

ALMA DELIA MURILLO  
UNA DE MUERTE Y DOS DE AZÚCAR

CARLOS VELÁZQUEZ  
THE NATIONAL

ESGRIMA  
RAÚL ZAMORA

NÚM. 223 SÁBADO 26.10.19

# El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

## LITERATURA ¿JUVENIL?

HAROLD BLOOM:  
CONTRA *HARRY POTTER*

*PETER PAN*: LA SUTIL COMPLEJIDAD  
VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA



VIDEODANZA: COREOGRAFÍAS DE LA LUZ Y LA MATERIA  
NAIEF YEHYA • GUILLERMO SANTOS

Foto > *The Big Race*, video de John Williams, EUA, 2019. > Festival Movimiento en Movimiento # 8, México, 2019.

La originalidad, la capacidad enriquecedora, canónica y modélica de la gran literatura son principios distintivos en la inmensa labor de magisterio y crítica literaria realizada por Harold Bloom (1930-2019) a lo largo de seis décadas y unos cincuenta títulos. El estudio que descubre en Shakespeare la invención de lo humano constituye un hito. El cómo y el porqué de la lectura nutren uno de los libros fundamentales del autor que, a su vez, enfocó su curiosidad en el fenómeno de Harry Potter; de nuevo, Bloom se mostró como el crítico sin concesiones que habremos de extrañar. Su fallecimiento el pasado 14 de octubre interrumpe una obra esclarecedora y polémica.



# CONTRA HARRY POTTER

HAROLD BLOOM

TRADUCCIÓN  
ROBERTO DIEGO ORTEGA

Tomar las armas contra Harry Potter, en este momento, es emular a Hamlet cuando se arma contra "un mar de adversidades". Ya que te enfrentas al mar, no podrás acabar con él. El epifenómeno de *Harry Potter* continuará por un tiempo, sin duda alguna, como sucedió con J. R. R. Tolkien, y luego descenderá.

El periódico oficial de nuestra contracultura dominante, *The New York Times*, fue orillado por los libros de *Harry Potter* a establecer una nueva política para su no-tan-literario suplemento. Más que amontonarlos con los Grishams, Clancys, Crichtons, Kings y otras ficciones muy populares de su lista de *bestsellers*, los volúmenes de *Potter* ahora encabezan un listado especial para niños. J. K. Rowling, la cronista de *Harry Potter*, obtiene de este modo una distinción insólita: ha cambiado las normas del que dicta las normas.

Yo leo nueva literatura para niños cuando encuentro algo con cierto valor,

pero hasta ahora no lo había intentando con Rowling. Acabo de terminar las trescientas páginas del primer libro de la serie, *Harry Potter y la piedra filosofal*, supuestamente el mejor del conjunto. Aunque no está bien escrito, eso no es en sí mismo una responsabilidad esencial. Es mucho mejor ver la película *El mago de Oz* que leer el libro en el que se basó, pero incluso el libro contiene una visión imaginativa genuina. No es el caso de *Harry Potter y la piedra filosofal*, así que es necesario buscar en otro lado el porqué del extraordinario éxito del libro y sus secuelas. Tal especulación debe seguir un recuento de cómo y por qué *Harry Potter* demanda ser leído.

El modelo definitivo de *Harry Potter* es *Días de escuela de Tom Brown*, de Thomas Hughes, publicado en 1857. El libro describe el Colegio Rugby bajo la dirección del formidable Thomas Arnold, hoy recordado ante todo como padre de Matthew Arnold, el crítico y poeta de la época victoriana. Pero el libro de Hughes,

Foto > wmagazine.com

DIRECTORIO

**El Cultural**

[Suplemento de La Razón]

Twitter:  
@ElCulturalRazon

**Roberto Diego Ortega**

Director  
@sanquintin\_plus

CONSEJO EDITORIAL

**Julia Santibáñez**

Editora  
@JSantibanez00

Facebook:  
@ElCulturalLaRazon

Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki • Delia Juárez G.  
Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Bruno H. Piché • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

Director General Editorial > Adrian Castillo Coordinador de diseño > Carlos Mora

Contáctenos: Conmutador: 5260-6001. Publicidad: 5250-0078. Suscripciones: 5250-0109. Para llamadas del interior: 01-800-8366-868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 11

todavía muy entretenido, era realismo, no fantasía. Rowling tomó los *Días de escuela de Tom Brown* y lo puso en el espejo mágico de Tolkien. La mezcla resultante, un ethos colegial con una liberación de la *prueba de realidad* y sus obligaciones, me puede parecer extraña pero es exactamente lo que en este tiempo millones de niños y sus padres desean y aprueban.

**EN LO QUE SIGUE** puedo indicar algunas inconsecuencias de *Harry Potter*, pero tendré en cuenta que un receptor que lo lee simplemente no leerá cosas mejores, como *El viento en los sauces* de Kenneth Grahame o los libros de *Alicia* de Lewis Carroll. ¿Acaso es mejor que lean a Rowling en lugar de que no lean nada? ¿Podrán ir más allá de Rowling para acceder a placeres más complejos?

Rowling presenta dos Inglaterra, la mundana y la mágica, divididas no por clases sociales sino por la distinción entre los *perfectamente normales* (mezquinos y egoístas) y los partidarios de la brujería. A decir verdad, los brujos parecen tan clase media como los Muggles, nombre que las brujas y los magos asignan a la gente común. Los adeptos a la magia mandan a sus hijos e hijas a Hogwarts, un Colegio Rugby donde sólo se enseña brujería y magia. Hogwarts es presidido por Albus Dumbledore como director, la versión de Rowling del Gandalf de Tolkien. Los jóvenes y futuros brujos son como cualquier otro británico en ciernes, incluso más, con los deportes y la comida como preocupaciones principales. (El sexo apenas entra al cosmos de Rowling, por lo menos en el primer volumen).

Harry Potter, el héroe actual de tantos millones de niños y adultos, es educado por unos horrendos familiares Muggle, luego de que sus padres brujos son asesinados por el malvado Voldemort, un mago que se vuelve un provocador y, por último, posthumano. Por qué precisamente el pobre Harry es entregado por los brujos mayores a la mezquindad de su tía y su tío es algo que Rowling jamás aclara, pero es un buen detalle que sugiere, otra vez, cuán convencional es en verdad la Gran Bretaña alternativa. Relega al potencial mago-héroe con su parentela despreciable, en vez de darle la oportunidad de ser educado por hechiceros y brujas que lo reconocerían como uno de los suyos.

De este modo, el niño Harry padece el odioso maltrato de la pareja Dursley, Muggles de la especie más meritosa, y del sádico hijo, su primo Dudley. Al principio, durante algunas páginas podemos sentirnos en la película de



Pottermania. Fuente > newyork.cbslocal.com

“ME SIENTO INCÓMODO CON EL FUROR POR HARRY POTTER, Y ESPERO QUE MI DISGUSTO NO SEA SIMPLEMENTE UN ESNOBISMO INTELLECTUAL O LA NOSTALGIA POR UNA FANTASÍA LITERARIA QUE CAUTIVE (DIGAMOS) A NIÑOS INTELIGENTES DE TODAS LAS ÉPOCAS”.

Ken Russell, *Tommy*, la ópera-rock de los Who, salvo que el prematuramente sabio Harry es mucho más saludable que Tommy. Sobreviviente de nacimiento, Harry resiste hasta que los brujos lo rescatan y lo envían a Hogwarts, para ingresar a la gloria de sus días de escuela.

Tal vez Hogwarts ha encantado a muchos fans de Harry porque es mucho más animada que sus propias escuelas, pero a mí me parece una academia más aburrida que grotesca. Cuando las brujas y los magos del futuro de Gran Bretaña no estudian cómo conjurar un hechizo, se ocupan en extraños deportes intramuros [sic]. Resulta más bien un alivio cuando Harry, heroico, sufre el calvario de una confrontación con Voldemort, que el joven resuelve de manera admirable.

Uno puede tener la duda razonable de si *Harry Potter y la piedra filosofal* será consagrado como un clásico de la literatura infantil, pero Rowling, sea cual sea la debilidad estética de su trabajo, es por lo menos un indicador milenial de nuestra cultura popular. Un público enorme le da una importancia semejante a la de los *rock stars*, ídolos del cine, conductores de televisión y políticos en boga. El estilo de su prosa, cargado de lugares comunes, no plantea exigencias a sus lectores. En una sola página del primer libro de *Harry Potter*, elegida al azar —la cuatro—, conté siete lugares comunes, todos en la suerte del “estiró las piernas”.

**¿CÓMO LEER** *Harry Potter y la piedra filosofal*? Bueno, muy rápido para empezar, quizá también para terminar. ¿Por qué leerlo? La presunción es que, si no te puedes convencer de leer cualquier cosa mejor, Rowling funcionará. ¿Hay algún uso educativo capaz de redimir en Rowling? ¿Lo hay en Stephen King? ¿Por qué leer, si lo que lees

no va a enriquecer tu mente, espíritu o personalidad? Por lo que sé, los actuales magos y brujas de Gran Bretaña, o de Estados Unidos, están en posibilidad de brindar una cultura alternativa para más gente de lo que en general se reconoce.

