

# CRITICISMO

Revista de Crítica

35

Jesús Silva-Herzog Márquez / Alfonso Reyes, *Por la tangente / La cosa boba.*

*Prosa incidental* (PABLO SOL MORA)

David Means, *Instrucciones para un funeral* (CLARISSA RODRÍGUEZ ÁBREGO)

Daniel Kehlmann, *Tyll* (ADRIANA LOZANO)

Aniela Rodríguez, *El problema de los tres cuerpos* (TANIA HERNÁNDEZ CANCINO)

Tatiana Tibuleac, *El verano en que mi madre tuvo*

*los ojos verdes* (PAULINA ORTEGA LÓPEZ)

Paul Schrader, *First Reformed* (JORGE LUIS FLORES)

Jonathan Glazer, *The Fall* (RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ)

Casey Affleck, *La luz de mi vida* (ISABEL SÁNCHEZ)

Walter Frisch, *La música en el siglo XIX* (ALFONSO COLORADO)

36

David Sedaris, *Calypso* (LILIANA MUÑOZ)

Irene Vallejo, *El infinito en un junco. La invención de los libros*

*en el mundo antiguo* (MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ)

Alain Corbin, *Historia del silencio.*

*Del Renacimiento a nuestros días* (ISAAC MAGAÑA GCANTÓN)

Malva Flores, *Sombras en el campus. Notas sobre literatura*

*crítica y academia* (PABLO SOL MORA)

Juan Gómez Bárcena, *Ni siquiera los muertos* (SERGIO A. MENDOZA)

Ottesa Moshfegh, *Death in Her Hands* (CELINA GARZA)

Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón (eds.), *Insólitas.*

*Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (SONIA GARCÍA DE ALBA)

Charlie Kaufman, *I'm Thinking of Ending Things*, (JORGE LUIS FLORES)

Werner Herzog, *Family Romance, LLC* (RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ)

Francis Lee, *Tierra de Dios* (ISABEL SÁNCHEZ)

Christopher Nolan, *Tenet* (PEDRO CASCOS)

David Simon, *La conjura contra América* (DAVID SANDOVAL RODRÍGUEZ)

Publicación  
Gratuita

**CRITICISMO 35**  
JULIO — SEPTIEMBRE 2020

- 5** *Jesús Silva-Herzog Márquez*  
*/ Alfonso Reyes*  
*Por la tangente / La cosa boba. Prosa incidental*  
PABLO SOL MORA
- 7** *David Means*  
*Instrucciones para un funeral*  
CLARISSA RODRÍGUEZ ÁBREGO
- 8** *Daniel Kehlmann*  
*Tjll*  
ADRIANA LOZANO
- 9** *Aniela Rodríguez*  
*El problema de los tres cuerpos*  
TANIA HERNÁNDEZ CANCINO
- 10** *Tatiana Tibuleac*  
*El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes*  
PAULINA ORTEGA LÓPEZ
- 11** *Paul Schrader*  
*First Reformed*  
JORGE LUIS FLORES
- 13** *Jonathan Glazer*  
*The Fall*  
RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ
- 16** *Casey Affleck*  
*La luz de mi vida*  
ISABEL SÁNCHEZ
- 17** *Walter Frisch*  
*La música en el siglo XIX*  
ALFONSO COLORADO

**CRITICISMO 36**  
OCTUBRE — DICIEMBRE 2020

- 20** *David Sedaris*  
*Calypso*  
LILIANA MUÑOZ
- 21** *Irene Vallejo*  
*El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*  
MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
- 23** *Alain Corbin*  
*Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*  
ISAAC MAGAÑA GCANTÓN
- 24** *Malva Flores*  
*Sombras en el campus. Notas sobre literatura, crítica y academia*  
PABLO SOL MORA
- 25** *Juan Gómez Bárcena*  
*Ni siquiera los muertos*  
SERGIO A. MENDOZA
- 27** *Ottessa Moshfegh*  
*Death in Her Hands*  
CELINA GARZA
- 28** *Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón (eds.)*  
*Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*  
SONIA GARCÍA DE ALBA
- 29** *Charlie Kaufman*  
*I'm Thinking of Ending Things*  
JORGE LUIS FLORES
- 31** *Werner Herzog*  
*Family Romance, LLC*  
RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ
- 33** *Francis Lee*  
*Tierra de Dios*  
ISABEL SÁNCHEZ
- 35** *Christopher Nolan*  
*Tenet*  
PEDRO CASCOS
- 36** *David Simon*  
*La conjura contra América*  
DAVID SANDOVAL RODRÍGUEZ

## DIRECTOR

Pablo Sol Mora

## EDITORA

Liliana Muñoz

## CONSEJO DE COLABORACIÓN

Arturo Cárdenas

Casandra Garza

Jaime Guerrero

Daniela Gutiérrez Flores

Adriana Lozano

Enrique Macari

Isaac Magaña GCantón

Mónica Sánchez Fernández

## DISEÑO

Georgina Meléndez

:d

México/España

revistacriticismo@gmail.com



www.criticismo.com

## Por la tangente / La cosa boba. Prosa incidental

Jesús Silva-Herzog Márquez / Alfonso Reyes

Taurus / El Equilibrista-UANL

Ciudad de México / Ciudad de México-Monterrey, 2020 / 2019, 192 pp. / 196 pp.

PABLO SOL MORA

Jesús Silva-Herzog Márquez escribe, desde hace tiempo, una de nuestras mejores prosas. Esto no suele reconocerse del todo porque tiene la etiqueta, ante todo, de “analista político” y este no suele ser el gremio donde se espere encontrar el cultivo artístico de la prosa o el estilo personal consumado. Eso se esperaría de los escritores *literarios* –críticos, ensayistas, narradores– en donde, por cierto, con frecuencia tampoco se encuentra. La mayoría de los comentaristas políticos redacta y, si hay suerte, expone clara y concisamente sus ideas (la virtud básica del periodismo). Las mejores columnas de Silva-Herzog Márquez –publicadas desde hace años en *Reforma*– son pequeñas piezas literarias, textos retóricamente redondos. La columna periodística, sobra decirlo, puede ser un género literario –exigente, condicionante, cruel, lleno de trampas, como aparecen agudamente señaladas en un texto sobre Camus incluido en *Por la tangente*: “los editorialistas pueden parecer los más insípidos integrantes de la clase escritora. Dedicados a compactar los lugares comunes de su tiempo trabajan con lo inmediato para denunciar sin pizca de imaginación. Asalariados del lugar común”– y es allí donde ha encontrado su mejor expresión. Hoy, Silva-Herzog Márquez ocupa un lugar destacado y definido en el no siempre admirable paisaje del análisis político nacional y los medios de comunicación –no solo en la prensa, sino la radio y la televisión– y es parte fundamental de lo que podríamos llamar nuestra consciencia liberal (de liberalismo en serio, culto y reflexionado, no de esa caricatura que parece extraída del más elemental libro de texto de historia de primaria y que actualmente, desde el poder, pretende hacerse pasar por liberalismo cuando, de hecho, es francamente antiliberal en muchos aspectos).

El Silva-Herzog Márquez *político* es inseparable del Silva-Herzog Márquez *literario* y, más concretamente, ensayista. Su liberalismo lo ha conducido de manera natural al género, que es casi intrínsecamente liberal desde sus orígenes; Montaigne, su fundador, es pionero de muchas actitudes que hoy consideramos liberales: la importancia atribuida al individuo, la tolerancia, la duda, el pluralismo, etc. La libertad, formal y temática, es la esencia del ensayo y, por supuesto, el corazón de la doctrina política. Todo verdadero ensayista tiene una pizca de

liberal, lo sepa o no. No que no haya ensayistas conservadores, y extraordinarios (desde Burke a Gómez Dávila, que por cierto aparece en las páginas de *Por la tangente*), o que el ensayo no pueda exponer ideas conservadoras, pero desde el momento en que un autor recurre al género está asumiendo algunos presupuestos liberales: un individuo, el autor, se dirige a otro, el lector, al que busca convencer de sus puntos de vista mediante una argumentación razonada. El dogmático o el fanático –lo verdaderamente contrario al liberal, en este caso, más que el conservador– no siente la necesidad de *ensayar* nunca, no tiene por qué y, además, está impedido para hacerlo: él es el dueño absoluto de la verdad y la verdad no se negocia, los demás deben rendirse ante ella y punto. No le interesa persuadir racionalmente a nadie; el que no piensa como él está radicalmente errado y se acabó. El corolario es evidente: hay dos clases de personas, las que piensan como yo y poseen la verdad, y las que no piensan como yo y están equivocadas. El siguiente paso de esta lógica, sobre todo en la política, conduce naturalmente al enfrentamiento: ¿estás con la verdad y el bien, o sea, conmigo, o estás con el error y el mal, o sea, contra mí? Defínete. Sobra abundar, en estos tiempos, en los peligros que entraña para la vida pública una mentalidad que solo puede concebir el mundo en términos maniqueos.

El temple del ensayista, del genuino heredero de Montaigne, es exactamente lo opuesto a este maximalismo: esto es lo que yo pienso sobre tal o cual cosa, no pretendo que los demás piensen lo mismo ni busco imponerle nada a nadie, no estoy seguro de tener la razón (es más, muchas veces yo estoy en desacuerdo conmigo mismo), es probable que me esté equivocando, puede ser así y puede no ser así; en todo caso, ¿qué piensas tú? El ensayo es en principio un monólogo, pero aspira siempre al diálogo.

Hay una conexión lógica, entonces, entre el liberalismo de Silva-Herzog Márquez y su vocación literaria por el ensayo, pero hay algo más, claro, porque no basta una cierta orientación política para dominar un género y es, en definitiva, aquello que lo convierte en un verdadero escritor: el cuidado de la forma, la lenta y paciente construcción de un estilo que es el reflejo de una personalidad. Porque lo que define al ensayo y lo separa de una opinión escrita cualquiera es precisa-

mente una cuestión formal, de pulcritud y destreza en la composición de la prosa, de seducción por la escritura que tiene como propósito el placer del lector, como observa el autor a propósito de Virginia Woolf, independientemente del tema que trate. Por esto, el verdadero ensayista se hace un artista, igual que el novelista, el dramaturgo o el poeta.

Dos volúmenes recientes dan cuenta de la inteligencia y la sensibilidad ensayísticas de Silva-Herzog Márquez, uno como autor y otro como editor: el primero, *Por la tangente. De ensayos y ensayistas*, reúne textos breves sobre diversos practicantes del género; el segundo, *La cosa boba. Prosa incidental*, es una antología de Alfonso Reyes, patriarca del ensayo en México. La lectura de ambos resulta complementaria para acercarse a su concepción del género.

Los textos que componen *Por la tangente* –publicados anteriormente en las páginas de *Nexos*– son pequeños ensayos de crítica literaria (subgénero del ensayo que a veces se confunde con el género entero). Por aquí desfilan autores tan diversos como George Steiner, William Hazlitt, Simone Weil, Czesław Miłosz, W. H. Auden, Unamuno, Rousseau, H. L. Mencken, Julio Torri, Charles Lamb, Pascal, Diderot, María Zambrano, Ortega, Swift, Orwell, Jorge Cuesta, Alfonso Reyes y, por supuesto, Montaigne, la sombra que cobija todo el libro. Una biblioteca portátil de ensayistas. El gusto ensayístico de Silva-Herzog Márquez es amplio: lo mismo frecuenta a los ensayistas más personales, lo que siguen de cerca las huellas de Montaigne, que a los que conciben el género más bien como una exposición de ideas, sin entrar demasiado en intimidades. La brevedad requerida de los textos obliga al autor a ser conciso y condensar –no hay espacio ni tiempo que perder–, lo que deriva en un estilo casi aforístico, y bien podría hacerse una pequeña antología: “Toda idea, cuando es nueva, duele”, “Ahorrrarse el dolor es esquivar la lección”, “Quien piensa es siempre más valioso que lo pensado”, “No hay sátira constructiva”, “Las ideas son, en el aforista, plantas de aire. Cápsulas de luz”, “Si el lector no entiende la sentencia, peor para el lector”, etc. En la antigua disyuntiva retórica entre la *copia verborum*, abundancia de palabras, y la *brevisitas*, el partido de Silva-Herzog Márquez está claro.

A la par que el autor va exponien-

do y comentando los ensayos de los otros, va creando unos nuevos, los propios, que no desmerecen de sus referentes en cuanto a la forma (fenómeno rarísimo en la crítica literaria), y delineando una poética del género. Así, comentando a Virginia Woolf, observa que “la valentía del ensayo radica en la confrontación consigo mismo”, pero igual advierte sus peligros: “nutriéndose de perspectiva y de forma, el ensayo puede sucumbir ante ese doble embrujo: el espejo de Narciso y la elegancia vacía”; a propósito de George Steiner, subraya la esencia del ensayo de crítica literaria: “el ensayo es entendido como el servicio postal de la cultura: depositar el mensaje en el buzón correcto, llevar informes de la belleza y del saber a quien los necesite, poner en contacto texto y lector”; repasando a Montaigne, advierte: “de ahí que el género sea, ante todo, escritura antiprofesoral. Montaigne habrá escrito desde una torre pero no nos mira desde arriba. No es el profesor que dicta la lección. No aspira a la autoridad de un venerable, no pretende orden ni coherencia en lo que expone, jamás se imagina poseedor de una verdad que ha de ser memorizada”.

En el libro se cuece aparte el ensayo final, más largo y ambicioso que el resto, “El conversador y el polemista”, sobre Alfonso Reyes y Octavio Paz, uno de los mejores ensayos que he leído sobre cualquiera de los dos y un ejemplo de comparativismo del que mucho podrían aprender los críticos literarios profesionales. Alrededor de su relación con las palabras y el lenguaje, Silva-Herzog Márquez traza el perfil de los dos escritores que definieron el siglo XX mexicano: “la palabra de Reyes levanta la ciudad conversada: no busca la verdad, aspira a la convivencia; no destruye ideas, las enlaza, las concilia. Supone una diversidad de voces, una multiplicidad de tonos y acentos, pero un código común de concordia”, mientras que “el lenguaje paciano tiene otra textura y cumple otra función en la ciudad. Las palabras se hacen y se habitan, pero son, en Paz, residencia en estallido permanente. Su escritura no apacigua: corta; no conforta: carcome”. Quizá no hayamos reflexionado lo suficiente en esto: la prosa ensayística mexicana, después del siglo XX de Reyes y Paz, dejó dos normas de excelencia muy altas, y todo ensayista posterior debe ser consciente de esa tradición —más le vale serlo— y hacer un enorme esfuerzo para no desmerecer de

ella, asimilando sus mejores lecciones. Esto es precisamente lo que ha hecho Silva-Herzog Márquez: por temperamento, está más cerca de la polémica y la combatividad de Paz, pero no ha ignorado la cordialidad formal de Reyes. Por esto, es natural que le haya rendido homenaje antologándolo.

Las antologías de Alfonso Reyes son terreno espinoso (véase, en estas mismas páginas, la reseña de la preparada por Javier Garcíadiego, <http://www.criticismo.com/alfonso-reyes-un-hijo-menor-de-la-palabra/>). Lo normal es repetirse, elegir los mismos textos que elige todo el mundo, no hacer una búsqueda original; no armar un libro orgánico sino hacer una mera acumulación de textos. Es todo lo contrario de *La cosa boba. Prosa incidental* (no sé si el título haya sido muy afortunado, eso sí, a pesar de su prosapia teresiana), una de las mejores antologías que conozco del autor regiomontano. Silva-Herzog Márquez ha frecuentado en serio la obra de Reyes y construido un libro redondo que nos muestra al mejor Reyes ensayista, o sea, el mejor Reyes. Ya recordamos arriba el sitio de patriarca que ocupa en la tradición del ensayo mexicano (hoy, que cualquier cosa que suene a “patriarcado” se ha cargado de connotaciones negativas y vuelto casi un insulto, no está por demás señalar lo que de genuinamente benévolo y protector puede tener la figura de un patriarca, como sin duda fue Reyes). Diríamos, para repetir un lugar común, que fue “nuestro Montaigne”, salvo que no lo fue propiamente, aunque ningún escritor ha reunido mejor las condiciones para serlo. En la reseña ya mencionada observé que a Reyes le sobró pudor y, como él señaló en su diario, “respeto humano”, para desnudarse y mostrarse entero, que es lo que hay que hacer si se quieren seguir de veras los pasos del Señor de la Montaña. Y, sin embargo, fue un extraordinario ensayista, señor entre nosotros, de ensayos que no son exactamente de los que van al fondo de la condición humana, como sin duda son los de Montaigne, pero que, en su género, son perfectos, verdaderas obras maestras.

Es precisamente esa zona la que ha detectado y sabido aprovechar Silva-Herzog Márquez en su antología. Defendiendo a Reyes de la crítica de Hugo Hiriart, escribe: “Mi impresión es que precisamente la cordialidad de su conversación, la mesura de su gusto es su

marca de agua. Y que en ninguna otra región de su vastísimo continente literario puede mostrarse ese genio que en aquellas piezas que podríamos llamar su literatura incidental, su ‘obra menor’... Quiero sugerir que la escritura cotidiana, la prosa doméstica, las letras de solaz sean, tal vez, la expresión más acabada del genio literario de Alfonso Reyes”. No podría estar más de acuerdo. Solo agregaría que la otra cara del genio de Reyes está en el extremo opuesto, las obras que nacen de un verdadero desgarramiento y en las que logra transfigurar su drama personal en arte, como la *Ifigenia cruel*, o cuando excepcionalmente muestra su verdadera intimidad, como en la *Oración del 9 de febrero*.

Sin embargo, qué duda cabe que el Reyes más amable está en esos ensayos breves que tratan temas menores, pero en los que la prosa está pulida hasta la perfección y que constituyen pequeñas joyas verbales. Textos como “La técnica y la imitación”, “Los libros de notas”, “Temperamentos de escritor”, “De las citas”, “La sonrisa”, “Los objetos mosca”, etc. El propio Reyes esbozó muy pronto la poética de este tipo de ensayo. En “Horas áticas de la ciudad (prólogo de un libro)”, texto que justamente encabeza la antología, escribió: “Distinguese la obra menor no por ser menor en calidad propia, pues que puede, en su género, ser tan perfecta como las principales, sino porque supone la elección de fáciles asuntos, de temas sin trascendencia, y el estilo llano y despejado, por oposición a las obras en que los autores claramente dejan registrados sus más altos y ambiciosos esfuerzos”. ¿“Prosa incidental”? Sí, porque nace de cosas menudas, pero prosa mayor, prosa capital, por su perfección formal.

En el citado ensayo sobre Reyes y Paz, y haciéndose eco de Gabriel Zaid, Silva-Herzog Márquez comenta el alto sentido de responsabilidad nacional, política en su sentido original, de estos escritores, y la convicción de que “lo que se escriba puede hacer de México un país más habitable”. Sobre decir que esos son el sentido y la convicción —a los que sin estridencia quiero calificar de patrióticos— que han movido su propia obra. La crítica y la prosa de Jesús Silva-Herzog Márquez han hecho ya, y siguen haciendo, una contribución perdurable a la búsqueda de ese país más habitable.

## Instrucciones para un funeral

David Means

Sexto Piso

Ciudad de México, 2019, 189 pp.

CLARISSA RODRÍGUEZ ABREGO

“Es sencillamente imposible sintetizar o describir el contenido de los relatos, lo único que puedo asegurar es que yo intento, cuando menos, respetar lo que cada relato quiere, no solo lo que quiere ser, también lo que quiere decir y la forma de decirlo.” Es justo así, entre la cautela y las ansias por desbordarse, que se leen los relatos de David Means (Michigan, 1961). En *Instrucciones para un funeral*, Means entrega catorce historias escritas con la desesperación que se vive dentro de un confesionario. En una entrevista de 2017, se pregunta al autor por qué escribir relatos es un acto de omisión. Él —a modo de chiste, pero también de advertencia— responde que, tal vez, todo lo que hacemos es un acto de omisión: constantemente intentamos encontrar fórmulas que den sentido a aquello que resulta increíblemente complejo. Así, el lector comprende que lo que une a cada personaje es la brutal honestidad con que se aferra a su fórmula, la tenacidad con que se adueña de su propia historia, sin importar lo frágil que esta sea. *Instrucciones para un funeral*, más que componerse de relatos, se compone de confesiones de vidas. Vidas que están lejos de ser extraordinarias, que están marcadas por los estragos del destino o las decisiones del día a día, pero que, al fin y al cabo, siguen su curso. Y es esa simple certeza lo que convierte en una necesidad —tanto para el narrador como para el lector— el que sean contadas.

