

# Letrillas



Fotograma: *El hoyo en la cerca*, de Joaquín del Paso.

CINE

## *El hoyo en la cerca:* micromundos siniestros

por **Fernanda Solórzano**

Aún en 2004, el director M. Night Shyamalan era considerado el nuevo genio de los relatos sobrenaturales con giros de trama inesperados. Ese año, sin embargo, el estreno de *La aldea* (*The village*) provocó un cisma entre los seguidores del director. Críticos que hasta entonces habían elogiado su cine escribieron sobre la nueva película con el tono de quien se siente personalmente agraviado. (Hasta el influyente Roger Ebert, usualmente más receptivo a propuestas que sus colegas más reputados veían con desprecio, publicó una diatriba en donde llamaba a *La aldea* “un error colosal”,

con una premisa “que sería risible de no ser tan solemne”).

La película habla de una comunidad que vive al interior de un bosque, temerosa de las criaturas malignas que acechan alrededor. Por la vestimenta, costumbres y habla de los personajes, se sugiere que la historia se sitúa en Nueva Inglaterra, en los siglos XVIII o XIX. Casi todos los aldeanos han tenido avistamientos fugaces de monstruos cubiertos con capas rojas de las que se asoman unas garras gigantes. Según cuentan los llamados “mayores” (los primeros habitantes), estas criaturas son capaces de devorar a quienes

intentan atravesar el bosque para hacer contacto con los humanos de “afuera”. Los adultos no se cansan de advertir a los más jóvenes del peligro.

Buena parte de los detractores de *La aldea* la llamaron “absurda”, refiriéndose a los motivos escondidos de los mayores. Me escudo en los casi veinte años que han pasado desde el estreno de la película para —advier—to revelar giros: los temidos monstruos eran un invento de los fundadores de la aldea, quienes se disfrazaban así para dar más sustento a su historia. Shyamalan remata la cinta con un segundo giro: la historia sucede en pleno siglo XXI. Cuando a una invidente se le autoriza salir del bosque para buscar medicinas, el policía que la encuentra investiga el porqué de su aspecto arcaico. Así, descubre que en los años setenta un profesor de historia convenció a un grupo de alejarse de sus contemporáneos y fundó una comunidad que, en teoría, mantendría a sus descendientes seguros. Su fantasía utópica, sin embargo, no logra blindar a la aldea contra la tragedia, y un accidente causa la muerte de uno de los jóvenes. Astutos, los *mayores* utilizan esto para elevar el nivel de miedo: “aquellos de quienes no hablamos”—como llaman a las criaturas— se han cobrado una víctima. No hay nada que justifique volver a salir.

Como ha pasado con muchas películas que en su momento fueron divisivas, hoy *La aldea* es considerada una película incomprendida y subestimada. Yo confieso que es una de mis favoritas de Shyamalan. Nunca me pareció absurda —mucho menos inverosímil—. Incluso creo que la aversión

que generó en varios termina por confirmar la tesis de la película: es preferible creer en un peligro abstracto y monumental que aceptar que hemos sido víctimas de un engaño pedestre y vulgar. Más allá de sus particulares —los disfraces estrafalarios, el remedo de inglés antiguo, la solemnidad que irritó a Ebert—, la película de Shyamalan tocaba un tema de horror: la práctica de sembrar paranoia con fines de manipulación.

Fue imposible no pensar en *La aldea* y en su reivindicación cuando, el año pasado, el mexicano Joaquín del Paso presentó su segunda película (primero en el festival de Venecia, después en el de Morelia). Titulada *El boyo en la cerca*, narra el viaje de campamento de los alumnos de una escuela privada. Apenas bajan del camión que los lleva al bosque, son advertidos por sus profesores de nunca cruzar la cerca que separa su territorio del pueblo aledaño. Los locales —dicen los maestros— viven en condiciones tan malas que son capaces de cualquier cosa. Lo que en *La aldea* es un giro que busca sorprender a la audiencia, en *El boyo en la cerca* se revela pronto: para hacer creíble el peligro, los profesores les dicen a los jóvenes que han sido invadidos por “alguien”. Reclutan a un pueblerino afectado en sus capacidades mentales para que juegue el rol de invasor y disparan escopetas al aire para fingir una “cacería” de locales malintencionados.

Podría pensarse que la comparación con *La aldea* trivializa la denuncia social al centro de *El boyo en la cerca*. La primera película, dirán algunos, es solo un divertimento que juega con elementos fantásticos, mientras que *El boyo en la cerca* aborda el racismo sistémico en México. Respondería que, aunque no lo haga explícito, *La aldea* tiene un sustento ideológico: crítica a la tentación reaccionaria de volver a un pasado “mejor”. Sobre todo, emparento ambas películas porque me parece que *El boyo en la cerca* gana cuando se acerca a la fábula y se aleja

de la denuncia obvia. Sus mejores imágenes y secuencias son aquellas en las que Del Paso confía en que la sola premisa de un micromundo artificial y *sellado* es suficiente para generar terror. En el mismo sentido, la historia cae en el didactismo cuando el guion se preocupa por subrayar quiénes son los villanos. Sucede en la escena en que los padres de uno de los *juniors* (el papá, interpretado por el propio Del Paso) hablan despectivamente del único alumno moreno de la escuela —y lo hacen en presencia de él—. No es que el desprecio sea inverosímil (en la realidad mexicana es casi lo común), pero la puesta en escena, con el niño presente, apela a sentimientos más propios de un melodrama. La historia también tropieza cuando los diálogos traen a la superficie el subtexto de la película (“¡No rompamos el halo protector de las élites!”), grita un profesor en medio de un juego de roles). El título mismo de la película es una metáfora que cobra sentido a lo largo del relato; no era tan necesario insistir en su significado. Salvo por momentos así (en realidad, pocos), *El boyo en la cerca* logra construir un universo siniestro que, por un lado, nos resulta cercano y, por otro, se inserta en una veta de la mitología del horror.