Tal vez Rowling atrae a millones de lectores no-lectores porque perciben su sinceridad nostálgica y quieren sumarse a su mundo, sea imaginario o no. Ella satisface un apetito enorme de irrealidad, ¿qué tiene eso de malo? Al menos sus fans se liberan de las pantallas por un momento, y así no pueden olvidar por completo la sensación de dar vuelta a las páginas de un libro, de cualquier libro.

Y sin embargo, me siento incómodo con el furor por *Harry Potter*, y espero que mi disgusto no sea simplemente un esnobismo intelectual o la nostalgia por una fantasía literaria que cautive (digamos) a niños inteligentes de todas las épocas. ¿Pueden equivocarse más de 35 millones de compradores y sus hijos? Sí, están y seguirán estando equivocados mientras continúen con *Potter*.

Una amplia confluencia de obras insuficientes, para niños y adultos, satura los basureros de los tiempos. Cualquier cosa avanza en una época en la que el juicio público no es mejor ni peor de lo que proclaman los porristas ideológicos que han destruido de ese modo los estudios humanísticos. Muy pronto los críticos culturales incorporarán *Harry Potter* al plan de estudios de sus colegios y *The New York Times* persistirá en celebrar y confirmar de nuevo la degradación de la que es líder y ejemplo. ■

Fuente: *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, 19:4, 49-51, 20 de diciembre, 2013. <http://dx.doi.org/10.1525/jung.1.2001.19.4.49>.

*Título clave de la literatura juvenil, con más de un siglo de existencia, Peter Pan ha delimitado su aventura en la oposición, el contraste entre el mundo de los adultos y la libertad de un joven imaginativo que renuncia a él. Su recuperación bibliográfica en dos ediciones recientes, que estas páginas comentan, invita a viajar otra vez al País de Nunca Jamás y analizar las puntuales circunstancias de la historia —convertida, con el tiempo, en síndrome— del niño que nunca quiso crecer.*

## Peter Pan LA SUTIL

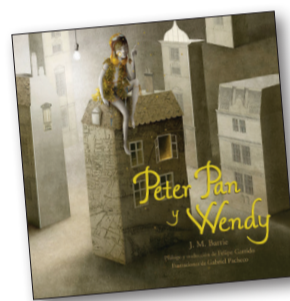
# COMPLEJIDAD

VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA

### 1. UNA ALEGORÍA CIFRADA

En diciembre de 2018, nos reunimos en la Capilla Alfonsina Felipe Garrido, Adolfo Castañón y quien esto escribe, moderados por Javier Garcadiago, para sostener una conversación pública en torno a *Peter Pan y Wendy* (1911) y a su autor, James Matthew Barrie (Escocia, 1860-1937). El motivo de la convocatoria fue la traducción de la novela elaborada por Felipe Garrido y el rescate y la edición del *Peter Pan. El niño que nunca quiso crecer*, realizados por Pedro Henríquez Ureña, paráfrasis y traducción de la novela de J. M. Barrie, que Adolfo Castañón recuperó del periódico *Mañana*, donde se publicó en 1923. Ambos libros están espléndidamente ilustrados por Gabriel Pacheco, el primero, y Rodolfo Arana, el segundo; uno cuenta con prólogo de Garrido y otro, epílogo de Castañón.<sup>1</sup> Ahora recupero parte de las notas elaboradas para la ocasión e incorporo nuevas consideraciones, sin dejar de ocultar mis temores a repetir los lugares comunes, pues la bibliografía publicada sobre *Peter Pan y Wendy* ya integra una discreta biblioteca.<sup>2</sup>

Esa noche en la Capilla Alfonsina comencé mi intervención con esta confesión de parte: durante mi infancia no tuve el *Peter Pan* de J. M. Barrie, pero sí la versión filmica de Disney. Con este lánguido argumento excusaba mis asombros ante un muy tardío descubrimiento, que la amistad con Adolfo propició. Desde semanas antes de aquel día de diciembre había venido leyendo y releendo la novela y la versión parafrástica de Henríquez Ureña; cuatro meses más tarde seguía sin salir del entusiasmo, porque ese libro supuestamente es para niños y hoy, con mis sesenta y seis años de edad y luego de más de un siglo de su primera edición, reconozco su admirable vigencia, tanto para la perspectiva del niño, como para la del adulto. Con inteligente astucia, J. M. Barrie asumió innumerables riesgos en la construcción de su novela, porque si bien se apegó



a las convenciones narrativas en aquel entonces vigentes de los libros-para niños, también se distanció de ellas con el propósito de explorar la libertad imaginativa que reclamaban su gran protagonista, Peter, y los niños que lo acompañaban en esas aventuras ocurridas en el País de Nunca Jamás, donde dominaba el gran antagonista, el Capitán Garfio.

Como es sabido, el protagonista Peter Pan es una alegoría cifrada en una expresión: *el niño que nunca quiso crecer*, como en algunas ediciones se indica a manera de subtítulo de la novela. En dirección contraria, por ejemplo, el también alegórico *Pinocho*, creado por Carlo Collodi (Florenia, 1826-1890) entre 1880 y 1883, recrea la vida del títere de madera que tras un arduo rito de pasaje se convierte en niño. Entre ambos personajes —tan opuestos— se enmarca una idea de progreso vigente durante el último tercio del siglo XIX e inicios del XX en Europa. Entonces, el común de los niños padecía los múltiples y severos conflictos derivados de ese progreso, porque las familias estaban más ocupadas en ser parte de aquel progreso y beneficiarse de él, que en atender a los niños como tales.

Por el contrario, más bien los explotaban como mano de obra o los dejaban a la deriva de la incuria, problema bastante extendido desde décadas antes en Inglaterra, como ya había mostrado Dickens.

Peter Pan, huérfano de madre, tenía una imagen de hombre/padre bastante negativa, porque observaba a los señores como su padre siempre ocupados-en-asuntos-importantes, los que permiten la sobrevivencia material. Agudo y perceptivo, J. M. Barrie imaginó al niño eterno, no por niño *per se*, sino por su cualidad imaginativa y por su arrojo, no obstante los riesgos no siempre advertidos —y menos con prudencia, cualidad muy complicada de adquirir. En estas líneas, cuántos patrones de conducta social y moral contextualizados.

### 2. NO CRECER, ¿MADUREZ MENTAL?

*Peter Pan y Wendy* ha trascendido por la sutil cualidad alegórica que nos permite a lectores de todo el mundo identificar la caracterización de los asuntos humanos de aquella modernidad del inicio del siglo XX, cuyos rasgos esenciales se han mantenido vigentes —no obstante su profunda y dramática transformación derivada de la Gran Guerra, que estallaría pocos años después. Visto con cuidado, J. M. Barrie no escribió una novela que buscara escapar de la realidad, sino una que la confrontara justo en la parte más vulnerable y, por ello, sensible: el reemplazo de nuestra imaginación e inteligencia en su etapa más temprana,

“JAMES MATTHEW BARRIE IMAGINÓ AL NIÑO ETERNO, NO POR NIÑO *PER SE*, SINO POR SU CUALIDAD IMAGINATIVA Y POR SU ARROJO, NO OBSTANTE LOS RIESGOS NO SIEMPRE ADVERTIDOS —Y MENOS CON PRUDENCIA, CUALIDAD MUY COMPLICADA DE ADQUIRIR”.

para buscar las vías de hacerla productiva. Se ha reiterado que son rasgos de la personalidad de Peter Pan ser egoísta y soberbio, presumido y arrogante, astuto y atrevido, simpático y sensible, intransigente en su voluntad de no crecer. Mientras, el Capitán Garfio es una suma de prejuicios y limitaciones derivados de carencias básicas en una etapa temprana de su vida, las que ha pretendido sustituir con autoritarismo y violencia. De ahí su agria envidia hacia lo que para él representa Peter Pan: la libertad de la juventud, como puntual y llanamente se lo dice.

El maniqueísmo intencionalmente acentuado, indispensable para la ejemplificación didáctica en función de los lectores infantiles o juveniles hacia los que naturalmente la novela se dirige, permitió al autor regular el péndulo que pauta el ritmo del relato, esa natural y permanente confrontación entre el bien y el mal. Articulado sobre tal recurso técnico y con Dickens al frente de una legión de novelistas europeos, el tema del maltrato a los niños se antoja infinito, pero hay un punto de quiebre: cuando concluye la edad infantil, para iniciar la adolescencia. Es el caso de Wendy, quien se confronta con el dilema que Peter Pan le formula con su decisión de no crecer. Así, ante la bifurcación de horizontes, cada uno elige el propio. Sin chistar, ella regresará a casa junto con los niños: dará continuidad a las normas del núcleo familiar, de la sociedad. Él ya había renunciado a esas normas, no a las que rigen la infancia, sino a las que vendrán después, como él mismo reconoce y admite. Aún siendo pequeño, escuchó en voz de sus padres cómo su porvenir tenía asignado un destino único: se debería ocupar en un trabajo para, así, pasar a formar parte de la cadena de producción para el beneficio

del progreso —y de ese modo, se sobrentiende, anularse como persona.