Tal vez el hecho de que las historias se controlen a sí mismas, y no al revés, es lo que hace posible la redención de personajes aparentemente irredimibles. No es una redención forzada, que busque dejar una lección sobre la bondad o sobre el poder de la transformación en el ser humano; más bien, es la clase de narración que solo es posible cuando se dejan de lado los prejuicios. Means no intenta justificar los actos de un matrimonio adúltero o de un hermano consumido por la adicción, sino que se entrega de lleno a la exhaustiva tarea de dar una voz sincera —su voz— a lo que muchas veces damos por sentado, viendo a los personajes no como meros arquetipos sino como reflejos de seres reales. Es posiblemente en “Confesiones”, el primer relato del compendio, donde el lector, más que conectar con un narrador, pareciera conectar con el propio autor, con su entrega a la ficción y a lo que podría (o no) ser literatura: “En reali-

dad no es porque tenga miedo de exponer a mi familia —mis hermanas, mi madre, mi difunto padre—, sino porque el único modo de hallar el camino a la verdad en la ficción es protegerlos, lidiar con ellos, ser respetuoso con la complejidad de una realidad que les despachó cierto tipo de violencia”. De este modo, el lector comprende que lo que va a leer, la meticulosa creación a la que cada personaje, momento y detalle fueron sujetos, va más allá del querer crear buenas historias. Means está profundamente dedicado a crear relatos *verdaderos*, incluso si eso significa adentrarse en lo que no nos apetece ver. Y hace esto con la plena conciencia de que, por más que intente entregar relatos auténticos, terminará siendo traicionado por el lector: “Eres consciente —al menos yo lo soy— de que la eternidad se va a devorar todo a su debido tiempo, y que cualquier huella que dejes acabará por desaparecer, porque ser consciente de ello es una parte esencial de tu trabajo: la sensación de arrancar un gajito de tiempo, de detenerlo, de hacer que se quede quieto”. Porque más que escribir en busca de la comprensión, Means escribe para tener y compartir una impresión de sosiego y libertad, aunque sea momentánea.

Parte de esa conciencia se traduce en la lastimosa sinceridad con que los personajes reconocen el peso de su propia existencia; el peso que viene con llevar vidas consumidas por el tedio del día a día. La otra parte se encuentra dentro de sus pensamientos, en la constante necesidad de un significado que vaya más allá de lo que se tiene entre manos, algo que haga que la realidad valga la pena. En “A puñetazo limpio, Sacramento, agosto de 1950”, dos jóvenes —James Sutter, un chico rico y de ciudad, y Frankie Bergara, un chico pobre y de campo— pelean a las afueras de una taberna después de que Sutter hace un comentario sobre los paletos de Oklahoma: “El objetivo de una pelea como esta era invertir el flujo del tiempo, reducirlo todo a un efecto y una causa, y de esta forma, eliminar la cotidiana monotonía del tiempo”. Sin embargo, un comentario no era suficiente para albergar una pelea más, “el aire pedía a gritos un significado más profundo”. Es con ese deseo que una espectadora de la pelea, Sarah, hambrienta por ser parte de una historia más amplia, llama la atención de Bergara por su mirada de complicidad, como si compartieran un secreto.

Años más tarde, esa mirada insignificante se convertiría en una vida juntos: “Le gustaba pensar que había estado buscando a Bergara, que antes o después habría dado con él. Pero, por supuesto, eso no era verdad. Él no era más que otro chico de campo, uno de tantos”. En “Confesiones”, el narrador pregunta a su padre a punto de morir qué piensa, deseando una revelación profunda acerca del pasado o la angustia en su vida, “alguna noción extraña y enrevesada y al mismo tiempo inequívoca que pudiese llevarme conmigo, algo que rumiar y, finalmente, usar en un relato”. Sin embargo, su padre mapea las dolencias de su cuerpo, solo habla de su estado físico: “‘El vórtice del momento lo consume’, pensé [...] como si la totalidad del tiempo quedase anulada por una única y sencilla tarea; como si mi única obligación en aquella coyuntura fuese reprimir mi propia necesidad de algo más, tal y como había hecho en el pasado, año tras año”. Y es que quizá esa finalidad con la que el deseo por algo más se funde con una convicción fallida de que se tiene lo que se quiere o se necesita, es lo que muestra al lector la simpleza con que los personajes, y tal vez el mismo ser humano, afrontan sus propias desgracias: sin dramatismos ni lamentaciones. Simplemente conscientes de que, algunas veces, lo único que se tiene para ofrecer es lo que está al frente. Y esperan que eso sea suficiente.

Se podría decir que no hay nada que caracterice más a personajes perdidos, a la deriva de sí mismos, que la incesante búsqueda de momentos de gloria: ¿qué más muestra la verdad dentro de la ficción que aceptar la manera en que perseguimos la grandeza? En “La silla”, un padre sumido en sus responsabilidades, en la pura melancolía que acompaña reconocer un futuro en el que su hijo Gunner dejará de necesitarlo y él será incapaz de continuar con sus obligaciones, encuentra la dignidad en la manera en que sabe que Gunner volteará a verlo, al poner a prueba su sentido de equilibrio sobre un muro: “‘Esta es la mía’, creo que pensé. ‘Esta es mi oportunidad de alcanzar una gloria mediocre’, es posible que pensara”. A su vez, en “El comité del hielo”, dos hombres que viven en la calle, Kurt y Merle, meramente unidos por la desgracia, siguen un patrón ritualístico para rascar boletos de lotería, anhelando las posibilidades de un futuro como ga-

nadores: “Porque si este boleto tiene premio, quiere decir que hemos hecho algo bien, y si no hacemos uso de ese hecho, entonces todo seguirá igual”. A veces no queda más que la suerte, el azar, confiar—ante la realización de que la vida de Kurt acabó con los traumas de la guerra de Vietnam y la de Merle a la mediana edad, cuando al casi matar a su esposa huye por la vergüenza de sus actos— que, después de tanto, *algo* estará a tu favor. Sin embargo, nunca obtienen la redención disfrazada de premio que tanto anhelan. Aunque, de cierta forma, de vez en cuando reciben destellos de ella al estar juntos. En ocasiones, ambos hombres, ya sea por la borrachera o “alentados por un soplo de esperanza,” imaginan escenarios fuera de su realidad, como Kurt buscando a la mujer que siempre ha amado o Merle volviendo a ver a su esposa como un hombre nuevo, que les provocan ataques de risa: “Se trataba de un estado de gracia, limpio y abierto, que aparecía y desaparecía con la regularidad justa para mantenerlos unidos, y que acabará cuando el mundo acabe, o tal vez no”.

En *Instrucciones para un funeral*, pareciera que las historias tienen cierta urgencia por ser contadas. El deseo de querer guardar cada detalle, sensación o pensamiento se palpa en la manera en que una misma oración puede correr por líneas, o en el repetido uso del “creo” y sus variaciones. Es como si los mismos personajes dudaran de sus sensaciones o pensamientos, pero aun así sintieran el llamado de entregarle al lector absolutamente todo, incluso aquello de lo que no estaban seguros. Y es que son seres “enterrado(s) bajo las pérdidas acumuladas”,

haciendo lo que se hace cuando te queda poco: rumiar cíclicamente entre lo que se es y lo que se puede llegar a ser. En “Carver y Cobain”, el narrador intenta entrar en la mente de ambas figuras y especula sobre lo que une a dos artistas sumidos en sus propias adicciones, imaginando a un Cobain inconsciente de que había estado viviendo dentro de un relato de Carver. Por su parte, Carver, con su inminente muerte en el horizonte, piensa en los momentos en que fue capaz de crear cuentos a partir del caos y del vacío y sueña despierto con el cuento de “tiro de gracia” que escribiría si tuviera la energía suficiente. El narrador especula acerca de lo que pasaba por la mente de Cobain en los días previos a su suicidio y admite que ante Cobain solo puede hacer eso: especular: “¿Cómo se crea una historia a partir de la enigmática inmaterialidad de la autoinmolación, del impulso de morir? ¿En qué momento el deseo de vivir [...] da paso a la necesidad de evitar la procreación, de encontrar un punto terminal? Por Dios bendito, lo único que se puede hacer es una mera conjetura”. En el caso de Carver, él sabe que nunca llegará a contar ese último cuento, aquel que hablaría del nacimiento de su hija: “Sabía que era imposible porque necesitaba un tipo de energía paradójicamente ligera para alcanzar ese lugar. Era necesario un tipo de energía que ya no residía en sus extremidades”. Hacia el final del relato, Carver, intentando no toser, imagina que si tose no podría detenerse jamás y su amante bajaría a ayudarlo. Sin embargo, tendría que simplificar sus pensamientos y, en lugar de hablar del último relato que desea, terminaría por decir: “Estaba pen-

sando en Chéjov. Estaba pensando en el maestro”. En “Adiós, hermano”, el narrador describe a un grupo de cinco hombres fuera de una casa de acogida observando el río Hudson congelado, y anticipa lo que las personas podrían decir de sus observaciones: “Podrían decir: ‘¿Quién es él para sacarle tanta punta a un momento insignificante mientras el resto del mundo sigue imparables su frenético curso?’ [...] Y yo podría decir: ‘¿Quiénes sois vosotros para negar a esos hombres su instante de absoluta quietud?’”.

Es así como Means da vida a relatos que se extienden más allá de sí mismos. Son una prueba de los deseos y las pesadumbres más humanas, así como del poder que conlleva el otorgarles una voz. Porque, tal vez, lo mejor de estas historias es que lograron ser contadas. Que, sin importar el desgaste de nuestro espíritu, la literatura—incluso en sus formas más simples— existe para sacarlo todo, para liberarnos. Está porque la deseamos y, más importante, porque la necesitamos. *Instrucciones para un funeral* no solo acepta las características más complejas y contradictorias del ser humano, sino que las acoge y las hace suyas. Y con ello, el lector encuentra un ancla a la cual sujetarse. Means toma en cuenta las limitaciones de la realidad y admite que, la mayoría de las veces, lo mejor que podemos hacer con ella es convertirla en un relato: “Si fuese capaz de dejar constancia por escrito de ese momento, de una fracción al menos, mediante algún tipo de expresión pura, podría recostarme, descansar y, simplemente, vivir en el mundo”.

nera que otros escritores no han hecho hasta recientemente. Como prueba están las críticas de los reseñistas alemanes que resaltan en su obra, y en específico en esta novela, un detalle: no se toma lo suficientemente en serio la Guerra de los Treinta Años. “¿No debería haber una puerta abierta en algún lugar para los problemas del presente?”, comentan en *Süddeutsche Zeitung*; “pero a veces parece que el placer narrativo de Kehlmann por realizar un juego literario es más importante que retratar seriamente ‘un mundo que se ha estropeado’”, opinan en *Tagesspiegel*; “*Tyll* no sería entonces más que una recomendación para aquellos que no quieren exponerse completamente a los horrores de un tiempo difícil, sino que prefieren tomarlo más a la ligera”, puntualizan en *Die Zeit*.

Kehlmann como autor y Tyll como personaje se burlan constantemente de sus respectivas audiencias, pero el tema de la guerra no se aborda de manera frívola, aunque sí lo hace con un humor macabro. Recordar a los muertos, y en esta obra hay pueblos enteros de fantasmas, es la única manera de mantenerlos vivos. Ambos hacen malabares con la ligereza (del humor, las referencias literarias y las bromas) y con la pesadez (de la guerra, el hambre, la pobreza y la muerte). Cuando Tyll hace su espectáculo sobre la cuerda floja, una niña nota: “And all of us, looking up, suddenly understood what lightness was. We understood what life could be like for someone who really did whatever he wanted, who believed in nothing and obeyed no one; we understood what it would be like to be such a person, and we understood that we would never be such people”. Andar sobre la cuerda floja es más que un truco de Tyll, simboliza la manera en la que tanto el protago-

nista como el autor manejan el tema de la Guerra de los Treinta Años. “Heavenness reaches for you, but you’ve already moved on. Tightrope walking; running away from falling”. Cuando la pesadez está a punto de alcanzarlos, están ya en otra escena, con otras personas y listos para reírse otra vez.

Este juego entre opuestos empieza desde el nombre de Tyll y las dos interpretaciones que se le ha dado a través del tiempo. Por un lado, está la que tendría más contentos a los reseñistas y críticos alemanes, que se apegan al canon que valora lo reflexivo e introspectivo, y que cobró fuerza en el siglo XIX con los protestantes. “Eulenspiegel”, del alto alemán, es una palabra compuesta por “búho”, símbolo que por la mitología griega se relaciona con la sabiduría, y “espejo”, que usualmente aparece en las representaciones del *fool* por reflejar los defectos o vicios de la sociedad. La novela de Kehlmann cumple esta función, al ficcionalizar la Guerra de los Treinta Años nos está mostrando que los conflictos actuales (la guerra en Siria, las *fake news*, hasta el COVID-19) no están tan alejados de aquellos del siglo XVII. La historia se repite, una y otra vez, con unas pequeñas modificaciones según la época. Queda claro cuando hace referencias a “El retablo de las maravillas” de Cervantes, en el que dos pícaros se burlan y discriminan a los moros o judíos de un pueblo, y que podría relacionarse con cierta guerra que ocurriría unos siglos después.

Por otro lado, “Ulenspiegel” en el bajo alemán se traduce a algo como “lick my ass” o “lámeme el culo” porque “ulen” significa limpiar y “spegel” trase-ro. Así que, cuando los campesinos y los artesanos de la Edad Media escuchaban

su nombre, lo último en lo que pensaban era en un personaje de intelecto superior que escondía detrás de sus bromas pesadas un entendimiento especial o más profundo. Al contrario, encontrarse con Tyll era de mala suerte. Usualmente era representado con un búho en la mano y, recordemos que en el siglo XIV, cuando nace la figura de Tyll, dicho animal se relacionaba más bien con la muerte o el diablo y no con la sabiduría o el autoconocimiento. Tyll recobra estas características originales en la novela de Kehlmann; es un pícaro sin conciencia, un bufón despiadado y, por supuesto, completamente amoroso. Este tipo de personaje es el que le permite al autor abordar la Guerra de los Treinta Años desde tantas perspectivas diferentes: de la de un pueblo asesinado, de los reyes de invierno, del erudito Athanasius Kircher, de Martin von Wolkenstein, entre muchos otros.

Es lo que Alfred Hitchcock llamaría un “*MacGuffin*”, un elemento u objeto de la trama que pone en marcha toda una cadena de eventos, pero que en sí no es de mayor relevancia. Tyll es la excusa argumental y estilística que utiliza Kehlmann para regresar al siglo XVII y unir la historia de todos estos personajes y víctimas de la guerra sin caer en lugares comunes. Es el personaje que une los dos elementos que más parecen interesar al autor: el terror y el humor, la pesadez y la ligereza. Después de terminar la novela, no me cuesta trabajo imaginar a Kehlmann (ni a Tyll) repetir las palabras de Gombrowicz: “soy un humorista, un guasón, soy un acróbata y un provocador. Mis obras hacen piruetas para agradar; soy circo, lirismo, poesía, horror, alboroto, juego, ¿qué más quieren?”.

## Tyll

Daniel Kehlmann  
Pantheon,  
New York, 2020, 352 pp.

ADRIANA LOZANO

Daniel Kehlmann ya tiene experiencia haciendo cómico lo que en teoría debería ser aburridísimo o muy trágico. Lo hizo primero con *Measuring the World* (2005), en el que retrata los intentos del científico naturalista Alexander von Humboldt y el matemático Carl Friedrich Gauss, ambos personajes históricos muy importantes y bastante serios, de organizar la realidad a través de sistemas medibles y comprobables. Una novela, en pocas palabras, sobre los inicios de la ciencia tal cual la conocemos ahora. Bien entretenido y ligero, ¿no? Y lo hace de nuevo con su segunda novela histórica, *Tyll*. En esta,

nos lleva a campamentos apestosos (por las heridas de los soldados y los cadáveres que hay alrededor), pueblos fantasma, batallas sangrientas, ejecuciones públicas por “herejía” y negociaciones, que caracterizaron uno de los conflictos bélicos más devastadores (y revueltos) de la historia europea, la Guerra de los Treinta Años. Lo hace de la mano de Till Ulenspiegel, el pícaro, bufón, vagabundo, mago, acróbata y artista circense del folklore alemán.

Para muchos, son sorprendentes dos cosas. Primero, que tramas como estas y con géneros como la novela histórica y el *literary fiction*, logren atraer a grandes cantidades de lectores. Ambas novelas son *best sellers* internacionales y desplazaron de los primeros lugares en ventas a escritores como J. K. Rowling y Dan Brown. Nada más en Alemania, por ejemplo, se han vendido más de 600 mil ejemplares de *Tyll* y 3 millones de *Measuring the World*. Netflix, incluso, está trabajando en una serie sobre la prime-

ra y la segunda fue adaptada al cine en 2012. Y segundo (y más importante) porque, por lo general, la literatura alemana no se distingue por sus novelas “cómic” o “ligeras”. Al contrario, el canon alemán es más bien serio, sobrio y pesado, basta pensar en Goethe o Mann. “Alemania nunca tuvo a alguien como Voltaire, una figura de la alta cultura que trabajara elegantemente con el humor. A Goethe en realidad no le gustaba, decía que era una herramienta para la gente que carece de carácter”, explicó Kehlmann en una entrevista. Yo agregaría que no tuvieron un Shakespeare ni un Cervantes.

Quizá el humor en la literatura alemana es un “*serious joke*”, como diría Goethe, y no deba divertir a nadie. Lo cierto es que Kehlmann, quizá por haber crecido en Austria, donde hay una tradición humorística que valora lo absurdo y lo vulgar, se ha alejado por completo de la “relación neurótica con el humor” de la alta cultura alemana y se ha permitido ridiculizar dichas posturas de ma-

## El problema de los tres cuerpos

Aniela Rodríguez  
Minúscula  
Barcelona, 2019, 108 pp.

TANIA HERNÁNDEZ CANCINO

“La lógica de los sueños, la mayoría de las veces, es una pendejada.” Esta afirmación, a quien todo aquel que alguna vez haya soñado concederá de buena gana el máximo grado de irrefutabilidad, es expresada por el narrador de “Caja de cerillos”, el cuento que nos introduce al mundo de *El problema de los tres cuerpos* de Aniela Rodríguez (Chihuahua, 1992), como preámbulo a otra verdad tan sólida como un

templo: “[en los sueños] uno sabe ciertas cosas, pero nunca el porqué”. Aguda por su franqueza y divertida porque dice una grosería, la vasta gramática de nuestro inconsciente queda así condensada en una sola ley, digamos, universal, y rematada por una saludable, necesaria y, sobre todo, perturbadora dosis de extrañeza. ¿Qué sucede del inabarcable por qué?

Isaac Newton, quien regaló al mundo la tranquilidad de sentirse con los pies

bien puestos en la tierra tras descubrir la fuerza de gravedad, también heredó a los matemáticos un inquietante problema que lleva más de trescientos años sin resolverse -o al menos no de manera precisa-: *ese* problema, el de los tres cuerpos, que no deja de ser un subconjunto del indescifrable *¿por qué?* general, tan extenso e indolente a la vida como el llano rulfiano o el propio universo. Newton, a quien no le bastó con describir la ley de la gravitación universal, tuvo a bien preguntarse cómo podría predecirse el movimiento de tres cuerpos de posición y velocidad conocidas, si sobre ellos solo actúa su mutua atracción. Para el caso, la Tierra, el Sol y la Luna, pero ejemplifiquemos también con *otros cuerpos*: ¿cómo orbitan entre sí dos adolescentes y la viuda cuyo patio, cual agujero negro, engulle las pelotas de tenis de los chicos del



barrio lo mismo que atrae a las abejas de la colonia? ¿O un marido despechado que se dirige, pistola en mano, a confrontar al cura que embarazó a su mujer, mientras esta se arremanga la falda y está dispuesta a arruinar su vida otras siete veces, si así le da la gana? ¿Y qué tal un sicario que se niega a cumplir la última voluntad de su jefe narcotraficante -matarle en plena emboscada del enemigo-, las silenciosas figuras a quienes se confiesa y el jefe que le acecha por la espalda para vengar su negativa? La matemática actual carece de las herramientas necesarias para predecir de forma inequívoca tales interacciones, pero la literatura puede seguir jugando a inventarse la respuesta: ¿cuál será la órbita de un asaltante de cuarta disfrazado de Batman quien, con la mente enloquecida, discurre entre guardar lealtad a su pareja, que ni está tan buena, o a su compinche, si su velocidad de partida es ir “hecho la madre” y sus coordenadas le ubican en una farmacia que podría ser cualquier farmacia?

Desde luego, las voces de los escritores tampoco escapan a las leyes de la física clásica. Juan Rulfo es, en el universo de la literatura mexicana, un objeto masivo cuyo colosal campo gravitatorio sigue ejerciendo atracción sobre el resto de cuerpos en el espacio. En el caso concreto de Aniela Rodríguez, se intuye un Rulfo actualizado no tanto en el contenido -que también, pero la violencia, la muerte y las gentes dejadas de la mano de Dios difícilmente cederán su trono en la literatura de un país como el nuestro: es más, ojalá solo en la literatura tuviesen asiento-, sino en la zona donde ocurren la aceptación de la muerte, del abuso y de las sórdidas estructuras sociales que, más que funcionar como soporte de la vida, son las herramientas de su destrucción. En Rulfo, uno de estos espacios es la concesión de un comportamiento animal a los elementos inanimados de la naturaleza. Estos, indiferentes a los padecimientos en la Patria, solo buscan sobrevivir al igual que los hombres estafados y olvidados, como el Llano que se traga una gota de lluvia ahogado por la

sed en “Nos han dado la tierra”. Al Llano se le presenta como un animal contra cuya naturaleza *no se puede*. La nación, que debería velar por la vida, la arroja en cambio a las fauces de esa bestia plana incapaz de amamantar a otra cosa que a sí misma, y cuya naturaleza no le empuja a devorar a la presa sino a dejarla secarse en su lengua ardiente. En *El problema de los tres cuerpos* no existe una geografía clara -“podría ser cualquier ciudad, pero es la nuestra”, ni todos son campesinos o habitantes de pueblos fantasmagóricos (en los pueblos de Rodríguez incluso se asoma de vez en cuando algún turista), pero la suerte de sus personajes es también “una patada en los huevos”, y conocen y aceptan su trágico destino levantando sin más los hombros al cielo y carentes de *hybris*, aguantando el golpe del viento -como elásticas mazorcas de maíz- *mientras se pueda*. Pero no son cuerpos ni mentes inmóviles. El espacio que Rodríguez confecciona para que sus personajes aguarden lo inevitable -“no se salva nadie (...) falta poco para que alguien abra la ventana y se quede mirándonos, esperando el mejor momento para tirar la colilla”- es el movimiento circular que necesariamente describe la rueda de las Moiras.