Las primeras imágenes de la película muestran un paisaje idílico —un bosque verde con volcanes de fondo bajo un cielo azul intenso— con música ídem de fondo. Aunque secuencias más adelante sabremos que la historia transcurre en Santa Cruz Otlatla, en Puebla, estas tomas sugieren que ese lugar es una especie de paraíso en la tierra. Algo cierto, pero solo para los alumnos del Centro Escolar Los Pinos, una escuela privada católica para hombres que, por sus altas colegiaturas, “garantiza” a las familias que sus hijos van a convivir solo con *gente bien*. El nombre de la escuela puede simplemente hacer referencia a los árboles de la región, o bien, aludir a la casa que durante casi noventa años fue residencia presidencial. También

puede ser coincidencia que los alumnos tengan apellidos como “Salinas” o “Calderón”. En todo caso, las secuencias siguientes dejarán ver que ese lugar de pajaritos cantores está cercado por una valla metálica. En la entrada hay un mensaje grabado en madera que refuerza la idea de que el alumnado es un grupo de elegidos: “Todo lo que no te lleva a Dios es un estorbo —arrójalo y tíralo.” Como detalle intrigante, al final de la película el mismo letrero tiene escrito un mensaje distinto: “¿No crees que la igualdad, como la entienden, es sinónimo de injusticia?” Ya sea un error de continuidad (lo dudo) o que la historia sugiera que el mensaje cambia para despedir a los niños, queda claro que el profesorado usa la religión como herramienta de segregación social. Por un lado, refuerza un conservadurismo ideológico que alienta el machismo, la homofobia y un racismo que se disfraza de caridad. A los pobres se les “ayuda” pero no se les ve como iguales. En el mejor de los casos, se reconoce que viven en condiciones precarias; en el peor —el que ilustra la cinta— se asume que esto los convierte en maleantes. Se da por hecho que son abusivos, estafadores y salvajes. Cuando los profesores proponen a los alumnos salir al pueblo para donar víveres, la visita toma el cariz de una ofrenda para asegurar la paz. Lo preferible es mantenerlos a raya, como a las criaturas del bosque en la cinta de Shyamalan.

Lo que lleva a otro de los paralelos entre aquella película y *El boyo en la cerca*: las ventajas que ven ciertos líderes en inventar supuestos enemigos —entre más incivilizados, mejor—. Cuando uno de los alumnos se aleja del grupo —y eso amenaza con exhibir la estrategia para sembrar paranoia— uno de los profesores lo “desaparece” definitivamente. Al igual que en *La aldea* su ausencia se usa como pretexto para insistir en la conveniencia de fortalecer lazos. Del Paso, sin embargo, va todavía más lejos: una

vez adoctrinados, los alumnos dan por hecho que su compañero ha sido secuestrado. Sin que sus profesores lo sepan, forman una jauría que irrumpe en las casas del pueblo y hacen algo que supera en barbarie a cualquiera de los comportamientos que habían atribuido a sus “enemigos”. En estas secuencias, la expresión extasiada de los chicos sugiere que la desaparición de su compañero es el menor de sus móviles. Son violentos porque pueden serlo —tienen todo de su lado, incluso la venia de Dios.

Es notable, por ejemplo, que uno de los juegos diseñados por los profesores, el llamado “rally de las banderas”, alienta a los niños a pintarse la cara, empuñar lanzas de madera y jugar a ser miembros de una tribu salvaje. En esas secuencias, *El boyo en la cerca* evoca otro clásico del horror: los *juniors* de Los Pinos descienden al primitivismo de los niños naufragos de *El señor de las moscas*. En la adaptación que hizo Peter Brook de la novela de William Golding, uno de los niños propone que la bestia que ronda la isla sí existe —pero son ellos mismos—. “¡Tonterías!”, responde furioso el futuro líder de la facción asesina. Quien conozca la historia, recordará que los niños provenían de una escuela católica. Mientras que en *El boyo en la cerca* la creciente brutalidad de los menores alterna con sesiones de rezo, a lo largo de la versión de Brook se escucha a un coro infantil entonando una canción griega que repite la letanía “Señor, ten piedad de nosotros”. Aunque los contextos de las películas son distintos, la yuxtaposición de beatitud y crueldad es más que perturbadora. Si el Dios cristiano está en todas partes, no queda duda de que su rival también. —

**FERNANDA SOLÓRZANO** es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la columna multimedia Cine aparte y en TVUNAM conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo en México (2017) y España (2020)*.



Fotografía: Marilyn Monroe / Teichnor Bros., Boston / Wikipedia.

## TEATRO

# El peso de una nube

por **Verónica Bujeiro**

Comúnmente ubicada en la poesía, Anne Carson es en realidad una de esas raras y portentosas artistas que han engendrado una escritura libre de apegos a un género literario, caracterizada por un flujo que acciona entre la lección filológica, la erudición de literatura clásica y los momentos de brillante reflexión poética. Su declarado nexos con la tradición helenística (“la enseñanza de griego antiguo es su sustento de vida”, declara su escueta semblanza) funda parte de su estilo y establece un diálogo constante dentro de su obra al operar como una didáctica que provee una lectura sobre eventos personales e históricos en la que los mitos clásicos se utilizan para formular desde su paradigma una visión crítica sobre el presente.

Este es precisamente el caso de *Norma Jeane Baker de Troya*, un texto identificado como “teatral” dado que fue escrito bajo comisión para un espectáculo escénico en el centro cultural The Shed de la ciudad de

Nueva York y que llega a nosotros en una versión ejemplar bajo el sello Vaso Roto con traducción de Jeannette L. Clariond. En esta obra la autora realiza una operación fantástica al trasponer a Helena de Troya y Marilyn Monroe, dos figuras míticas eclipsadas en el destino infausto de su belleza, condenadas a ser meros ídolos en su acepción etimológica: imagen, fantasma, capaces de convertirse en réplicas de sí mismas y causar problemas, como es la confusión que suscita el rescate de la primera en medio de un conflicto bélico cuando ni siquiera se trataba de ella, sino de una nube. Esta transposición resulta lógica por las evidentes similitudes que ambas comparten por ser consideradas más que mujeres: señuelos o espectáculos, vehículos del deseo ultrajados para el servicio de potencias oscuras de dominación y poder que, bajo la disección y óptica de la autora canadiense, se presentan como víctimas propiciatorias de una tragedia superior y permanente como

es la guerra, el tema en el que en realidad se centra la pieza.