Tal futuro asignado motivó su huida del núcleo familiar, esa representativa dimensión del mundo real regida por el péndulo del *deber ser*; el único que parece regir a todos los hombres dentro de las convenciones sociales y económicas pactadas. Por supuesto, la suya fue una elección radical: permanecer en el País de Nunca Jamás, sin las exigencias del tiempo inflexible ni las normas preestructuradas para convertirse en *ese* tipo de hombre bueno y productivo. En la perspectiva de los padres, es decir —reitero—, de las convenciones sociales y económicas vigentes, esa riesgosa renuncia conllevaría el no-crecimiento, como se lo hicieron ver a Peter Pan. Desde esa perspectiva, la consecuencia es precisa: sólo podría convertirse en un marginado social y, naturalmente, quedaría fuera del mundo de los adultos, los hombres-de-bien. En efecto, por decisión propia, él se relegó al País de Nunca Jamás.

Durante décadas esta alternativa ha generado polémica. Considero que la decisión de no crecer es muestra emblemática de su enorme madurez mental: al renunciar a las convenciones y seguridades del trabajo productivo, estructurado y mandado por la noción de progreso, eligió los riesgos de la libertad, la imaginación y la fantasía o, en una dimensión axiológica, eligió *ser*. Ésa es la legítima elección de Peter Pan, porque la sobrelleva durante dos generaciones (en el tiempo interno de la novela) y siempre es consecuente con ella, sin atisbos de un posible cambio. El problema de esta decisión en aquel inicio del siglo XX es la sobreexplotación de la mano de obra, lo único que se valoraba del hombre común, el carente de tanto, en particular de los afectos humanos.

“PETER PAN SÓLO PODRÍA CONVERTIRSE EN UN MARGINADO SOCIAL Y QUEDARÍA FUERA DEL MUNDO DE LOS ADULTOS, LOS HOMBRES-DE-BIEN... POR DECISIÓN PROPIA, ÉL SE RELEGÓ AL PAÍS DE NUNCA JAMÁS”.



Fuente > society6.com

### 3. EL SÍNDROME DE PETER PAN

Atiendo este aspecto porque se ha convertido en un tópico del que han abusado la pedagogía, la psicología y el psicoanálisis, al punto de crear el *síndrome de Peter Pan*, por el valiente acto asumido para sí mismo: la voluntaria decisión de no crecer, que se ha interpretado como falta de madurez de la persona. Curiosa y contradictoriamente, en tal parcialización de la novela de J. M. Barrie, a *conveniencia* se ha omitido la importante función del Capitán Garfio, la obvia y natural antípoda de Peter Pan (sujeta a la convención narrativa dentro de este tipo de literatura didáctica). Como debe ser según la norma, a Garfio se le anuló como referente, a pesar de su enormísimo valor dentro de la novela, porque el mal no puede ser modelo de nada. En otras palabras, como tópico, al *arquetipo* (Peter Pan) se le ha reducido a su sola decisión de no crecer (*ergo*, la perenne puerilidad, que anularía su esencial cualidad de arquetipo), mientras al *tipo* (Capitán Garfio), mejor ni considerarlo, no obstante actuar como la indispensable contraparte referencial del arquetipo. Recordemos el mandato ya referido: el destino asignado a Peter por los padres tenía *sólo* dos horizontes, el padre mediocre y ausente pero bueno (según ella), o el pirata malo pero exitoso (según el propio Garfio, tan falto de autocrítica).

Ante ese estrecho porvenir vital propuesto, expresamente pautado por el péndulo que acosa a Garfio, Peter Pan sólo puede renunciar a crecer según la norma paterna, porque contra *ella* pelea encarnizadamente. Así lo ilustra J. M. Barrie: cuando los archirrival se enfrentan con los filosos aceros, Peter hace “gala de buena educación” —según la perspectiva de Garfio. Inesperadamente éste le pregunta “quién y qué eres”; Peter responde: “Soy la juventud, soy la alegría... soy un pajarillo recién salido del cascarón” (FG, 196).

En tan breve e intensa confrontación entre los metales de la daga y la espada, y ante los ojos de los Piratas, Garfio sólo estaba atento a la gestualidad exterior —de la cual carece, aunque la anhela, como ilustra su muy hostil maltrato hacia los Piratas— porque reparó en los “modales” de la “buena educación” de Peter. Esperaba doblegarlo y, así, exhibirlo: “quería ver a Peter dar muestras de mala educación” (FG, 196). Sin embargo Peter se burla de la fuerza de Garfio y de su persona —doble humillación— en el acto decisivo: lo orilla hasta el borde del barco, esquiva la espada y tras un sagaz giro le da una patada en el culo, que desconcierta a Garfio y hace que tropiece y caiga al agua, donde el cocodrilo lo espera.

Con una confrontación de esta naturaleza, me resulta difícil aceptar el supuesto *síndrome* como cualidad única del mito a conveniencia cifrado en Peter Pan, según los especialistas en la ciencia de la conducta. Considero que su decisión de no crecer obedece a una necesidad: vivir la vida sin las ataduras a normas —más cuando son rígidas y enfocadas sólo a fines utilitarios o

rentables, como percibió en la conversación de sus padres sobre su porvenir. Más aún, en los últimos dos capítulos, "El regreso a casa" y "Cuando Wendy creció", es posible observar cómo la voz del narrador toma cuerpo y sugiere un problema: para los niños Wendy, John y Michael, su regreso a casa generará "una lección de ética, de moral, la cual les ha hecho falta desde que los conocimos" (FG, 203). Sin embargo, ¿acaso esa lección no es para los padres, quienes no comprenden lo mucho que se enriquecieron, o para los hijos, para quienes a esa edad es prematura la capacidad de juicio? El narrador muestra que entre los padres y los hijos hay un *si es no* de culpabilidad en ambas partes, porque ni los padres cumplieron bien su función, ni los hijos fueron consecuentes con las lecciones recibidas; de ahí la turbación de los dos lados. Cuando desde afuera de la casa Peter Pan observa a través de la ventana la escena de felicidad por el reencuentro, hace conciencia de una verdad:

Él había tenido innumerables alegrías que otros niños jamás llegarían a conocer, pero lo que estaba contemplando en ese momento por la ventana era la felicidad que jamás podría alcanzar (FG, 212).

Si el dilema de Peter se resolvió en parte con el reconocimiento de su orfandad, quedaba pendiente el dilema de Wendy —su admiración y hasta amor por él. Para ello, tras analizar la primera versión de su novela, J. M. Barrie introdujo un capítulo final, "Cuando Wendy creció". Es una discreta y sensible manera de sintetizar la historia de vida de Wendy, quien al convertirse en madre olvida tanto a Peter como la aventura en el País de Nunca Jamás; es decir, borra su infancia. Entonces se hará el cuestionamiento directo a la versión positiva de la realidad, en donde por principio se cancela la posibilidad del mundo aparte que representan la fantasía y la imaginación, ligadas al deseo. A pesar de que Wendy borra aquel vital episodio de su infancia, ella no sería la mujer que es con su hija, sin esa intensa visita al País de Nunca Jamás:

—Los queridos días de antaño, cuando podía volar [comenta Wendy a su hija].

—¿Por qué ya no puede volar, madre?

—Porque ya crecí, mi amor. Cuando la gente crece olvida cómo se hace.

—¿Por qué lo olvida?

—Porque ya no son alegres, ni inocentes ni insensibles. Sólo los que son alegres, inocentes e insensibles pueden volar (FG, 223).

#### 4. LOS OTROS PERSONAJES

No podemos reducir el mito moderno, que se cifra en el personaje Peter Pan, a la sola negación a crecer. J. M. Barrie va más lejos, porque la figura de los padres que nos sugiere —explícita o



“SI EL DILEMA DE PETER SE RESOLVIÓ EN PARTE CON EL RECONOCIMIENTO DE SU ORFANDAD, QUEDABA PENDIENTE EL DILEMA DE WENDY —SU ADMIRACIÓN Y HASTA AMOR POR ÉL”.

tácitamente— no sale bien librada. Las razones son claras: A. Ellos no sólo no estimulan la fantasía ni la imaginación, sino incluso la limitan con el pretexto de vivir en la realidad; B. Entre ellos disputan sus propias creencias y prácticas, más cuando están en función del porvenir deseado para los hijos; C. Viven el día a día del aquí y ahora, sin mostrar con su ejemplo cómo y cuál es su personal deseo de porvenir, más allá de resolver las necesidades básicas; D. Los hijos no perciben en ellos nociones o gestos de amor, amistad, solidaridad, riesgo, aventura, novedad. Su vida transcurre regida por la más cruda realidad material, mientras en los niños esas nociones son expresiones vivamente espontáneas y cotidianas, como ilustran los juegos que inventan; E. Cuando los niños *viven* la fantasía asumen riesgos, actúan con arrojo y están en disposición de dejarse sorprender por la aventura: descubrirán una incipiente estructura axiológica, como ilustra el péndulo entre el bien y el mal, que pasado el tiempo se fortalece o se diluye.

