos libros. El que haya tanta gente escribiendo es un síntoma de que la poesía tiene seguidores y de que yo soy muy mayor. En mis años de juventud la poesía no tenía ninguna influencia en nada, como ahora, aunque hubo un tiempo (cuando la poesía de protesta) en que leer poesía en la universidad generaba un cierto fervor. La palabra libertad dicha en un poema bastaba para enardecer al auditorio. Nada de eso es ahora posible, tampoco importa mucho.

¿De qué le ha salvado la literatura?

La literatura salva de muchas cosas, del remordimiento de no escribir, del tedio de la vida, del silencio no creativo... Es muy habitual que si no haces algo que te compense de veras te aburras de una forma pernicioso. Y de eso me ha salvado la literatura. De eso y de estar por ahí errante, sin oficio ni beneficio. Escribir me justifica, me alivia. Mi energía se libera a través de la escritura y me pacifica. De otro modo saldría a la calle demasiado enojado.

¿Y cuánto le debe al desconcierto de escribir?

Le debo la afirmación de mi personalidad. Me he hecho el que soy porque escribía. La escritura te hace pensar mucho en tu propia manera de ser. La escritura ha sido en mi caso una terapia, un aprendizaje para la decencia. Siempre creí que la poesía tenía un fondo curativo, paliativo, que te alivia de obsesiones, de manías, te libra de caer en un nihilismo dañino, o algo así. La poesía enaltece el valor de la realidad. —

ANTONIO LUCAS (Madrid, 1975) es periodista y poeta. Círculo de Tiza recopiló el año pasado en *Vidas de santos* sus semblanzas publicadas en el diario *El Mundo*.

MÚSICA

La última reinvencción de Bowie



DANIEL HERRERA

unos días antes de que David Bowie muriera el pasado 10 de enero, Tony Visconti —productor de su último disco y también de algunos de sus mejores trabajos en el pasado—, dio una esclarecedora entrevista a *Rolling Stone*. En ella, detalló el proceso que llevó con el músico para crear *Blackstar*, aparecido el 8, coincidiendo con el cumpleaños 69 del cantante.

Saltan a la vista dos características del músico respecto a este álbum: la primera, que la premisa era hacer un disco, en palabras propias del productor, “lo más alejado posible del rock”. Para lograrlo, Bowie recurrió al saxofonista Donny McCaslin, al guitarrista Ben Monder, al pianista Jason Lindner, al bajista Tim Lefebvre, al baterista Mark Guiliana y al percusionista James Murphy. De todos, solo este último no se encuentra inmerso en el mundo del avant-jazz. La segunda característica tiene que ver con el profesionalismo con que Bowie, a pesar de su enfermedad, conformó este equipo. Escuchó a estos músicos en vivo y en distintas grabaciones. Solo después de documentarse acerca de su trabajo, Bowie los llamó a todos para grabar.

El álbum resultante ha sido el giro final de su carrera. *Blackstar* es la última reinvencción de Bowie y, por tanto, ha terminado por ser una extraña despedida. Por lo común, hemos visto a las grandes glorias del rock ascender y despeñarse hacia el final de sus carreras, pero Bowie logró exactamente lo contrario: nunca se repitió y abordó sin miedo los cambios que el arte le exigía. Muchos músicos, a los sesenta años, pierden la inventiva, se apagan y desaparecen. Algunos más viven de los recuerdos. David Bowie caminó a contracorriente: decidió crear música nueva, inmiscuirse en proyectos distintos y explorar lo que iba surgiendo en el panorama



ma (como su gusto reciente por *To pimp a butterfly* del rapero Kendrick Lamar).

Se podría decir que *Blackstar* no es un disco de rock, aunque dos de los *tracks* suenan próximos al Bowie que ya conocíamos. Tampoco es un disco de jazz o de avant-jazz, a pesar de los elementos presentes: saxofones lúgubres, improvisación atonal y la batería (¡la batería!) de Guiliana. Es en esta indefinición donde el artista siempre gana la batalla: no es, sin duda, un simple disco de rock o de jazz o de fusión. Es ante todo un disco de Bowie.

