



## La violencia, ¿fantasía cinematográfica?

● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

**Para André Bazin**, el mítico crítico y teórico francés, hay dos clases de cineastas: los que creen en la realidad y los que creen en la imagen. Los primeros se adhieren a una estilística clásica, es decir transparente, de tal suerte que el manejo de las técnicas cinematográficas pase inadvertido para el espectador y éste pueda sumergirse en la cinta sin distracciones, como si entrara en una rebanada de realidad. Los segundos no tienen empacho en hacerle ver a la audiencia que está frente a una maquinación, una puesta en escena manipulada. Sin embargo, el tratamiento de la violencia abre una tierra de nadie: la utilización del estilo clásico supondría un acercamiento a la realidad, pero a menudo el registro elimina los posibles nexos con ella y lo registrado es más bien asunto de la fantasía. Si a esto le sumamos la ligereza moral con la que cuantiosos cineastas abordan la violencia, éste es un tema que da para el análisis... y la virulenta réplica.

Sin ánimo de generalizar, y menos aún

de simplificar, en el abordaje de la violencia es posible percibir una diferencia tangible, que puede incluso ubicarse en la geografía, entre el cine oriental y el occidental (el norteamericano en particular). El espectro es amplio, ciertamente, pero mientras para una buena parte de orientales la violencia es una manifestación de lo enfermizo (Takashi Miike y Park Chan-wook serían dos exponentes pertinentes) y la filman con sobriedad (Takeshi Kitano), para numerosos norteamericanos es un espectáculo gozoso (los hermanos Coen), un pretexto para el regodeo (Martin Scorsese), una manifestación de su fascinación por el mal, a veces opuesta a sus «buenas intenciones» (Oliver Stone). En los testimonios de algunos cineastas estadounidenses es posible detectar desfases o francas contradicciones con lo que exhiben sus cintas. No es ocioso revisar un puñado de ellos...

El artificioso David Fincher, realizador de *Se7en* (1995) y *El juego* (*The Game*, 1997), confiesa que «trata de ser realista», que intenta «iluminar las cosas de manera muy naturalista, de justificar la luz por las fuentes de donde proviene», y que «la estilización es de cierta manera inherente al procedimiento», pero que no trata de probar «nada en particular». Pero, ¿cómo justificar la ambigüedad del violento *Club de la pelea* (*The Fight Club*, 1999)?

Para Martin Scorsese la violencia ejerce una fascinación hormonal, en particular por la figura del viril *wiseguy* (que se traduciría como «chico listo») y que irónicamente contrasta con la

inofensiva imagen de Scorsese, con todo y su caniche en las manos): reconoce que creció en un ambiente particularmente agresivo en el que las familias de origen italiano arreglaban sus diferencias con balas. El comienzo de *Buenos muchachos* (*Goodfellas*, 1990) es ilustrativo al respecto: «Empezando así», dice, «podía hacer comprender la esencia misma de este modo de vida de los criminales. Para llegar a ser un *wiseguy* se debe matar, se debe tener las agallas para hacerlo». Más agallas se necesitan, sin embargo, para filmar la violencia de tal forma que el espectador empiece a simpatizar con el matón, que es lo que sucede en *Buenos muchachos*. ¿Cabe pensar en cinismo, como con Stanley Kubrick? Con todo, a Marty no le falta ingenuidad, y se pregunta «por qué hoy se ven cada vez más efectos especiales mostrando cuerpos mutilados o en descomposición. Hay como una necesidad creciente de este tipo de cosas».

En una entrevista a Ethan y Joel Coen, el autor les hacía ver que sus personajes sentimentales son los que terminan por matar y masacrar. Al sugerirles amoralidad en esa conducta, ellos responden con una parte de su credo. Joel demanda, primero, precisiones al entrevistador: «Tendría que explicarme lo que quiere decir amoral en el contexto de una película. ¿Qué es una historia amoral?». Ethan tiene mayor claridad: «Si se tratara de escribir una moral para una historia, no podría ser sino banal. Sólo la historia es interesante, no las banalidades que se pueden extraer de ella».

Hablando de *Miller's Crossing* (1990), Ethan añade: «En lo que concierne al realismo, nuestra manera de trabajar se resume a: ¿nos rebelaremos contra eso, poniéndonos en el lugar del espectador? ¿Tendremos la misma reacción? ¿Parece un poco artificial, algo que impediría entrar en la historia? [...] Creo que es la única manera de proceder, de llegar a algo interesante. También... no sé si es realista, pero en todo caso no nos parecía irrealista». Las apariencias, en el cine, a veces también engañan, pero para los Coen es claro que, más allá de la moral, lo filmado no se debe ver artificial.

La puntilla la pone Guillermo Cabrera Infante en su desproporcionado comentario sobre Quentin Tarantino, al que no duda en canonizar. El cubano confiesa que colaboró para que la Palma de Oro de Cannes fuera otorgada a *Pulp Fiction* (1994), una cinta de la que escribe: «Esta vez la alegoría de la violencia tiene una moral contra la violencia». Pero luego sugiere que «toda la película mantiene este tono de humor negro aunque Tarantino nos obliga a tomarla en serio y su estilo se balancea entre el humor y la violencia más horrible». ¿Cómo es posible que un crítico tan serio como era Cabrera Infante suponga que Tarantino hace algo en serio, y más *Pulp Fiction*, que es pura pulpa?

En resumen: la violencia ejerce una fascinación inculcable en los cineastas norteamericanos, reflejo de que crecieron en ella aunque no necesariamente la ejercieron con los puños ni a balazos. No deja de ser irónico que la mayoría de los



Cormac McCarthy y Joel y Ethan Coen

cineastas arriba citados están en el extremo opuesto de la imagen de la rudeza, y sienten fascinación por los chicos malos que nunca fueron, pues: Tarantino veía películas en un videoclub y trabajó en una sala porno; los Coen vivían casi reclusos; Scorsese es hasta tierno con su mascota.