¿Qué decir del Capitán Garfio? Sólo es la mitad del País de Nunca Jamás. En la fantasía es la versión mejor acabada del mal; la antípoda perfecta de Peter. Es decir, con su generosa grandilocuencia, Garfio representa lo más hostil y vulgar de la realidad, que ni siquiera en el peor de sus momentos los padres de Peter ni los de Wendy y sus hermanos podrían recrear. Los Piratas también son las víctimas perfectas del perverso Garfio. En sentido contrario, los Pielas Rojas y en particular los Niños Perdidos, sometidos también por la realidad, encuentran en Wendy y Peter Pan un bálsamo: les cuentan cuentos, estimulan su imaginación,

viven con ellos la fantasía de las casas subterráneas y de estanques con sirenas. Queda pendiente el cocodrilo: se trata del mal que sólo aterroriza al malvado Garfio, pues a nadie más ataca. El simbólico *tic-tac* que lo distingue es la pauta pendular que rige la fantasía. Todas las aventuras concluirán tras el duelo cuerpo a cuerpo entre Garfio y Peter. Luego de dos o tres lances y una burla, el Capitán resbala y cae al agua, donde el cocodrilo acaba con él.

De esta manera, el autor de la novela cierra el círculo del conflicto, cuyo origen en el País de Nunca Jamás fue una pelea entre Garfio y Peter. En aquel entonces, en defensa propia, Peter le cerceñó el brazo, que el cocodrilo devoró con todo y reloj. De aquí parte el núcleo del mal y de la trama completa de la novela: el afán de venganza permanente de Garfio. Peter, más astuto, hábil e inteligente —porque usa su inteligencia, destreza y sensibilidad de manera adecuada—, acepta el reto de Garfio y muestra cómo puede humillararlo (su noción de *buena educación* es digna de burla) y vencerlo (su manejo de la espada es torpe y la habilidad de sus pies resulta lerda). Complementaria a esa aguerrida confrontación está la rivalidad de amores que siente Campanita ante Wendy; la solución que ofrece J. M. Barrie es del todo contraria a la violencia. Se trata más bien de una prueba de amor: para salvar a Peter Pan de la muerte por el veneno que Garfio depositó en la medicina de su rival, Campanita la bebe y así muere con el fin de salvarlo.

En estos dos grupos de episodios, Peter Pan muestra y demuestra con largueza cómo su elección de no crecer no está reñida con una noción universal de bien, solidaridad, entrega y, sobre todo, integridad consigo mismo. Su código ético es nítido, normado por la clásica triada de Uno, Bueno y Verdadero. Con todo esto de por medio, me pregunto si la decisión de Peter Pan de no crecer es un obstáculo para ponderar con prudencia y actuar con diligencia cada resolución. Aunque parece un juego de fantasía, porque disfruta hacer lo que hace y sus acciones son respuesta franca a las hostilidades de la realidad; aunque es un niño, porque juega y fantasea, actúa como una persona madura, responsable, cuyo esquema de valores está perfectamente articulado y lo emplea con precisión. Una virtud más: Peter disfruta la vida sin rencores. ▣

#### NOTAS

<sup>1</sup> J. M. Barrie, *Peter Pan. El niño que nunca quiso crecer*, Felipe Garrido (traducción y prólogo), Nostra Ediciones / Secretaría de Cultura, Colección Clásicos Ilustrados, México, 2017. Citaré FG y número de página; J. M. Barrie, *Peter Pan*, Adolfo Castañón (epílogo), Bonilla Artigas, Col. Asteriscos, México, 2018. Citaré AC y número de página.

<sup>2</sup> Con motivo del centenario de la primera edición de *Peter Pan y Wendy*, María Tatar preparó una edición crítica conmemorativa que incluye amplia información en torno a la obra y el autor además, por supuesto, de la publicación de la novela e innumerables ilustraciones, fotos y una generosa bibliografía. También está la edición de W.W. Norton & Co. Inc, publicada en 2011 en Nueva York. La edición española realizada en Madrid por Ediciones Akal, 2013, fue traducida por Axel Alonso Valle.

#### VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA

(Ciudad de México, 1952) es profesor e investigador en la UAM-Azcapotzalco. Historiador de la literatura y la cultura, en 2015 publicó una edición crítica y comentada de *Los de abajo*, de Mariano Azuela.

La literatura es un arte que suele dialogar consigo mismo y, a la vez, con la tradición. De hecho, algunas de las más grandes novelas jamás escritas conversan con otras obras, fundacionales: un caso ejemplar es el *Ulises* de Joyce, que reinventa la *Odisea* de Homero.

En la siguiente lectura, la poeta Claudina Domingo desmenuza *Restauración*, de Ave Barrera, que tiene como intertexto *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, una de las piezas más inquietantes y logradas de las letras mexicanas.

## DETRÁS DE LA PUERTA

# HAY UN ESPEJO

CLAUDINA DOMINGO

@ClaudinaDomingo

“Al salir de la clínica sentí que necesitaba un trago. Uno, me dije, que al final fueron cuatro. Fui al barecito que frecuentábamos, cerca de la casa de Zuri, y me senté en uno de los bancos altos de la barra. Pedí un JB porque no estaba para lujos, sobre todo si tomaba en cuenta los gastos de la casa y el costo de la consulta. Junto a mí, en los bancos contiguos, había dos hombres de cincuenta, sesenta años. Hablaban acerca de una mujer y de las cosas ridículas que hacía en aras del amor”. Para cuando ocurre esto en *Restauración*, de Ave Barrera (*Paraíso Perdido*, México, 2019), la protagonista ha vivido sola un aborto y remodelado una casona para su “novio”, Zuri.

Ave Barrera anuncia desde el principio su intención de dialogar con *Farabeuf* y con Salvador Elizondo. El argumento es, tal como aquél detrás del admirado libro de Elizondo, el rizo que riza la memoria. En *Restauración*, una historia de dominación masculina en una pareja, y luego en otra, porque pronto subyace lo anterior: otro guiño a la poética de Salvador Elizondo sobre “el recuerdo, casi perdido, de un hecho remoto”. Así, Barrera enfrenta dos espejos para buscar la imagen perdida. Por un lado están la Restauradora (protagonista y narradora de la historia contemporánea) y su novio, un genio incomprendido que ha heredado una casona que remodelará (es decir, que *Ella* remodelará) para instalar una galería y un estudio. Como Elizondo, Barrera describe con arrobada precisión la casona donde ocurrirá el juego de espejos enfrentados.

Al igual que su tío abuelo, Zuri está obsesionado con la fotografía y con *Farabeuf*—porque no hay nadie o nada que no penda de las figuras de Elizondo, el Doctor Farabeuf o La Fotografía. Como a la Enfermera, en su recreación Zuri retrata a su novia desnuda, vestida, semidesnuda o jugando con las monedas del *ying* y el *yang* cada vez que ella se toma un descanso de remodelar la casa. En lo que salta a la vista como un interés netamente original, la autora se demora en restaurar el espacio físico en sus descripciones, conforme la Restauradora se adentra en la

vida de Gertrudis (“Pondría violetas en la cornisa del fregadero, una campana con tubos de bambú para que el viento se anunciara, un bebedero con tubo de fresa para los colibríes”), que representa el reflejo remoto de su espejo, enfrentado al espejo de la casa vacía.

Ave Barrera no oculta que escribe dos historias gemelas de abusos masculinos, pero tampoco recurre a una denuncia frontal. En nuestra época, algunos encontrarán en su solución una virtud y otros un punto flaco. A mi parecer, la exposición *factual* de la violencia física o psicológica que viven sus protagonistas es sólo aparente; de hecho, su narrativa genera un fuerte contraste entre la dulzura y generosidad de la Restauradora y la frialdad de Zuri (“Por supuesto que era indigno entrar y salir de aquel modo, que me escondiera de su familia; sin embargo, yo misma buscaba los argumentos para convencerme de que era necesario”). También contrasta la dedicación y obediencia de Gertrudis y el machismo sin miramientos que le propinan su esposo y, más tarde, Chava, gran amigo del primero:

cuando empiezan a hablar todos de cosas elevadas e intelectuales, yo mejor me quedo callada o me pongo a ver si hace falta algo en la mesa. Es como me enseñaron a ser. Y no es que sea tonta, porque he leído, he viajado, mis padres me mandaron a un buen colegio, pero en el fondo nunca podré dejar de ser una mujer sencilla.