Sin embargo, la influencia del jazz, sobre todo en su vertiente free, es innegable. Si existe alguna duda habrá que escuchar tres piezas: “Blackstar”, “Lazarus” y “I can’t give everything away”. Pareciera que el cantante intentó tomar el free y el avant-jazz, estilos complicados de asimilar para un oído alejado de la tradición jazzística, y los convirtió en canciones de Bowie.

En la pieza que da título al disco, el cantante juguetea con los sonidos, los estira o alarga las vocales, sube y baja en su registro, casi como si fuera un saxofón, el primer instrumento que poseyó cuando era niño. Este apartado (con una críptica letra: “On the day of execution, on the day of execution / Only women kneel and smile / At the centre of it all, at the centre of it all, / Your eyes, your eyes”) sirve de puente a un largo solo de sax que desemboca en un remanso de tranquilidad, que a su vez da pie a que aparezca el coro (“I’m a blacks-



David Bowie
BLACKSTAR
Columbia, 2016

tar, I’m a blackstar”). Pero el rayo de sol no puede durar demasiado, poco a poco las armonías se enrarecen, los metales envuelven una voz que se lamenta por el día de la ejecución. La canción dura casi diez minutos, una declaración de principios en contra de los sencillos vacíos de tres minutos que invaden las listas de iTunes y Spotify.

“Lazarus”, a su vez, es más cristalina, Bowie canta sobre su enfermedad y la ineludible muerte (“Look up here, I’m in heaven / I’ve got scars that can’t be seen / I’ve got drama, can’t be stolen”). Ha vivido lo suficiente y ahora solo queda esperar (“This way or no way / You know I’ll be free / Just like that bluebird / Now, ain’t that just like me?”).

La música es densa, una guitarra repetitiva toca la misma nota, se escuchan órganos fantasmales y un saxofón que vuela libre de cualquier atadura armónica. Bowie nos avisó lo que iba a suceder y la mayoría de los escuchas no pudimos entenderlo sino días después.

La última pieza del disco, “I can’t give everything away”, sirve como vehículo para que el artista revise lo que ha sido

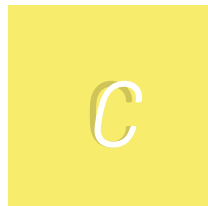
en su vida. Cuando Bowie canta “Seeing more and feeling less / Saying no but meaning yes / This is all I ever meant / That’s the message that I sent”, el misterio no queda del todo resuelto, pero la letra nos permite atisbar los deseos del cantante. Bowie debía transformarse para permanecer, pero eso mismo provocó que no entendiéramos mucho de David Robert Jones. La canción parece en un principio dirigirse hacia el rock, pero poco a poco se va transformando en una pieza de jazz, para terminar en un ejemplo de las habilidades de Donny McCaslin. La impresión que “I can’t give everything away” deja al final del disco es más de satisfacción que de tristeza, incluso cuando somos ya conscientes de que Bowie casi todo el tiempo se había estado despidiendo.

Jason Lindner explicó que al momento de la grabación solo recibieron una orden del cantante: “Have a good time.” Bowie depositó su confianza en un grupo con el que nunca había trabajado, al tiempo que los empujó a entregarse musicalmente. El resultado es una obra compleja en sí misma y que no acude a la nostalgia para mostrarnos la única e inimitable creatividad de uno de los más grandes íconos de la música popular contemporánea que ha dado este planeta. —

DANIEL HERRERA (Torreón, 1978) es escritor, profesor y periodista. Su libro más reciente es *Quisiera ser John Fante* (Moho, 2015).

MÚSICA/LITERATURA

Lecciones del escenario



LAIA JUFRESA

uando me pidieron una letrilla sobre “músicos que escriben”, mi primera reacción fue: ¿Hay de otros? Es infundada, claro, porque los hay. Pero es un refle-

jo viejo: lo más cercano a un escritor que había en mi infancia era mi padre, y escribía con la guitarra en las rodillas y enfrente nomás hoja y lápiz: todo en una letra muy tenue porque a la escritura –absorbí allí mismo– conviene borrarla si no suena bien en voz alta.