Lo cierto es que en el cine, al menos en el cine norteamericano, el crimen siempre paga mediante la profusión de historias que desencadena. Mas la frecuentación de la violencia obedece más a la pretensión de obtener un efecto dramático que a manifestar una postura moral: rara vez hay un comentario sobre lo expuesto, el abordaje de ella no pocas veces tiene efectos contrarios, y cuando se busca exhibir su pernicioso ejercicio y nefastas

consecuencias, termina haciéndose la glorificación de ella. Se embellece lo abominable, y para muestra está la mayoría de las cintas bélicas. A la larga, la violencia, tratada así, deviene casi inofensiva, y los niños desde las caricaturas televisivas son preparados para ser insensibles a ella, por lo que para conseguir «mover» al espectador adulto, para regresar algo de realismo al cine, el *gore* no duda en disfrazarse de *snuff movie*. Con todo y la supuesta ambición realista de algunos cineastas, es evidente que no se asume un compromiso con el destinatario más allá de la diversión: la exhibición de un supuesto estilo de sociedad poco o nada invita a la reflexión de los que la conforman. Al evadir por lo menos un mínimo comentario sobre

lo expuesto, las películas tendrían que ser atendidas (suponiendo que fuera posible) como obras «cerradas», como fantasías que sí apelan a una irrealidad y que en el mejor de los casos pueden ser alegóricas y en muy pocas ocasiones críticas.

La realidad siempre será otra (que los filósofos se sigan martirizando en definirla, aprenderla y aprehenderla), pero en el cine aún funciona cuando hay una aspiración honesta. Al respecto, el canadiense David Cronenberg ofrece un ejemplo elocuente. Cuestionado sobre las alteraciones o efectos que había perpetrado para el registro de algunas escenas de *Crash* (1996), en particular las de los choques de carros, que provocaban una reacción intensa en la audiencia, Cronenberg reconoció que no había hecho más que filmar a velocidad normal. La confesión es reveladora del acercamiento que el espectador cinematográfico tiene ahora con la violencia, así como de las artes y mañas de las que se valen los realizadores para multiplicar el efecto de ella. Un efecto cuestionable, es justo concluir; y es que la violencia en pantalla es tan cotidiana que el espectador está anestesiado contra sus efectos: ante él se despliega un espectáculo que lejos de inquietarlo incluso puede invitar al bostezo y sugerir un efecto de *déjà vu*: se ha habituado a tal grado al despliegue de la grandilocuencia audiovisual, que el registro «al natural» es irónicamente una estrategia más provechosa; y la violencia «en vivo» mucho más monstruosa.. ●



## La discreta supervivencia

● RAFAEL TORRES MEYER

**Para el escritor irlandés** Gerard Donovan (Wexford, 1959), la violencia es consecuencia directa del ejercicio de la razón. Desde su punto de vista, el ser humano se echó a perder en el momento mismo en que comenzó a cuestionar su existencia; con el pensamiento nació un instinto violento de supervivencia que es capaz de generar las estrategias más intrincadas para sobreponerse al otro y los obstáculos que representa.

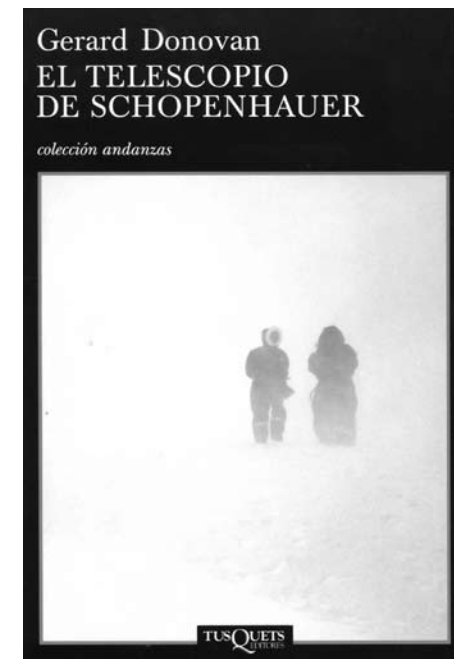
Una intención absolutista, un escenario desolado y sólo dos personajes. Cuando Donovan se propuso escribir *El telescopio de Schopenhauer* no escatimó estrategias para complicarse la vida. Si tratar de explicar su teoría del comportamiento humano, a partir de una novela, suponía ya de por sí un reto, hacerlo en medio de una ventisca de nieve que no permite mirar más allá de las narices lo puso en una situación todavía menos ventajosa. Su solución literaria: un diálogo.

«En *El telescopio de Schopenhauer* enfrenté un problema muy particular.

Sabía que la historia iba a desarrollarse en un escenario desolado, en medio de una ventisca de nieve, donde tienes a dos personajes y no hay nada más que mirar. Quise crear una situación en la que pudiera discutir la historia de la violencia a través de los siglos, en una forma condensada. Cientos de años en un par de horas, presentados por dos personajes. En otras palabras, el dilema era cómo podría exagerar la historia, y encontré la respuesta en el pensamiento encontrado de un monstruo y un ser que ha amado», explica.

Donovan es un lector obsesivo, un novelista con pulcritud de cirujano y sobre todo un pensador innato, y así lo demuestra. «Nada es más relevante que lo que estás pensando justo antes de morir», señaló el autor en una entrevista reciente. *El telescopio de Schopenhauer* también refleja esa obsesión del escritor. A través de la novela, y ante la ausencia de personajes secundarios, la filosofía, la historia e incluso los libros toman un protagonismo particular.

Y como si autoimponerse estas fronteras pareciera poco, Donovan escoge además el diálogo como lenguaje y dos personajes absolutamente disímbolos: un panadero discreto y abstraído y un profesor de escuela entusiasta y carismático. Ambos son personas instruidas, pero su hambre de conocimiento mantiene objetivos diametralmente opuestos. Desde la primera línea del libro, el lector sabe que uno de los dos va a morir, pero el gran acierto del irlandés es ir desvelando las intenciones de cada personaje muy lentamente, mientras



● *El telescopio de Schopenhauer*, de Gerard Donovan. Tusquets, Barcelona, 2005

se consumen los cigarrillos del profesor y los estribos del panadero. Al final, el más fuerte logra subsistir y la historia cobra sentido.