La dicción de la problemática de estas mujeres es, si se quiere, calculadamente autoconsciente; es un riesgo que Barrera adopta para dotar de voz y tesisuras a sus personajes. Presentarlas



“LA DICCIÓN DE LA PROBLEMÁTICA DE ESTAS MUJERES ES, SI SE QUIERE, CALCULADAMENTE AUTOCONSCIENTE; ES UN RIESGO QUE BARRERA ADOPTA PARA DOTAR DE TESISURAS A SUS PERSONAJES”.

desde la tercera persona no sólo habría hecho de sus protagonistas tipos y no personajes, sino que hubiera restado detalles y tesisuras a una novela que para generar contrapuntos y semejanzas justamente requiere de la percepción de los detalles entre las dos historias paralelas. Si Gertrudis observa salir a su marido perfumado a citas con sus amigas y nada dice, la Restauradora sigue a una chica sospechosa por la calle para descubrir que entra al departamento de Zuri. Las corazonadas dolorosas abundan como plagas en la trama, mientras el Recuerdo de la Fotografía se repite como las líneas de un piso de mosaicos.

Barrera se distancia del juego de espejos narrativo con *Farabeuf* en la solución de su historia. Para ello recurre a Charles Perrault y su historia arquetípica de Barba Azul, en la que la desobediencia es castigada con la muerte. Perrault parece decirnos, en la síntesis de Barrera: “Hay una puerta que no debe ser abierta. La llave está aquí pero la puerta no debe ser abierta”, a lo que Elizondo parece responder: “Abre la puerta. Así. ¿Te gusta? Te gusta tanto que podrías quedarte adentro, ¿verdad?”. De esta manera, la autora tira desde los dos extremos de la cuerda, entre la curiosidad y el miedo, la seducción y la humillación, el sacrificio y la venganza, y lo hace con elegancia, originalidad e inteligencia. ■

**CLAUDINA DOMINGO** (Ciudad de México, 1982) es autora de *Las enemigas* (2017) y tres libros de poesía: *Ya sabes que no veo de noche* (2017), *Tránsito* (2011) y *Miel en viernes* (2005). Su primera novela será publicada en 2020.



*Disembodied Beings,*  
Freya Björg Olafson,  
Canadá, 2019, 6:49 minutos.

*A partir del cuerpo, de su desplazamiento e inmovilidad, de giros y extensiones, la danza constituye un mensaje. En el mundo 2.0, esta disciplina conoce nuevas posibilidades expresivas. La octava edición del Festival Internacional Movimiento en Movimiento, que se celebra hasta el 27 de octubre en el Museo del Chopo y el Centro de Cultura Digital, es un despliegue de obras concebidas para la pantalla. No se trata de coreografías grabadas, sino discursos dancísticos que generan emociones mediante el soporte de la tecnología.*

# VIDEODANZA: COREOGRAFÍAS DE LA LUZ Y LA MATERIA

*Festival Movimiento en Movimiento # 8*

NAIEF YEHYA

@nyehya

Pensar en danza es invocar a la liviandad, al desafío a la gravedad, al cuerpo torbellino, látigo y brisa que flota, se desliza, cae, imita a la cascada y al trueno. Es la disciplina sin disciplina, el esfuerzo físico, intensamente pasional y cerebral que usamos para expresar el deseo, el miedo, la felicidad, la ansiedad y la belleza. La danza en vivo ofrece una experiencia irrepetible, directa y efímera, una complicidad sin retorno.

Ahora, cuando gran parte de nuestra experiencia está mediatizada y nos rodeamos en modo permanente de lentes y pantallas, la danza se ha reinventado como videodanza, un arte híbrido, cercano al cine, el *performance* y la coreografía filmada. Danza para la cámara como una oportuna y vital exploración del lenguaje corporal, del movimiento de seres y objetos, así como su relación con locaciones, escenografías, su interacción con la música, el silencio y el ruido. Es un género que echa mano de la larga tradición de la cultura e historia de la danza y sus recursos, pero también emplea la sintaxis

cinematográfica y las tecnologías de reproducción, edición y transformación de la imagen.

Es decir que, al contrario de la idea común, no sólo se trata de registrar o documentar cuerpos en movimiento, sino también de valerse de la forma en que estos son capturados. Así la danza en pantalla incorpora una diversidad de elementos culturales para construir un discurso que en esencia tan sólo puede o debe existir en forma de video o cine. La fusión de ritmo y narrativa, teatralidad y poética, establece auténticas coreografías entre lo filmado y la cámara, entre el espacio expansivo y el espacio negativo, para esculpir con formas en movimiento. La cámara aquí no es un medio neutro sino un actor más.

Desde un punto de vista, la fusión de video y danza beneficia y enriquece a ambos géneros, aunque por supuesto haya quienes consideren que esta relación pervierte la esencia del baile, que le roba su espontaneidad, pureza, calor e intimidad. Obviamente, esta perspectiva reaccionaria pierde de vista que

“LA DANZA EN PANTALLA INCORPORA UNA DIVERSIDAD DE ELEMENTOS CULTURALES PARA CONSTRUIR UN DISCURSO QUE EN ESENCIA TAN SÓLO PUEDE EXISTIR EN FORMA DE VIDEO O CINE”.

se trata de un género independiente y que si las artes no representan su tiempo pierden cualquier relevancia y se convierten en monumentos a la melancolía.

LA DANZA para la pantalla ha ganado interés y reconocimiento en el mundo. En México, su apuesta más vital, brillante y consistente ha sido el Festival Internacional Movimiento en Movimiento, creado en 2013 por Yolanda Guadarrama, una de las fundadoras de la revista y la editorial Moho, a fin de programar y difundir videodanza en toda su diversidad, con producciones



Accede a los videos del Festival: <http://movenmovenglish.wordpress.com>



audiovisuales concentradas de alguna manera en la reflexión sobre temas filosóficos, sociales o literarios. En la octava edición de Movimiento en Movimiento participan artistas internacionales y mexicanos en competencia con más de una veintena de obras. Asimismo, incluye un homenaje a Merce Cunningham en su centenario. Gran parte de las obras que han participado en todas las ediciones de este festival se encuentran disponibles en una galería permanente en línea. De manera que se trata de un evento presencial y virtual.

La danza en la pantalla se volvió popular gracias a Hollywood, al género musical y en particular a las delirantes y complejas extravagancias de Busby Berkeley, así como la destreza de Gene Kelly y Fred Astaire, entre muchos otros bailarines actores. Estas películas crearon una epidemia planetaria que se reflejó, entre otros fenómenos, en la apabullante producción de Bollywood y sus siempre ambiciosas coreografías. Y en obras de culto como *Rocky Horror Picture Show*, la fastuosa –sin bien un tanto cursi– *Les uns et les autres*, de Claude Lelouch, la incómoda *Joker*, de Todd Phillips, y la fascinante estridencia brutal de *Climax*, de Gaspar Noé. Las composiciones coreográficas de estos filmes quizá no sean consideradas como videodanza, sin embargo son parte de la evolución de una forma artística que pasa por el videoclip y las series musicales televisivas, para llegar a expresiones de búsqueda dedicadas a la construcción de emociones a través del movimiento. Y semejante objetivo no es cosa fácil, ya que pocas cosas son más difíciles de filmar que la danza, debido a su caprichoso y “voraz uso del espacio”, como dice Valerie Gladstone.

**LA VIDEODANZA** ha sido considerada elitista y esnob, en especial cuando existe en (y recrea) universos cerrados en sí mismos y obras dirigidas a públicos superespecializados. Pero es claro que en la actualidad difícilmente



*Uphold (from below)*, Cherie Sampson, EUA, 2019, 16:02 minutos.



*Naked Eye*, Reka Szucs, Hungría, 2017, 3:10 minutos.

se le puede encasillar en un estilo o intención. Es una estrategia para recomponer el espacio, transgredir la dictadura del tiempo y crear nuevas geometrías para la expresión corporal, emocional e intelectual. En estas obras se debaten y encaran problemas actuales, como cuestiones de género e identidad, la protesta y denuncia por la misoginia, o incluso la amenaza deshumanizadora de las tecnologías de vigilancia. Y esto se hace evocando al ballet clásico, pero valiéndose también de la estética circense, las técnicas de danza, toda clase de formas de expresión física, siempre en el terreno de lo experimental, donde casi todo es riesgo.

La muestra de obras presentadas en esta octava edición de Movimiento en Movimiento –del 8 al 27 de octubre– ofrece un atisbo de lo que la proliferación salvaje de cámaras de video y discursos visuales ha provocado en la cultura.