Esta y otras lecciones de la canción se respiran en los nuevos libros *One bit wonder* de Joselo Rangel y *Trece latas de atún*, de Amandititita. Juntarlos es tan arbitrario como cualquier otra etiqueta, pero empecemos por lo poco que comparten. Conocemos a sus autores más como cantautores: Joselo es solista y guitarrista de Café Tacvba; Amandititita es “la reina de la anarcumbia”. En un predecible (pero decoroso, gracias a que usaron ilustraciones y no fotos) uso de sus conocidas caras, ambos autores aparecen retratados en las portadas. También están en sus textos, en mayor o menor medida, el estilo de vida del rock, la jerga del negocio musical y, como dijo Rita Indiana (por cierto otra “música que escribe” cuya prosa nadie debería perderse), “la jodienda y el afoque” de la fama. Pero todo eso es secundario. O es trasfondo. A estos libros los maneja otra cosa: la imaginación, a uno, la autoexploración al otro.

Inevitable, aunque ciertamente ocioso, es el impulso de comparar textos y rolas. Y lo que me parece ver allí es que operan en un mecanismo inverso. Mientras las canciones de Amandititita son narrativas (o al menos estudios de

personajes), su prosa parte de –y por momentos se estanca en– estados de ánimo. Con Joselo, al revés, los cuentos condensan ideas y anécdotas, mientras sus rolas exploran sentimientos. Todo esto entre comillas, como deberían anotarse siempre las generalizaciones.

Trece latas de atún es una mezcla de ficción, autobiografía y diarios. Está estructurado en fragmentos breves e independientes, pero que en su conjunto terminan por redondear un todo personalísimo, y tan franco como libre. La autora firma con su nombre artístico pero se presenta con su nombre completo de inmediato, abriendo paso al tema autobiográfico. La relación con su madre alcohólica, hasta su muerte, es el motor de la historia. Curiosamente esto va quedando claro más en las ficciones que en los diarios. Porque, mientras la par-



Joselo Rangel
ONE HIT WONDER
Oaxaca, Almadía, 2015, 184 pp.



Amandititita
TRECE LATAS DE ATÚN
México, Plaza y Janés, 2015, 208 pp.

te autobiográfica se permite la diversidad, los cuentos exploran variaciones de un mismo tema: el alcohol y sus consecuencias. Si escapan airosos a toda moralina y toda moraleja es gracias a que varían los puntos de vista: narra ya el alcohólico, ya sus parientes. Ambas cosas –el monotema en la ficción y la claridad autoanalítica– caminan una línea peligrosa: solos cansarían. Pero hay una sencillez que lo permea todo (y que se dice fácil pero que en escritura es muy difícil conseguir) y así –sinceros e intercalados; vacilantes y vulnerables– los fragmentos van tejiendo el paso de la orfandad al autocuidado. La madurez (como la libertad, como la democracia) es una promesa esencialmente aburrida: solo despierta pasiones cuando falta. Pero aquí nos atrapa porque aparece no como un compromiso respetable, sino como un derecho adquirido: “Soy mi madre y mi padre. Y me gusta cómo soy.”

One bit wonder es un libro más tradicional y, a la vez, de horizonte más amplio. Una selección de entre los muchos cuentos que Rangel escribió para publicar semanalmente en un blog (que

por cierto continúa, ahora cada quince días: textosmutantes.com). Cuando inició, llevaba ya años escribiendo crónicas y columnas. Y precisamente del consejo clásico –y sabio– que recibe quien empieza en esos menesteres (“hay que concentrarse en UNA idea por columna”) parecen colgar también sus cuentos. Más que una anécdota o un *slice of life* parten de una premisa, casi siempre ingeniosa, a ratos genial. ¿Y si pudiéramos tener un amante con el que solo nos encontráramos en sueños? ¿Y si un grupo de música pudiera viajar en el tiempo pero no decidir a qué época va? ¿Y si a una mamá ávida de reconocimiento le damos el palo y la paramos frente a la piñata? ¿Y si metiéramos a los grandes rockeros de la historia en un salón de clases? Etcétera. Este modus operandi en nada demerita los relatos. Al contrario. Una cosa es tener una idea pachecona y otra muy distinta lograr narrar algo interesante con ella. A estos cuentos uno se sube sin problema, porque están escritos con una pluma clara y ligera, que a ratos parece estar actualizando a José Agustín pero que también, en sus mejores momentos, destila sana ciencia ficción bien digerida.