De nuevo es el pensamiento del autor el que desvela las claves de su novela: «Cuando encuentras a una persona que te asombra por su inmensa capacidad para actuar con violencia, encuentras con frecuencia que es un inadaptado, alguien que nunca ha amado. Si eres capaz de amar y tienes esa conexión en la que buscas amar y ser amado, no puedes actuar violentamente».

La historia de *El telescopio de Schopenhauer* está situada en los Balcanes, en

medio de una guerra civil. El diálogo de los dos personajes, mientras se cava una tumba masiva en medio de un paraje desolado, no sirve solamente para enmarcar la anécdota que Donovan busca contar, sino para desmenuzar hasta la médula la historia de la violencia humana, lo mismo que para hacer un recorrido por las diferentes corrientes de pensamiento que han surgido en el globo a través de los siglos. De esta manera, el autor logra que el hecho histórico que envuelve a sus personajes sea lo menos relevante. «Podría ocurrir en un pequeño poblado de México; ha ocurrido cientos de veces en México», insistía una y otra vez en su reciente visita a la Feria Internacional del Libro de Guadalajara ●

## Para qué escombrar el cuarto

● VÍCTOR CABRERA

**También** nos seducen las ideas:

Como esa mirada furtiva que descubrimos inesperadamente y a la que correspondemos con una mezcla de asombro e inquietud. Tal es el guiño que nos incita no tanto a la transgresión cuanto a la

valoración de su mera posibilidad. Igual que la sonrisa cómplice que el espejo del deseo repite en nuestro propio rostro: así nos seducen las ideas.

Las buenas ideas, quiero decir, aquellas que —como el roce accidental en el que, no obstante, alcanzamos a percibir el umbral de una otra experiencia— ocultan el verdadero brillo de su grandeza detrás de una supuesta trivialidad, de su fingida insignificancia. Ideas nimias, digo, en la doble y contradictoria acepción del término: anodinas al tiempo que monumentales, formidables en su futilidad, grandiosas por su sencillez.

Precisamente a esta seductora categoría del pensamiento pertenecen los textos de *Una habitación desordenada*, primera y venturosa colección de ensayos de Vivian Abenshushan (Ciudad de México, 1972), en la que la escritora brinda una elocuente lección de inteligencia y estilo, a la vez que rescata para sus lectores un género que en los últimos cincuenta años ha sido de tal manera secuestrado por la crítica académica que a la sencillez de su nombre original ha tenido que añadir los redundantes términos *literario*, *de autor* o *de creación* para diferenciarlo de impostores como la tesis, el estudio, el fárrago y el mamotreto.

De entrada y de salida, la autora pinta su raya al respecto: «Anatomía del disperso», ensayo que abre este breve volumen, puede leerse, antes que como la apología del pensador sin sistema, como una declaración de fe en un género que nació, precisamente, de la dispersión de su creador y de su

capacidad para, a partir de aquella, escribir prácticamente sobre cualquier cosa que le viniera en gana. Al *ensayar* una descripción del disperso, Abenshushan no solamente anticipa la naturaleza de su libro, sino que ofrece a sus lectores un autorretrato intelectual: «Su mirada, microscópica y abismal, le hace experimentar la infinitud en cada uno de sus atisbos y, por eso, concibe el mundo como un nudo de nudos en el que cada hecho singular, cada astilla inocua, cada brizna de acontecimiento, condiciona a otros y es modificado por ellos. El disperso nunca puede ir al grano, porque a cada paso descubre asociaciones insólitas entre las materias más diversas, semejanzas, giros, excepciones...».

Por su parte, «Contra el ensayista sin estilo», el texto final del libro, contiene las coordenadas del mapa propio que la escritora se ha hecho para transitar por un género en el que se mueve como pez en el agua: «Como cúmulo de erudición y paráfrasis ostentosas, el ensayo no se me presenta más que como un objeto obsolecente [...]. Informal, diverso, inacabado, el ensayo divaga sin proponerse dar con una verdad general, pero sin renunciar por eso a encontrar una verdad íntima, particular [...]. El ensayista no propone soluciones totales, sino puntos de partida, anuncios destinados sólo a aquel que estuviera en la disposición de retomar lo inconcluso [...]. El ensayo es un paseo, o mejor: una deriva, es decir, una excursión fortuita, imprevisible y llena de riesgo a través de zonas poco exploradas del



● Una habitación desordenada, de Vivian Abenshushan. UNAM/DGE/El Equilibrista (col. Pértiga), México, 2007

pensamiento [...]. El ensayo es el trayecto, no la llegada»

A esto se refiere, precisamente, el poeta Luis Jorge Boone cuando, en una reseña aparecida recientemente en la revista *Letras Libres*, sugiere que *Una habitación desordenada* contiene sus propias claves de lectura. De hecho, al tiempo que elucubra sobre la naturaleza de sus espacios entrañables, de actividades espiritualmente edificantes como *hacerse piojito*, o de accidentes como el tropezón y la ulterior caída, Vivian Abenshushan construye una poética (¿o deberíamos decir,

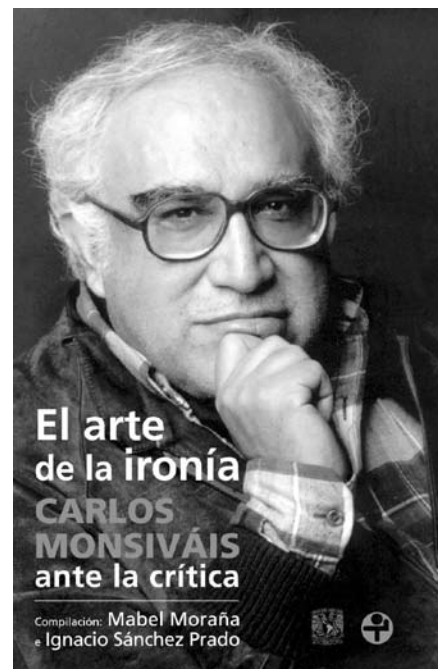
mejor, una *ensayística*?) tan íntima como ese aposento mental que según Franz Kafka «todo hombre lleva adentro» y al que se nos invita a pasar para, ante nuestros ojos azorados, demostrarnos que ahí —que así—, sin armonía ni concierto aparentes, cada cosa está realmente en el lugar que le corresponde:

Como en aquella canción ochentera de Radio Futura, tampoco hay error en el caos de ese cuarto revuelto en el que los objetos se ordenan de acuerdo con la mirada conjetural y según los propios intereses discursivos de su habitante cotidiana.