Presentada como una versión de la *Helena* de Eurípides, Carson utiliza la trama como un punto de anclaje para transgredir y trasladar sus elementos a una lectura contemporánea en la cual Norma Jeane Baker (la mujer detrás del ícono cinematográfico) declara de inicio el tono de la pieza como “una mentira” y asume el papel de “la ramera de Troya”, causante de una guerra ubicada ahora en el campo de la secrecía y competencia de los estudios cinematográficos de Hollywood. Su esposo Arthur (Miller, obviamente), rey de Esparta y Nueva York, libra una batalla para rescatarla en la costa contraria de Norteamérica y Truman Capote, amigo íntimo de la actriz, estaba el rol de un peculiar coro que narra el fatídico destino de las niñas que “nacieron buenas y crecieron malas”. Entre escenas sucede una lección sobre la historia de la guerra en donde se explican con la erudición poética de Carson los sentidos históricos que conlleva este vocablo, un recurso habitual para la autora, ya que considera el origen de las palabras como un medio para “aclarar los sistemas de creencias, incluso cuando estos son confusos, contradictorios o locos”.

Puesto a la luz de sus propios acontecimientos, el universo de esta Helena-Marilyn parece un delirio controlado en donde los personajes se saben estratos que provienen de moldes anteriores y actúan dentro de capas que superponen tramas y acontecimientos disímiles, anacrónicos (como es el caso del Tsunami del 2011 en Japón), coordinados a placer de la autora quien se regodea en el recurso constante de un *deus ex machina* evidente y travieso. El conocimiento erudito de Carson es crucial para el ejercicio de semejantes recursos, ya que las múltiples variantes de los mitos griegos se convierten aquí en la mecánica de una puesta en acción que opera directamente sobre la disolución de las fronteras del

personaje protagónico, quien finalmente no es más que una silueta que puede ser invadida por distintos relatos. Esta característica permite vincularla por sus elementos técnicos con el teatro post-dramático instaurado en Alemania en los años setenta en tanto que ambos presentan una puesta en abismo sobre personajes míticos o literarios, como es el caso de *Hamletmachine* (1977) de Heiner Müller, texto emblemático de esta corriente.

La partitura dramática de Carson (también denominada “poema para



**ANNE CARSON**

**Norma Jeane Baker de Troya**

Traducción de Jeannette L. Clarión  
Madrid, Vaso Roto, 2021, 112 pp.

ser escenificado”) ha sido señalada por sus “dificultades técnicas”, ya que sin duda representa un interesante desafío para ser traducido a su realidad escénica. El espectáculo para el que fue comisionado, dirigido por Katie Mitchell en 2019, resultó para la crítica especializada una elección tibia pese a los artilugios narrativos e interdisciplinarios que la directora propuso (como tener a la cantante de ópera Renée Fleming como una de las intérpretes), ya que se consideró desaprovechada la riqueza imaginativa del juego de representación que propone la autora.

Anne Carson no es ajena al funcionamiento del arte dramático contemporáneo. En su creación personal ha integrado estrategias escénicas para

vislumbrar sus textos fuera del territorio del libro, como es el caso de *Albertine. Rutina de ejercicios* (Vaso Roto, 2015) que ha sido presentada por ella misma como una conferencia performática. De igual forma el nivel de conocimiento instintivo que ha adquirido como traductora de Eurípides, Esquilo y Sófocles le permite ofrecer creaciones más doctas y enteradas que otros productos que se promueven como adaptaciones contemporáneas de los dramas clásicos, como lo ejemplifica su labor sobre la *Antígona* de Sófocles (New Directions, 2012), considerada más una reescritura que una traducción.

Más allá de su ejercicio estético, *Norma Jeane Baker de Troya* ofrenda a través de Helena-Marilyn el escenario perfecto para desarticular un estereotipo, consciente de la urgencia de hallar “nuevas formas de pensar los íconos femeninos” que aporten algo a la discusión sobre las luchas feministas del presente, así como hacer patente a través de sus lecciones versadas de cómo el pavimento de la guerra está conformado por los cuerpos de mujeres raptadas, ultrajadas y vueltas esclavas. Un escenario nada distante y para el cual la autora ofrece una salida apocalíptica que quizás encuentre su continuación en el Hades.

Por encima de sus posibles dificultades de lectura o representación, como dramaturga Anne Carson posee un don que sabe equilibrar la intensa reflexión intelectual con instantes de poesía que ayudan a ubicar la exposición dentro del terreno emocional, una praxis que evoca el modo de operación de la tragedia clásica como vehículo didáctico para azuzar la sensibilidad del público. Su efecto puede no ser inmediato, pero se antoja cercano al proceder de algunos medicamentos cuyo resultado se percibe tiempo después de haber ingresado al cuerpo. —

**VERÓNICA BUJEIRO** es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.



Fotoarte: Graph+sas / Wikipedia.

## MÚSICA

## Un grito de socorro

por **Eduardo Huchín Sosa**

“El punk parecía estar ‘acabado’ casi antes de que hubiera empezado realmente”, afirma Simon Reynolds, en *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*, un panorama completísimo de una de las últimas vanguardias del rock. A decir del crítico, la salida en 1977 de *Never mind the bollocks*, de los Sex Pistols, demostró que la energía contestataria del punk podría terminar engendrando un disco como cualquier otro y, peor todavía, con resultados autoparódicos, a juzgar por las letras incendiarias de Johnny Rotten envueltas en sonidos de rock convencional. A partir de entonces, el punk se fracturó en una vertiente populista, empeñada en hacer una música sin muchas pretensiones artísticas y más preocupada por transmitir la rabia urbana, y una vanguardia decidida a destruir la tradición musical, incluso si esa búsqueda la conducía peligrosamente al elitismo.