El retrato de los ritmos de lo cotidiano, la transformación de la banalidad de la vida en destellos celebratorios, la ironía y la mecanización del movimiento –representada para poner en evidencia la frialdad del anonimato–

son algunos elementos que destacan en estos cortometrajes. Hay ejercicios que ni siquiera involucran al cuerpo humano o simplemente emplean representaciones de éste; otros recurren a la animación, como en el video *Bookanima*, la estética de videojuegos en *Disembodied Beings* y *Clear-Genesis*, las tecnologías de realidad aumentada y los videos encontrados como en *Coreografías de la información*. Hay también estrategias como interpretaciones en vivo, a través de videollamadas. Todo esto da lugar a una auténtica explosión cámbica de visiones, subgéneros y propuestas en que los dispositivos y los cuerpos entablan relaciones tensas e inquietantes, lo cual es una oportunidad única para extender el horizonte de nuestras percepciones. ■

## IDEAS EN MOVIMIENTO

GUILLERMO SANTOS

**EN SU HOY** célebre y quizá poco leída *Ética* (1677), Baruch Spinoza escribió que “nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza”. A más de trescientos años de distancia, esta afirmación sigue tan vigente como entonces, pues nos sigue fascinando la *potencia* del cuerpo humano (acaso de los cuerpos en general) y su capacidad para ser y hacer tantas cosas, del mismo modo en que, también, deja de ser y puede convertirse en ausencia, claro está, en ausencia plena de significado.

Recordé esas líneas del sabio de Ámsterdam después de haber visto algunas piezas del festival Movimiento en Movimiento # 8, precisamente porque algunos de estos videos ponen en suspensión ciertas nociones como *cuerpo*, *danza*, *coreografía*, y algunas más que podríamos evocar al pensar en el concepto *danza para la pantalla*. La convocatoria para integrar la selección de Movimiento en Movimiento 2019 fue bastante peculiar, por decir lo menos:

El festival se interesa por producciones audiovisuales que puedan estar insertas en el campo de la danza para la pantalla (cinodanza, *videodanza*, *screendance*), que impliquen reflexiones en los siguientes campos de estudio: FILOSOFÍA, SOCIEDAD y LITERATURA. Estas producciones pueden incluir o excluir el cuerpo humano.

**POR UN LADO**, hay una clara intención de expandir y traspasar los géneros o las disciplinas y, por otro, se acota la convocatoria a piezas que puedan *decir algo*, es decir, aquellas capaces de originar una reflexión, un conjunto

de cuestionamientos o, sencillamente, que ocasionen ciertas reacciones en el espectador, dentro de su cotidianeidad habitual.

**DE ESTE MODO**, y como suele ocurrir con algunas otras creaciones del arte contemporáneo, se nos ofrece un conjunto de ideas puestas en movimiento, desplegadas en el espacio digital. Ciertos cortos resultan propios de paisajes oníricos, plenos de narrativa (*Wanderer*, de Peng Hsiao-yin, Chen Yan-hong); otros, por su naturaleza, son ejecutados frente a una videocámara, bastante complejos, sutiles y perturbadores (*4-*, de Rodrigo Rocha-Campos); algunos tienen algo de coreográfico y se ofrecen como una reflexión sobre el cuerpo y su lenguaje a través del uso de la tecnología (*Disembodied Beings*, de Freya Björg Olafson); hay críticas a ciertos regímenes apolillados y derruidos (*Nemesis*, de Behzad Jafarimazhab Haghighi) o reflejos de la sociedad contemporánea, como en *APE (I Can't Remember the Word for "I Can't Remember")*, de Allison Beda. Cada una vale por sí misma (hay algunas más solipsistas y enigmáticas que otras), y son como islas de sentido frente a una realidad yerma. La selección oficial de Movimiento en Movimiento se pone de relieve hoy, cuando los videos, las imágenes y los mensajes que pululan en la red carecen de contenido y se convierten en un magma desordenado que se asume como memoria de la humanidad. ■

**GUILLERMO SANTOS** (Oaxaca, 1989), editor y ensayista, ha escrito para exposiciones y carpetas de arte, como el libro *Diez artistas de contemporáneos de Oaxaca* (2012); el catálogo de *Duelo*, de Francisco Toledo (2015) y *Francisco Toledo. Obra 1957-2017* (2017).

CRÓNICAS  
PLUTONIANASPor  
**ALMA DELIA  
MURILLO**

@AlmaDeliaMC

UNA DE MUERTE  
Y DOS DE AZÚCAR

**MI ABUELA** murió una tarde de lluvia, mi padre una mañana de marzo. Un duelo húmedo y otro caluroso me impregnaron la piel, porque la muerte de quienes amamos se queda en el cuerpo.

La razón es ciega ante la muerte, ciega, sorda y tonta. Frente al ataúd de mi abuela, cuyo cuerpo diminuto se veía transparente como suero de leche, pensé por un segundo que cuando yo muriera mi piel morena iba a protegerme de ese color fantasma. Qué equivocada estaba.

Cuando murió mi amigo Ramón, chulada de maíz prieto, su piel también era transparente dentro de la cajita esa.

Mi padre, también morenazo michoacano, debió lucir pálido en su cajita esa que nunca vi.

Vaya infamia lo de la cajita; aquí tengo que sumarme, sin dudar, a la protesta que hace Jaime Sabines contra la salvaje costumbre de enterrar a los muertos:

Aseguran las tapas de la caja, la introducen, le ponen lajas encima, y luego tierra, tras, tras, tras, paletada tras paletada, terrones, polvo, piedras, apisonando, amacizando, ahí te quedas, de aquí ya no sales.

Qué chingadera, digo yo, que no soy poeta.

Los mexicanos tenemos una relación con la muerte que el resto del mundo no comprende porque no hay que comprenderla sino sentirla. Nunca voy a olvidar a aquella niña española gritando que los niños mexicanos comíamos cráneos cuando nos vio a mis amigas y a mí hincarle el diente a unas calaveritas de azúcar que nos dejaban pegajosas las manos, la cara y hasta las entrañas.

Este espíritu de fiesta fiera mezclada con la más triste de las misas negras, sólo puede manifestarse mediante la locura que nos posee y nos hace colgar papeles de colores, sembrar flores amarillas y comer pan de muerto.

No sé si hay metáfora más surrealista, piénsenlo por un segundo. Pan de muerto. Un muerto azucarado y cubierto con su propia osamenta bien horneada que nos llevamos a la boca con gran alegría. Es tan alucinante que vale la pena detenernos a revisar la preposición *de*: ¿se refiere al posesivo que indica que el pan le pertenece al muerto? ¿O se refiere a los ingredientes *de* los que está hecho el pan? Si es la primera opción, ¿no es una locura que el muerto, además de un epitafio y una tumba, tenga un pan?; y si es la segunda opción, ¿no es una belleza hilarante que comamos pan con sustancia de muerto?

A veces pienso que morir en este país es tan probable, que la vocación sobreviviente de nuestro pueblo es tal, que nos hemos inventado este dulce juego para matizar un trago amargo que desde siempre ha sido cotidiano.

Ya, ya sé que en todos lados muere la gente pero no en todos lados se muere como en México, que por eso Ambrose Bierce —autor del fantástico *Diccionario del Diablo*— vino aquí, quería morir del modo más aguerrido y oscuro posible, desapareció misteriosamente en Chihuahua por allá del año 1914. (No se pierdan el *Diccionario del Diablo*, es una joya refulgente.)

**HACE DÍAS** que recorro las calles y me detengo en las vitrinas de las panaderías y miro el pan de muerto, a veces pienso que todos tienen nombre y que del otro lado del cristal devenidos en pernicioso carbohidrato me miran Porfirio, Paz, Ramón, Marcelino, Antonieta, Rufino y tantos otros. Y hace días también que siento cómo



Foto &gt; Alberto Alcocer @beco.mx

se levanta ese murmullo suave de nuestros muertos y con qué ganas espero el día de poner mi altar porque —qué chula ironía— yo que pecho de hereje, la única fe a la que he venido a afiliarme es a ésta: la de creer en los muertos, creer fervientemente que vienen a dar un trago a ese mezcal y a agradecer por la parcela que les hemos acondicionado en la memoria.

Entonces me desarmo y corro a mi casa antes de convertirme en la loca que llora frente a las panaderías.

Y es que con la primera muerte de mi rosario de muertos aprendí esto: hay que memorizar una imagen elegida de aquellos a quienes amamos.

Anticipar la nostalgia para el día en que no estén porque entonces queremos cerrar los ojos o mirarlos en el espejo o de refilón una extraña noche del modo más luminoso: cuando sonreían o bailaban, cuando aquella caricia en la mejilla mientras meneaban la cuchara en la olla, cuando mi abuela sostenía mi mano entre las suyas tan increíblemente suaves y cálidas, cuando mi padre bien plantado en sus huaraches le decía a mi hermano cómo se yergue un soldado, cuando Ramón se paró junto a mí en la barra del rincón de aquella cantina y pedimos cerveza como dos viejos marineros atisbándonos el perfil, cuando Marcelino me pidió que bailáramos “Caballo viejo” a pesar de que apenas podía mover la cadera y sus tobillos dolían como el demonio.