El hilo conductor que atraviesa de principio a fin *El problema de los tres cuerpos* es la aceptación de la muerte. Este libro de cuentos -casi todos- circulares, abre con un espectacular incendio y toma velocidad con un disparo que tardará en alcanzar a su víctima el tiempo necesario para que se desarrolle la historia y vislumbremos, nosotros también, la entrada al infierno; retomaré el ritmo a golpe de puñal y soñará con vencer a la gravedad en el cuerpo de un desafortunado albañil que agonizará durante días en el hospital, mientras vuela hacia el momento de su propia muerte. Es también un libro en el que se muere esperando, o de tristeza perpetua, o lanzándose al peligro hasta arriba de coca o -¿por qué no?- a manos de un científico loco, obsesionado con una ecuación irresoluble. Los personajes de Rodríguez asumen la muerte no como un des-

tino terrible impuesto por los dioses de la desigualdad o la gandallez, sino como el terreno donde ocurre la vida. En este universo sí hay la tantita tierra “que necesitaría el viento para jugar a los remolinos”, como escribe Rulfo en “Nos han dado la Tierra”. No es mucho, pero es lo que hay. Los personajes caminan sobre el hilo de su propia vida al modo de los funambulistas o al de los albañiles que peregrinan el andamio. No lo hacen para desafiar a la muerte -esta, paciente, los aguarda debajo- sino porque es lo único que se puede hacer, como bien supo el cura asesinado por Jacinto, a quien le bastó recibir un balazo para comprender “que el cielo es un invento de mierda”.

Es ese temblor de los cuerpos, consecuencia -y a veces causa- del equilibrio, la más pura manifestación de la vida en *El problema de los tres cuerpos*. Y los cuerpos seguirán vibrando, bien hasta que se dé un paso en falso, bien hasta que las Moiras corten el hilo. “En los sueños, la gente sabe desde el principio que está a punto de morir”, aclara el narrador de “Caja de cerillos”. ¿Por qué -y para qué- morimos? Quién sabe. Esta pregunta no puede contestarse en ninguna lengua. Para cuando los compañeros de Elías -el protagonista de “Instrucciones para perder los zapatos”- lo descubrieron tirado contra el suelo y dormido sobre su propia sangre tras sufrir una caída durante la jornada laboral, este ya “había dejado de comprender el idioma de los hombres y ahora su reino era el de los que esperan”. De ese reino forma parte también la literatura, que no es exactamente el idioma de los hombres, sino una reinterpretación, más bien su reverso, la duermevela donde se dice aquello que no se puede o no se sabe cómo decir. No es que la dialéctica de los sueños sea en sí misma disparatada, sino que queda vacía de significado al traducirse a la vigilia. Es “un lenguaje de esos que solo existen en el inconsciente y que afuera no sirven más que para balbucear pendejadas”. Como eso que nunca se menciona pero que es lo que cohesiona y da sentido a la ficción.

incursionar en el mundo literario trabajó como periodista escribiendo la columna “Historias verdaderas” en el prestigioso diario rumano *Flux* y haciendo reportajes para la televisión. Su primer libro, *Fábulas modernas*, publicado en 2014, es un conjunto de relatos que hasta la fecha no se ha traducido al español. Se espera que para el 2021 los lectores hispánicos encontremos disponible la edición de su tercer libro, la novela *Jardín de vidrio*.

*El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes* comienza con el viaje que la madre, para festejar su cumpleaños número treinta y nueve, decide emprender hacia un pueblo francés, donde abruptamente cambia su forma de ser, desinteresada y deprimida, hacia su hijo Aleksy, que sufre una enfermedad psiquiátrica que le imposibilita conservar la calma y no logra concebir el encierro con una madre a quien dice odiar. Los primeros días los vive ensimismado, pero es tal el aburrimiento que decide participar en las actividades que su madre propone: pasean, bailan, conversan, ríen. Día a día la actitud del hijo hacia la madre va cambiando según él va conociendo secretos que ella ha guardado y se remonta a los recuerdos que tiene sobre su primera infancia, su padre ausente, su hermana desaparecida y la falta de ternura materna. El cambio es tal que Aleksy pasa del odio al amor profundo, encontrando regocijo en su madre, en sus palabras, en sus caricias, en su tardía ternura. El verano que Aleksy pretendía pasar como desapercibido termina siendo el verano inolvidable.

Desde el inicio del texto el narrador-protagonista hace énfasis en los ojos verdes de su madre que, según él, “eran un despropósito”. La imagen que Aleksy

guarda de estos ojos cambia también, siendo, finalmente, el recuerdo del perdón: “Pasamos casi todo el día hablando sin parar, comiendo nueces y manzanas, pero sin decir lo esencial. Me separé de mi madre sin que ella supiera que la había perdonado. Por la tarde se levantó viento y fui a casa a buscar una manta; cuando volví, mi madre se balanceaba muerta en la hamaca como una crisálida con un brote de mariposa”. *El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes* es también el verano en que Aleksy encontró la ternura en la mirada de su madre.

Si hiciéramos una lectura psicoanalítica, señalaríamos que esta historia de redención es un gran ejemplo de cómo funciona la estructura psíquica, cómo se construye el Yo en la infancia y cómo la mirada materna es constitutiva y estructurante desde el origen. Según Freud, la ternura proveniente de la figura materna se concibe por el Yo renunciando a la descarga de la pulsión sexual y es así como logra, en el futuro, reproducir solo algunos elementos de la relación de origen. De este modo, puede dotar de ternura a otros sujetos y reconocerla en el Otro. Según Lacan, la ternura puede explicarse tomando como punto de partida el estadio del espejo. El infante adquiere su propia noción del Yo al verse reflejado en los ojos de la madre.

En diversas entrevistas, la autora ha comentado que el pasado podría cambiarse, al menos en la forma en que uno se relaciona con él, a través de cómo uno decide recordarlo, por ejemplo. Así lo cuenta en la historia: durante su etapa adulta, Aleksy -convertido en un reconocido artista plástico- debe lidiar con un constante bloqueo artístico. Para intentar

solucionarlo su psiquiatra le recomienda escribir sus memorias. Es a través de este regreso al pasado que el protagonista logra repensar su infancia, la concepción de sí mismo y la de su entorno familiar y con ello alcanzar la redención del recuerdo de la figura materna y de sí mismo: “Mi fichero de cosas malas está siempre repleto porque durante muchos años mi vida fue una sucesión de odio y mierda ... Los recuerdos bonitos, en cambio, aunque pocos y pálidos, ocupan mucho más espacio que todos los ficheros de pus juntos, porque una sola imagen bella contiene vivencias, olores y recuerdos que duran días enteros. Estos recuerdos son mi parte más valiosa, la perla deslumbrante nacida de una ostra hueca. El brote verde de la carroña humana que soy. A veces, cuando pienso en la muerte y me pregunto qué pasa con las personas después, a continuación, al final... los recursos son mi respuesta. El paraíso, para mí al menos, significaría vivir una y otra vez aquellos pocos días como si fuera la primera vez”.

La narrativa de Tibuleac es ágil y fluida, producto en parte de la estructura de la novela: setenta y siete capítulos muy cortos, algunos incluso de una línea. La novela juega con las temporalidades, en ocasiones habla del presente, en ocasiones del pasado y sobre todo habla desde el recuerdo: eso que estuvo antes, pero que sigue vigente, creando una especie de laberinto temporal. Tibuleac tiene la capacidad de hacernos ver hacia atrás y hacia adentro en nuestra propia historia y las miradas que nos han constituido como sujetos en el mundo.

## El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes

Tatiana Tibuleac

Impedimenta

Madrid, 2019, 119 pp.

PAULINA ORTEGA LÓPEZ

Se reeditó en 2019 el segundo libro escrito por la moldavo-rumana Tatiana Tibuleac, *El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes*, en el que la autora, también traductora y periodista,

aborda la ternura maternofamiliar a partir de una novela que trata del último verano que Aleksy, obligado y alejado de los planes con sus amigos, pasa junto a su madre, viviendo varios meses en una cabaña

instalada en un remoto pueblo francés.

Tatiana Tibuleac saltó a la fama tras haber obtenido el Premio de la Unión de Escritores de Moldavia, con la primera edición del libro en cuestión. Previo a

## First Reformed

Paul Schrader

Estados Unidos, 2017

JORGE LUIS FLORES

En estos días de incertidumbre universal en que la ansiedad se expande como una nube radioactiva por el globo, mi mente ha vuelto inesperadamente a *First Reformed*, la última película del veterano Paul Schrader que en 2017 fue saludada como su esperado regreso y -tal vez- su canto de cisne. El entusiasmo con que la cinta fue recibida fue tan intenso como injustamente breve, así que ahora que las salas de cine permanecen cerradas y los festivales se cancelan o migran resignados a plataformas en línea, propongo revisitar esta oscura noche del alma que nos recuerda que de una u otra

forma nos enfrentamos siempre al vacío. En concreto quiero regresar a la escena final, que para muchos fue el único pecado en una película de otro modo muy lograda, pero que a mí se me presenta ahora como una estampa ideal para nuestro tiempo.

Como en casi todo el trabajo de Paul Schrader, aquí seguimos el lento pero irremediable desquiciamiento de un hombre solitario, en este caso el del pastor protestante Ernst Toller (Ethan Hawke), encargado de First Reformed, una pequeña iglesia histórica en el condado de Albany visitada más por turistas que por feligreses. Toller ha llegado a este templo como un animal herido en busca de refugio. Solía ser capellán del ejército pero su único hijo, a quien él animó a enlistarse, murió en combate en Irak. Su matrimonio ha colapsado también y ahora es su fe la que se tambalea. Como un antídoto desesperado, Toller se impone la disciplina de llevar un diario durante

un año. A la par que inicia este ejercicio, se le presenta una tarea. Mary (Amanda Seyfried), una joven embarazada de su congregación, lo busca para que ofrezca consejo a su esposo, Michael (Philip Etinger), un ambientalista que acaba de salir de la cárcel por participar en protestas pacíficas y que está horrorizado por la perspectiva de traer a un niño a un mundo que en unas décadas se volverá inhabitable. Toller hablará con él, pero no podrá salvarlo. Al llegar al sitio acordado para su segunda cita, Toller encuentra el cadáver de Michael sobre la nieve, con una escopeta y la tapa del cráneo estallada. Sin tiempo para procesar el trauma, entre las cosas de su esposo Mary halla un chaleco bomba y, para evitarle más problemas, el pastor decide esconderlo junto con los papeles y la computadora de Michael. Por sí no fuera suficiente, el superior de Toller, el reverendo Joel Jeffers (Cedric Kyles) -encargado de Abundant Life, la mega iglesia a la que First Refor-

med pertenece— está más preocupado por los avances de su subordinado en la planeación del 250 aniversario y reconsecración de First Reformed que por su equilibrio espiritual; y Esther (Victoria Hill), la encargada del coro, con quien Toller tuvo un breve pero fracasado romance, lo asedia con la esperanza de retomar su relación.

En medio de este torbellino, Toller se dedica a beber, a autoflagelarse en su diario y a revisar los archivos de investigación de Michael donde descubre, además del progreso espeluznante del deterioro ambiental, que Ed Balq (Michael Gaston), el mayor benefactor de su iglesia e invitado de honor a la próxima ceremonia, opera la quinta compañía más contaminante del mundo y se ha aplicado a congelar leyes en favor de energías renovables.

Al paso que su mente se deteriora, Toller también sufre el declive de su cuerpo. Comienza a orinar sangre, tiene dolorosos accesos de tos y está cada día más débil. Su médico sospecha cáncer de estómago. No obstante, una luz se enciende en su penumbra. Al inicio temía que su fe, como su iglesia, fuera obsoleta, una reliquia del pasado, un refugio dilapidado que se conserva por costumbre y por miedo; pero ahora se da cuenta: “no, no he perdido mi fe”, escribe en su diario, “cada acto de preservación renueva la creación. He encontrado una nueva forma de oración”. En la única ocasión en que pudieron hablar, Michael le preguntó: “¿Cree en el martirio, reverendo?”

Así, una noche, mientras sorbe un vaso de whiskey, Toller mira atentamente el chaleco bomba extendido sobre su cama.

El trayecto de *First Reformed* es fatal como el de una flecha, pero el minimalismo de su factura es tal que no sentimos su violencia de golpe, más bien seguimos a la saeta en su vuelo por cielos grises, a veces confundiendo con una simple caída, y no es hasta la aceleración final que nos percatamos que el camino llevaba indefectiblemente a la muerte.

Después de un gran tropezón (el desastroso *Dying of The Light*) y subsecuentes intentos no muy eficaces de limpiarse la mancha, Paul Schrader volvió con este filme a sus orígenes. A los veinticuatro años, Schrader escribió el libro *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, en donde identificaba ciertos rasgos formales compartidos por estos tres maestros, a decir: la ausencia de música no diegética y la limitación radical de la edición y de los movimientos de cámara, que daban a su cine una cualidad meditativa, cuasi mística.

Sin embargo, Schrader hubo de esperar hasta cumplidos los setenta y un años para adoptar este estilo y medirse junto a sus ídolos, de quienes tomó más que sus lineamientos. *First Reformed* se inspira fuertemente en la filmografía de Dreyer y su historia es casi una reinterpretación de *Diary of a Country Priest* de Robert Bresson y de *Winter Light* de Ingmar Bergman, sustituyendo la amenaza nuclear de esta última por la del de-

sastre ambiental de nuestra era.

Esta cualidad contemplativa, en su superficie tan distinta de la exuberancia a la que Schrader nos tiene acostumbrados, no quiere decir que *First Reformed* carezca de la ferocidad de sus trabajos de juventud sino más bien que esa ferocidad está aquí decantada, limpia como un hueso blanco. La presión que empuja las paredes no se anuncia, pero se deja sentir con una tensión semejante a la de una buena película de horror. Las anotaciones en el cuaderno de Toller, parcas y severas, acompañan a las imágenes no para narrarlas, sino para ofrecer su doble. El paisaje externo, tomado con frío desapego por la cámara de Alexander Dynan: la iglesia impecable pero olvidada del mundo, las tumbas de piedra, los cielos permanentemente nublados, los cuerpos pálidos, el mar acerado y los restos de barcos oxidados en sus orillas; es el espejo del arrasado paisaje espiritual de Toller cuando escribe que algunos son llamados por Dios, pues “están consumidos por la certeza del vacío que todo lo ocupa y que sólo la presencia de nuestro salvador puede llenar”.

Todo es austero y todo impoluto: el templo, la sotana que Toller siempre lleva encima, su corte de cabello, el pueblo, la nieve, la escuela que maneja Abundant Life; pero todo también se pudre por dentro, como el estómago que Toller se empeña en destruir bebiendo licor sin parar; como el ecosistema que depredamos sin tregua.

La actuación de Ethan Hawke en esta película es la mejor de una carrera ya de por sí llena de hitos. Serio, callado, riguroso, el Toller de Hawke anda por la vida bajo el peso insoportable de su deber sin ningún otro signo de su cansancio que su frente partida en dos por un ceño profundo. En un momento el reverendo Jeffers le dice: “Tú siempre estás en el jardín de los olivos, Toller. Para ti siempre es la hora más oscura”. Su estoicismo es poderoso, pero su sufrimiento es tan grande que las grietas empiezan a mostrarse.

Cuando Esther lo acorralla con preguntas sobre su salud en un mal momento, la bilis negra que se ha acumulado dentro de Toller por fin se desata: “No soporto tu preocupación. Eres un recordatorio constante de mis fracasos. Te desprecio”. Y una vez que esta ponzoña ha sido soltada, Toller escribe una de las pocas notas positivas de su diario: “Me siento mucho mejor”. Como en *Taxi Driver*, ya que los protagonistas de Schrader empiezan a abrazar la ira que llevan dentro y se lanzan de cabeza en la misantropía, se sienten liberados. El camino de Travis Bickle y el de Ernst Toller, quienes solo pueden concebir el heroísmo mediante la autodestrucción, están sellados. Llegamos de nuevo a Toller contemplando el chaleco; la flecha acelerando el camino a su víctima.

La iglesia está llena y todo está preparado. Toller firma y cierra su diario. Ceremoniosamente se pone el chaleco y encima viste su sotana negra. Está a pun-

to de salir cuando ve por la ventana que Mary ha llegado a la ceremonia a pesar de que él le había pedido que no viniera.

A lo largo de la película, Mary ha sido la única presencia benéfica para Toller y los momentos con ella contrastan con el resto de sus interacciones o sus horas de aislamiento. Una mañana salen juntos a andar en bicicleta y Toller anota en su diario: “Es increíble el poder curativo del ejercicio. Nos es dado por Dios”, aunque es evidente que el bálsamo que momentáneamente lo alivia no es solo el de la bicicleta.

El quiebre que representa Mary para Toller es marcado más claramente cuando una noche la viuda llega a la puerta del pastor en medio de un ataque de pánico y le pide que hagan un ritual que ella y Michael solían hacer. Se recuestan en el suelo, uno encima del otro, frente a frente, totalmente vestidos, tratando de que la mayor superficie posible de sus cuerpos se toquen, sincronizando sus respiraciones. La cámara nos pone justo a su lado, de perfil. Los vemos casi tocándose y el cabello de ella cae cubriéndolos, como si esa mirada fuera demasiado íntima para la cámara. Y ahí sucede: un súbito desvío del estilo trascendental. Sus cuerpos comienzan a levitar.

Mary es, literalmente, un estado de gracia para Toller. El único vistazo que ha tenido a la redención. El nombre, y el hecho de que esté embarazada, no son coincidencia, y es válido preguntarse si quizás Schrader quiso ver ese ritual de levitación como una especie de concepción inmaculada (no por nada Michael había dicho que su hijo cumpliría 33 años, la edad de Cristo, cuando el desastre climático ocurriera). De manera que al verla entrar a la iglesia su plan se frustra. Ya no puede hacerse estallar para castigar a los injustos. La flecha se desvía.

Desesperado, Toller se quita el chaleco y lo reemplaza con cable de púas. Sobre su torso lacerado, se pone una sotana blanca que florece con sangre, se sirve un vaso lleno de drano y se dispone a tomarlo cuando la voz de Mary lo llama; la habitación se ilumina y el cántico espiritual que se da en la iglesia (“Lean on the everlasting arms”) lo inunda todo. Toller tira el vaso y camina hacia Mary, la toma en brazos y se besan desesperadamente. La imagen se corta abruptamente.

Pertenece a la sabiduría narrativa popular que un final hace o deshace una historia y cuando vi por primera vez *First Reformed* hace dos años, pensé que su caso era el segundo. Sentí su última escena como un escape de emergencia, una trampilla del guion para salir del escollo en que se había metido. Pero durante días el final volvió a mí con empecinamiento hasta que terminó por imponerse y ahora lo considero el logro más valioso de la película.

En su reseña para *The Guardian*, Peter Bradshaw resumió la opinión generalizada de la crítica cuando declaró a *First Reformed* un gran filme, pero “no una obra maestra, fallida en su incapacidad de decidirse por un final”. Y en

efecto Schrader se decidió por este final ya tarde. En su idea original, Toller bebía el drano y moría fuera de cámara mientras la toma se centraba en su crucifijo; un final idéntico al de *Diary of a Country Priest* de Bresson. Una vez acabado el guion, Schrader se lo dio a su amigo, el crítico de cine Kent Jones, quien lo leyó y le dijo: “Pensé que ibas a ir por el final de *Ordet*”. Se refería al largometraje de Carl Dreyer donde, rompiendo con una trama rigurosamente realista, al final una mujer es resucitada. Esto dio a Schrader la idea de que su cinta debía terminar con un milagro. Por eso la luz, por eso la música, por eso Mary llamando a Toller pidiéndole que elija la vida.

Mas Schrader es demasiado inteligente para ofrecer un desenlace que sabe que no ha conquistado; por eso el corte a negro tan repentino y que —esto nadie lo ha observado— no es solo un corte visual sino auditivo también. La música cesa con el mismo exabrupto. Es esta doble desaparición la que causa el desconcierto. El final de *First Reformed* es la definición de anticlimático, sí, pero lo es

## The Fall

Jonathan Glazer

Estados Unidos

Estados Unidos, 2020

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

Si bien *The Fall*, de Jonathan Glazer, no es una película comparable a *El castillo* y *América*, novelas escritas por Franz Kafka, el cortometraje tiene el filón de pieza hermética de aquellas para analizarse bajo las premisas de Gilles Deleuze y Félix Guattari, tan atraídos por las madrigueras que propuso el autor de *La metamorfosis*.