De aquellas bandas hermanadas por el impulso de innovación más que por el estilo —Public Image Ltd., Joy Division, Talking Heads, Devo, Cabaret Voltaire—, Joy Division es quizás el caso más llamativo por el número casi ridículo de canciones que grabaron, repartidas en un EP, dos álbumes y cinco sencillos. Comparados con sus rivales de Manchester, The Fall —a quienes, con 32 discos en su haber, apenas tararean sus familiares—, Joy Division ha mantenido una inquietante popularidad, en particular entre quienes nacieron una década después de que el grupo se disolviera abruptamente. Ni siquiera Nirvana necesitó tan poco para ganarse un lugar en la historia.

El documental de Grant Gee, *Joy Division* (2007), buscó descifrar la fascinación que ayer y hoy despierta la banda de Manchester, a través de decenas de entrevistas realizadas por el periodista Jon Savage a los miembros sobrevivientes —el guitarrista Bernard Sumner, el bajista Peter Hook y el baterista Stephen Morris— y con figuras claves de la escena musical mancomunada, como el diseñador Peter Saville, el representante Rob Gretton y el presentador de televisión Tony Wilson, fundador de la discográfica independiente Factory.

Consciente de las limitaciones de una película de hora y media, en la que obligatoriamente hay que alternar los testimonios con fragmentos de conciertos, material de archivo e imágenes de una ciudad considerada la “cuna del capitalismo”, Savage armó una versión extendida de aquella aventura en un libro, a fin de poner en primer plano la voz de los involucrados.

*Una luz abrasadora, el sol y todo lo demás* es el fruto de ese trabajo periodístico y, a la vez, un intento por contar desde dentro la desgarradora vida breve de Joy Division, con el corazón puesto entre junio de 1976, el mes en que Sumner y Hook asisten, al igual que el futuro vocalista Ian Curtis, a un concierto de los Sex Pistols que los inspirará a hacer música propia, y mayo de 1980, en el que Curtis se ahorca con una soga. Savage traza con fortuna el ascenso de una banda que luego de componer canciones intrascendentes pronto desarrolló un estilo innovador —gracias a la aguda melodía de bajo que se volvió característica, una guitarra discreta, una batería sin visos de humanidad y la hipnótica voz de Curtis, quien, más que cantar, por momentos parecía estar recitando desde el centro de una habitación vacía— y su fin repentino, con el que nace el mito de Curtis, pero también su fantasma contra el cual el resto de Joy Division parece estar peleándose a lo largo del libro.

A pesar de que era una misión imposible, se agradece que *Una luz abrasadora* trate al menos de separar la historia de Joy Division del drama de Curtis, en busca de la creatividad colectiva del grupo, que debe más a un insólito trabajo en equipo que al genio de una sola persona. La sensación de “aislamiento” de la que habla uno de sus temas más conocidos (“Isolation”) obedecía no solo a cierto espíritu de la época sino a la manera en que componían, sin la cual no pueden entenderse discos como *Unknown pleasures* o *Closer*. De acuerdo con

Hook, durante sus ensayos, nadie sabía a ciencia cierta lo que el otro estaba tocando —o siquiera de qué trataban las letras de Curtis— debido a que su equipo de sonido “era una calamidad”. A menudo, improvisaban sobre cualquier cosa que se le ocurriera a alguno de los miembros, ensamblaban a la buena de Dios y ejercían eso que Morris llama “una democracia”. Una vez establecida la estructura general, Curtis escribía la letra a partir del montón de hojas que guardaba en una caja y con las que trabajaba con ánimo artesanal. “Lo que hacíamos —sostiene Sumner— era ignorarnos, cada uno en su propia isla, y entonces nos asegurábamos de que lo que estábamos haciendo sonaba bien, y no le prestábamos atención a lo que estuvieran haciendo los demás, al menos no de una manera consciente.”

Acaso por llevar hasta sus últimas consecuencias ese principio de incomunicación, Curtis terminará por apropiarse de la historia de la banda, por más empeño que ponga el libro en equilibrar la relevancia de los participantes. De ser el tipo elocuente y educado de las primeras páginas, poco a poco Curtis va adquiriendo un protagonismo cada vez mayor, hasta convertirse en un espectáculo en sí mismo, debido a los ataques de epilepsia que sufría durante las presentaciones y que, en un principio, se confundían con su intensa forma de comportarse sobre el escenario. “Podía ser don Educado, don Amable —cuenta Sumner—, y de repente, sin que nadie se diera cuenta, cuando estábamos en la tercera canción, notabas que empezaba a pasar con él algo raro y se ponía a destrozar el escenario, a arrancar los tabloncillos del suelo y a tirárselos al público. Entonces salías del escenario e Ian estaba cubierto de sangre, diciendo: ‘Putá mierda, ¿qué ha pasado aquí?’”

A pesar de esos episodios en los que era más que evidente el mal estado de salud de Curtis, “su familia se negó categóricamente a hablar de

ello”, dice su esposa Deborah. Sus compañeros de banda también lo dejaron solo: “Era como ver a alguien sufrir —asegura Sumner— y saber que no puedes hacer nada.” Los doctores le habían aconsejado acostarse temprano y no exponerse a luces intermitentes, lo que, en pocas palabras, significaba abandonar sus sueños de ser una estrella de rock. Los medicamentos ayudaban más bien poco (los tomaba por ensayo y error) y el propio Curtis contribuía al problema —aceptando conciertos, mintiendo sobre cómo se sentía— porque odiaba depender de los demás.

Primero intentó suicidarse con fármacos, pero llamó a la ambulancia a medio proceso, porque “había oído que, si no tomas suficientes pastillas, entonces puedes sufrir daño cerebral”. Ya en el hospital, debió haber permanecido bajo cuidados, pero la banda decidió no cancelar un concierto que tenían programado por esos días y que terminó con el público enardecido y aventando cosas. La amante de Curtis, Anne Honoré, dice que sus letras de aquella época —que darían origen al álbum *Closer*— pueden leerse como un insistente llamado de auxilio, al que nadie estaba prestando atención. “Quizá para los demás fuera literatura, que en cierto modo lo era, pero también era una manifestación de su depresión.”