Cada pedazo de ellos está zurcido a mí con el hilo fino de esas imágenes, azucaradas como pan de muerto, dolorosas como los colores que ya no veremos, como las flores que seguirán siendo amarillas cuando nosotros seamos transparentes.

**HACE DÍAS** también que resuena esta lectura en mi espíritu, se llama “Después de la muerte” y es de Juan Rulfo —de quién más.

Yo morí hace poco. Morí ayer. Ayer quiere decir hace diez años para ustedes. Para mí, unas cuantas horas [...] Quiero darles un consejo. Cuando vayan a morir, lloren. Traten de cualquier modo de forzar el llanto, aunque sea una gota. Ése es el camino del alma.

Y entonces entiendo que los muertos se lloran pero también se viven. Y es el mismo Rulfo quien le escribe esto a su madre.

Madre:  
Te escribo esta carta desde aquí de la tierra,  
a ti que estás en los cielos.  
Quiero contarte lo que ha pasado  
desde que te fuiste; lo cercano.  
(*Los cuadernos de Juan Rulfo*, Ediciones Era).

Los muertos se viven en el cuerpo, comiendo pan o calaveritas y brindando por ellos.

Y es que el recuerdo se elige, se diseña. La memoria debe saber anticiparse porque aun cuando la certeza queme, sé que veré desfilar últimas veces de otros a quienes amo y por eso los miro, los miro bien y en secreto me guardo su estampa de ahora, cuando están radiantes.

Aunque puede que suceda al revés, claro. Si tal cosa ocurre y yo me voy primero, no sean cabrones y recuerdenme en mi mejor momento, bien espolvoreada de azúcar, alguna noche de octubre o una mañana con olor a pan recién horneado. Ah, y déjenme flores. Y un mezcal. ▣

“NO SÉ SI HAY METÁFORA  
MÁS SURREALISTA.  
PAN DE MUERTO. UN  
MUERTO AZUCARADO  
Y CUBIERTO CON SU  
PROPIA OSAMENTA BIEN  
HORNEADA QUE NOS  
LLEVAMOS A LA BOCA  
CON GRAN ALEGRÍA”.

**EN ESAS NOCHES** que echamos chela hasta las cuatro o cinco de la mañana, Eduardo Rabasa y yo solemos hablar incansablemente de una de nuestras obsesiones de los últimos tiempos: The National. Ambos coincidimos en que la voz de Matt Berninger es la que le otorga la personalidad a la banda. Sin embargo, The National no sería tan efectivo sin el trabajo de los gemelos diabólicos Aaron y Bryce Dessner. La labor de los guitarristas se aprecia sobre todo en vivo. Un ejemplo son las canciones de *I Am Easy to Find*, que en estudio suenan pasivas, pero en concierto crecen y engordan gracias a la aportación de los gemelos.

Un día antes de que viajara a la CDMX para el toquín de The National en el Pepsi Center, Eduardo Rabasa me escribió para decirme que entrevistaría a Matt Berninger antes del *show*. Y apenas leí esto en el guatsap me brillaron los ojitos. Se me cumpliría mi sueño de grupi. Conocer, aunque fuera unos segundos, al cantante de una de las bandas que más me han sacudido en los últimos años. En teoría yo debía llegar a la ciudad el quince de octubre, pero pedí el vuelo el mismo día del conser para el miércoles llevar a mi hija a la escuela. Entonces el maldito destino torció el rabo. El horario de la entrevista se modificó. Así que mientras yo volaba, Eduardo platicó con Matt. Me la pellizqué durísimo.

Llegué al depa de Eduardo y me senté a esperarlo. Una hora después apareció y me hizo un relato del encuentro. Me enseñó las fotos. Eduardo tiene tatuado en un brazo el título de una rola de The National: "The System Only Dreams in Total Darkness". Y por supuesto se la presumió a Matt Berninger. Y refirió lo retraídos y tímidos que son los gemelos Dessner. Y que no se atrevió a hablar con ellos por pudor. Temía incordiarlos. Se veían tan asortos. De haber acompañado a Eduardo yo no habría resistido la tentación de sonsacarles un par de palabras. Este dúo me parece una dupla musical de lo más interesante del momento. Son los artifices de ese toque cerdo que tanto admiro de la banda en vivo.

Por la noche nos acercamos al Pepsi Center y el recinto lucía solón por fuera. Sin la típica agitación que ocurre cuando hay concierto. Así que pensamos que habría poca afluencia. Nos tomamos un par de cervezas en un bar cercano y entramos demasiados minutos antes de la hora anunciada. Ocurrió de manera hormiga, sin que nos percatáramos. Para cuando la banda salió al escenario el Pepsi estaba a reventar. Lo primero que uno nota cuando



Fuente > scoopnest.com

**“LAS ESTRELLAS DE ROCK SON INALCANZABLES, PERO TAMPOCO SON INMUNES A LA ADMIRACIÓN AUTÉNTICA”.**

los músicos se posicionan de sus lugares es el contraste entre la elegancia de Matt y la estafalaria facha de Bryan Devendorf, el baterista, disfrazado de Forrest Gump cuando en un pasaje de la película decide correr sin detenerse. Pelo y barba de *homeless* que lleva dos décadas sin afeitarse, sin cortarse el pelo y sin bañarse, *short* de color fosfo y una gorra tipo béisbol de algún motivo intrascendente.

Durante esta gira, tuve la oportunidad de verlos en dos ocasiones antes de esta noche. Habían sido prudentes al tocar canciones de *I Am Easy to Find*, tres o cuatro para arrancar, pero en México decidieron recetarnos cinco de madrazo. Y después de "Bloodbuzz Ohio", nos reventaron otras dos. En total serían catorce. Dos rolas más y nos hubieran recetado el disco completo. Y aunque no soy un fanático del último álbum debo confesar que de todas las ocasiones que he visto a la banda ésta es la segunda que más me ha gustado. Y en gran medida los responsables son los diabólicos gemelos Dessner.

La versión de "The System Only Dreams in Total Darkness" sufrió una ligera variante. Una intro que no aparece en el disco y tampoco había escuchado en vivo. Me gustaría pensar que fue un gesto de cortesía hacia el tatuaje de Eduardo. Sabemos que las estrellas de rock son inalcanzables, pero tampoco son inmunes a la admiración auténtica. Como viene ocurriendo en esta gira, tocaron "Mr. November" del disco *Alligator*, uno de los *highlights* de la noche y una de mis rolas favoritas de la banda. Y también cerraron con "Vanderlyle Crybaby Geeks". Pero Matt no la canta, los músicos hacen su parte y él deja el micrófono en manos de público. Para que la coreen y termine aquello como una velada alrededor de una fogata, en las orillas de una playa o en un claro de bosque.

Al día siguiente, The National se presentó en el festival Coordinada de Guadalajara. Dicen que Matt salió a cantar pedísimo. Y que uno de los gemelos no apareció en el escenario porque *blackauteó* de borracho. Algunos de los asistentes dicen que fue una noche memorable. Me habría encantado atestiguarlo. ■

## EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por  
**CARLOS VELÁZQUEZ**  
@charfornication

**SU VIDA** fue como el solo de batería de "Toad" en vivo: impredecible, furiosa, explosiva y épica. El baterista del trío psicodélico Cream intentó dejar la heroína 29 veces. Un ejemplo de perseverancia y resistencia; no murió por sobredosis, sino por achaques pulmonares, cardíacos y una osteoartritis avanzada, a los 80 años. La discusión sobre quién ha sido el baterista más chingón del rock se parece a la de quién inspiró al *bataco* de los Muppets. Bonham, Moon o Baker. Por la cabellera roja de Animal Muppet, fue el malhumorado *Pelirrojo* Baker. Y vivió para contarle en su autobiografía *Hellraiser*.

Era un pionero musical y afirmaba que tocar la batería era un regalo de Dios. Sus manos estaban cargadas de espiritualidad y su estilo siempre incluyó cantidades industriales de heroína, cocaína y LSD. Desde los 15 años se sintió atraído por los ritmos africanos y su mentor, el jazzero Phil Seamen, lo introdujo a la heroína en la primera lección. Tocó jazz y blues en dos tres grupos, pero pegaba demasiado fuerte. Probó suerte en el rock, con Jack Bruce y Eric Clapton en el trío Cream, y resultó ser un genio.

En 1966, Cream y Jimi Hendrix Experience eran los primeros *power trios* que se formaban en el ajo de la psicodelia. Prácticamente todos los tríos del rock descienden de ellos y la mayoría de los bateristas han abrevado en el estilo de Baker. Tenía su forma atípica de acomodar los toms y empezó a usar los dos bombos de piso que pedaleaba. Fue el creador de los grandes solos de batería, convertidos en parte del ritual rockero en los conciertos. Tocaba un hombre y sonaba una tribu. Era un artista que esculpía con ritmo.