Lectora devota de Georges Perec, Abenshushan, al describir su temor a los insectos o al recordar con nostalgia las escaleras del edificio de su infancia, renuncia a la voluntad taxonómica de aquél para, en cambio, profesar su adhesión a las disparatadas y titánicas empresas personales, esto es, íntimas e intransferibles, del francés: «Así, una cierta historia de mis gustos (su permanencia, su evolución, sus fases) se inscribirá en este proyecto. Con mayor precisión, se tratará una vez más de un modo de delimitar mi espacio, de una aproximación algo oblicua a mi práctica cotidiana, un modo de hablar de mi trabajo, mi historia, mis preocupaciones, un esfuerzo para asir algo que pertenece a mi experiencia, no en el nivel de sus reflejos lejanos, sino en el corazón de su emergencia».

«Al auténtico grande se lo ve detrás de cien misiones vulgares», escribió el ex futbolista y hermeneuta del balompié Jorge

Valdano. Y qué actos más vulgares, en el sentido de comunes, populares y difundidos, que rascarse la cabeza, tirarse un chapuzón en la piscina o *azotar* en plena calle. Reacia a la pedante y a menudo infructuosa sabiduría del soberbio especialista, al desentrañar la naturaleza de esos hechos anodinos, Abenshushan es capaz de camuflar su erudición detrás de un humor corrosivo que a menudo hace blanco en ella misma. Semejante al *orquestador* que *oxigena* pelotas antes de repartirlas prudente, sabiamente, para que a otros les quepa la gloria del gol o la jugada de sexto año, entre los afanes sublimes del poeta (ganar un premio) y las pretensiones de celebridad —aunque al fin y al cabo prosaicas— del narrador (ganar un premio, pero mejor dotado), nuestra autora se impone tareas de menos lustre: pensar y explicarse el mundo. Aunque, ojo: al hacerlo no renuncia a las herramientas del relato y la poesía (no podría hacerlo quien, según propia declaración, en los albores de su escritura componía también versos y cuyo volumen de cuentos *El clan de los insomnes* obtuvo el primer lugar en un certamen nacional hace algunos años). Así, las páginas de *Una habitación desordenada* están colmadas de precisos relatos de la vida personal de la autora al mismo tiempo que de admirables perlas poéticas, como cualquiera de esos agudos aforismos denominados «Cáscaras impuras» o como estas tres, halladas en una misma página, que bastarían para equipararla con el mismísimo Ramón Gómez de la Serna: «la alberca, red de húmeda tela»;



«[el] cuerpo sin músculos del agua»; «la alberca se aburre. Se aburre de su falsedad».

Porque la suya es una prolongada lección de estilo muy cercana a la perfección, puede sorprender al ojo quisquilloso el hallazgo de ciertos ripios, acaso un par de patinazos gramaticales —menores si los consideramos frente al conjunto de la obra— de una escritora llamada a ser una de las ensayistas más notables no sólo de su generación sino de la tantas veces inflada nómina nacional. Pero nadie, como dicen, es perfecto, y antes de reprocharle a la autora estos descuidos —atribuibles también al anónimo editor del libro—, habría que agradecerle la lucidez de sus argumentaciones y la elegancia con que bucea en la superficie de las cosas y los hechos cotidianos ●

## Precisiones sobre el caos

● VICENTE ALFONSO

● *El arte de la ironía.* Carlos Monsiváis ante la crítica, de Ignacio Sánchez Prado y Mabel Moraña (comps.), Era/UNAM, México, 2007

**En 1998**, los científicos del Instituto Conjunto de Investigación Nuclear de Dubna, en Rusia, lograron sintetizar un átomo que registraron sólo como un minúsculo brillo en sus aparatos de medición. Y sin embargo ese destello, que un segundo después ya no existía, fue noticia mundial porque se trataba de un elemento hasta entonces desconocido. Imposible determinar sus propiedades químicas. Tampoco quedaron certezas acerca de sus propiedades físicas: se presume que podría ser un sólido, probablemente un metal plateado, blanco o gris. Pero bastó documentar la brevísima existencia de ese átomo para buscarle un nombre —ununquadio— y acomodar su recuerdo en la casilla 114 de la tabla periódica.

Lo que parece una exageración científica ilustra qué sucede cuando intentamos atrapar la realidad. Y no es ésta una condición de las ciencias exactas. En una colaboración periodística publicada en enero de 1928, Luis G. Urbina escribió un párrafo con el que podría describirse el ununquadio, aunque en realidad pretendía definir uno de los frutos periodísticos más elusivos y complejos: «Una crónica es como un cocuyo en la noche. Es una chispa en la oscuridad. Brilla y se apaga instantáneamente».

Crónica. La palabra, al menos, es moneda de uso para comentaristas deportivos y reporteros de la nota roja. Explicarla, sin embargo, es muchas veces una tarea temible para maestros universitarios y jefes de redacción. Algunos utilizan como un mal sinónimo la expresión «nota de color». Otros responden lo mismo que San Agustín cuando le preguntaban qué era el tiempo: «Si nadie me lo pregunta, lo sé. Si quisiera explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé». Y es que la crónica incorpora toda clase de rasgos ajenos, quizá porque no ha quedado del todo establecido cuáles le son propios. Especie rara en el de por sí extraño oficio de escritor, toma herramientas del ensayo, la dramaturgia, la narrativa, la publicidad, el reportaje. Habitante endémica de diarios, revistas y otras publicaciones periódicas, se distingue por tener la verdad como compromiso esencial y como norte inalcanzable. ¿Cómo distinguir entonces al cronista del reportero?