Y es que cualquier objeto artístico, literatura y cine en este ejemplo, son susceptibles de funcionar como un rizoma; todo depende, como siempre, del fruidor. Deleuze y Guattari vieron en la obra de Kafka una madriguera con múltiples entradas y normas de uso desconocidas. Por ello, conectar los significantes en un mapa de múltiples entradas es una trampa para dilucidar un discurso. Con Kafka siempre habrá la posibilidad de la fuga, como ocurre con *The Fall*, que se vuelve terreno resbaladizo para interpretarla. Pese a su concisión, es abrumador el paisaje de *The Fall*; incluso, diremos en principio que el filme opera como una madriguera.

En este sentido, es viable trazar un paralelo con el cine de terror como género rizomático. Cualquier entrada se convierte

a propósito. No hay explosión, no hay suicidio ni martirio. La energía negativa que llevaba casi dos horas condensándose se reorienta y cambia de signo. Y la carnalidad de ese beso, emparejada con el canto angelical de fondo, parecen reconciliar los mundos que habitaba Toller. Pero de golpe la oscuridad y el silencio.

Schrader sabe que no hay escapatatoria ni respuesta. No hay final satisfactorio que no sea una farsa. El planeta sigue calentándose y Toller sigue muriéndose de cáncer. Y sin embargo el autor permite estos segundos de gracia. ¿Es por crueldad? ¿La ternura aparece solo para ser arrebatada apenas nace, acusando así su ingenuidad, su inconsecuencia? Creo que no.

La respuesta ya estaba dada casi al inicio, en el primer y único encuentro entre Toller y Michael, donde el segundo le enumera al primero los datos duros que soportan sus peores profecías para el futuro. Toller lo escucha y trata de transmitirle una calma que él mismo no tiene. Este diálogo es el verdadero eje dramático de la película, el momento de tenta-

ción de Toller —recordemos que Schrader escribió *The Last Temptation of Christ*— que describe en su diario así: “Sentí que era Jacobo, combatiendo con el ángel toda la noche, luchando mano a mano. Cada oración, cada pregunta, cada respuesta un enfrentamiento mortal”. Finalmente Toller le dice: “El coraje es la solución ante la falta de esperanza. La razón no ofrece respuestas. No podemos saber lo que traerá el futuro; debemos elegir a pesar de la incertidumbre. La sabiduría es mantener dos razones contradictorias en nuestra mente al mismo tiempo: esperanza y desolación. Una vida sin desolación es una vida sin esperanza. Mantener estas dos ideas en nuestra mente es la vida misma”.

Esta idea atraviesa toda la película: el suicidio de Michael y el embarazo de Mary, la sangre regada en la nieve blanca, el peptobismol que Toller vacía en su whiskey, Ernst Toller y Mary unidos en un beso, la cura y la enfermedad indisociables. No hay otra salida.

individual se vuelva político, como ocurrió con la edad dorada del terror, en plena década de los ochenta, que se transformó en fiel espejo de las fobias del reaganismo. Stephen King traza un interesante parecido entre dos fecundos periodos del cine de terror: la Gran Depresión de los treinta en Estados Unidos y los ochenta, identificada como la época del Ronald Reagan conservador. Para King, 1979 fue el regreso de películas que podrían equipararse a filmes paradigmáticos con monstruos que hicieron famosos Boris Karloff, Bela Lugosi y Lon Chaney Jr., aunque no coincidimos que los clásicos mitos, urdidos en la represión victoriana, hayan sido sepultados por la revolución sexual de los sesenta. King se motivó con el estreno en un mismo año de *Fantasma* de Don Coscarelli, *Alien: el octavo pasajero* de Ridley Scott, *Halloween* de John Carpenter o *La furia* de Brian de Palma. Las tramas planteaban un deslizamiento de los arquetipos hacia elementos de la sociedad moderna.

Empezó un entusiasmo por la serie B, que pronto fue decepción porque ni Tobe Hooper, Wes Craven, Sam Raimi ni Stuart Gordon dieron el do de pecho. Hay también una reformulación neobarroca con ejemplos afortunados como *Los muchachos perdidos* (1987) de Joel Schumacher, *El hombre lobo americano en Londres* (1981) de John Landis y *Lobos, criaturas del diablo* (1984) de Neil Jordan. Y apreciamos una fisura importante en Joe Dante con *Gremlins 2: La nueva generación* (1990),

síntesis paródica de las constantes del horror en la era Reagan. En este contexto, el cine de terror sabe muy bien quién es su contrario: las imágenes estereotipadas del cine más convencional. José María Perceval distingue a los imaginarios como construcciones históricas que saben cómo reafirmarse y cómo reaccionar frente a lo otro. Se encuentra fácilmente las justificaciones que procuran felicidad. En su reverso, Perceval habla de mecanismos de rechazo que configuran el asco de las culturas por determinados tópicos. La naturalización del asco se legitima, primero, en el *deber ser*, y, en segundo, el asco no solo es la negación de la diferencia, sino la repulsión por ese gusto. El terror formula los ascos a través de una madriguera en donde no detectamos bien a bien los límites. El cine de Jordan Peele es asco político. Todo Jason es asco sexual. De la repulsión de una civilización blanca contra los negros y los libertinos se desprende este cine menor: *iHuye!* (2017) o toda la saga de *Viernes 13* (1980) de Sean Cunningham. El género se inclinó como censor de las instituciones; sin poder escapar de la marejada neoconservadora de los últimos años, el relato de horror se convirtió en advertencia de los valores más reaccionarios de la familia. Podrían argumentar que el racismo de los negros es odio y no asco. Que el odio tiende a ser más político que visceral. Tememos que no propiamente sea así: que el racismo, sí, sea institucionalizado desde la blanca como odio político, pero que en el fondo permanece un simple y llano asco.

Lo interesante es registrar cómo el cine de terror es cine menor, como especificaron de Kafka y la literatura menor, y por tanto es un rizoma cuya madriguera es difícil acceder. Derivado de lo anterior, el cine de terror es un mapa de múltiples entradas que visceraliza el asco de la civilización contemporánea y domestica la tradición y el idealismo en medios masivos de información como el cine, espacios de consolidación ideológica, nacionalista y política.

Ahora bien, no todo cine de terror ha sido el cine menor del que afirmamos que es una madriguera. Recordemos un acontecimiento que inclina la balanza del terror. Sí, quién se hubiera imaginado que después del tremendo *shock* que significó *Blood feast* (1963), de Herschell Gordon Lewis, el género de terror transitaría por entresijos hasta convertirse en una madriguera que alberga a cine menor que capta con brío los sedimentos del asco civilizatorio. Entre los 70 y 80, surgen subestilos como el *slasher*, *giallo* y *gore* para integrarse como las trampas de un rizoma deleziano. Los estériles *remakes* y las agotadoras secuelas de los noventa perfilaron un gran cambio en los astrosos modelos de producción. Hasta llegar al nuevo siglo con cintas más refinadas que abandonan los presupuestos serie B y se presentan como bocados estilizados tipo el filme-mínimo *The Fall*, que en solo siete minutos y con un soberbio y atonal blanco y negro logra, con su dispositivo elíptico, decirnos más cosas desde una

apuesta macro social.

El trecho entre una prosa desaliñada y un planteamiento exquisito, visualmente hablando, no solo es cuestión de gustos o de incapacidades (reproches dedicados a Gordon Lewis), sino un asunto de contextos y reapropiaciones estéticas que difieren en cada época —y así justificamos a *Blood feast*. Gordon Lewis fue el descarado pionero, atrevido para el momento —Alfred Hitchcock, Michael Powell y Francis Ford Coppola lo atisbaron “burguesmente”—, y frente a Glazer semeja una Némesis, y no es una casualidad; porque, insistimos, el director de *The Fall* solo se agrega a una generación, la de los Robert Eggers, Oz Perkins, Ari Aster, Jordan Peele, Peter Strickland, Tomas Alfredson y James Wan, que mezclan géneros, tonos, complejos guiones y novedosas historias y enfoques y, sobre todo, se definen con estilo pulcro para el que no es requisito esa subjetividad agresiva que vociferó *Blood feast*.

Recordemos que el brusco salto visual que dio el director *slasher* Gordon Lewis nace de un ansia de ruptura con el entorno posterior a la Segunda Guerra Mundial. Los *thrillers* de Hitchcock y de Powell, *Psicosis* (1960) y *Peeping Tom* (1960), allanaron el camino para un género que se convirtió en vanguardia incómoda y hasta la ópera prima de Coppola, *Demencia 13* (1963), fueron afrenta estética para la Hammer Productions y el estilo de Roger Corman. Gordon Lewis irrumpió tres años después, a diferencia de Hitchcock, con el alto contraste del color, sobre todo el rojo, por encima del aséptico y hasta amortiguador blanco y negro de *Psicosis*. *The Fall*, al contrario de sus contemporáneos proclives a resaltar en el color una serie de efectismos, regresa al blanco y negro de Hitchcock (aunque no lo sea deliberado), y tal vez más en comunión con Francisco de Goya, el pintor, y con Bertolt Brecht, el poeta en el exilio, con el propio Glazer lo relata en sus entrevistas donde le piden explicaciones en torno al significado de *The Fall* y que, por supuesto, elude dar una versión directa de su pieza.

La historia reciente del cine seguía disfrutando de los movimientos filmicos, como la Nueva Ola francesa y el Neorealismo italiano, y seguro Hitchcock y Powell provocaron una congestión para las sanas costumbres. Por ello no imaginamos la grieta causada por Gordon Lewis, quien inaugura el *gore* ofendiendo el buen gusto y desafiando la censura. A partir de *Blood feast* el género acunó al *giallo* italiano, inconcebible tendencia que se empalmó a cineastas neorealistas como Federico Fellini, dominando el principio de la década de los setenta, y, también, surge el *gore* estadounidense con filmes provocadores como *Masacre en Texas* (1974) de Hooper y *Residencia macabra* (1974) de Bob Clark. Gordon Lewis quebró una ética del suspenso con un delirante argumento que mezclaba un rito fuera de la religión católica y atisbaba la figura del psicópata americano.

Tiene razón Martin Scorsese al detectar esta revolución de enfoque en el terror. Aunque Marty no se refiere a Gordon Lewis, sino a Powell, señala que *Peeping Tom* y *8 1/2* (1963) de Fellini dicen todo lo que puede ser dicho sobre el arte de hacer películas. Scorsese plantea algo nodal: la confusión entre la objetividad y la subjetividad, y afirma que Powell consigue un arisco enfoque donde la cámara inflige una especie de proceso de violación. Sí, Powell descubre, en el mismo año que *Psicosis*, la subjetividad extrema. Tal vez podríamos anteponer a Powell *El acorazado Potemkin* (1925) de Serguéi Eisenstein: la mujer de los quevedos rotos es el espejo del terror que se vive en Odessa; sin embargo, la ubicación de ese plano obedece a un discurso mayor, objetivo, mientras que el terror de Powell muestra el sesgo subjetivo que será la piedra de toque del género. Es el inicio de una estrategia agresiva que nunca abandonará a las películas de terror.

Vemos discursos asimétricos del cine de terror que buscan, a cualquier precio, moralizar: el *galio* italiano o *El vengador tóxico* (1984), dirigida por Michael Herz y Lloyd Kaufman, delirante y absurda réplica social. Un bazo del cine *gore* moralista lo transforman en recomposición social draconiana. La casa productora Troma Entertainment había anticipado este descentramiento del cuerpo, la mente y su sexualidad para desarrollar su incidencia en un espacio más grupal: las muertes de los insolentes *yuppies* de gimnasio, símbolo de una juventud desorientada en su materialismo.

Pensemos en el *Tokio Shock*, que recurre a las ánimas confinadas en una dimensión intermedia por culpa de la violencia terrenal, que no es más que insistir en un viaje mental. Y referimos al *giallo* por la neurótica sintaxis que impone a la trama. El *giallo* se embelesó con la mente. Lucio Fulci y Dario Argento explotaron la pesadilla hasta el abuso. Las pautas del crimen fueron engoladas con un barroquismo circular. Obsesión que subrayaban con los arreglos musicales discordantes, por la alteración de espacio y tiempo (rechinidos en primer plano, la flebotomía casi como personaje monstruoso en sí) y la búsqueda del impacto con una áspera edición. El barroquismo del *giallo* reinterpreta a Hitchcock y a Powell. Si cabe el símil, el cine *giallo* italiano fue un cine de diván.

Glazer no elige este modelo. Estamos frente a un misterio que ha propuesto elementos de suspenso que esquivan el chantaje; Glazer toma distancia de la acción para otear un drama goyesco. Aunque no incluya murciélagos, la oscuridad que previene Glazer en *The Fall* es la alegoría de una sociedad harta que reacciona furibunda ante un poliedro de agravios históricos. Lo que captamos en el sucinto filme es una violencia desconocida, porque no hay rasgo alguno para entender sus causas; solo advertimos la implosión en su nivel más extático; no obstante, es sobrio y afásico. La vesania colectiva es indiferente, enfatizada por

la máscara y el mutismo; la percibimos ya naturalizada, pues ni siquiera tiene el delirio tribal a pesar de que la persecución esboza una atmósfera de práctica sectaria.

Tiempos aciagos es lo que representa Glazer en *The Fall*. Es la crisis del mundo contemporáneo que se refleja en un cortometraje: fracaso del estado de derecho y su consecuente vacío, intolerancia, ascenso de los conservadores, populismo escudado en entelequias, revanchismo de clase, desesperación por hondas asimetrías económicas, linchamiento de masas iracundas, radicalismo ideológico y una velada tensión entre el individuo/sujeto y lo comunal. Como en su época el expresionismo alemán avizoró las tinieblas del nazismo, Glazer asume la predestinación moralista y política de las narrativas del género de terror del siglo XXI. El género ha enseñado una variedad notable, que va desde sutilezas que denuncian el perjuicio cotidiano de un sistema fascista como en *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro, pasa por la rabia social disfrazada de invasión zombi de *Exterminio* (2002) de Danny Boyle hasta distopías como *The Purge* (2013) dirigida por James DeMonaco, que clama la muerte de la democracia (el fin de los partidos) y se regodea con el establecimiento de un régimen totalitario.

*The Fall* es una suerte de terror liberado de la psique, lo subjetivo, y, es más, se sitúa ahora en una especie de discurso social y político, cuestión que Carpenter, a su modo farragoso, hizo con *Sobreviven* (1988) y *Escape de Nueva York* (1981). La diferencia es que la alegoría de Glazer se matiza con la suspensión del origen del mal, también signo de nuestros tiempos. Y es que anular el origen supone un enfoque por demás misantrópico, lo que nos recuerda esa serie B de los ochenta. Glazer agrega que para entender este tiempo aciago recurrió a Goya y a Brecht. En el epicentro del remolino no hay curva dramática que ascienda y prepare la brutalidad. Basta un plano que ubica y después muestra la catarsis. La plataforma de películas de arte, MUBI, promocionó exactamente a *The Fall*: la última cinta de Glazer es una misteriosa y extraña alegoría de la violencia social. Contra las características del lenguaje del panfleto, reiterativo en su pedagogía comunicacional, la alegoría se manifiesta con un lenguaje encriptado. *The Fall* entonces no es un panfleto porque desliza la sugerencia; el panfleto no es ambiguo ni madriguera, porque no admite doble significado. Es decir: el panfleto es unívoco y la alegoría de *The Fall* aspira a un significado abierto.

En el caso de la *iMadre!* (2017) se linda con el panfleto, ya que la alegoría está cimentada en una evidente simbología: la figura materna. Es un panfleto por demás retorcido de Darren Aronofsky, porque si bien plantea un símbolo, lo discutible es la intención de reventar la acción significativa de dicho símbolo. Por eso *iMadre!* es una provocación. Glazer, como Luis Buñuel y Aronofsky, ha sido reacio a

dar explicaciones en torno a su discurso. Apenas en entrevista menciona su posición frente los fenómenos de violencia anónima: “[el anonimato] es una parte tan importante de nuestra cultura, con comentarios en línea y desinformación, todo eso... Pensé que la máscara era una forma de expresar lo cómodos que podemos estar cuando somos anónimos. Qué cómodo y qué horrible”.

Este anonimato esconde aristas. Las partes en conflicto en *The Fall*, sumamente tensadas en un espacio de brío, exhiben una mayor proclividad al enervamiento: las máscaras. Cubierta la víctima y la muchedumbre con rostros inexpresivos, sin acentuar los sentimientos, Glazer invita a la alegoría. El tropel enmascarado alude a esa novedosa Fuente Ovejuna que son las masas contemporáneas. La víctima se refugia en el árbol, la naturaleza, y es sacudido hasta que se desploma. Como ocurre, se despierta una sensación de vulnerabilidad a tope donde no existe ninguna barrera ni objeto/sujeto de salvación. Hay, cierto, una larga toma centrada en la cuerda que desciende velozmente hacia el infierno; empero, el siguiente encuadre atisba una eventual y sorda libertad.

Pese a que *The Fall* se desarrolla solo en un acto y no es un auto sacramental, entendemos que es un contenido filmico de clara huella alegórica. Nuestra hipótesis es que dicha huella no se trata de un accidente en el guion o de una impureza estética, sino de una deliberada puesta en escena de representación de un concepto a través de mínimos elementos. La inteligente ausencia marca a la otredad en una arena discursiva impregnada por una especie de anarquía difícil de entender sin los protagonistas actanciales. Es un panorama desértico, aunque se refiera al bosque, para una traducción alegórica. *The Fall*, en este sentido, es un dispositivo ampliamente hermético. Con pinzas, Glazer se preocupó de descontextualizarlo para plantear el reto interpretativo. Su representación evoca un sentido invisible del que poca información se ofrece. El saldo es una deliberada y vaga búsqueda. Un término flota en la bruma del bosque nocturno, un sentimiento colectivo que seguramente ya todos habrán adivinado: el miedo. La alegoría de Glazer desemboca en ello: el temor de una sociedad que actualmente —la moralidad de Glazer así lo entiende— reacciona furibunda ante determinados hechos. Entonces estaríamos de acuerdo que el corto de Glazer permite una traducción alegórica con puntos suspensivos para una lectura abierta.

*The Fall* se suma al último terror sibarita ya despojada del efectismo *gore*. Tan sin sobresaltos es Glazer como el Robert Eggers de *La bruja* (2009). Comparte ese ritmo pausado del Oz Perkins de *La enviada del mal* (2015). Asimismo se compara *The Fall* por su madriguera política como lo hace la provocación pagana de Ari Aster en *El legado del diablo* (2018) y *Midsommar* (2019), que acusa la barbarie colectiva

como Glazer. *The Fall* también se empalma a los libelos de Peele, *iHuye!* (2017) y *Nosotros* (2019) —Glazer es más sofisticado, fiel a su estilo de *Bajo la piel* (2013).

Agregamos de esta generación a James Wan de *Saw* (2004); la incógnita que siembra Glazer tiene mucho más aire que las cintas del estilista Wan, inclinado a un terror de efecto, que no efectista. Con quien percibimos mayores afinidades es con Peter Strickland, elegante director de *Berberian Sound Studio* (2012), *El duque de Burgundy* (2014), *In fabric* (2018) y *GUO4* (2019). No es gratuito que Glazer y Strickland hayan realizado videoclips para grupos de rock vanguardista. Delicadeza y minimalismo que observamos en la leyenda urbana de *Babadook* (2014) de Jennifer Kent, en los vampiros pequeños de *Déjame entrar* (2008) de Tomas Alfredson y más se lía con esa novedosa hibridez que significa *Aniquilación* (2018), ciencia ficción y terror tan mudo y madriguera como *The Fall*. Y seamos justos con este árbol genealógico: el encierro lo empezó hace tiempo Buñuel con *El ángel exterminador* (1962) y *El discreto encanto de la burguesía* (1972), ambas surrealistas. Le han seguido piezas como *Delicatessen* (1991), codirigida por Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, que diluyen el aspecto irreal de la trama, o asfixiantes confinamientos como *El cubo* (1997) de Vincenzo Natali y su hermana española, *El hoyo* (2019) dirigida por Galder Gaztelu-Urrutia.

Los actuales tiempos oscuros que retrata *The Fall*, del director cool Jonathan Glazer tienen como foco de inspiración el autorretrato de Goya y un poema de Brecht. El artista español sueña plagado de murciélagos la razón que produce monstruos como esa caterva tipo Fuente Ovejuna del bosque de Glazer. Mientras, el poema en el que se basa Glazer fue escrito en el exilio en 1930. El poeta se preguntaba: “¿Habrán también canto? Sí, también habrá cantos / Sobre los tiempos oscuros”. Canto que puebla *The Fall*: por ello la víctima escapa y queda en el fondo del pozo, para redimirse en medio de un rizoma, un agujero que a la vez se convierte en subterfugio, una auténtica madriguera.

Tiempos aciagos de la turba, pero con sugestiva salida a ese mal. El reputado director también de exquisitos videos para Radiohead se fuga para vislumbrarnos otro final que no veremos. El terror añade una película que amplía el pedigrí del género. Se separa del subjetivismo *gore* del abuelo Gordon Lewis y ahora abona con sofisticada denuncia política muy globalizante. Un discurso de elite intelectualizada aprovecha estas formas del miedo para pronunciarse con inteligencia y, sobre todo, con exquisita estética.



## La luz de mi vida

Casey Affleck  
Estados Unidos, 2019.

ISABEL SÁNCHEZ

Un padre le cuenta un cuento a su hija en el interior de una tienda de campaña bajo la luz de una linterna. Esta va dando su opinión en cada momento y cambia las reglas del juego continuamente. Ella es exigente con el relato del padre, pero al final no solo escucha sino que queda seducida por lo que oye. En un principio, le pide que el cuento no verse sobre ella, y también que los personajes sean menos infantiles que los que han protagonizado otros relatos, luego se deduce que es todo un ritual la labor del padre como cuentacuentos. Él le dice que le va a narrar la historia de una zorrita llamada Goldie.