Fuente > newscenter.tv



**“TENÍA SU FORMA ATÍPICA DE ACOMODAR LOS TOMS Y EMPEZÓ A USAR LOS DOS BOMBOS DE PISO”.**

La Crema eran dos jazzeros y un bluesero hasta el yoyo al grabar *Fresh Cream*, *Disraeli Gears*, el clásico *Wheels of Fire* y *Goodbye*. Pero en 1968 todo tronó por el carácter incontrolable de Baker y su adversidad con Bruce, que llegó a los golpes. Luego se autoincluyó en el fugaz Blind Faith. Enseguida se lanzó en busca del ritmo y la sobriedad a través de Hawái, Jamaica, África, Inglaterra, Italia, Estados Unidos y Sudáfrica, donde se casó por cuarta ocasión. Hay un documental de Tony Palmer, *Ginger Baker in Africa*, donde narra su travesía, la amistad con el músico afro Fela Kuti y los estudios Batakota. También colaboró con varios grupos y formó Air Force y Baker Gurvitz Army.

El documental *Beware of Mr. Baker*, de Jay Bulger, descubre su otra pasión: los caballos y el polo. Cream se reunió en 2005 para los conciertos del Royal Albert Hall, donde acomete su batería enojado, en un auténtico conflicto entre el artista y su instrumento. Pero Jack Bruce murió en 2014 por fallas del hígado. Y el 6 de octubre le tocó a Baker, quien dejó más de sesenta producciones de jazz, rock, blues, africana y experimental. *Do what you like. Enjoy life*, decía. ■

## THE NATIONAL

### LA CANCIÓN # 6

Por  
**ROGELIO GARZA**  
@rogeliogarzap

## GINGER BAKER: DRUMS & DRUGS

## ESGRIMA

Por  
**ALICIA  
QUÍÑONES**  
@aliciaquinones

## RAÚL ZAMORA PAYASOS, POETAS DEL PUEBLO

Es actor, mimo, *clown*, malabarista y también bailarín. Ha sido becario del FONCA. Obtuvo su formación en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en el Centro Universitario de Teatro. Sus espectáculos se han presentado en México, España y Francia, por citar algunos países a los que ha llegado con su arte. Raúl Zamora ha desarrollado su trayectoria en el *clown* durante las últimas dos décadas, hasta llegar a ser reconocido como uno de los mejores representantes de esa disciplina en el país.

En la siguiente conversación aborda ese arte popular y el más reciente espectáculo que dirige, *El pagliacho. El gracioso de la calle del Relox*, el cual recrea la historia del primer payaso mexicano, José Soledad Aycardo (1821-1887). Es un homenaje dedicado a ese visionario y, sobre todo, a su humor, que abrió paso a la comedia, a las tandas en las carpas y los *patios de maroma* en nuestro país.

**¿Por qué es importante hacer clown en México?  
¿Para qué?**

Estamos en una época en la que vivimos alejados de las emociones y del contacto humano. Los montajes de *clown* nos sensibilizan como personas, nos hacen reflexionar, subrayan valores y permiten reír, además de tocarnos el corazón. El *clown*, más allá de una técnica teatral, es una forma de transmitir emociones. Se trata de un lenguaje del alma y el corazón.

**¿Cómo se ha construido la tradición del clown en nuestro país?**

Es una historia bastante larga, que viene desde la época prehispánica. En nuestro país siempre ha existido *la maroma* y, por supuesto, la comedia. El payaso está arraigado al pueblo mexicano desde siempre, sin embargo, la tradición se establece a partir de don José Soledad Aycardo, actor de profesión. Es conocido como el primer empresario circense y payaso *cara blanca* mexicano. En México, la historia del payaso empieza con los truhanes en la corte de Moctezuma. En libros que datan de la Colonia existen registros que hablan de los payasos y comediantes. A partir de Aycardo, en el siglo XIX, se dio a conocer un nuevo estilo de payaso, que resulta más similar al que conocemos hoy: parlanchín, intérprete de poemas y comedia. Ahora existe una nueva corriente en el estilo de payasos mexicanos, a la que se denomina *clown*. Tiene que ver con la comedia física, la pantomima, la cuestión acrobática, los *gags* o golpes cómicos.

**¿Cómo se profesionaliza un clown en nuestro país?**

Hoy por hoy es más sencillo buscar una especialidad en circo, ya que hay varias escuelas y centros especializados en la enseñanza de esta disciplina. Sin embargo, para ser payaso profesional se tiene que viajar dentro y fuera de México, además de buscar, de manera independiente, cursos, talleres y experiencias profesionales.

**¿Qué hace falta?**

Más festivales y, por supuesto, apoyo de las autoridades. Es necesario entender que el payaso no es solamente un actor popular, destinado a ser un simple animador de eventos infantiles. Es un actor completo. En la actualidad, los payasos han tomado los escenarios teatrales y dejado la pista para contarnos historias que nos hagan soñar y conmovernos.

**Háblanos de tu más reciente espectáculo, El pagliacho. El gracioso de la calle del Relox.**

Es una historia que habla de los espectáculos en los *patios de maroma*, que eran nuestros circos antes de la llegada de la carpa a México. En esos lugares se reunían las familias a buscar entretenimiento, ahí convivían todas las clases sociales. En ese contexto destacó ese personaje peculiar, don José Soledad Aycardo, conocido popularmente como *don Chole, el payaso mexicano*. A él debemos la frase *circo,*



Foto: Abner Oropeza

*maroma* y teatro, y también parodias de la obra de don José Zorrilla, como *Don Juan Tenorio*. Sin embargo, su legado más grande fue el punto de vista sobre los payasos como poetas del pueblo. Él fue el iniciador en México de la comedia hablada. En esta pieza teatral que presentamos, mis compañeros y yo ofrecemos la historia de don Chole, que también abarca el funambulismo, es decir, el equilibrio sobre la cuerda floja. Todos sus espectáculos eran de corte popular, ya que los realizaba en los patios conocidos como *de maroma*. Ahí se acuñó el término *artista de quinto patio*, pues los espectáculos se llevaban a cabo en el tercer patio de las vecindades. Ese tercer patio también se utilizaba para tender ropa o hacer labores domésticas de la vecindad. Por lo que hemos investigado, dependiendo del estatus económico las personas vivían en el primer, segundo o tercer patio de las vecindades. Por eso, decirte que eras *artista de quinto patio* era muy degradante. En la actualidad lo llamamos *clown*, que es un tipo de payaso de corte europeo y con toques estadounidenses, el cual tiene que ver con hacer comedia sin usar palabras.

**¿Qué implica crear obras de teatro o espectáculos clown cuando en los teatros existe una oferta tan grande?**

Es difícil, pero vale la pena porque el público adulto y los niños merecen este tipo de propuestas.

**¿Qué es lo que más le cuesta trabajo a un creador de clown en este momento de nuestro país?**

Sin duda, la creación misma de los espectáculos, buscar productores que crean en esta oferta escénica, además de que los espacios son escasos. Muchas veces se prefiere el *clown* extranjero, pero en México se está haciendo un trabajo excelente en este sentido.

**¿Cómo se es un buen clown o payaso sin caer en el lugar común?**

A diferencia del payaso común, que trabaja con clichés y chistes gastados, el *clown* no busca la risa fácil. Su trabajo no se centra en la estupidez, sino en la sensibilidad humana y en poder brindar al público espectáculos lúdicos, divertidos. Se enfoca en una historia. El *clown* te hace reír por un reflejo y por empatía con su personalidad. En ningún momento pretende ridiculizar al espectador. El *clown* es un personaje que deseas abrazar al final de cada función.

**¿Qué te llevó a hacer teatro y clown?**

Mi origen popular y humilde. Vengo de una familia que no tenía recursos para entrar a espectáculos de circo o teatro. Mi hermano y yo veíamos la necesidad de aportar un poco de comedia a la comunidad, por eso me identifiqué con el personaje de don José Soledad Aycardo, porque uno de sus objetivos era hacer comedia y teatro para el pueblo. Ésta es la base de mi oficio y lo que me ha llevado a recorrer varias partes del mundo.

**¿Hay algún tema prohibido para un payaso?**

Prohibición como tal, no. Existen temas que uno debe tratar con cuidado, por ejemplo la enfermedad terminal, aunque algunos payasos han abordado el asunto con majestuosidad, como Daniele Finzi en su espectáculo *Ícaro*. □

“A DIFERENCIA DEL  
PAYASO COMÚN, QUE  
TRABAJA CON CLICHÉS Y  
CHISTES GASTADOS,  
EL CLOWN NO BUSCA  
LA RISA FÁCIL. SU TRABAJO  
NO SE CENTRA EN  
LA ESTUPIDEZ, SINO EN LA  
SENSIBILIDAD HUMANA”.