*El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante*

*la crítica*, es un título útil para acercarse a la siempre elusiva y volátil definición de este género periodístico, además de servir como brújula para revisar la obra del periodista-narrador-crítico que sistematizó *Los rituales del caos*. Esta compilación, realizada por Ignacio Sánchez Prado y Mabel Moraña y publicada por Ediciones Era y la UNAM, contiene al menos veinte trabajos de distintos autores, agrupados en cinco secciones diferentes.

Tras la lectura del volumen queda claro que la primera dificultad para acercarse a la obra de Monsiváis es distinguir la clave en la que escribe: donde algunos autores ven ensayos indiscutibles (véase el texto de Norma Klahn, p. 187), otros atestiguan flexibilidad y subjetividad sólo atribuibles a la crónica (Jean Franco, p. 194). Muchos optan por sentenciar sin resolver, como Evodio Escalante: «No creo que sesudos abordajes académicos puedan aportar claridad al respecto». Así, lo que debiera ser un asunto de etiquetas se convierte en un anillo de Moebius.

Donde coinciden la mayoría de los autores compilados es en destacar el estilo «complejo y enredado» de Carlos Monsiváis. También concuerdan al señalar que en estas complicaciones nada es casual ni surge del vacío. La construcción de ese estilo particular va mucho más allá de sintaxis enredadas, citas cultas y saltos en el punto de vista narrativo. Así lo demuestra Sebastiaan Faber en «El estilo como ideología», uno de los textos más lúcidos entre los incluidos en el volumen. Faber rescata el viejo debate

acerca de la relación de los intelectuales con el lenguaje, que implica también la forma en que cada autor se relaciona con sus lectores. El estilo, dice, conlleva una toma de postura del autor ante sí mismo, ante el lector y ante el mundo. Por una parte están quienes, como George Orwell, se pronuncian por la claridad y la sencillez. En la esquina opuesta se agrupan los seguidores de Theodor W. Adorno, quienes apuestan por la opacidad y la complejidad. De acuerdo con estos últimos, lo óptimo es ofrecer a los lectores «rompecabezas textuales» que los reten a salir de sus hábitos de lectura y de pensamiento. Facilitarle las cosas al lector es subestimarlo.

Faber observa que ninguna de las dos posturas invita al lector a dudar de la autoridad discursiva de quien escribe. Aquí es donde entra en juego la complejidad de la crónica, y en el caso específico, el «estilo Monsiváis», que se caracteriza por el manejo de la ironía. Como ya lo han demostrado otros estudiosos, entre ellos Linda Egan, esta ironía se logra sobre todo mediante el uso hábil del estilo indirecto libre. «Este estilo», apunta Faber, «le permite al autor/narrador incluir las palabras del personaje en su propio discurso sin usar comillas ni tampoco alterar los parámetros gramaticales. El narrador, en suma, se convierte en una especie de ventrílocuo de sus personajes. [...] Paradójicamente, al producir un discurso gramaticalmente más homogéneo y fluido, el estilo indirecto libre también rompe la homogeneidad de la voz narradora, que se vuelve múltiple y ambigua. El estilo indirecto

libre tiene, pues, dos rasgos importantes: exige un mayor esfuerzo interpretativo de parte del lector; y es inherentemente irónico». Al consignar varias y no una sola voz, Monsiváis disminuye la autoridad de la propia palabra y elimina, así, la última de las dictaduras. ¿No es esto la construcción precisa y deliberada del caos? Al escribir, Monsiváis no intenta definir el caos: lo muestra.

Además de arrojar luz sobre los mecanismos de construcción de la crónica, *El arte de la ironía* recoge otras discusiones que orbitan la obra del autor de *Días de guardar*: donde muchos ven a un cronista consagrado a la Ciudad de México, otros, como Norma Klahn, reconocen a un empecinado defensor de la descentralización. Donde muchos avizoran la herencia del *new journalism*, otros identifican al último eslabón de la tradición nacional. Como es de esperar, hay diferencias incluso en la forma de aproximarse a los temas: junto a la almidonada y exacta prosa de la academia encontramos textos impulsados por la amistad o la nostalgia, y no faltan párrafos meticulosamente acusadores. *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica* es entonces un condominio donde se hacinan verdades en contradicción, viejas discusiones, interrogantes compartidas, tímidas remembranzas. En realidad la polifonía construida por Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado a partir de una selección de textos emblemáticos es una de las virtudes del volumen. No hay aquí una selección de escritos rasurada o manipulada

para confirmar una hipótesis de trabajo, sino un muestreo de lo que se ha dicho y publicado acerca de un autor complejo cuya obra escapa a las etiquetas.

Es un acierto que la clasificación de los textos en cinco secciones no sea rigurosa, ceñida a formalismos académicos, sino más bien una sugerencia de lectura. En una época en la que impera una avasalladora necesidad de ordenamiento, documentación y precisión científica, este libro deja claro que la mejor forma de acercarnos al caos no es definirlo, sino mostrarlo ●



## Y la piedra sigue rodando

● RUBÉN RODRÍGUEZ MACIEL

*Yo sólo soy Bob Dylan cuando tengo que ser Bob Dylan. La mayor parte del tiempo quiero ser yo mismo. Bob Dylan nunca piensa sobre Bob Dylan. Yo no pienso en mí mismo como Bob Dylan. Es como dijo Rimbaud: Yo es otro.*

BOB DYLAN

**Robert Allen Zimmerman** tiene 66 años de edad. A los 18 no sabía que se convertiría en la figura que ahora es. Es más. Todavía

ni se imaginaba que todos lo conocerían como Bob Dylan. El gran Bob. Lo que sabía era su origen, Duluth, Minnesota, en Estados Unidos; que sus padres eran Abe y Anna; que ganarse la vida como minero no era lo suyo, sino rascar la guitarra y soplar la armónica, e interpretar el *folk* a su manera. Así es Dylan, el que ha caminado su vida como ha querido, el que ha hecho maravillosas canciones, tal vez las más grandes en el universo del rock.