La calidad de las canciones de Curtis es por demás reconocida, sin embargo, el giro autobiográfico que adquirieron de repente sus temas no fue un asunto que les interesara a sus allegados. Si sus lecturas de Ballard, Kafka y Gólgol moldearon sus primeras composiciones, a mediados de 1979 empezó a escribir con mayor regularidad sobre su propia experiencia. “Parece claro que [al inicio] Curtis usaba sus libros como generadores de tono, como portales hacia los mundos y épocas que deseaba habitar”, afirma Savage en su introducción a *En cuerpo y alma*, las letras completas de Joy Division. El punto de inflexión fue “Love will tear us apart”, que marcaría el momento en que las palabras

**JON SAVAGE**

**UNA LUZ ABRASADORA, EL SOL Y TODO LO DEMÁS. JOY**

**DIVISION. LA HISTORIA ORAL**

Traducción de Javier Blánquez

Ciudad de México, Sexto Piso, 2021, 382 pp.

de Curtis tomarían un tinte personal, un cambio que nadie quiso escuchar, obsesionados, como estaban, en hacer su “propio trabajo”. Resulta sintomático que aquellas canciones —en las que se escuchan cosas como “Madre, lo intenté; créeme, por favor; / hago todo lo que puedo”— no se imprimieran hasta muchos años después. Gretton justificaba esa decisión con su afán de que el oyente “se esforzara por intentar entenderlas”, pero, en vista del trágico desenlace, da la impresión de que todos estaban haciendo su mejor esfuerzo por ignorar al elefante en la sala de grabación.

El 18 de mayo de 1980, a pocos días de que Joy Division iniciara una gira por Estados Unidos, Ian Curtis se ahorcó en su casa, luego de tomar una botella de whisky y ver una película de Werner Herzog. Las últimas páginas de *Una luz abrasadora, el sol y todo lo demás* dan cuenta de los sentimientos contradictorios que el hecho despertó en su círculo cercano. Entre la tristeza, el enojo y la frustración, un buen número de los entrevistados busca de algún modo apelar a su propia inocencia: eran jóvenes, el hambre de éxito los había cegado a tal grado que no veían a un hombre pidiendo un respiro, nadie en aquella época sabía lo suficiente de la enfermedad. Pero en lo que todos coinciden es en desmitificar a Curtis, en bajarlo del pedestal en el que lo ha colocado una sociedad necesitada de ídolos. Fue un veinteañero, increíblemente talentoso, lidiando consigo mismo y con las complicadas dificultades de ser un recién llegado al mundo adulto. Nada más, pero también nada menos, que eso. —

**EDUARDO HUCHÍN SOSA** es músico, escritor y editor responsable de *Letras Libres* (México). Su libro *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* se encuentra ya en circulación bajo el sello de Turner.

# Lo que Gloria Gervitz nos deja

por **Rebeca Leal Singer**

JUNIO 2022

76

Gloria Gervitz (1943-2022) trascendió hace unas semanas, sin embargo, estará viva para siempre. Seguirá siendo, como lo ha sido hasta ahora, una estrella que guía, marcando un camino y alumbrándolo con su luz. Una referencia para las generaciones, actuales y futuras, que busquen encontrar a la poesía, escucharla, e incluso responder a su llamado, a su canto, entregarse a ella. Porque Gloria Gervitz fue siempre fiel a ella misma y de esto hay mucho que aprender. Fue fiel a su búsqueda, tan propia y particular, a las voces que le dictaron versos y también a esa única voz que le propuso que insistiera. Esa voz, que después la alentó. Gloria Gervitz fue fiel a ella misma y llevó esta insistencia hasta las últimas consecuencias: logró un poema de vida, de toda una vida, que grita y se alegra y se pregunta muchas veces. Un poema llamado *Migraciones*, que escribió durante cuarenta años, agregando y cortando, permitiendo que la respiración la llevara a ella y no al revés. *Migraciones*, prácticamente su único proyecto, fue creciendo con ella y madurando como un universo que no cesa de expandirse, como un árbol que jamás se secará. Gloria Gervitz fue fiel a ella misma, y deja un vacío que no puede llenarse. Una de nuestras figuras más destacadas de la poesía mexicana ya no está aquí. Quizá, para ser fieles a ella, será importante nombrar este vacío, además de la gran sabiduría que nos deja.

El vacío que queda es enorme, en primer lugar, debido a que extrañaremos el juego. Ese ir poniendo y quitando, ese jalar e ir ajustando, ese acto de coser un poema y que la tela se

expanda y se transforme, que dé de sí... todo esto es jugar. Sí, la poeta realizó un pacto muy serio con su poema, sin embargo, no percibimos nunca tal seriedad, percibimos belleza, juego. Para aceptar al cambio, permitir que ese viento entre y mueva todo, se necesita liviandad. Y esta es una virtud muy grande, se contrapone a aquella concepción errónea y tan común de los poemas: que se toman demasiado en serio a sí mismos, que son difíciles y que no cualquiera puede acceder a ellos. Gloria Gervitz se opone a este pensamiento, se pone de pie, como una artista valiente y a la vez juguetona. Va cambiando su poema y, versión con versión, nos incluye en este jugar. Durante años, quienes admiraron su poesía, revisaban con ansias la nueva versión del texto. Después de una larga espera, antes de la cual se había dicho que el poema “ahora sí había terminado”, surgía un volumen nuevo y todo cambiaba otra vez. Así, las *Migraciones* de Gervitz juegan y quienes las leamos jugamos también. Con ella, la poesía hizo algo típico de la poesía: cobrar vida y romper con lo que generalmente se establece. El juego fue en ella, entonces, un elemento transgresor, hubo una sabiduría en jugar. Y ahora, aunque efectivamente el poema se encuentre “terminado”, mientras sigamos comparando versiones, buscando claves secretas entre los distintos libros y nos asombremos cambio con cambio, jugaremos toda la vida con *Migraciones* y *Migraciones* jugará de regreso.