Goldie vive en su madriguera con Art, su marido. Y este se desvive por ella, pero viven una aventura que les pone a prueba durante la gran tormenta. Una tormenta que predice una máquina que inventa Art. Este, mientras prueba su máquina en lo alto de la montaña, ve en otra cima a un humano con pinta de iluminado, que no le da buena espina. Al regresar a casa, Goldie no está. La busca y la encuentra en una cola para participar en una competición: los mejores de cada especie ganarán como premio un viaje en un barco. Goldie es la elegida entre todos los zorros para subir al arca de Noé. Art descubre que Noé, el patrón del barco, es el iluminado que se encontró en la montaña. El pobre Art no pasa la competición para entrar en el arca y regresa solo a su madriguera. Junto a Goldie ha ganado Fang, otro zorro que no es su compañero de vida.

En la soledad de su madriguera, Art piensa que también Noé predijo la gran tormenta y que construyó ese barco para salvar a las especies animales, pero él vio que esa embarcación no estaba bien hecha cuando se despidió de Goldie. Ella, inocente, imaginaba que solo iba a estar unos días fuera disfrutando de su premio. Pero Art se da cuenta de que todos los animales, inconscientes del peligro que están viviendo, van a morir irremediablemente. Entonces Goldie se convierte en la protagonista de sus pesadillas, y ahí grita desesperada: socorro, socorro... Pero el zorro despierta, se pone manos a la obra y crea su arca, el arca de Art, y va al rescate de su amada. Y, de paso, salva a todos los demás. Pero en la historia de la humanidad los méritos se los llevó Noé. A Art nunca le importó, él fue feliz volviendo a vivir con Goldie en

una madriguera, y con unos lazos mucho más fuertes.

La hija se queda mirando a su padre y le señala que le había dicho que el cuento iba de Goldie, pero que finalmente es la historia de Art. El padre, sorprendido, asiente y le da la razón. La sesión de cuentacuentos ha terminado. La luz se apaga.

Así empieza Casey Affleck *La luz de mi vida*, película que protagoniza, escribe y dirige. Se toma los quince primeros minutos para mostrar a un padre contando un cuento a su hija Rag (Anna Pniowsky). De esta manera nos va adentrando en la preciosa intimidad que construyen padre e hija. Y el cuento arma el universo especial que intenta transmitir el padre, donde él protege, pero a la vez también crea un espacio de libertad e intensifica los lazos de amor entre ambos. Poco a poco, se va desvelando que viven en un mundo hostil, y que el padre trata de que su hija crezca y madure con naturalidad, resguardando en lo posible su libertad de pensamiento e inocencia.

Affleck recrea de soslayo un mundo distópico. A base de detalles sutiles, se desvela cómo la tierra fue arrasada por un virus que atacó a las mujeres. De esta manera, con ese desequilibrio demográfico entre hombres y mujeres que ha provocado el virus, aflora lo peor de muchos hombres. Así se intuye que las pocas supervivientes de la pandemia tienen que vivir ocultas y protegerse de los posibles ataques. Por eso el padre viste a Rag como un chico, y no hacen más que huir de un lado a otro. Sin embargo, este inculca a su hija un mundo de conocimientos y de amor a la humanidad. Le transmite la esperanza, aunque él se esté quedando ya sin apenas fuerzas. Con ráfagas breves de *flashbacks* se revela, como pinceladas impresionistas, la historia pasada del padre, profundamente enamorado de su mujer, y cómo esta fue contagiada por el virus. Este rememora cómo su mujer, antes de morir, le consoló dándole fuerzas para continuar sin ella, y asegurándose de que sacaría adelante a la hija de ambos en esos tiempos inciertos. Por estos recuerdos que le acompañan diariamente el padre amplía su repertorio nocturno con historias donde ellos son los protagonistas. En esas narraciones él siempre deja ver lo especial que es Rag y la repite continuamente que no tenga ninguna duda de que él la quiere

muchísimo. Tampoco deja de lado anécdotas sobre la madre de Rag para que esta no caiga en olvido, pues además una de sus peticiones fue que su hija supiera de ella. Una noche se ríen los dos al recordar este cómo la madre en todos los viajes junto a él, aunque salieran fatal y les pasaran mil y un incidentes, siempre estaba feliz. Estos viajes le parecían lo mejor del mundo y le decía: “Qué bueno, ha sido nuestra aventura de amor”.

El exterior es una amenaza continua, no hay un enemigo determinado, pero sí una hostilidad siempre latente cuando aparece algún desconocido. A Casey Affleck lo que le interesa mostrar son los lazos fuertes entre padre e hija, pero también sus dificultades, sus peleas, reconciliaciones y miedos. Y especialmente recrear esos momentos íntimos y delicados en los que se cuentan historias en la oscuridad de la noche bajo la luz de una linterna. Rag ya va a entrar en la adolescencia, tiene ganas de tener un hogar, de ver a otras chicas, de asentarse, de tener cosas bonitas sin tener que abandonarlas, de no huir siempre ni seguir las estrictas normas de protección de su padre... Y el padre tiene miedo de no poder protegerla, y a la vez de que su hija no sea feliz. Lucha porque ella se sienta segura y que note que él va a estar a su lado pase lo que pase. A su vez le inculca la importancia de la libertad, la independencia y el poder de valerle por sí misma.

De esta manera, Affleck logra acercarnos al universo de ambos, y que queramos que nada les ocurra. Así cuando el peligro es evidente y real, el espectador sufre con ellos. Pero también toma todo el sentido el cuento de *El arca de Art*. La noche antes de que les estalle el terror en la cara, en su sesión de cuentacuentos nocturno, Rag toma las riendas de la velada. Le dice a su padre que si se acuerda de Goldie. Y este le dice que sí. Entonces ella le explica que va a contar su historia. Da un vuelco al relato, le da otro significado (incluso modifica las pesadillas de Art, y se inventa que en realidad este oye mal, ella no grita socorro, sino que dice el nombre de una planta marina que es fundamental para que el barco no se hunda) y convierte a Goldie en la heroína y salvadora del mundo. En su cuento, incluso Fang, el zorro rival, no es un enemigo, sino que se convierte en un buen amigo de la protagonista. No hay odio ni hostilidad. Y ella toma las riendas del arca para terminar viviendo felizmente junto a Art en su madriguera, dejando que este piense que fue el salvador. A su padre le parece el cuento más bonito que jamás ha escuchado. De esta manera, Rag escenifica que ahora ha tomado las riendas de su vida y que puede ser protagonista. Más tarde, en un

final incierto, pero hermoso y con la luz del sol sobre su rostro, queda claro que los roles han cambiado. Ahora, una hija consuela a un padre herido y agotado y le tranquiliza ante un futuro desconocido y desolador. Al fin y al cabo, están viviendo su particular aventura de amor.

*La luz de mi vida* contiene en su interior muchas de las claves para narrar cinematográficamente una pandemia en el mundo y sus consecuencias. Pues, como bien explicaban los profesores Jordi Balló y Xavier Pérez en el ensayo *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, hay argumentos en la mitología, en la literatura universal y en los cuentos populares que se repiten en distintas obras cinematográficas. Es más, añadido que hay argumentos de otras películas que ya son también un referente universal y que sirven para contar otras historias en la pantalla. Estos argumentos se convierten en fuente de inspiración y son ‘leídos’ de nuevo con otra mirada, pero con un mismo fondo. Así Casey Affleck da toda la importancia a los cuentos para construir una nueva mirada, para que sirvan de puerta y les proporcionen a los protagonistas herramientas para enfrentarse a un mundo hostil. Por eso, rescata un relato bíblico y convierte en personaje secundario a Noé y su arca. Los verdaderos protagonistas son una pareja de animales astutos, dos zorros. En la tormenta que arrasa la tierra, son

ellos los que toman las riendas de la historia. Así Affleck centra el horror de la pandemia en la relación de un padre y una hija, ellos son los protagonistas.

Pero también hay otros ‘argumentos universales’ presentes en *La luz de mi vida*, que beben de otras películas sobre pandemias, que a la vez adaptan obras literarias o surgen de la imaginación de los guionistas. Cuando se estrenó la película de Affleck, algunos críticos cinematográficos señalaron su sensibilidad, pero que suponía una especie de *déjà vu*, pues les remitía a otros films de tema similar. Más que *déjà vu*, hay huellas de otros argumentos universales, presentes en diferentes obras cinematográficas. El guion de Casey Affleck es original, y lo que le interesa realmente es reflejar ese universo íntimo entre padre e hija en un mundo invadido por una pandemia. Affleck, como su personaje, echa mano a su bagaje cultural, literario y cinematográfico, y toma referencias que le ayudan a construir su historia.

Así la relación entre padre e hija en mundo distópico y hostil trae a la cabeza *La carretera* (2009) de John Hillcoat, que a su vez adaptaba una novela de Cormac McCarthy. Y la repercusión de un virus que afecta sobre todo a las mujeres, y las convierte a la vez en la única esperanza remite a *Hijos de los hombres* (2006) de Alfonso Cuarón, que adaptó una novela

distópica de la autora P. D. James. Pero hay otras sendas y posibilidades en ese bagaje cinematográfico presente en la película. El no centrarse en lo científico, sino en historias cotidianas, íntimas y humanas, y en cómo repercute en el día a día y en los sentimientos de los personajes la pandemia nos lleva a *Perfect Sense* (2011), del director británico David Mackenzie. Ahí, un virus que va dejando a los humanos sin cada uno de los sentidos sirve de fondo para una historia de amor entre un chef y una investigadora. Y, por último, un mundo hostil, el peligro presente a todas horas, la mirada hacia el otro como amenaza, el instinto de supervivencia, la soledad, el cansancio, la desesperanza, la evocación y los recuerdos así como la búsqueda de personas amigas y de lugares seguros remite a Richard Matheson y a su novela breve *Soy leyenda*. Esta fue argumento de tres películas indispensables en este universo particular: *El último hombre sobre la tierra* (1964), *El último hombre... vivo* (1971) y *Soy leyenda* (2007).

*La luz de mi vida* no es más que un cuento cinematográfico que proporciona una clave para enfrentarse a este nuevo panorama que dibuja la pandemia: y es convertirnos en protagonistas, con nuestros seres queridos, de nuestras aventuras de amor ante los obstáculos y adversidades de una nueva realidad que nos acecha.

## La música en el siglo XIX

Walter Frisch  
Akal  
Madrid, 2018, 336 pp.

ALFONSO COLORADO

En todo el mundo, desde un par de décadas atrás, proliferan nuevas orquestas sinfónicas. El hecho es sorprendente porque es una empresa cara, que requiere una demandante logística, pero el entusiasmo ha sido tal que incluso el Tercer Mundo se ha embarcado en este proyecto a tal grado que ahora la especialización musical de una ciudad se nota sobre todo en sus actividades de música de cámara, mucho menos frecuentes. El repertorio que estas orquestas interpretan es, en su inmensa mayoría, del siglo XIX, especialmente sinfonías, género que está en el centro del canon y, en segundo lugar, los conciertos para instrumento solista. Esta industria sinfónica tiene detrás una estructura cultural: libros y publicaciones variadas, como los programas de mano, charlas de concierto, documentales, tiendas de discos y películas, canales

en *streaming* de música clásica, todo lo cual a su vez se apoya en lo que podría llamarse la historia tradicional de la música: aquella que tiene una perspectiva vertical, una pirámide donde en la cima están los compositores y sus obras, y abajo todos los demás participantes. En el 250 aniversario del natalicio de Beethoven, que se ha celebrado por todo lo alto a pesar de la cuarentena por el Covid 19, evidencia el arraigo de este tipo de historia. Ya en 2013, por ejemplo, en una entrevista, el director de orquesta Ivan Fischer prácticamente reduce a Mozart a músico cortesano y señala: “nadie fue más poderoso y más sensible que Beethoven...” (<https://www.youtube.com/watch?v=ZgOTVoDqZKc>), típica frase que muestra que Beethoven es ante todo objeto de culto.

Sin embargo, la historia de la música

como recuento de autores y obras, como historia de los estilos, es ya insostenible, por varias razones. Una de ellas es que desde las ciencias sociales se ha extendido, como ondas concéntricas, un amplio abanico de replanteamientos y cuestionamientos metodológicos han alcanzado a otras disciplinas. Las artes han tardado en acusar esta influencia, pero finalmente ha llegado. En 1980 Siglo XXI publicó *Música y sociedad* de Elie Siegmeister y en 1987 *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven* de Henry Raynor, islas en un océano.

Este volumen de Frisch forma parte de la colección “Historia de la música occidental en contexto” que ha venido publicando Akal durante varios años, todos los cuales traen esta nota en la solapa: “La presente serie parte de la premisa de que la música es mucho más que las notas escritas en una partitura o el sonido que se oye en una grabación: es producto de su tiempo, del lugar que le ha visto nacer, de las personas y las instituciones que le han dado vida. Muchos textos se han centrado en el estilo o en determinados compositores. Estos enfoques constituyen una parte valiosa de la bibliografía pero, en las últimas décadas,

se ha ampliado el ámbito de investigación con el objeto de explorar los contextos culturales, sociales, intelectuales e históricos de la música. Este nuevo planteamiento queda reflejado en los volúmenes de esta historia”.

A su vez, el prólogo de Frisch señala: “apreciar este rico legado requiere algo más que una frecuente exposición a él. Exige explorar los contextos históricos, sociales y culturales en los que se creaba y se oía la música... Lo que se ha excluido o dejado a un lado son las corrientes más amplias que afectan la vida musical, así como las personas y las instituciones que la animan”. Si el libro redundante en su perspectiva y objetivos es porque están bregando contra un discurso muy arraigado que se ha construido sobre la idea de que la música clásica es “sublime”, es decir, que trasciende las circunstancias históricas, políticas y sociales.

Este volumen es consciente de la disparidad entre prácticas tradicionales bien establecidas (prioridad de las orquestas sobre otras agrupaciones, primacía de la sinfonía, omisión de las obras de compositoras) y los cambios en la musicología que justamente han puesto en entredicho estos elementos. Un ejemplo en el libro de Frisch sería que aunque los compositores son muy importantes en el libro, no están en su centro, su enfoque es otro: “es imposible organizar de forma ordenada por fechas o por temas la música del siglo XIX: es una densísima red de compositores, intérpretes, editores, editores, promotores, partituras, tradiciones orales, públicos, instituciones, ciudades y naciones”. Frisch trata, a lo largo de poco más de 300 páginas, de atender esta variedad a través de una estratégica selección de elementos representativos. Una prueba contundente de esto es que, por ejemplo, los críticos musicales son a menudo los protagonistas del libro, lo que permite reconstruir las reacciones que en su momento suscitaban varias obras, en varios niveles, por ejemplo tanto para el público en general como para los conocedores. Tras escuchar el Cuarteto de cuerda número 14, op. 131 de Beethoven, el crítico Ignaz Seyfried señalaba que “la continuidad ininterrumpida de los movimientos desafiaba las capacidades tanto de los intérpretes como de los oyentes y sugería que podía ser apropiado hacer algún corte”. Este crítico, que había gustado de la obra, entendía que el gusto más extendido y dominante entre la comunidad musical privilegiaba una visión de la música distinta a aquella en la que se había adentrado Beethoven, y sus recomendaciones no tenían por fin atentar contra la obra sino de servir de puente entre el artista y el público; no hay nada de las imágenes de algunos manuales que se repiten efusivamente en programas de mano y otros documentos: el genio “incomprendido” y un público “tonto”, incapaz de entenderlo y ya no se diga de valorarlo.

La diferencia de este libro con otras historias de la música, agrupadas a partir de compositores, períodos o mo-

vimientos y estilos musicales es evidente en el título de sus capítulos. El quinto se llama “La búsqueda de una mayor importancia para la música en la cultura y en la sociedad. Crítica e interpretación”; el sexto “La búsqueda de una mayor comunicación en la música. La música programática y las piezas de carácter”. Por poner un ejemplo de la innovación, es reveladora la importancia que el texto da a los espacios de la ejecución musical; queda claro que los recintos privados (salones de un palacio o salas de una casa de una familia burguesa acomodada) albergaron, por un lado, la música más sencilla, para el entretenimiento, el baile, la socialización (como lo era en general la llamada “música de salón”) y también la más vanguardista, la que por su carácter “difícil” no tenía un espacio en las salas públicas; así el capítulo que se ocupa de dos compositores capitales como Schubert y Beethoven están en un capítulo, el tercero, que se llama “La música en la era de Metternich” donde el análisis de la música en Europa tras el final de la aventura napoleónica se estudia a partir de la subsecuente reconfiguración política y social que impuso una serie de medidas de control público que restringieron las actividades y expresiones de todo tipo, incluyendo las artísticas, y que alentaron la producción y la ejecución musical en el hogar.

El enfoque adoptado en el libro se nota no solo en las declaraciones de intenciones iniciales sino también en los pequeños detalles. Al referirse a Paganini, Frisch señala que “ayudó a crear una cultura del virtuosismo y del espectáculo que fue luego continuada por el pianista Franz Liszt y que se ha mantenido viva con superestrellas como el guitarrista de rock Jimi [sic] Hendrix o el cantante, bailarín y compositor Michael Jackson”. Aquí no solo se nota un enfoque despreciado que no segrega ni teme la cultura popular (cuya visión, desde el ámbito de la música clásica, oscila entre el tabú o la condescendencia) sino que atiende a los fenómenos musicales en cuanto procesos sociales, perspectiva desde la cual el género musical es secundario y lo mismo vale un concierto de la Orquesta Sinfónica de Xalapa que de Los Tigres del Norte.

Un tema importante de la música del siglo XIX es la música “programática” aquella que se basa en algún elemento externo y que tiene una intención narrativa o de representación, a diferencia de la música “absoluta”, carente de cualquier referencia. Frisch evita el tratamiento formalista del tema y parte de una perspectiva más amplia: “la cuestión que más preocupó a los compositores y a quienes escribieron sobre música entre 1830 y 1860 aproximadamente no fue si la música podía comunicar sino cómo y qué comunicaba”. La discusión entre ambos tipos de música se enmarca aquí en una perspectiva más amplia: en relación con el avance de la cultura lectora, la explosión del mundo editorial, la formación de una opinión pública, la práctica del debate; por algo el libro dedica un capítulo

al periodismo y la crítica musical y detalla que detrás de *Paulus* (1836) y *Elias* (1846) de Mendelssohn había no solo una vindicación del género oratorio sino “un compromiso cívico”; por ello también la ópera es tratada no como género musical o como espectáculo sino como industria. Sin todas estas consideraciones sociales la discusión música programática/absoluta no puede entenderse, porque no es solo una cuestión de estilo o de preferencia personal sino de contexto: las elecciones formales de un artista tienen que ver también con su entorno, siempre hay un diálogo con este. Al ser presentada de esta manera hay un efecto paradójico: si esta discusión sigue siendo actual y válida a pesar de tener más de un siglo es porque aquella sociedad, en sus líneas generales, es ya en buena medida la nuestra. Este volumen *La música en el siglo XIX* es, en sus mejores momentos, no solo un brillante recuento sino un agudo ensayo que evita sancionar y prefiere contextualizar y matizar: “la música programática es en realidad un objetivo móvil, que varía y se mueve dentro de un amplio espectro de posibilidades percibidas de la música para describir o comunicar”.

Algunas de las historias tradicionales de la música toman en cuenta las artes plásticas y la literatura, señalando sus mutuas influencias e interdependencias pero es común que el acercamiento sea sincrónico, es decir, que obras musicales, literarias y pictóricas tracen líneas paralelas y no se demuestra su convergencia. Este libro parte de reconstruir un tejido: música, sociedad e individuo se presentan orgánicamente, al no mirarlos de manera aislada, cartesianamente, el relato cambia sustancialmente.

Algo capital en este libro es la gran importancia que se da a la literatura, tratada más que con detalle, con perspicacia. Así no se habla, como siempre, del interés de Schubert y Schumann por la literatura sino se demuestra su capacidad lectora como algo indispensable para entender su música: el primero al transformar los textos en vívidas imágenes musicales, sorprendentemente descriptivas; el segundo al convertir algo tan sutil como una sensibilidad literaria en estructuras musicales claramente innovadoras, de manera tan detallada que “entendía sus propias composiciones como pertenecientes a dos categorías distintas «música característica» que plasma «estados anímicos» (*Seelenzustände*) más íntimos y «música pictórica» que retrata acontecimientos más externos de la vida real (*Lebenszustände*)”. Frisch no se deja fascinar por el extraordinario refinamiento e invención de ambos compositores y no deja de recordar la conexión de la música de ambos con la música y el canto popular, con el baile y la danza. Este libro hace justicia a la muy intensa relación literatura-música, donde aquella no es solo “inspiración” sino una poderosa influencia formal: “Chopin fue el primer compositor que compuso baladas instrumentales”, esto es, una forma literaria pasó a definir una forma musical, prescindiendo

de la palabra. No por este cuidado con lo literario se descuidan cosas como la perspectiva de género y la clase social, desde la cual se estudia el caso de Fanny Mendelssohn y Clara Wieck. Fanny fue, además de una notable compositora, una extraordinaria directora de orquesta y Clara, la creadora, junto a Liszt, del recital tal como lo entendemos hoy en día: solo el piano, recitales más compactos, unitarios, respetando la partitura. Este libro variado se complementa con numerosas ilustraciones y, sobre todo, lo que es particularmente interesante, con mapas.