Dylan se conjuga en presente. Su talento no ha caducado. Afortunadamente continúa enganando los oídos de más y más generaciones. Abuelos y jóvenes por igual confiesan su gusto por la música de Bob. Están los que vivieron el lanzamiento de discos ahora legendarios como *Blonde on Blonde* (1966), y también los que escucharon el no menos brillante *Time Out of Mind* (1997) justo el día en que fue puesto a la venta. Por supuesto que no faltan los detractores, los que reniegan, por ejemplo, porque Bob es un gangoso y apenas se entiende lo que canta; o los que se enojan cuando altera sus canciones en directo, al grado de hacerlas irreconocibles. Ni modo, dirían los que están de su lado, los que han valorado el estilo dylaniano, los escuchas que han rebasado los esquemas que marcan la buena afinación o los depurados arreglos musicales. Dylan es más que eso. En él se conjugan el *rockstar*, el poeta, el estadounidense inconforme, el narrador, el ganador del Premio Príncipe de Asturias, el que le presentó la marihuana a los Beatles, el padre de familia, el judío después cristiano,



el excéntrico, el campirano... ¿Qué más? A 49 años del comienzo de su carrera y con 32 álbumes grabados, a Bob Dylan ya no se le puede exigir nada, aunque siga entregándolo todo.

A estas alturas, le resulta poco interesante hablar de su juventud, de aquel chico que tomó su nombre del poeta inglés Dylan Thomas, del que armó un escándalo cuando cambió la guitarra acústica por una eléctrica, de aquel compositor que firmó «Like a Rolling Stone», del que se accidentó en motocicleta. «Todo eso lo dije hace 40 años, cuando sucedió. Ahora me pasan otras cosas. Sería mejor hablar de eso, ¿no?», le respondió a la revista *Rolling Stone* en una entrevista realizada en 2007. Así que, para darle gusto al *master*, perdamos de vista su pasado y pasemos a los capítulos más recientes de su historia musical.

El año 1995 Dylan volvió a levantarse, sacudiéndose de su propia leyenda y también incorporándose luego de varios tropezones discográficos, que a pesar de todo «siempre tienen, al menos, una gran canción», como dijo Patti Smith. En esa temporada, Bob dejó el alcohol por convicción propia, luego de consumirlo con frecuencia durante los diez años anteriores. Comenzó a pasarla mal, sentía que su cuerpo

se inflamaba, y de un día para otro se decidió por la sobriedad.

Además de notar cambios físicos, Dylan notó que tocaba mejor la guitarra, que cantaba con mayor fluidez, que sentía a su banda con mayor fuerza. Estaba listo para grabar un nuevo disco e intuía que el resultado lo iba a dejar contento. Comenzó a escribir canciones que después le leyó, como si fueran poemas, a Daniel Lanois, el reconocido productor canadiense con quien ya había trabajado en el álbum *Oh Mercy* (1989). «Las palabras eran duras, profundas, desesperadas, eran fuertes, el producto de haber vivido el número de vidas que en mi opinión Bob ha vivido. De modo que ése era el disco que yo quería hacer», declaró Lanois a una televisora estadounidense. Así nació *Time Out of Mind*, el disco que marcó el resurgimiento de Dylan, un álbum redondo, sincero de pies a cabeza, con once grandes canciones. Como dijo Lanois, el disco es crudo, Bob es tan real que se preocupa por su irremediable encuentro con la vejez, porque las mujeres ya no lo ven como antes y porque cada vez será peor. Aunque el tono era sombrío, Dylan encontró la manera de balancear el acento nebuloso con un humor seco y directo. Además dio con la llave que le permitió abrir su capacidad para citar su religiosidad sin llegar a sermonear, como ocurrió en sus discos de la década de los ochenta. Bob, hasta la fecha, mantiene firmes sus creencias cristianas, y en *Time Out of Mind* fue capaz de expresarlas sin una gota de mojigatería. Fue tanta la repercusión, que obtuvo el Grammy correspondiente al

Álbum del Año en la ceremonia de 1998.

El segundo paso de su afortunado regreso lo dio con *Love & Theft*, su trigésimo primer álbum, publicado el 11 de septiembre de 2001, el día de los atentados contra las Torres Gemelas de Nueva York. A paso de *blues* y *country*, Bob narra la vida sureña de Estados Unidos y también habla de la muerte, ante lo cual la crítica especuló sobre alguna enfermedad. «Estos conocedores de la obra de Bob Dylan... No creo que ellos conozcan algo o tengan alguna pista de quién soy yo y qué hago. Sé que ellos creen saberlo, y resulta ridículo, gracioso, y hasta triste. ¿Esa gente ha pasado mucho tiempo pensando en quién? ¿En mí? Que tengan una vida, por favor. No están viviendo bien su propia vida. Están perdiéndola», expresó ante las suposiciones.

Y, si querían energía, a un Dylan en plena forma musical, para eso llegó *Modern Times* (2006), su grabación más reciente. De la primera a la décima canción, el álbum se disfruta. El título tiene referencia a la cinta del mismo nombre, la estelarizada y dirigida por Charles Chaplin en 1936, película donde se muestra la desesperación de la clase obrera ante el arribo de la tecnología que pretende eliminar la mano laboral, una situación que para Bob Dylan sigue manifestándose en pleno siglo XXI. «De alguna manera retomo aquellas intenciones que tenía cuando comenzaba, cuando hasta fui a cantar para los trabajadores del campo. Es increíble que mi país influya en casi todo el mundo para que eso siga sucediendo. Debemos oponernos. En *Modern Times*

comparto mi opinión al respecto. Ojalá que lo escuchen todos los señores presidentes. Tal vez les provoque algo de compasión por su gente».