También, el vacío que deja es tan grande, quizá, por la capacidad que tuvo para conmové. Se trata de un poema que Gervitz escribió desde el alma, desde el ánimo aristotélica, desde una interioridad y una vulnerabilidad totales. Es posible que esta sea una de las cuestiones más fascinantes en la obra de esta autora: su capacidad para combinar dos cuestiones tan ajenas (y a la vez tan cercanas): la religión y la vida personal. Es en este intersticio en donde se lleva a cabo aquella vulnerabilidad, gracias a este lugar,

quien lea el poema logrará conmové. Aquí sería importante hablar sobre la influencia que tiene el propio origen de la autora, descendiente de judíos de Europa del Este, ucranianos, askenazíes. La religión está muy presente en la obra de Gervitz, pero no se trata de una poesía religiosa. Es una poesía del “yo”, específicamente de un “yo” femenino, que transita o, precisamente, migra a través de la experiencia de la vida. Sin embargo, la religión está ahí, así como están la madre, la hija y la nana en el poema, y este origen, esta religión, este tocar con la familia y la infancia (entre tantas otras cosas) implica una verdad que conmueve. Cuando la poeta escribe: “No tengo el lugar solo la añoranza del lugar la rutina/y el tiempo que pasa”,<sup>1</sup> los sentimientos que toca son profundamente personales, pero también pueden compartirse con toda la humanidad. La voz es tan genuina que se vuelve parte del universo. Esta voz está inscrita en una bellísima tradición de la escritura judaica en México. Y, además, su pluma se inserta en la tradición religiosa en general, que es tan viva y amada en nuestra lengua. De todas formas hay algo más: cuando, en la cuarta sección del poema llamada “Treno”, originalmente dedicada a su hija Denise, la poeta canta: “Kadosh/Kadosh/Kadosh/las palabras se desbordan como lágrimas”,<sup>2</sup> no solo está hablando de la relación de una madre y una hija, ni tampoco únicamente de una bendición o de una invocación a un santo. Está hablando de ambos fenómenos a la vez y de lo que sucede en su centro. Su poesía conmueve porque apela a lo más grande (la religión) y a lo más íntimo (la persona).

Sin duda, estos elementos han influido en la manera en la que las y los jóvenes hacemos y leemos poesía. Tenemos aquí una voz poética femenina que incluye lo cotidiano. Mucho

<sup>1</sup> *Migraciones*, Ciudad de México, FCE, 2002, p. 97.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 183.



Fotografía: Sofie Sigrinn / Wikipedia.

de lo que se está haciendo ahora tiene que ver con esto. En la actualidad, no es poco común leer poemas y poemarios mexicanos que se ocupen de lo que sucede en el día a día. Tampoco es infrecuente leer hermosos (y a veces desgarradores) poemarios sobre la experiencia de ser o identificarse como mujer en nuestro país. Tal vez no pueda afirmarse que Gervitz haya sido una influencia directa en estas formas de expresión poética, ya que muchas otras variables han entrado en esta ecuación. Sin embargo, es posible asegurar que esta poeta es un referente para un tipo de poema en voz femenina en un momento histórico determinado, donde el gesto no era tan común como es ahora. Tomemos en cuenta que la autora comenzó a escribir los primeros indicios de su proyecto en el año 1976, cuando tenía apenas 33 años. Entonces, si miramos atrás, si buscamos una poesía que toque los grandes temas, pero que también se encargue de la profundidad de la vida de todos los días y que asimismo esté escrita en la voz

poética de una mujer, encontraremos a Gloria Gervitz. Por supuesto, junto a otras grandes poetisas que la precedieron como Rosario Castellanos, Dolores Castro, Enriqueta Ochoa, Concha Urquiza, por mencionar algunas solamente. Pero su influencia está ahí, suspendida en el aire. Ya sea que consultemos su obra o no, ya sea que estemos conscientes de ello o lo ignoremos por momentos: Gloria Gervitz fue una de las mujeres que pasó por una puerta que ya estaba abierta y la abrió aún más con su energía, dando lugar a una habitación en la que muchas nos encontramos por el momento, o por la cual hemos transitado.

Lo que Gloria Gervitz nos deja es mucho, quizá demasiado para lograr abstraerlo tan pronto. Pero, por ahora, quedan claras algunas de sus enseñanzas. En primer lugar, ser fieles con una o uno mismo y a nuestros proyectos, sin importar el tiempo que tomen, incluso si es una vida entera. Después, acercarnos al juego, permitir que el viento del juego nos lleve. También,

poner atención a que el poema conmueva y, a la vez, dejarse conmover por el mundo. Por último, nunca desdeñar nuestra voz porque puede ser que algún día le hable a todo el universo. Y es ahora que ha llegado el momento de hacerse cargo de esta sabiduría, porque el vacío que deja es grande, pero lo que nos deja es mucho más. —

**REBECA LEAL SINGER** (Ciudad de México, 1994) es escritora y becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas en el área de poesía (2021-2022). El año pasado Valparaíso Ediciones publicó su poemario *Oscilo entre ver mi teléfono y verte a ti*.

RESCATE

## Elena Poniatowska: saber oír

por **Octavio Paz**

*Para celebrar los noventa años que Elena Poniatowska cumplió el 19 de mayo pasado, recuperamos este texto escrito por Octavio Paz. Titulado "A cinco años de Tlatelolco", se trata del prólogo a la edición en inglés del libro de Poniatowska La noche de Tlatelolco, publicado por The Viking Press. Esta primera parte (de tres) apareció originalmente en Excélsior el 1 de octubre de 1973 y fue recogido en El ogro filantrópico. Paz y Poniatowska mantuvieron una estrecha amistad y ella colaboró en sus proyectos editoriales con ensayos y reportajes emblemáticos como aquel sobre el festival de Avándaro que se publicó en el primer número de Plural o el dedicado al movimiento estudiantil de 1968 que vio la luz en Vuelta.*

*Estas líneas son un sentido homenaje a una de las figuras más importantes de las letras mexicanas del último siglo,*

cuya obra también ha sido tratada en nuestras páginas.

El movimiento estudiantil de 1968 y la represión gubernamental que brutalmente lo quebró fueron sucesos que conmovieron a los mexicanos. Se inició entonces una crisis política, social y moral que todavía no ha sido resuelta. El libro de Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, no es una interpretación de esos acontecimientos. Es algo mejor que una teoría o una hipótesis: un extraordinario reportaje o, como ella dice, un *collage* de “testimonios de historia oral”. Crónica histórica, pero antes de que la historia se enfríe y las palabras se vuelvan documento escrito.