En castellano, donde la visión dominante de la música ha sido y es la estética, un libro pionero fue *Música y sociedad en el siglo XX: ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social* de Adolfo Salazar, publicado por la Casa de España en México en 1939. Esta colección de Akal es el primer esfuerzo sistemático por incorporar una perspectiva claramente social e interdisciplinaria en la historia de la música, a

tal grado que puede decirse que es una muestra de que es inminente un cambio de paradigma, ya presente en publicaciones en nuestro idioma como la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* publicada por el F. C. E. bajo la dirección de Juan Ángel Vela del Campo, o en estudios particulares como *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX* de Luis de Pablo Hammeken (Bonilla Artigas Editores, Ciudad de México, 2018) y *La música en el Diario de Barcelona (1792-1850). Prensa, sociedad y cultura cotidiana a principios de la Edad Contemporánea* de Oriol Brugarolas Bonet (ed.) (Calambur Editorial, Valencia, 2019). Es una lástima que esta colección de Akal, y en general los libros de música de Akal, estén impresos en papel cuché, lo que aumenta su precio, porque este tipo de libros merecen ser distribuidos más ampliamente, es necesario, y hasta urgente.

El 250 aniversario de Beethoven muestra las tendencias que existen en la

## Calypso

David Sedaris  
Blackie Books  
Barcelona, 2019, 260 pp.

LILIANA MUÑOZ

Pocos libros más felices (y más incómodos) que *Calypso* de David Sedaris. Aunque el autor norteamericano forma parte indiscutible de la familia literaria de Montaigne y de Cervantes, escritores de la felicidad, esta novela es un retrato de su familia verdadera: del suicidio de su hermana Tiffany a los eternos conflictos con su padre, *Calypso* es un devaneo por las aventuras, desventajas y contradicciones a que se enfrentan los Sedaris. El eje del libro es, como en toda su obra, la sonora carcajada de David, pero, si se presta atención, se escucha también el crujir de su nostalgia.

Afortunado híbrido entre ensayo, novela, crónica y diario, *Calypso* es, ante todo, una prueba de la honestidad de Sedaris. No le faltan a David los aplausos, y ya los elogios que se hacen de sus obras parecen escritos al mayoreo, con los críticos literarios repitiendo a coro: “America’s leading humorist” (*Garden & Gun*); “the best American humorist writing today” (*NPR*); “the king of the humorous essay” (*New York Magazine*). De ahí que el lector pueda llegar a pensar que se trata de un autor superficial, cuyo único fin es provocar la risa, un escritor que solo busca entretener y divertir. Esta impresión es equívoca, no por falsa sino por limitada. La obra de David Sedaris es, en efecto, un divertimento, pero un divertimento inteligente.

Al inicio de *Melinda and Melinda* (2004), los personajes de Woody Allen discuten cuál de los dos géneros es más elevado, la comedia o la tragedia, debate que el mismo cineasta termina por disolver: “La diferencia entre la comedia y la tragedia es que en la comedia sus personajes encuentran la forma de sobreponearse a la tragedia”. A propósito de esto, el caso de Sedaris es digno de atención. Primero: su vida, materia prima de sus textos, no está exenta de desdichas —el suicidio de su hermana y la muerte de su madre son dos ejemplos de ello—, pero David no las enfrenta con el *pathos* trágico del héroe griego. Esto no significa que no las experimente. Tampoco que las eluda. Más bien, Sedaris se vale del humor para poder asir el dolor. Para hablar de él, para comprenderlo, para reducirlo a la idea de que todo es alegremente mundano y efímero. La broma, el chiste, la agudeza retórica, no son para él mecanismos de evasión, sino de inmersión. Al ficcionalizar sus recuerdos, Sedaris logra hallar en ellos las diminutas corrientes de vida que

escapan a la desgracia: “Casi al final de la semana me encontré a mi padre en la habitación de Amy, mirando las fotos que Tiffany había despedazado... ¿Qué contexto puede llevar a alguien a romper una foto como esa?, me pregunté. [...] / —Qué pena —susurró mi padre—. Toda la vida de una persona en una caja de mierda. / Le puse la mano en el hombro. / —Son dos cajas. / Se corrigió a sí mismo. / —Dos cajas de mierda”.

Para el autor, cada experiencia cotidiana, por muy trivial que resulte, es susceptible de convertirse en literatura. Ya se trate de grandes acontecimientos o de pequeños triunfos o fracasos, todo es digno de ser contado, más aun, de ser relatado de viva voz (recordemos que Sedaris era locutor en la National Public Radio y, en la actualidad, es conocido por sus lecturas en voz alta). Así, sin escrúpulos, con el humor mordaz que lo caracteriza, se burla de su suegra, “Maw” Hamrick, madre de su pareja Hugh, que protagoniza muchos de sus ensayos (“It’s Catching”, *When you are Engulfed in Flames*, 2008), por la misma razón por la que no titubea al reirse de sí mismo —de sus intentos fallidos por aprender francés (“The Tapeworm is In”, *Me Talk Pretty One Day*, 2000), de su trastorno obsesivo-compulsivo (“A plague of Tics”, *Naked*, 1997), de su salida del armario (“Hejira”, *Dress Your Family in Corduroy and Denim*, 2004): sencillamente porque le da la gana. Narrar lo que ocurre en un día común en la vida de un hombre ordinario, mofarse de nuestra estupidez (o de la ajena; tanto mejor si es de la ajena), juzgar severamente la política (Trump, protagonista de su propio *reality*), sacar a relucir la envidia (no es culpa de Hugh tener más IQ que David) o maldecir la baja estatura (como víctima del mismo mal, le he dado la razón en todo) son algunas de las señas de identidad de un escritor auténtico y genuino, un ensayista que pone en tela de juicio nuestras miserias compartidas y que nos dice que, si todos hemos de ir a parar al mismo lugar, al menos podemos sonreír un poco en el camino: “Mi hermana es una de las pocas mujeres que conozco que no se tiñe el pelo ni se queja por ir cumpliendo años. Abraza la decrepitud con alegría”.

Rabelesiano hasta la médula (es memorable el pasaje de “The Smoking Section” en *When you are Engulfed in Flames*, en el que, estando en Tokio, acude a cortarse el pelo; tras echarle la capa encima, “descubrí que aquel hombre tenía caca en las manos [...] Con caca o sin caca, hay que reconocer que era un barbero de lo más simpático y, por si fuera poco, habilidoso”), no duda en tocar temas incómodos, grotescos o escatológicos. Esta actitud, esta ligereza que adopta ante cualquier tópico, junto a su notable capacidad de observación, despiertan en

el lector la sensación de que nada escapa a su mirada juiciosa: olores insólitos, prendas mal combinadas (las suyas, incluso), defectos físicos, manías u obsesiones. Sedaris escruta a quienes lo rodean de los pies a la cabeza, con el corazón y la razón, y lo que divisa es tanto su cuerpo como su mente, desnudos ambos, ajenos al pudor. En este sentido, cada una de sus piezas ensayísticas realiza un movimiento elíptico: mientras la percepción del autor se mantiene anclada a un punto singular, alrededor gravitan una y otra vez los objetos sometidos a escrutinio. Dicho esto, puede el lector pensar que Sedaris se repite y no estará del todo equivocado; pero, aunque sus personajes y temas sean los mismos —Hugh, sus hermanas y hermano, sus padres, algunos amigos; la familia, las adicciones, los traumas infantiles, el incierto futuro—, estos, y también el propio autor, giran sobre su propio eje. Por ello, cada colección de ensayos es un testimonio de la mutabilidad del individuo y sus circunstancias: desde *Barrel Fever: Stories and Essays* (1994) hasta *Calypso* (2018) el escritor da cuenta de su particular tránsito por el tiempo, dejándonos, no sé si deliberadamente, una enseñanza fundamental: la de que los grandes temas de la literatura —el amor, la memoria, la muerte— están compuestos de anécdotas triviales, fútiles, aparentemente intrascendentes.

*Calypso* no es, como buena parte de la crítica sostiene, el más personal de los libros de Sedaris. Lo que lo aparta de los demás no es su grado de intimidad, sino el hecho de que, a diferencia de sus otras colecciones, más bien de carácter heterogéneo, todos los acontecimientos convergen en un mismo centro de gravedad: la casa de Sedaris en la costa de Carolina del Norte, traducida al español como “el Mar Quesito” (“Sea Section” en inglés). Hay que reconocerlo: la labor de traducción por parte de Jorge de Cascante es afortunada, a pesar de lo arduo de la tarea. En realidad, me había imaginado a una legión de traductores rompiéndose la cabeza para, si no mantener el sentido, al menos intentar preservar los juegos de palabras; “el Mar Quesito” elimina el talante soez de “Sea Section” (“C-Section”; “cesárea”), pero a cambio le confiere al lector hispanohablante la posibilidad de comprender el doble sentido.

En *Calypso*, un Sedaris algo melancólico se enfrenta a la crisis de la mediana edad: “Lamento decirlo que hay muy pocas alegrías asociadas a la mediana edad. La única ventaja que le veo es que, con algo de suerte, puedes llegar a tener una habitación para invitados”. La aparente frivolidad de David (adquirir una casa en la playa, *stalkear* en Google a Russell Crowe o ir de compras con sus hermanas) va de la mano de su aguda capacidad introspectiva: “Todos nos había-

mos apartado de la familia en algún momento de nuestras vidas, nos habíamos visto obligados a ello para forjar nuestras personalidades, dejar de ser un Sedaris sin más para ser un Sedaris diferente, tu propio Sedaris”. Pero, de hecho, es a partir de esas frustrerías que logra llegar hasta el fondo de temas más complejos. Buena parte del libro se centra en tratar de comprender el suicidio de su hermana: “¿Cómo podía alguien querer dejarnos a propósito, a nosotros, de entre todas las personas del mundo? [...] Nuestro club es el único del que quiero seguir siendo socio. No me imagino dejándolo”.

En el fondo, *Calypso* es una declaración de amor incondicional hacia su propia familia, una familia con sus defectos y sus virtudes, que no encaja en ninguna parte pero se esfuerza por mantenerse unida, cuyos miembros han atravesado ya la barrera de los cincuenta y saben que en cualquier momento caerán “uno tras otro como patos de escayola en una galería de tiro”. Y, sobre todo, una familia que es plenamente consciente de que lo que han vivido —y lo que les resta por vivir— es parte del curso natural de la existencia, una existencia que se presenta incierta, amenazante, pero no por ello menos digna de una conversación de sobremesa en cualquier reunión de los Sedaris: “—Antes, cada vez que pasaba por delante de un espejo, me miraba de arriba abajo— dijo Gretchen, echando una bocanada de humo de un cigarrillo—. Ahora solo lo hago para comprobar que no se me ha caído un pezón al suelo”.

Parte del éxito de Sedaris reside en su “efecto *sitcom*” (sin ir más lejos, confieso que casi todas mis notas al margen indican “risas”, “aplausos”, “más risas”; ni siquiera me pareció necesario grabarlas porque ya sonaban en mi cabeza), pues en él la broma verbal es tan

importante como la broma visual. Sedaris construye escenas tan insólitas que, paradójicamente, durante la lectura se vuelven al mismo tiempo exageradas y verosímiles. La dificultad estriba en distinguir el límite entre verdad e invención, cualidad que quizá heredó de su madre, quien se especializaba en contar a todo el mundo historias delirantes que, reales o no, concluía siempre con una frase lapidaria: “Bien que se han reído”. Por el modo en que relataba la anécdota, la frase que *podría* haber sido dicha por determinada persona se convertía en la frase que *efectivamente* había dicho. Así, la suspensión de la incredulidad terminaba envolviendo la historia, apoderándose de ella, dejando la cualidad de verdad en segundo plano: “Nosotros estábamos a su lado sin podernos creer que tuviera tanto morro. ‘¡No pasó así!’ ¿Qué importaba, si el resultado final era tan bueno?”.

Algo parecido sucede con *Calypso*: a Sedaris le detectan un lipoma, un tumor benigno hecho de células grasas; cuando acude al cirujano para que se lo extraiga, le exige quedárselo para dárselo de comer a una tortuga lagarto que él visita a menudo en Emerald Isle y que tiene un tumor monstruoso en la cabeza. El médico se niega rotundamente: “—No puedo entregarle nada que haya extraído de su cuerpo, va contra la ley— dijo el cirujano. / —Pero es *mi* tumor —le recordé—. Lo he creado *yo*”. Una tarde, subido a un escenario en El Paso, Texas, decide contar al público la historia; tras la sesión, una doctora se ofrece a sacarle el tumor, a lo cual David accede. Meses después, al ir a buscar a la playa a la tortuga el Día de Acción de Gracias, descubre que el vínculo especial que él creía sostener con ella no era tal, y que los niños que le daban de comer le llamaban a veces Godzilla, a veces Abuelichu: “Me sentí traicionado,

como cuando descubres que tu gato lleva una doble vida y los vecinos le dan de comer y lo llaman de alguna forma ridícula, como por ejemplo Calypso. Y lo peor es que los quiere tanto como a ti. Es decir: nada en absoluto. Te habías inventado vuestra relación de principio a fin”. Esta anécdota es el cráter del libro: después de un turbulento ir y venir con el lipoma, se entera de que la tortuga ha muerto y, “como no tiene caso desperdiciar un buen lipoma”, opta por arrojarlo al mar y dejar que las demás tortugas lo destaquen. Si lo pensamos con detenimiento, de lo que David habla, al saberse feliz mientras contempla a las tortugas lagarto, es de la fragilidad de la vida. Del empeño que ponemos en estar bien, por uno mismo y por los demás, y de la plena conciencia de que la muerte acecha y que, bien que mal, habremos de partir unos antes que los otros: “Tampoco es que ahora no veamos ni una cosa buena en nuestros horizontes. No somos pesimistas. Pero cuando llegas al final de la mediana edad y piensas en el futuro, en los próximos diez años, no vas más lejos. Si vas más lejos es más probable que te imagines una cama de hospital que un premio Tony”.

A menudo, su padre le pregunta a David: “¿Por qué eliges quedarte con los malos recuerdos en vez de con los buenos?” A lo que este contesta: “Los malos recuerdos siempre son más fáciles de convertir en buenas historias [...] Es mucho más complicado escribir sobre los momentos felices”. En *Calypso*, David Sedaris logra algo más arduo y más bello: fundirse con el amor y el dolor, con la alegría y la tristeza, y transmutar todas esas sensaciones en un libro desternillante, luminoso y lleno de vida. Su madre, Sharon Sedaris, lo habría resumido mejor: “Bien que se han reído”.

## El infinito en un junco.

### La invención de los libros en el mundo antiguo

Irene Vallejo  
Siruela  
Madrid, 2019, 450 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

“Misteriosos grupos de hombres a caballo recorren los caminos de Grecia”, escribe Irene Vallejo al inicio de *El infinito en un junco*. “Un pequeño ejército de caballos y mulas se aventura cada día por las resbaladizas pendientes y quebradas de los montes Apalaches, con las alforjas cargadas de libros”, se lee en su epílogo. Apertura

y cierre no son cuestiones baladíes: acotan la declaración de amor que esta autora erudita, “alejada de la tosquedad”, dedica a los libros, a los autores y a su aliento, los lectores. A lo largo de las cuatrocientas cincuenta páginas de su obra, Irene Vallejo (Zaragoza, 1979) incursiona como filóloga, pero también como Sherezade de prosa hipnótica y bamboleante.

Jorge Luis Borges definió *Las mil y una noches* como una obra circular e *infinita*; Irene Vallejo lanza un guijarro a un río llamado Libro y genera, ante la mirada de sus lectores, una serie, aparentemente espontánea, de ondas concéntricas y expansivas: “Abordé el proyecto como un experimento, preguntándome cómo habría contado Sherezade la historia de



la escritura y del libro, aderezada con aventuras, peligros, incendios, viajes, vivencias íntimas, evocación de atmósferas, humor, alegría, lirismo. Quería adaptar la estructura del cuento de cuentos al territorio, en principio extranjero, de la no ficción: un ensayo tejido con relatos (...) En el fondo, es un regreso a los orígenes, a los diálogos de Platón, salpicados de mitos, y a la libertad con la que escribía Montaigne, inventor del ensayo moderno”.

La ganadora del último Premio Nacional de Ensayo nos convence en su faceta de hábil cuentista que hilvana historias a la Historia. Lanza anzuelos y nos conduce a un anaquel polvoriento de la Biblioteca de Alejandría, bajo la ciénaga incandescente de Pompeya, entre *graffitis* obscenos, o a calzadas que conducen inexorablemente a Roma. A la par, nos habla de sí misma sin complejos ni exhibicionismo gratuito. En realidad, lo hace siguiendo al maestro Montaigne: “*Je suis moi-même la matière de mon livre*”.

“Mucha gente idealiza su infancia, la convierte en el territorio sobrevalorado de la inocencia perdida. Yo no tengo ningún recuerdo de esa presunta inocencia de los otros niños (...) Durante los años humillantes, además de mi familia, me ayudaron cuatro personas a las que nunca he visto: Robert Louis, Michael, Jack y Joseph. Más adelante descubriría que son más conocidos por sus apellidos: Stevenson, Ende, London y Conrad. Gracias a ellos aprendí que mi mundo es solo uno de los muchos mundos simultáneos que existen, incluidos los imaginarios. Gracias a ellos descubrí que podía almacenar fantasías acogedoras y guardarlas en mi habitación interior para buscar refugio cuando allá fuera arrojara el granizo. Esa revelación cambió mi vida”.

Quiénes, durante sus años de escuela, temieron la hora del recreo por las hordas de infantes en busca de víctima; y quienes leyeron a hurtadillas en la cama, bajo las cobijas y a la luz de una linterna, sabrán desde dónde escribe Irene Vallejo: desde el dolor, el deslumbramiento y la fidelidad al refugio (la lectura).

Emilio Lledó, en *El surco del tiempo*, reflexionó: “Memoria y olvido nacieron juntos en la cultura griega”. Si las tramas se construyen entre pulsiones de vida y muerte, su persistencia recae (inquietante paradoja) en la memoria y el olvido. Irene Vallejo, al igual que el filósofo español, se detiene en *Fedro*, uno de los diálogos más debatidos de Platón. La divinidad Theuth quiere convencer al Rey de Egipto, Thamus, del prodigio de la escritura: “Este conocimiento, oh, rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría”. Thamus (quien de ningún modo acepta que le den gato por liebre) tiene su propia opinión sobre las letras: “Es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de los caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es,

pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio”.

“A diferencia de nosotros —argumenta Vallejo—, los habitantes del mundo antiguo creían que lo nuevo tendía a provocar más degeneración que progreso (...) Sin embargo, era difícil resistirse a la promesa del nuevo invento. Toda sociedad aspira a perdurar y a ser recordada. El acto de escribir alargaba la vida de la memoria, impedía que el pasado se disolviera para siempre”. Platón, a regañadientes, acaba concediendo que la escritura es un “bello juego”. Y las “aladas palabras” homéricas presencian la caída de un imperio, el de la oralidad.

*De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*, de Yuval Noah Harari, nos recuerda la obra que aquí nos ocupa por su ambición enciclopédica y su particularísima voz. “La escritura —puntualiza este escritor israelí que, como Irene Vallejo, logró colocar un ensayo en el anaquel de superventas— nació como la criada de la conciencia humana, pero se está convirtiendo, cada vez más, en su dueña y señora”. Cuando la memoria de la Humanidad se sintió sobrecargada, afloró entonces la escritura. Y cuando la escritura vino a cincar el pensamiento, se inició la historia del libro: tablillas de arcilla, pergamino, papiro, códice, vitela, papel, pantalla.

Nuestra autora cita a Umberto Eco y, de paso, trae esperanza a todos cuantos nos negamos a asistir al sepelio de las imprentas: “El libro es como la cuchara, el martillo, la rueda, las tijeras. Una vez que se han inventado, no se puede hacer nada mejor”.

Los caballos recorren de principio a fin esta historia del libro en el mundo antiguo. Los ávidos lectores acariciamos el lomo, seducidos por su anatomía áurea; mientras esto ocurre, decenas de autores surcan por sus páginas —se agradece el Índice onomástico que incluye la cuidada edición de Siruela—, y nos ofrecen un crisol de posibilidades creativas.

Irene Vallejo cita de soslayo —como referencia incidental— a Sei Shōnagon, la autora japonesa del siglo X que escribió su perturbador *El libro de la almohada*. En el *infinito* libresco hay muchas colisiones y encuentros: este texto fue traducido por Jorge Luis Borges con la ayuda de María Kodama. Sei Shōnagon nos ofrece descripciones minuciosas de la vida en la corte imperial, pero también datos autobiográficos, a través de sus listados. Cabe recordar que, en un principio, *contar* era únicamente enumerar, trabajar con guarismos. Siguiendo esta lógica evolutiva, los listados podrían ser el esqueleto primigenio de todo relato. Los textos de Shōnagon llevaban títulos del estilo: “Cosas que hacen que el corazón lata más rápido”, “Cosas que no pueden ser comparadas” o “Cosas que no pueden salir peor”.