Así es el Dylan que ha venido por tercera ocasión a México, un Dylan que conserva energías para protestar, para fabricar temas que continúan pasando a la historia, y para convocar a miles de personas que los siguen cantando en sus conciertos. Los especialistas, tanto en Europa como en Estados Unidos, otorgaron altas calificaciones a los conciertos que ofreció durante 2006 y 2007. La gira se llama *Never Ending Tour*, un título asignado al serial de recitales desde el 7 de junio de 1988. Como sucede en todas las giras de rock, se creía que el nombre sería cambiado en años posteriores, pero no. Hasta la fecha, la *Gira de nunca acabar* está vigente. Stu Kimball (guitarra), Donnie Herron (guitarra, mandolina, *banjo* y violín), Denny Freeman (guitarra y *slide*), Tony Garnier (bajo y contrabajo) y George Receli (batería) son los músicos que lo acompañan, y acerca de ellos Dylan comentó: «Es la mejor banda que he tenido. Cuando tocas con ellos cien veces al año, sabes lo que puedes o no puedes hacer, en lo que eres bueno y lo que quieres de ellos». En conjunto se concentran en las canciones contenidas en *Love & Theft* y *Modern Times*, y ofrecen uno que otro clásico. «Si quieren escuchar "Rainy Day Women...", "Blowin' in the Wind" o "Subterranean Homesick Blues", para eso están los discos. En este momento yo les brindo lo que soy en este momento» ●



## Juan Gelman: a la sombra de un árbol sin hojas

● IVÁN TREJO

«**Lo único que persigo** es la poesía que no se deja agarrar nunca. Tal vez por eso uno insiste». Habla Juan Gelman, despacio, como las personas que saben esperar. El 23 de abril de 2008 es el día marcado para que reciba el Premio Cervantes 2007 en Alcalá de Henares, casi cinco meses después del anuncio de que había ganado el galardón.

El poeta, nacido en Buenos Aires en 1930, vive «transterrado» en la Ciudad de México desde 1988, luego de un exilio de 13 años que lo llevó a Europa y Centroamérica, y cuyo motivo fue la proscripción judicial en su país por su pertenencia al movimiento guerrillero Montoneros.

«Hay gente que se harta», reconoce Gelman cuando describe su persecución de la poesía. Pero no está harto: tuvo que exiliarse, no permitió que lo atraparan. Sin embargo, él sí ha atrapado a la poesía: su primer libro, *Violín y otras cuestiones*, lo escribió en 1956, y apenas en 2007 publicó *Mundar*. Entre esos dos títulos aparecieron una veintena de poemarios, entre ellos

*Gotán, Cólera buey, Los poemas de Sydney West, Carta a mi madre, Salarios del impío, Dibaxu, Valer la pena* y *País que fue será*.

¿Le ha sucedido que se canse de la poesía?

No. Lo que pasa es que soy terco, a pesar de todos los fracasos. Es una necesidad: insisto en comer, insisto en dormir, también insisto en escribir. Como decía Paul Éluard, «la circunstancia exterior coincide con la circunstancia del corazón»: por eso es extensiva, todo nos une a la poesía, nunca me canso de decir que el único tema de la poesía es la poesía, y que por eso puedo hablar de todo.

¿En la poesía será, como decía Homero Manzi sobre la milonga, «si te abrazo es para continuarte»?

Cierto, además es lo que pasa con el tango también: uno, cuando baila, por ahí se equivoca, y sigue bailando.

¿Qué es la poesía?

Hay una definición de José Emilio Pacheco: «Es la sombra de la memoria». Olga Orozco solía citar a un poeta norteamericano: «Es el modo de apremiar a Dios para que hable». Para mí, la poesía es un árbol sin hojas que da sombra.

¿Qué opinión tiene de la poesía joven en Latinoamérica?

No tengo una visión general, pero, para hablar en bloque, a mí me parece que



el momento de Neruda, Vallejo y todos ellos ha bajado. Tal vez este mundo nos domestica de algún modo, aunque no queramos.

*¿Hay poesía de segunda clase?*

No, eso no es poesía: será más barata, pero no es poesía.

*¿Qué clase de animal es el poeta?*

Bueno, como alguien dijo en México, el poeta es mi animal preferido.

*Violín y otras cuestiones es su primer libro.*

*¿Cómo lo ve ahora, a más de cincuenta años de distancia?*

Cincuenta y un años ya. Es un libro juvenil.

*¿Después de Cólera bué el siguiente giro poético es en Los poemas de Sidney West?*

Creo que el otro giro se da en *Citas y comentarios*. Hay un giro en *Los poemas de Sidney West*. En *Valer la pena* no es simplemente el tema del exilio, sino el tema del lenguaje, es decir, esa conversación o diálogo con nuestras lenguas me llevó a escribir esos poemas en sefardí.

*¿Entonces vuelve a las raíces en Dibaxu?*

Mi ascendencia judía no es sefardita, sino de Europa del Este, en donde hay una cosa hasídica importante. El tema es una cuestión de lenguaje; la conversación con el lenguaje del siglo XVI, sumada al exilio, me llevó a una de las zonas más exiliadas.

*¿Quién le cae mejor: John Wendell, Sidney West o Julio Greco?*

Son tipos distintos, pero Sidney West me gusta todavía.

*Primero con la dictadura argentina, después con los Montoneros... ¿qué le dejó librar dos condenas a muerte?*

Sabor a coleccionista.

*La relación entre obra y posición política: ¿hay manera de hacer una división?*

Esa relación es muy oscura. Por ejemplo: Ezra Pound. Él hizo, por un lado, propaganda por Mussolini con sus conciudadanos, y por el otro escribió el poema sobre la usura más extraordinario que yo conozco, que no ha escrito además ningún marxista, leninista, maoísta... También está Céline, quien fue colaborador de los nazis en Francia y escribió los panfletos antisemitas y xenófobos más terribles que se vieron en esa época, pero uno lee *Viaje al fin de la noche* y es una novela que retrata la pobreza de una manera extraordinaria. Está el propio caso de Borges. Claro, yo con esto no absuelvo a nadie, ni de un lado ni de otro; simplemente, en la medida en que alguien está involucrado con el terrorismo de Estado, o con crímenes, hay que pedirle responsabilidad de ciudadano.

*En París usted coincidió con Julio Cortázar.*

*¿Qué posición tenía él?*

Bueno, él había decidido irse a vivir a París

en 1953, 54, y el golpe se consumó 20 años después. Él explica: «Ese golpe me ha convertido en un exiliado». Estaba a favor de la denuncia, y escribió un texto con Fuentes y García Márquez denunciando la dictadura.