Para el cronista de una época saber oír no es menos sino más importante que saber escribir. Mejor dicho: el arte de escribir implica dominar antes el arte de oír. Un arte sutil y difícil, pues no solo exige finura de oído sino sensibilidad moral: reconocer, aceptar la existencia de los otros. Dos razas de escritores: el poeta oye una voz interior, la suya; el novelista, el periodista y el historiador oyen muchas voces afuera, las de los otros. Elena Poniatowska se dio a conocer como uno de los mejores periodistas de México y un poco después como autora de intensos cuentos y originales novelas, mundos regidos por un humor y una fantasía que vuelven indecisas las fronteras entre lo cotidiano y lo insólito. Lo mismo en sus reportajes que en sus obras de ficción, su lenguaje está más cerca de la tradición oral que de la escrita. En *La noche de Tlatelolco* pone al servicio de la historia su admirable capacidad para oír y reproducir el habla de los otros. Crónica histórica y, asimismo, obra de imaginación verbal.

El libro de Elena Poniatowska es un testimonio apasionado pero no partidista. Apasionado porque, frente a la injusticia, la frialdad es

complicidad. La pasión que corre por sus páginas es pasión por la justicia, la misma que inspiró a los estudiantes en sus manifestaciones y protestas. A imagen del movimiento juvenil, *La noche de Tlatelolco* no sostiene una tesis explícita ni revela una dirección ideológica precisa; en cambio, es un libro animado por un ritmo, ora luminoso y ora dramático, que es el de la vida misma. Empieza en el entusiasmo y la alegría: los estudiantes, al lanzarse a la calle, descubren la acción en común, la democracia directa y la fraternidad. Armados de estas armas, se abren paso frente a la represión y conquistan en poquísimo tiempo la adhesión popular. Hasta ese momento la crónica de Elena Poniatowska es la del despertar cívico de una juventud. La crónica del entusiasmo colectivo no tarda en ensombrecerse: la oleada juvenil se estrella contra el muro del poder y la violencia gubernamental se desata: todo acaba en un charco de sangre. Los estudiantes buscaban el diálogo público con el poder y el poder respondió con la violencia que acalla a todas las voces. ¿Por qué? ¿Por qué la matanza? Desde octubre de 1968 los mexicanos se hacen esta pregunta. Hasta que no sea contestada el país no recobrará la confianza en sus gobernantes y en sus instituciones. No recobrará la confianza en sí mismo.

Como todos los acontecimientos históricos, los sucesos de 1968 son un tejido de hechos y significados ambiguos. Son reales pero su realidad no tiene la consistencia de la realidad de todos los días. Tampoco poseen la coherencia fantástica de la imaginación: la suya es la realidad contradictoria y enigmática de todas las realidades. Daré dos ejemplos: la actitud de los dirigentes estudiantiles y la del gobierno.

Desde el principio los estudiantes revelaron una notable habilidad política. Su instantáneo descubrimiento de la democracia directa como un método para rejuvenecer al

movimiento y no alejarlo de su fuente original, la colectividad; su insistencia en sostener un diálogo público con el gobierno, en un país acostumbrado a las componendas entre bastidores y a la corrupción palaciega; la moderación de sus demandas, englobadas en la palabra *democratización*, aspiración nacional de los mexicanos desde 1910—todo esto es un ejemplo de madurez y aun de sabiduría política—. Pero estas virtudes y capacidades son de orden táctico y se evaporan apenas los oímos reflexionar sobre las perspectivas del movimiento, sus alcances y su significado dentro del doble contexto de la historia de México y de la situación mundial. En lugar del realismo táctico y estratégico: las fórmulas huecas, los esquemas rígidos, el simplismo doctrinario, las frases gaseosas. Casi todos se imaginaban participar en un movimiento distinto a aquel en que realmente participaban. Era como si el México de 1968 fuese una metáfora de la Comuna de París o de la toma del Palacio de Invierno: México era México y simultáneamente era otro tiempo y otro lugar, otra realidad. La pieza de teatro que estaban escribiendo no era la misma que leían. Sus actos eran reales, sus interpretaciones imaginarias. Algunos creían advertir una filiación directa entre el movimiento de los ferrocarrileros en 1958 y el suyo diez años después; minimizaban así no solo la diferencia de objetivos, tácticas y, sobre todo, de clase, sino los significados distintos de ambos episodios. Otros pensaban que al movimiento estudiantil de la clase media sucederían movimientos de obreros y campesinos: la historia como carrera de relevos. Pero el relevo no vino: la clase obrera mexicana mostró la misma indiferencia que la de los países de Occidente y Estados Unidos ante llamados y esperanzas semejantes.

Más desconcertante—y muchísimo menos perdonable— fue la actitud del gobierno de México. Lo que impresiona sobre todo es su sordera y su



Fotografía: Octavio Hoyos / Shutterstock.

ceguera. Ambas son hijas de la incredulidad. No es que nuestros gobernantes estuviesen ciegos y sordos sino que no querían oír ni ver. Reconocer la existencia del movimiento estudiantil habría equivalido, para ellos, a negarse a sí mismos. El sistema político mexicano está fundado en una creencia implícita e inmovible: el presidente y el partido encarnan la *totalidad* de México.

Acostumbrados al monólogo e intoxicados por una retórica altisonante que los envuelve como una nube, nuestros presidentes y dirigentes difícilmente pueden aceptar que existan voluntades y opiniones distintas a las suyas. Ellos son el pasado, el presente y el futuro de México. El PRI no es un partido político mayoritario: es la Unanimidad. El presidente no solo es la autoridad política máxima: es la encarnación de la historia mexicana, el poder como sustancia mágica transmitida desde el primer tlatoani a través de virreyes y presidentes. El autoritarismo mexicano, a diferencia del caudillismo hispánico y

latinoamericano, es legalista y las raíces de ese legalismo son religiosas. De ahí la terrible violencia que descendió sobre los estudiantes.