Esta capacidad para esgrimir una ligereza que cava hondo sí es algo que Joselo y Amandititita comparten. Me gusta pensar que es una lección del escenario. De la presencia –física y mental, sin atajos– como única arma para conectar con el espectador. Porque, aunque no creo que uno deba escribir pensando en el público, a veces sí pienso que los escritores haríamos bien en recordar que el lector también tiene, a su modo, acceso a cebollas y tomates. No para que nos manden más de unas y menos de otros, sino para no olvidar respetarlo: porque está allí y es humano y sin él quién sabe si nuestro árbol cayendo haría algún ruido. Es un respeto escaso y fundamental, que estos dos autores, sea en sus lecturas, sea en sus conciertos, ya integraron. Me gustaría cerrar diciendo que veo venir más libros suyos –algo más ficcional de una, algo más personal del otro– pero evitaré todo augurio porque, como aprendí en *One bit wonder*: “a nadie le gusta que el futuro le eche a perder una cumbia”. –

LAIA JUFRESA (ciudad de México, 1983) es narradora. Ha publicado el libro de cuentos *El esquinista* (Tierra Adentro, 2014) y la novela *Umami* (Literatura Random House, 2015).

AGENDA FE BRE RO

ARTES PLÁSTICAS YOKO ONO EN LA TIERRA DE ESPERANZA

En enero la artista japonesa invitó a "mujeres de todos los países del mundo" a escribir un testimonio del daño que les han hecho por ser mujeres. Ella presenta el 2 de febrero en el Museo Memoria y Tolerancia de la ciudad de México su instalación *Arising*, que podrá verse hasta el 29 de mayo.

DIBUJO LA VIDA DE MARCEL DUCHAMP

François Olislaeger ilustró y jugó los juegos de Duchamp a través de sus escritos autobiográficos en un libro publicado por la editorial Turner. En la Casa de Francia se montó una exposición con los dibujos de Olislaeger a escala humana. La muestra estará abierta hasta el 31 de marzo.



FOTOGRAFÍA CONVERSACIONES, LA COLECCIÓN FOTOGRAFICA DE BANK OF AMERICA

La fotografía experimentó una revolución en el siglo xx: se volvió un arte masivo. Hasta el 28 de febrero, en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, el público puede asistir a esta exposición que recorre las metamorfosis de la fotografía.

TEATRO LAS CRIADAS

Jean Genet escribió en 1947 una de las obras teatrales más importantes del siglo xx: *Las criadas*. Se basó en la historia de las hermanas Papin, dos amas de llaves que asesinaron a la dueña de la casa y a su hija. Bajo la dirección de Salvador Garcini, la puesta en escena se presentará en el Foro Chapultepec.



ARTES PLÁSTICAS

Dianna Frid, tejedora de libros

W

GONZALO
VÉLEZ

o se puede decir propiamente que Johannes Gutenberg haya sido el Steve Jobs del siglo xv, ya que su vida fue larga y murió en la ruina, pero sí fue a su

manera el *trendsetter* y padre de la revolución informática de su época, tiempos aquellos, por cierto, en los que el mundo era amplísimo y el tiempo, dilatado. Su tecnología de punta, llamada también prensa de tipos móviles o imprenta, permitió la reproducción masiva de la información por medios tecnológicos, y con ello la circulación de ideas de un modo inédito para la humanidad. A la ciudad de México la trajo muy pronto el señor Juan Pablos: para 1539 ya se imprimían libros en Nueva España.

La supervivencia de un libro varias veces centenario hasta nuestros días, sin importar cuál sea su materia, es un acontecimiento milagroso. El rescate llevado a cabo para restituir lo que sobrevivió de las bibliotecas oaxaqueñas desde el siglo xvi en la Biblioteca Francisco de Burgoa es un acto heroico superlativo de rescate de un tesoro histórico que es patrimonio de nuestra memoria cultural. Gracias al esfuerzo de filántropos oaxaqueños, el acervo de más de treinta mil títulos de la biblioteca, instalada en el maravilloso exconvento de Santo Domingo en la ciudad de Oaxaca, tiene ahora una catalogación, un orden y un sentido, está en restauración permanente, puede ser visitado y está abierto para su estudio. Es como si se hubiera recuperado una especie de arcaico "disco duro" con invaluable información acerca del pensamiento

y el conocimiento de antaño en los planos más eruditos tal y como se fueron acumulando desde la llegada de los europeos a estas tierras hace medio milenio.