*Ernesto Sabato, en sus inicios, decía que la dictadura argentina era algo tolerable.*

El fenómeno de Sabato es interesante y no se puede separar de un contexto. Él, de alguna manera, satisface la oscura conciencia de todos aquellos que sabían lo que estaba pasando; desaparecía una familia y la reflexión era: «Por algo será». Él participó en esa comida con la junta militar en la que también estuvieron Borges y el Padre Castellani; al salir, tanto él como Borges elogiaron a los caballeros de la junta militar. Pero Sabato siguió en esa línea. Tanto es así que, en el año 79, un personero de la junta militar llegó a decir que era «el intelectual del país». Cuando alguien te elogia hay que ver quién es. El que lo rescató de toda esa situación fue el Presidente Alfonsín, y lo nombró presidente de esa comisión que investigó los derechos humanos. Sabato lo único que hizo fue escribir el prólogo, porque quienes hicieron la investigación fueron alrededor de doscientas personas.

*Además, en su momento, Borges fue condecorado por Pinochet...*

Y dijo barbaridades diversas, por ejemplo

que en España con Franco todo estaba mejor; pidió que se le diera un golpe de Estado a Carter, que fue el que empezó las investigaciones de derechos humanos en otros países y que cortó la ayuda oficial a la dictadura. Pero hay una diferencia muy notable: Sabato estuvo más comprometido con la dictadura militar, y a Borges nunca le interesó la política, aunque él tenía ánimos clasistas y despreciativos hacia las llamadas clases bajas. Un poco antes de morir, la BBC le hizo un documental y ahí dijo que estaba ciego, que no leía los diarios, que no escuchaba la radio y menos veía la televisión, y termina con una frase: «ignorancia, señores, pura ignorancia», y se le enrojecen los ojos. Sabato nunca fue contra la corriente.

*Entre las ausencias y presencias del boom latinoamericano, ¿a quién pone y a quién quita?*

El boom se produjo antes en la poesía que en la prosa; pero con la poesía nunca se produjo, ni se va a producir, el fenómeno del «bestsellerismo» de la narrativa: eso nunca, a Dios gracias. Neruda vendía muchísimo y era quizá el único poeta que se mantenía con los derechos de autor.

*Recordando a Hölderlin: ¿para qué poetas?*

En vez de eso, la gente debería preguntarse por qué la poesía, desde el fondo de los siglos, sigue existiendo y ha atravesado todas las tragedias imaginables. Que resuelvan esa pregunta antes, más bien ●

**La sociedad del espectáculo**



En Sanborns y librerías  
de todo el país.  
[www.revistareplicante.com](http://www.revistareplicante.com)



**I FERIA  
DEL LIBRO TEATRAL**

*Del libro al hecho*

*A la memoria  
de  
Emilio Carballido*



Del 21 al 25 de mayo de 2008

Instituciones culturales, universidades, centros de investigación y editoriales independientes dedicadas al teatro en el país, estarán presentes en el **Teatro Julio Castillo del Centro Cultural del Bosque**, ubicado en Reforma y Campo Marte, Polanco, atrás del Auditorio Nacional (Metro Auditorio).

**Presentaciones de libros, lecturas, exposiciones y actividades relacionadas con el arte escénico y sus protagonistas, abiertas al público.**

**¡Aprovecha grandes descuentos y en tus compras puedes ganar entradas gratis al teatro durante los días de la Feria!**

Organiza el Instituto Nacional de Bellas Artes a través de la Coordinación Nacional de Teatro.

Visítanos:

[www.bellasartes.gob.mx](http://www.bellasartes.gob.mx), [www.pasodegato.com](http://www.pasodegato.com)  
teléfono 5281 7923

hojéame

léeme

cómprame...

**LA PALABRA  
y el HOMBRE**  
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

y viceversa

[jllopez@uv.mx](mailto:jllopez@uv.mx) • [lapalabrayelhombre@uv.mx](mailto:lapalabrayelhombre@uv.mx) • (228) 818 59 80 • 818 13 88 • 818 48 43 • Hidalgo 9, Centro • Xalapa, Veracruz, México

visítanos

[www.uv.mx/lapalabrayelhombre](http://www.uv.mx/lapalabrayelhombre)

REVISTA ELECTRÓNICA

**XHUGP 104.3 FM** Puerto Vallarta

**XHAUT 102.3 FM** Autlán de Navarro

**XHUGC 104.7 FM** Colotlán

**XHUGO 107.9 FM** Ocotlán

**XHUGG 94.3 FM** Ciudad Guzmán

**XHUGL 104.7 FM** Lagos de Moreno

**XHUG 104.3 FM** Guadalajara



Red Radio Universidad de Guadalajara

Red Radio Universidad de Guadalajara  
[www.radio.udg.mx](http://www.radio.udg.mx)



Dirección de Artes Escénicas y Literatura



### BALLET FOLCLÓRICO DE LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Todos los sábados de abril 20:30 hrs.

Teatro Degollado.

Quince parejas de bailarines, doce parejas de cantantes, música en vivo, mariachi, marimba, banda yucateca y conjunto jarocho, son los protagonistas encargados de representar las distintas regiones del país, sur, centro y norte, cada una de ellas con la música, bailables y vestuario que les caracteriza.



### FILOCTETES

Del 9 de abril al 1 de mayo, todos los miércoles y jueves 20:30 hrs.

Del 6 al 27 de mayo todos los martes 20:30 hrs.

Obra escrita por el dramaturgo estadounidense John Jesurun, hace un paragón entre el guerrero griego abandonado en una isla a causa de la inminente putrefacción de su pierna, provocada por la picadura de una serpiente y la marginación y el aislamiento al que es confinada cualquier persona que viva fuera de los esquemas establecidos por la sociedad.

cultura **UDG**  
www.culturaudg.com

Boletos en  
**ticketmaster.com.mx**



Liverpool

Fábricas de Francia

gandhi

See's  
CANDIES

3818-3800

Teatro Degollado

Belén s/n. entre Hidalgo y Morelos, Centro, Guadalajara, Jalisco. Tel. (33) 3614 4773.

Teatro Experimental de Jalisco

Calzada Independencia Sur s/n. Núcleo Agua Azul, Guadalajara, Jalisco. Tel: (33) 3619 1176.