A la par que se devora *El infinito en un junco*, se antoja elaborar una lista de “Personas y cosas que prefiero no olvidar”:

- La larga historia del formato rectangular de los libros: “Las tablillas

rectangulares fueron un hallazgo formal. El rectángulo produce un extraño placer a nuestra mirada”.

- La tempestuosa primera palabra escrita de la literatura occidental, *cólera*, se halla en el hexámetro inicial de la *Iliada*.
- Historia de un pirómano en busca de fama: Eróstrato destruye el templo de Artemisa.
- La escritora acadia Enheduan-na firmó su texto en el tercer milenio a. C: “Lo que yo he hecho, nadie lo ha hecho antes”.
- Demóstenes corregía su tartamudez con una disciplina sádica: se obligaba a hablar con guijarros en la boca.
- “Esto es lo que tú amas, joven, y no es bello”. Hipatia, la implacable, espetó lo anterior a un joven enamorado, mientras le mostraba la sangre de su menstruación.
- Nico Rost, autor de *Goethe en Dachau*: “Quien habla de hambre acaba teniendo hambre. Y los que hablan de muerte son los primeros que mueren. Vitamina L (Literatura) y F (Futuro) me parecen las mejores provisiones”.
- El lúcido aforismo de Mary Beard: “Grecia lo inventa y Roma lo quiere”.
- El significado próximo a editar (*edere*) sería “donación” o “abandono”.
- La defensa de Marcial a su literatura “rápida y ecológica”: “Lo primero, consumo menos papiro; lo segundo, mis versos los copia todos el copista en una sola hora, y no es esclavo de mis bagatelas durante mucho tiempo; en tercer lugar, aunque el libro sea malo desde el principio hasta el final, solo dará la tabarra un ratito”.

Etcétera, etcétera, etcétera.

Con Irene Vallejo cabalgamos por la historia de la escritura, del libro, de las bibliotecas, de la encuadernación, del arte de titular, de las librerías y del lector. Ella, como Sherezade, avanza, rodea, envuelve y seduce. Sus repeticiones no disturban, porque acaban formando parte del ritmo de su prosa y de la claridad de su pensamiento. En dos fragmentos distintos del libro, reproduce su reflexión sobre las metáforas textiles que se emplean en el análisis de los textos. Esta idea reiterada incide en una reivindicación de la autora: “Mi intuición durante el ensayo fue que, quizá, las primeras narradoras de historias, las más antiguas, fueran las mujeres mientras cosían, porque me llama la atención que haya tantos términos en común entre los textos y los textiles, que hablemos constantemente del nudo de una historia, del desenlace de la narración, del hilo del relato, de bordar un discurso, de urdir una trama... Y así son infinitos los términos en los que relacionamos coser y narrar”.

La creadora de *El infinito en un junco* estudió Filología Clásica porque “que-

ría leer a Homero en su propia lengua”. En el prólogo a *Aurora*, escribió Nietzsche: “Filólogo quiere decir maestro de la lectura lenta, y el que lo es acaba también por escribir lentamente... Ese arte

enseña a leer bien; es decir, a leer despacio, con profundidad, con cuidado, con atención y con intención, a puertas abiertas y con ojos y dedos dedicados”. No hay más que decir.

## Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días

Alain Corbin

Acantilado

Barcelona, 2019, 152 pp.

ISAAC MAGAÑA GCANTÓN

Hace poco más de veinticinco años, Alain Corbin publicó *Les cloches de la terre* (1994), texto fundacional para la historia del sonido y los paisajes sonoros anteriores a la Revolución Industrial. En dicho esfuerzo, Corbin (Lonlay-l'Abbaye, 1936) centró sus indagaciones en la agencia y significado de las campanas en la Francia rural del siglo XIX para demostrar que una perspectiva acústica no solo enriquece los niveles de complejidad con los que se leen los eventos históricos, sino que anima el relato universal con un giro completo. Elegante, sugerente y profundamente bien documentado, *Les cloches de la terre* al día de hoy se conserva piedra angular de toda exploración sensible de la historia y —caso junto con R. Murray Schafer, Emily Thompson, Jacques Attali y Brandon LaBelle— referente ineludible para el estudio de las relaciones entre política, cultura y paisaje sonoro. No obstante, fue desde entonces, cuando en *Les cloches de la terre* Corbin exploraba de manera obsesiva el repiqueteo y tañir de campanas en el contexto del cambio de siglo y los agravantes promovidos por la Revolución Francesa, que se tallaba ya la génesis de la *Historia del silencio*, un libro de esfuerzo monumental aunque de callada retórica. Y es que si bien *Les cloches de la terre* se trataba de una interpretación del lenguaje de campanas y las implicaciones del gesto de hacerlas sonar, promovía también insistentemente una lectura de su contraparte: los momentos en los que las campanas no sonaban, en los que todo era absoluto silencio.

Como su nombre lo indica, prolija, *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días* expande estas exploraciones. Sin embargo, en este nuevo arrojito —en el que ya no hay constricciones regionales (es decir, la Francia rural del siglo XIX), sino que el escenario es el mundo entero—, a diferencia de *Les cloches de la terre*, que estaba orientado a la lectura de manuscritos legales y registros eclesiásticos; literatura, pintura, crónica, teatro y música participan y abonan al entramado de Corbin. Aún más emocio-

nante, se trata de documentación opuesta y en tensión, esquizofrénica y contradictoria, que no ofrece conclusiones de ningún tipo: lo que el silencio afirma es lo mismo que niega, y Corbin no se ocupa ni se preocupa por llegar a alguna síntesis o conclusión. Bruno Latour —uno de los promotores contemporáneos del pensamiento rizomático— con perspicacia ha afirmado que el crítico ya no es más aquel que desenmascara y demuele, sino aquel que construye y reconfigura —anima— las redes de un diálogo infinito que es también universal.

Es precisamente en esa escuela que la *Historia del silencio* ha sido escrita. Y es que desde un punto de vista formal, el libro se trata de muestras y citas que a veces parecen conducirnos a relatos ineludibles, solo para entonces cambiar y astillar el paso de nuestra interpretación con un documento que no se alinea o ajusta enteramente a la conclusión a la que se nos antojaría arribar callados. Es en ese sentido que *Historia del silencio* es —paradójicamente y antes que todo— un libro vibrante y sonoro (silencioso solo a la manera de los *433*” de John Cage): mueve las aguas de la Historia, agita las fuentes y las que por momentos se presumen conclusiones definitivas toman giros, matices y complicaciones que nos ponen de nuevo frente a la pregunta y la duda. Como ha sido más recientemente promovido por Fredric Jameson —y antes que él Benjamin y Nietzsche— no existe tal cosa como *el relato histórico*, sino que la historia es un texto que se lee y se interpreta, que se reconoce en multiplicidad de voces y por tanto produce derroteros equívocos. Sin espacio para dudas, *Historia del silencio* es un palimpsesto escrito sobre los mandamientos de esa tablilla.

Entonces, sí, *Historia del silencio* es un ensayo, un ensayo histórico si se quiere, pero cuya estructura es más bien la de un drama, una cronometrada *performance*; más específicamente, una función de teatro que viene coronada de una inesperada vuelta de tuerca que se resiste a ser digerida en la primera lectura. Es decir, Corbin comienza con un

preludio que más que anticipo es *entrada en falso*: lo que esa obertura anuncia sin nudo y como derrotero unívoco es un viejo amague de autor, un truco, un guiño malvado. No hay nada de llano en nada y Corbin lo sabe: su noticia se cumple tan solo en los primeros tres capítulos del libro —“El silencio y la intimidad de los lugares”, “Los silencios de la naturaleza” y “Las búsquedas del silencio”— en los que el silencio es punta de lanza para el hallazgo divino y la disquisición intelectual; pero después todo se complica (y mucho). Claro: a la altura del principio la función parece clara, orientada y hasta obvia, un momento como de clímax. Escena ideal. El silencio de los místicos, los naturalistas y los artistas. El silencio como experiencia primordial. Recogimiento y regocijo: nada de eso.

A partir del capítulo cuatro, cuando el silencio toma el cariz de lección y aprendizaje, la aproximación se ramifica. El castigo, la tortura y la disciplina en su definición más foucaultiana iluminan —o más bien, oscurecen— aspectos de la “educación del silencio” que el silencio como *locus amoenus*, *ars meditando* y *oratio interior* parecen no tener del todo en cuenta. Y con el agravante de que más tarde la espesura se nutre con un enigmático y brevísimo interludio en el que un lugar y un personaje —Nazaret y José— se vuelven estandarte de lo callado y una vuelta más a la relación entre silencio y voz, tema de los siguientes dos capítulos. “La palabra del silencio” y “Las tácticas del silencio” —dos caras de la misma moneda— exploran las posibilidades de enunciar, sugerir, incluso indicar con el puro silencio. Escritura, arte, resistencia, poder y voz son algunas de las vetas que Corbin explora en estos apartados que tienen, con especial atención, la pintura como protagonista: la pintura como contemplación, persuasión y discurso callados. Y, finalmente, contrario a lo anunciado, desenlace abierto: la multioferta de significados e interpretaciones concluye con el capítulo “De los silencios del amor al silencio del odio” y el postludio “Lo trágico del silencio”. Y es que lo



que nos ofrecen estas últimas páginas no es sino la confirmación de la sospecha: al historizar el silencio solo es posible afirmar lo impreciso, lo indefinido, lo ambiguo, el doble sentido, la imposibilidad de definición. Alivio, comprensión, y eterno perfume; pero también odio, perdición y muerte son caminos que el silencio puede tomar por igual: una conclusión en signos de pregunta, una conclusión sin nostalgia.

Generoso con el lector —no solo por ser un libro transitable y ágil, sino porque alimenta la tensión en lugar de interpretarla—, *Historia del silencio* incurre, sin embargo, en la perpetua falta del intelectual francés: se presume historia

occidental, cuando es en verdad, con justicia o por sobre todo, tomando en cuenta que la vasta mayoría de las referencias son más bien de corte nacional, aunque todo esto sin menoscabar o criticar el esfuerzo, una historia del silencio francés. Aquí y allá, sí, naturalmente, a lo largo de los capítulos nos encontramos con, a veces, santa Teresa y san Juan y Baltasar Gracián; también Rembrandt, Rafael y Arnold Böcklin; incluso con Maeterlinck y Max Picard. Todos, por supuesto, tomando parte del entramado de Corbin. Pero sin espacio de duda son los franceses —son Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Flaubert y Merleau-Ponty (por mencionar aleatoriamente algunos)— los

autores que se dejan sentir con más peso en esta *Historia del silencio*. Del *Renacimiento a nuestros días*. Y no, no hay pecado o inmoralidad en esto; pero las cosas como son. Alguna mancha, algún rasguño, un lunar pequeñísimo e imperceptible tenía que tener el libro: un libro que corre perfecto, que dribla y tira, que defiende, que lo hace todo bien, y que del mismo modo que su anunciador y precedente *Les cloches de la terre* es desde ya un referente indiscutible para el estudio del pentagrama que las interacciones entre silencio, sonido, ruido, música y voz dibujan. Más bien sonoramente.

## Sombras en el campus. Notas sobre literatura, crítica y academia

Malva Flores

Bonilla Artigas Editores

Ciudad de México, 2020, 166 pp.

PABLO SOL MORA

A *Sombras en el campus* lo preside un epígrafe del recientemente desaparecido George Steiner: “si es honrado consigo mismo, el crítico literario sabe que sus juicios no poseen validez duradera, que pueden almacenarse mañana. Solo una cosa puede dar a su obra la medida de la permanencia: la fuerza o la belleza de su estilo. En virtud del estilo, la crítica puede convertirse en literatura”. El hecho es significativo porque el libro postula una idea —mejor, una poética— de la crítica y la enseñanza que mucho tiene en común con la del autor de *Tolstoi o Dostoievski*.

Precisamente Steiner, en un ensayo escrito a mediados de los turbulentos sesenta, cuestionaba el estado de la enseñanza y el aprendizaje de las letras en la universidad, comparándolo desfavorablemente con el de las ciencias o la economía: “Hay que ser un optimista incorregible o poseer el don de engañarse a sí mismo para sostener que todo está bien en el estudio y enseñanza de la literatura... Hay un visible malestar en ese campo, el sentimiento de que algo no va bien o de que algo hace falta”. El ensayo en cuestión, titulado “La formación de nuestros caballeros” (incluido en *Lenguaje y silencio*) no era particularmente optimista y concluía categóricamente: “Enseñar literatura como si se tratara de un oficio superficial, un programa profesional, es peor que enseñarla mal. Enseñarla como si el texto crítico fuera más importante, más provechoso que el poema, como si el examen final fuera más importante que la

aventura del descubrimiento privado, la digresión apasionada, es lo peor de todo”.

A Steiner no le faltaban entonces motivos de preocupación, pero quizá apenas habría podido barruntar lo que se vendría porque, de hecho, las cosas para la enseñanza de las letras en la universidad iban a ponerse peor, mucho peor. Se extendía ya por entonces, sobre todo en la academia norteamericana, la ola de hiperteorización de los estudios literarios que volvería al poema o la novela apenas un pretexto para usar tal o cual teoría y, no menos importante, se sembraban las semillas de las llamadas “guerras culturales” que cuestionarían los fundamentos mismos de lo que Steiner entendía por literatura y crítica. Hoy nos seguimos debatiendo en los lodos de aquellos polvos.

Fundamentalmente poeta, diversas circunstancias han llevado a Malva Flores al mundo académico, pero nunca ha perdido su esencia literaria, razón por la que se sigue sorprendiendo e indignando por cuestiones a las que otros académicos se resignan sin mayor problema o, peor aún, no pueden concebir de otra forma. Entre ellas, por ejemplo, la despersonalización del ensayo de crítica literaria, la ausencia del *yo* crítico. Por eso escribe en “Atila o las fronteras del ensayo”: “no podemos, yo no puedo, escribir sobre un asunto que no nos competa de manera personal. En cada una de las palabras que ensayamos existe ese elemento íntimo que nos conecta con lo que hacemos, así nuestro ensayo hable de las moscas,

de la literatura, del fútbol, la política o de las variadas formas de escribir un soneto. Hacer lo contrario es simular. Solo si en el tubo de ensayo incluimos la sal y la pimienta de nuestras aversiones, deseos o admiraciones, podremos de allí obtener un elemento nuevo cuyo único propósito será compartir una charla por escrito y hacernos pensar”.

En el fondo se encuentra la convicción —que debería ser obvia, pero que la prosaica realidad escolar se empeña en desmentir una y otra vez— de que dedicarse a la crítica y la enseñanza de la literatura no es una carrera entre otras, no es una mera opción profesional o laboral, sino una cuestión vital. Un verdadero crítico o profesor de literatura no tiene una simple “área de interés”, una “línea de investigación” o un “marco teórico”: tiene una forma de vida y una visión del mundo o debería dedicarse a otra cosa. Steiner, por cierto, consagró a este tema —el de la enseñanza— uno de sus libros más punzantes, *Lecciones de los maestros*, donde escribió: “Despertar en otros seres humanos poderes, sueños que están más allá de los nuestros; inducir en otros el amor por lo que nosotros amamos; hacer de nuestro presente interior el futuro de ellos: esta es una triple aventura que no se parece a ninguna otra... Es una satisfacción incomparable ser el servidor, el correo de lo esencial, sabiendo perfectamente que muy pocos pueden ser creadores o descubridores de primera categoría”.

A Malva Flores preocupan e irritan dos aspectos de esta *malaise* que recorre los estudios literarios: uno tiene que ver con el lenguaje y otro con el juicio. El primero salta a la vista. Basta abrir casi al azar una tesis de doctorado o de maestría, hojear el trabajo final de un curso o un artículo en una revista académica de literatura: ¿así enseñamos a escribir, en serio?, ¿así queremos que escriban nuestros estudiantes?, ¿esa prosa hinchada, pretenciosa y hueca va a pasar por crítica literaria? Las primeras cosas que debería respetar alguien que se dedica a la literatura son el lenguaje, la forma y el estilo. Si no vamos a cuidar las palabras, ¿qué vamos a cuidar? El segundo, tratado en “Apuntes sobre el juicio literario”, presenta hoy una situación paradójica. Por un lado, cierta academia promueve una asepsia crítica, una casi extinción del juicio intelectual, en aras de una malentendida noción de respeto (esto puede llegar a extremos delirantes en el aula en los que un profesor debe tener mucho cuidado con señalar un error porque la clase parte de la premisa de que “todas las opiniones son válidas” y, claro, cuando todo puede ser verdadero, nada es verdadero). Malva Flores advierte: “desde la academia hemos ocultado la verdad con ‘palabras’ feas, insípidas, quirúrgicas. Todo sea por el bien común. Pero hay allí una simulación que debería aterrorizarnos como individuos, como sociedad y como especie”. Por otro lado, y este es el núcleo de la paradoja, se promueve activamente el juicio —no intelectual, estético o literario— de la obra de un autor, sino el moral de su persona (¿fue un buen padre?, ¿cómo trataba a sus novias?, ¿le pegaba a su gato?) y se procede a juzgarlo sumariamente a partir de esto. Malva se pregunta: “¿Así leemos? ¿La literatura se ha convertido en documento, materia socio-

lógica o presentación de cargos judiciales solamente?”.

Una de las inquietudes centrales de *Sombras en el campus* tiene que ver con el lugar que ocupa —o, me temo, ocupaba— la crítica literaria en la vida pública. Malva Flores tiene claro que una crítica confinada al campus, sin contacto con el exterior, prácticamente ha perdido su razón de ser. Es lógico y hasta encomiable que la crítica literaria académica se ocupe de autores y obras que no son del interés mayoritario y que produzca obras especializadas y eruditas que necesariamente habrán de interesar a muy pocos. El problema empieza cuando pierde todo contacto con la vida pública y renuncia a tener algo que decir al lector común y al ciudadano de a pie. Ya lo advertía, a fines del siglo pasado, un crítico tan agudo como Ricardo Piglia: “la crítica literaria es la más afectada por la situación actual de la literatura. Ha desaparecido del mapa. En sus mejores momentos —en Yuri Tiniánov, en Franco Fortini o en Edmund Wilson— fue una referencia en la discusión pública sobre la construcción de sentido en una comunidad. No queda nada de esa tradición. La lectura de los textos pasó a ser asunto del pasado o del estudio del pasado”.

Este retraimiento de la crítica representa un auténtico suicidio y una traición a su vocación. Los críticos literarios —los humanistas, en general— no deberíamos sorprendernos e indignarnos de que se cuestione nuestro papel y aportación en la universidad si despreocupadamente renunciamos a nuestra presencia social. Malva Flores lo había señalado en otro de sus libros, *Viaje de Vuelta*: “¿para quién se escribe? o ¿para quién se habla? La simpleza de la respuesta no invalida su veracidad: el profesor habla para sus pupilos, el teórico para sus colegas. El crí-

tico, el hombre de letras, el intelectual, habla para nosotros: los ciudadanos”.

La crítica literaria que defiende Malva Flores asume plenamente su subjetividad y hasta su —palabra maldita hasta hace no mucho en la jerga académica— *impresionismo*. Toda crítica, en realidad, está hecha de *impresiones* (siempre y cuando no se entienda por ellas ocurrencias o juicios superficiales). El lector que lee un texto va formándose una serie de *impresiones* sobre el mismo que están determinadas por su inteligencia y su atención, su horizonte intelectual, sus lecturas previas, el conocimiento que pueda tener del autor y su contexto, su capacidad de establecer relaciones, etc. Cuando nosotros leemos el *Primero sueño* o el *Ulises* tenemos una serie de *impresiones*; cuando Antonio Alatorre o Richard Ellmann leen esos mismos textos tienen otra serie de *impresiones*. Lo más probable, sin embargo, es que por su capacidad y experiencia lectoras, sus *impresiones* sean infinitamente más inteligentes, más profundas, más completas que las nuestras, pero no dejan de ser *impresiones*. La autora aboga por lo que denomina, con una metáfora que se puede malinterpretar fácilmente, la *crítica selfie*, o sea, aquella que se afirma personal y hasta autobiográfica, y no teme hacer de la crítica literaria un ejercicio de entusiasmo o admiración, a contracorriente del que piensa que la crítica debe ser esencialmente negativa o un análisis frío y aséptico. Por eso previene al lector: “seguiré escribiendo elogios, admiraciones críticas, confiando ilusamente en que aún existe una rara comunidad, conocida antiguamente como ‘los lectores’”.

Nosotros confiamos —estamos seguros— de que lo seguirá haciendo.

## Ni siquiera los muertos

Juan Gómez Bárcena

Sexto Piso

Madrid, 2020, 350 pp.

SERGIO A. MENDOZA

En el libro más reciente de Juan Gómez Bárcena (Santander, 1984) dos hombres, uno profano y otro piadoso, parecen encarnar al mismo soldado y al mismo fugitivo; ambos poseen los mismos ojos, las mismas dagas y el mismo oro. *Ni siquiera los muertos* debe su título a una cita de *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* de Walter Benjamin que el escritor ha colocado frente a un texto ramplón de superación personal atribuido a Donald Trump. Este inesperado contraste prefi-

gura el arreglo dialéctico de la obra, una constante querella de miradas al pasado y al futuro. Es una novela teñida de violencia que atraviesa cuatro siglos de historia y que finaliza en un estruendo polvoriento en nuestra época.