La operación militar contra ellos no fue una acción política únicamente, sino que asumió la forma casi religiosa de *un castigo de lo alto*. Una venganza divina. Había que castigar ejemplarmente. Moral de Dios Padre colérico. Los orígenes de esta actitud se hunden en la historia de México, en el pasado azteca y en el pasado colonial. Son una suerte de petrificación de la imagen pública del gobernante, que deja de ser un hombre para convertirse en un ídolo. Una expresión más del machismo y, sobre todo, de la preeminencia del padre en la familia y la sociedad mexicanas. En suma, en el México de 1968, una vez más, los hombres hicieron la historia con los ojos vendados. —

**OCTAVIO PAZ** (Ciudad de México, 1914-1998) fue poeta, ensayista y editor. En 1990 obtuvo el Premio Nobel de Literatura.

Descubre  
tu siguiente  
lectura en  
nuestra  
sección  
de libros.



página 60



## El Cono Sur y México: tránsitos intelectuales

por **Danubio Torres Fierro**

JUNIO 2022

80

Uruguay afincado en México desde 1974, Torres Fierro contribuyó a la reflexión sobre los lazos entre México y el Cono Sur, como demuestra este artículo publicado en el número 230 de *Vuelta*, de enero de 1996. Sirva este texto como un pequeño tributo tras su partida el pasado 4 de mayo. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

¿Quién, en América Latina, está dispuesto a negar que las décadas de los sesenta, setenta y parte de los ochenta fueron décadas de pasiones? Décadas de desenfreno y de despilfarro de energía y potencialidades, como si nos hubiéramos precipitado en ese “potlatch” arcaico que es una forma de la destrucción ritual. Ahí están, para confirmarlo, los ejemplos de la Argentina, del Uruguay, del Brasil, de Chile, de Paraguay: de esta o de aquella manera, con variantes y grados diversos, se trata de países en los que el espíritu de partido derribó al espíritu de sociedad, en los que los particularismos se adueñaron de las situaciones, en los que cada facción exasperó hasta la violencia la defensa de sus banderías y en los que, por fin, la vulgar ideología pisoteó la ética de los medios. Allí hubo, para decirlo breve, una ruptura abrupta con un pensamiento racional que, desde que el cielo se despobló de dioses, es la sola garantía de juicio y sensatez. Y, en ese trámite, la clase

intelectual, entendida en un sentido amplio, cumplió un papel doble, ambiguo. Contribuyó de manera decisiva a levantar una cultura crítica y de las obras perdurables (en la literatura, en las artes plásticas, en la música) y, al mismo tiempo, y en una gran parte de su espectro, compartió responsabilidades en el desplome generalizado. ¿Qué sucedió? ¿Fue, acaso, una manifestación más de esas crisis nuestras no resueltas, postergadas, circulares, que se nutren fatídicamente de sí mismas y nos hacen vivir en una constante temperatura afiebrada?

Hay que reconocerlo: América Latina se configura, aquí y allá, con una legitimidad a medio hacer: a veces mutilado, a veces insuficiente, a veces deforme, el argumento democrático —para poner un alto ejemplo— tropieza con máscaras bastardas, disfraces pintorescos o interregnos carnavalescos. Lo mismo ocurre con otros dominios, llamémoslos institucionales: el de la justicia, el del buen gobierno, el de la igualdad social, el del propio ideal continental... ¿Asistiría razón a don Alfonso Reyes cuando observó que “sé que no exagero, pero quiero decir que nos falta [a nosotros, los latinoamericanos] lo único que puede engendrar tradiciones: la representación *moral* del mundo”?

Es posible que así sea: el descoyuntamiento de las décadas mencionadas abunda en beneficio de esa sospecha. No obstante, y quizá por su dinámica atravesada por compulsiones y convulsiones calenturientas, la América Latina nunca se resignó a la quietud, amenguó su empuje vital, claudicó de su vuelo creador. No se trata aquí de una beata autocomplacencia, esa que, en viaje frecuente de la exaltación a la quejumbre, anestesia nuestras buenas o malas conciencias. No. El hecho es que desde al otro día de la independencia, cuando rompimos con nuestro pasado inmediato y nos multiplicamos en fragmentos, nos dedicamos a articular una idea de futuro que, aún hoy, está a caballo

entre el común destino continental y las peculiaridades de cada región, situada en esa frontera vidriosa entre unas raíces originales y las resonancias en ellas del mundo moderno. Aquel agudo y primer quebranto existencial, por un lado, y la esforzada y diaria experiencia, por otro, muy pronto nos hicieron comprender que una de las formas de la unidad tenía que pasar, necesariamente, por el tejido de una urdimbre cultural (entendida en un alcance casi antropológico) convergente y solidaria.

El desarrollo, entre nosotros, del arco histórico del siglo xx es una prueba tanto de un destino excéntrico como de una andadura compartida. Soportamos, cómo no, las consecuencias de una franja descarriada de una modernidad infestada de fanatismos y tragedias (las dictaduras, los totalitarismos, la pasión revolucionaria, las avideces imperialistas, el embaucamiento populista, la mentira demagógica).

En eso estamos todos en América Latina. Y tal encrucijada se yergue en unos momentos en los que los vientos de la historia soplan en una dirección que desea aniquilar, o al menos relegar, a los criterios clásicos, digamos humanistas o liberales, en los que hasta ahora confiamos como fuentes de juicio y consenso.

¿Hay que regresar a don Alfonso Reyes y coincidir con él en que nos falta, a los latinoamericanos, una “representación moral del mundo”? ¿Será capaz, nuestra quebradiza convicción democrática, no solo de mantenerse en pie sino de participar activamente en remediar las insuficiencias que aún nos aquejan? Y más, y de manera más imperiosa: ¿en estos contextos, es la democracia un nuevo mito oportunista o una realidad que (nos) obliga cada día? En estas preguntas cabe, entero, nuestro desafío. —

**DANUBIO TORRES FIERRO** (Rocha, Uruguay, 1947-Ciudad de México, 2022) fue escritor y crítico literario. Colaboró en *Plural* y *Vuelta*. El año pasado Turner puso en circulación su libro *Fin de ciclo. Testamentos literarios*.