La Biblioteca Francisco de Burgoa ha sido recientemente el motivo de inspiración de la artista mexicana-canadiense Dianna Frid. Nacida en la ciudad de México pero emigrada a Canadá a los quince años de edad con sus padres, Dianna Frid estudió en el prestigioso Art Institute de Chicago, ciudad donde radica en la actualidad. Con esta trayectoria, bien se le podría calificar como artista paradigmática del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, aunque esto solo sea una nota anecdótica.

En piezas como *La estructura del texto* este concepto se desarrolla de manera evidente, pues, a partir de una frase con un juego de palabras entre *texto* y *textil* bordado con hilo en las primeras páginas del libro, la escritura se va deconstruyendo, por así decir, en una transformación en que termina como una simple serie de composiciones rítmicas geométricas. En otros momentos, como en *Genealogías*, la carga poética se acentúa en una metáfora visual a través de un larguísimo puente que se extiende a través de las páginas del libro, dibujado con un enmarañado hilo rojo de estambre que simboliza la continuidad vital a través de las generaciones.

Para este proyecto, la artista se enfocó no tanto en lo que informa los libros de la biblioteca, sino más bien en sus cualidades formales. En este análisis exhaustivo que precedió al trabajo *matérico* concreto ella prefirió dejar de lado los ejemplares cuya materia fuera la religión para concentrarse en los más propiamente “científicos”, o lo que hoy llamaríamos “de tema académico”; así, su observación se enfocó en las alteraciones sufridas por los libros, en su manifiesto deterioro, en los rastros de polillas que horadaron caprichosamente las páginas, en los juegos visuales producto de la decadencia obrada por el tiempo y materializada en concreto en las desastradas páginas incuna-



Dianna Frid ha desarrollado obra en escultura, instalación, arte textil y dibujo, pero ha destacado sobre todo en la elaboración de libros-objeto, todos los cuales componen una ya extensa serie única que inició desde 1993 a partir de distintos proyectos particulares que ella ha integrado con el título global *The artery archives*, los *archivos de la arteria*. El eje conceptual de este trabajo es la relación etimológica que existe entre *texto* y *tejido*, que provienen de la misma raíz latina que significa *tejer*: de similar manera, entonces, en que un texto viene a ser un tejido de palabras, Dianna *teje* sus libros a través de *palabras* visuales, recurriendo a menudo, aunque no de manera exclusiva, al arte textil, para componer *textos* de imágenes y texturas eminentemente plásticas.

Consciente, con certeza, del valor del tesoro contenido en la biblioteca Burgoa, y acaso algo sorprendida de que el acervo contenga tan pocos títulos escritos por mujeres, Dianna Frid se tomó dos años para concluir el proyecto al que tituló *Materias / Matter and Subject Matter*, durante los cuales estudió, entre muchas otras, joyas como el *Mundus subterraneus* (1678) de Athanasius Kircher, o los *Comentarios a Aristóteles* (1484) de Johannes Versor, uno de los volúmenes más antiguos de la biblioteca. Así, por ejemplo, en *El prisma en tus manos* Frid intervino el compendio de minerales de Aldrovandi, del siglo XVII, dando lugar a una composición híbrida que es muestra del tipo de diálogos que ella fue capaz de entablar entre el acervo y su propia obra.

bles. De este modo surgió la notable pieza *Esta mina*, compuesta con base en patrones rítmicos irregulares perforados a través de todas sus páginas, como una emulación estética de ese centenario daño provocado por la acción de los insectos.

A través de sus sofisticados y por demás interesantes libros-objeto, los cuales integran ya una significativa *biblioteca* personal, Dianna Frid se ha propuesto enfatizar las cualidades contemplativas y plásticas de ese *contenedor* de información inserto en nuestra cultura con el nombre de *libro*, llevándolo a un extremo de asimilación puramente visual para despertar reflexiones de orden sensorial y filosófico. —

GONZALO VÉLEZ es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.