La historia comienza en Puebla pocos años después de la caída de México-Tenochtitlan cuando miembros del Santo Oficio discuten glorias y penurias de los primeros conquistadores de la Nueva España. Buscan al más apto para

una misión que implica la captura de un hombre al que llaman *el indio Juan*. Como pasa con cualquier hereje, las imputaciones contra Juan son vagas, pero son suficientes para ser acompañadas de propuestas de recompensa y condiciones sobre la vida y muerte del acusado. Luego de reparar una larga lista de personajes, por azar o por designio divino, dan con el nombre de otro Juan, de apellido de Toñanes. Las descripciones de los pecados de los rechazados y la mediocridad del elegido, por ser el mejor entre los peores, muestra los catálogos y repeticiones, series y símbolos en que cualquiera podría verse reflejado. Se abordan ideas hechas hombre y caras que riman entre sí, recursivas y que flotan hoy mismo en un espacio fuera de la obra.

*Ni siquiera los muertos* tiene destellos que hacen recordar a autores tan

variados como Roberto Bolaño, Jorge Luis Borges, Miguel de Cervantes, Fiódor Dostoievski y Joseph Conrad. Gómez Bárcena encuentra su voz para un experimento bien logrado de geografía, tiempo y lenguaje sin caer en la imitación de estos y otros escritores. La descripción de sus llanos, por ejemplo, no es un calco rulfiano, sino el producto de una original mirada. Al considerar que *Ni siquiera los muertos* es una novela sofisticada que puede soportar varios tipos de lectura, sugiero emparentarla con el género estadounidense del *Southern Gothic*. Por su estética, ideas de redención y miseria, personajes marginales, uso de lo grotesco, tratamiento de los temas raciales, la violencia, así como la descripción y el viaje por el territorio —¿no son el sur de Estados Unidos y el norte de México en cierta forma una continuación del mismo espacio?— podría convivir con otras de Cormac McCarthy y Flannery O'Connor, en especial por un humor sobre lo católico que también poseía Graham Greene. Gómez Bárcena residió un tiempo en la Ciudad de México y su experiencia se ve reflejada en el uso del lenguaje, entendimiento de contextos históricos y voces que anidan en el libro. Ha recibido además reconocimientos y premios por sus otras novelas como *El cielo de Lima* (Editorial Salto de Página, 2014) y *Kanada* (Sexto Piso, 2017).

Gómez Bárcena hace un señalamiento a las estructuras de poder y anhelos que aún moldean la sociedad mexicana. Cumple con las esperadas reflexiones sobre el encuentro de culturas, el mestizaje, la soledad del territorio, la frontera, la religión, la migración, el progreso, el tiempo, la mujer y la voz de los oprimidos. Los escritores a menudo fallan al abordar estos temas por exagerar su programa de explotación de la violencia. Ejercicios así se han vuelto comunes en el arte que usa a México y en especial al norte del país como mero paisaje o excusa argumentativa (quien escribe esta crítica es originario de Ciudad Juárez) y embrollan aquello que querían denunciar. No sucede así con esta novela. El autor demuestra meditaciones profundas y no por ello carentes de gracia acerca de la complejidad de tales problemas sin caer en lo moralizante.

Una noche de lluvia dos oficiales acuden a la taberna propiedad de Juan de Toñanes. Es una escena que por su humor podría recordar al Quijote llegando a su primera venta, si el ventero fuera el protagonista y no el hidalgo, o a un *saloon* en un *western* cualquiera. Los hombres, que además tienen manos de escribanos, explican la encomienda con lenguaje barroco y leguleyo para convencer a Juan de lo que parece una empresa casi imposible. En México se ha mantenido el uso de formas similares al hablar y escribir, heredadas de funcionarios, amanuenses y contadores aztecas que administraron un imperio vasto por siglos, y por sus reemplazos españoles, que continuaron

su expansión por un periodo similar. El autor conoce bien este rasgo: las palabras *misión* y *encomienda*, o las imágenes del pulque y los naipes en la cantina, ocurrirán cargadas de significados ambiguos en el resto del libro.

Juan de Toñanes, antiguo soldado durante el asalto inicial a la ciudad capital, testigo de la crueldad y la sangre, se ha vuelto un hombre callado. Contrajo matrimonio con una mujer indígena después de que muchas de sus cartas a la autoridad, en las que clamaba nuevas aventuras y pagos por su desempeño anterior, fallaran. Le aburre contar o recordar hazañas del pasado y no se muestra entusiasta ante el ofrecimiento de los extraños. Los oficiales le otorgan un plazo para aceptar y se despiden pagando sus bebidas con un escudo de oro que Juan arroja al fuego en un gesto sorpresivo. Esa noche sueña con dinero sin llegar a la fiebre. Piensa en alzar su negocio, que también es su casa, y a su esposa, a quienes otros relegan por su origen. Cuando los oficiales vuelven, acepta participar y recibe un mapa y dinero para provisiones, caballo y hombres. No obtiene descripción ni mayor seña sobre el fugitivo, solo la instrucción de no regresar sin un libro que este patea.

El otro Juan (eso representa: *la otredad*) fue uno de los primeros indígenas conversos al catolicismo por misioneros españoles. Desde niño mostró habilidades amplias para las lenguas, capacidad para la argumentación religiosa y carisma, recursos valiosos para la propagación de la fe, aunque desarrollarlos tuviera un alto costo para su persona. Cuando su mirada y su incansable labor atrajeron multitudes, los misioneros vieron en él un instrumento útil para su causa que devino en sospechas de su don. Su herejía consistió en esparcir la idea de salvación a su modo y en su propia lengua. Tradujo por su cuenta la Biblia y se fue a predicar al desierto. Fácilmente logró adeptos y fanáticos (piénsese en “El evangelio según Marcos” de Borges) quienes le llaman Padrecito. Sus sermones y cuestionamientos hieren a aquellos en el poder; los personajes, y por tanto nosotros, los aceptamos por su sutil ironía.

El autor Juan nos cuenta que el virrey de la Nueva España y sus soldados de yelmo y sotana comisionan la persecución de un Juan por otro Juan. Desean aplastar el símbolo del Padrecito utilizando la espada cubierta de hollín de un guerrero cansado. Al igual que de Toñanes, el lector solo percibe al fugitivo por lo que otros dicen de él y recorremos juntos un sempiterno viaje al norte, siempre al norte. Cruces marcan el camino y monedas cambian de mano; iteraciones de milagros y dudas llenan las alforjas. Al inicio de la aventura, Juan de Toñanes asegura a su esposa que dos semanas bastarán para su encargo. La peregrinación dura casi quinientas leguas y la misma cantidad de años: dos semanas es su única

oración. El Juan postrero no envejece y fácil se resigna a los cambios de época, tecnología y vocabulario de cada lugar al que llega. Siente que ya ha visto o vivido antes en los sitios donde acampa, donde ama o donde es refugiado. Es un Aquiles que intenta alcanzar a la tortuga de Zenón por un efecto magnético: la mirada y el carisma del perseguido aparecen a menudo en sus sueños.

Entre más se acercan el uno al otro, más se parecen, o al menos eso acreditan los conocidos del Padrecito, luego llamado el Patrón, Compadre o también el Padrote. En cada episodio, el *otro*, se rebela ante el *Zeitgeist* para dominarlo y hacer andar la historia, ¡la Historia!, mientras Juan de Toñanes se erosiona como antítesis. Desde un inicio, a pesar del supuesto respaldo del virrey, el español nunca fue un personaje poderoso; con el tiempo irá perteneciendo a la clase que acepta la iluminación del mensaje del bendito hereje. Pasa de ser un capitán a un desplazado, un olvidado en el desierto, un hombre que piensa y llora por los perros y caballos que asistieron a la Conquista (“*Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt*”), un mendigo, un pasajero durante la Independencia y la Revolución Mexicana, un testigo del algodón y los trenes, un migrante más.

Las observaciones sobre la lengua, oral y escrita, así como los libros y el papel como objetos venerables, también son importantes en la novela y nos hacen pensar sobre cómo esto se manifiesta en nuestro entorno. Por ejemplo, no soy el primero en observar que, en México, el uso de la tipografía gótica abunda en anuncios de cervezas, letreros de tiendas de abarrotes o en grafiti callejero, entre otros. La divulgación de la Biblia en el territorio conquistado también fue un fenómeno estético al que inconscientemente, o no, diseñadores formales o pintores improvisados apelaron para otorgar un aura de formalidad a sus productos. En Ciudad Juárez, el *gachupín* de Toñanes convive con hijos de la frontera: hablan en *spanGLISH* y pertenecen al crimen organizado, tal vez la traza de alguno de sus tatuajes interesaría a Gutenberg.

La novela fue publicada en un tiempo de política convulsa, en que abundan la violencia y los discursos que llaman al encono. Quizá surge como una reacción a ello. Nos presta los ojos de un Juan que, sin juzgar, es atraído por el *otro*, aunque lleve a cabo un proceso de conversión por su propia cuenta. En la historia, el español mantiene la marcha aun sabiendo que no habrá virrey ni oro que recompensen su aventura. El valor de la obra reside en su capacidad narrativa y no en ser un instrumento moralino o de denuncia. Los tiempos, lineales o cíclicos, cambiarán y las injusticias con ellos. *Ni siquiera los muertos* perdurará. Para entender el futuro y construirlo deberíamos ir por un pulque a la taberna de Juan de Toñanes y discutir sobre el pasado.

## Death in Her Hands

Otessa Moshfegh

Penguin

Nueva York, 2020, 272 pp.

CELINA GARZA

Muchas protagonistas de Moshfegh parecen ser diferentes iteraciones de la misma persona: mujeres aisladas, misantrópicas, con mentes oscuras y enfermedades mentales que se asoman entre su prosa. Moshfegh es de esos autores obsesivos que vuelven irremediamente al mismo tema; en el caso de Moshfegh, la soledad. Sus historias giran invariamente alrededor de alguien que rechaza toda intrusión a su vida, que rechaza a todo y todos, que rechaza incluso su propio cuerpo; esto se refleja en la descripción grotesca de la comida, las secreciones corporales y la suciedad que invade los espacios. En manos de Moshfegh la naturaleza de la vida cotidiana se vuelve repugnante y simultáneamente fascinante.

Esta seducción retorcida en sus novelas y cuentos le han otorgado a la escritora un lugar importante en la literatura anglosajona. Moshfegh publicó su primera novela corta, *McGlue*, en el 2014 y ha recibido una serie de premios y reconocimientos desde ese entonces: el Fence Modern Prize por *McGlue*; el PEN Award y una nominación al Man Booker por *Eileen* (2015), además de varios reconocimientos por sus cuentos. En *Eileen*, una mujer recuerda su juventud oscura y la manera violenta en la que huyó de una vida con la que estaba profundamente inconforme. *Eileen*, de veinticuatro años, pasa los días entre su trabajo en una prisión y el cuidado de su padre alcohólico. La novela nos presenta a una joven que padece un odio profundo hacia su cuerpo y las personas que lo rodean. En *My Year of Rest and Relaxation* (2018)—en mi opinión, su mejor novela hasta la fecha—una huérfana adinerada decide hibernar por un año con la ayuda de fármacos estupefacientes con la esperanza de despertar a una mejor vida. Ambas novelas demuestran la penumbra y desolación características de Moshfegh, el rechazo a la vida y, no obstante, la pequeña

esperanza que guardan las protagonistas de convertirse en alguien más, de encontrar una vida mejor. Las dos permanecen prácticamente inmóviles y dejan la vida transcurrir por pura inercia; las novelas en realidad suceden en su mundo interior, en el laberinto oscuro de sus pensamientos y de su imaginación activa.

*Death In Her Hands*, publicada en junio de este año, regresa a este terreno familiar de Moshfegh. Vesta, la protagonista de más de 70 años, se muda al pueblo de Levant con su perro Charlie después de la muerte de su esposo, Walter, para estar sola en una cabaña antigua y pasar el resto de su vida ahí. Sus días transcurren en una rutina severa característica de los personajes de la autora: come mecánicamente, lava su cuerpo como si fuera la tarea de lavar un coche, sale de su casa y convive con otras personas lo menos posible. Una mañana, mientras pasea en el bosque con su perro, encuentra una nota: “Here lies Magda. No one will ever know who killed her. It wasn't me. Here is her dead body”.

Esta nota enigmática —no hay un cuerpo alrededor— detona una misión y un propósito para los días sin sentido de Vesta. Después de encontrar la nota, se obsesiona con la idea de descubrir al asesino de Magda y averiguar qué aconteció. Al igual que las narradoras de *My Year and Eileen*, casi todo lo que ocurre en la novela sucede en la imaginación de Vesta. En este sentido, nunca tenemos certeza de lo que está pasando en realidad, no sabemos dónde acaba la imaginación de Vesta y comienza el mundo real, pero sabemos que no podemos confiar plenamente en la narración.

Todos los personajes de *Death In Her Hands* son vehículos para la imaginación de Vesta; el hombre deforme que atiende la tienda de conveniencia, la mujer amigable e inusual que se encuentra en la biblioteca, el policía entrometido y sus vecinos se convierten en piezas clave de

la historia del crimen que escribe en su cabeza. En la medida que Vesta se convierte en protagonista de la historia que se está imaginando, comienza a sospechar de todos a su alrededor: está segura de que alguien entra a su casa y que la atormenta el asesino de Magda o quien sea que le dejó la nota. Vesta se hunde en un delirio paranoico que culmina en un acto de violencia monstruoso, cometido con la indiferencia y apatía que caracteriza a las mujeres de Moshfegh.

Sin embargo, la travesía de Vesta se vuelve repetitiva. Las vueltas que le da al caso de Magda en su mente eventualmente cansan y dejan de generar interés; su delirio también se vuelve aburrido después de algunas páginas. En su totalidad, la novela no genera la fascinación perversa que experimentamos en *My Year of Rest* o cuentos como “Bettering Myself”. En un momento, Vesta reflexiona: “I was often tempted to abandon books if they flailed along too slowly. The muddy middle, a reviewer had called it one day on the radio.” Por utilizar las mismas palabras de la autora, la novela requiere mucha paciencia para atravesar el “muddy middle” y llegar al desenlace de la historia.

La complejidad de la protagonista es lo mejor logrado de la novela, que le queda muy corta al resto de la obra de Moshfegh. Durante su búsqueda, la historia de Magda se mezcla con los recuerdos de Vesta y con la presencia latente de su esposo fallecido. Paulatinamente, las memorias de su vida pasada —que al inicio de la novela recordaba con notas de nostalgia— revelan un matrimonio profundamente infeliz y psicológicamente abusivo. Walter fue un esposo indiferente, infiel y frío. Los recuerdos de Vesta revelan a una mujer que ha estado aislada y sola la mayor parte de su vida. Vesta inspira simultáneamente odio y ternura, rechazo y reconocimiento.

Moshfegh es una retratista hábil de los peores pensamientos y sentimientos que tenemos en los recovecos de nuestro interior; leer sus obras siempre es pararse frente a un espejo que tergiversa la imagen para volcar la peor versión de nosotros mismos. Desafortunadamente, esta vez el reflejo que arroja Vesta no llega a la altura de la capacidad literaria de la autora.

## Insólitas.

### Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España

Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón (eds.)

Páginas de Espuma

Madrid, 2019, 488 pp.

SONIA GARCÍA DE ALBA

“Dice el diccionario que lo insólito es lo raro, lo extraño, lo desacomodado”. Así inicia esta extraordinaria antología editada por Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón, antología que, como su nombre sugiere, no deja de sorprender al lector a cada vuelta de hoja. Primero, porque reúne entre sus páginas casi treinta cuentos que pertenecen a géneros no realistas: son todos relatos donde abunda lo fantástico, lo maravilloso y la ciencia ficción en una amplia gama de matices. Hay, por ejemplo, cuentos con tintes distópicos (“Paulina” de Laura Ponce y “Gracia” de Susana Vallejo); cuentos con elementos *weird* (“El libro pequeño” de Sofía Rhei); relatos de horror (“La casa de Adela” de Mariana Enríquez), y hasta de *epic fantasy* (“La dama del ciervo” de Daína Chaviano).

En segundo lugar, la compilación es insólita por su carácter pionero, ya que es la primera en poner en diálogo las obras de escritoras de ficción no mimética en el continente americano y en España, contribuyendo a desdibujar la distancia que las separa. Es un proyecto de reivindicación transatlántico, una “genealogía literaria femenina”, como los antólogos lo denominan, que pretende —y ciertamente consigue— rescatar y unificar las voces de escritoras de diversas generaciones, apuntando así a la rica tradición de literatura de lo extraño que existe desde hace ya tiempo en el mundo hispanohablante.

La selección de relatos, cada uno acompañado de una breve introducción a su autora, pone de manifiesto la gran diversidad que la antología busca representar. Se encuentran aquí reunidas autoras consagradas como Angélica Gorodischer, Amparo Dávila, Luisa Valenzuela, Cristina Peri Rossi o Cristina Fernández Cubas, quienes pertenecen a una generación más antigua de creadoras nacidas en la primera mitad del siglo XX que abrió brecha en el mundo editorial para este tipo de relatos. Junto a ellas, aparecen entretejiendo nuevas voces de la narrativa de lo insólito como Raquel Castro, Laura Gallego y Laura Rodríguez Leiva, esta última, la más joven de la antología, nacida apenas en 1988.

Pese a que más de medio siglo aparta a las autoras mayores de las más jóvenes, la brecha generacional no se

hace patente en la antología. Los cuentos no están organizados según el natalicio de sus autoras, ni tampoco de acuerdo a su fecha de publicación. En realidad, el principio que rige el orden de presentación es mucho más sutil. En *Insólitas* los textos se van entrelazando temáticamente y las ideas subyacentes son las que sirven como hilo conductual a lo largo de la compilación. Si bien esto podría fácilmente haber resultado en una amalgama de categorías reduccionistas determinadas por subgénero o alguna otra característica notoria del texto —que lejos de potenciar las posibilidades interpretativas, habrían terminado por encasillar los textos en una lectura predeterminada— los editores logran soslayar este escollo. No hay subdivisiones ni conexiones forzadas. Al contrario, las historias, en la secuencia en la que aparecen, se complementan orgánicamente, sugiriendo, a veces, puntos de encuentro, o invitándonos a abordar un tema desde un punto de vista contrastante.

Así, por ejemplo, encontramos que “La densidad de las palabras” de Luisa Valenzuela, “Lipívoras” de Alicia Fenioux Campos y “Balneario” de Pilar Pedraza, tres relatos que aparecen uno tras otro en la antología, abordan —aunque de formas marcadamente dispares— la corporalidad femenina. El texto de Valenzuela es una reescritura de un cuento de hadas en el que la protagonista, a causa de una maldición, escupe sapos y culebras cada vez que intenta hablar. Lejos de acceder a vivir silenciada para encajar en la sociedad, la protagonista se apropia de aquello que la hace repugnante a los otros —su extrañeza se vuelve su fuente de empoderamiento. En “Lipívoras”, el descubrimiento de una bacteria devoradora de lípidos representa para la protagonista un cambio radical en sus circunstancias. De ser “una quinceañera de ciento cuarenta kilos” se transforma, de pronto, en una joven esbelta que ahora tiene la posibilidad de perseguir una carrera en el mundo de la moda. Pero su nueva vida se ve amenazada cuando se revela que la píldora mágica tiene consecuencias funestas. El cuento de Pedraza trata sobre una mujer atrapada en una espera perpetua, incapaz de dejar el estado de suspensión y aislamiento en el que se encuentra gracias a su particular fisonomía corporal.

Los tres relatos se pueden leer de forma independiente, pero, si se abordan de modo subsecuente, como aquí aparecen, presentan tres perspectivas diferentes sobre el cuerpo femenino en relación con los estándares de belleza. El tratamiento del tema varía, así como el formato de presentación, pero no cabe duda de que, puestos en diálogo, estos textos adquieren un matiz más profundo. Así se entrelazan sutilmente los cuentos en *Insólitas* y lo que une a un relato con el que lo antecede no es siempre lo mismo que aquello que tiene en común con el siguiente.

*Insólitas* se publicó en el 2019, pero tiene todas las trazas de convertirse en una de esas antologías que envejecen con fortuna, que con el paso de los años se destilan y adquieren una relevancia distinta. Los cuentos con tintes post-apocalípticos, por ejemplo, “Abel” de Anacristina Rossi, y “Gracia” de Susana Vallejo, publicados en el 2013 y 2014, respectivamente, ofrecen lecturas agudas de dos futuros posibles que, en el contexto del 2020, se aprecian como particularmente cercanos. En “Abel”, una serie de cataclismos provocados por el cambio climático acaban con casi toda la vida humana en el planeta —un escenario que no parece enteramente descabellado ahora con la retirada de Estados Unidos del Acuerdo de París, formalizada apenas este noviembre. “Gracia” es un relato que transcurre en una Barcelona en ruinas —donde el Internet, la electricidad y el agua corriente son cosas del pasado: “Teníamos todo lo que necesitábamos. Supongo que pusimos en peligro al planeta y se vengó. La gripe terminó con la mayoría; tu abuelo, tu madre... Ya antes había empezado la cuesta abajo; la crisis de principios de siglo, los recortes, el lento declinar del estado del bienestar, la nueva realidad, el final del Pico... Pero no nos dimos cuenta”, musita la abuela de Gracia, recordando la época anterior que hace eco de nuestras propias vidas antes y después de la pandemia. El relato de Vallejo se lee casi como un vaticinio del final del 2019. Y es que tanto “Gracia” como “Abel” —y muchos de los cuentos que integran esta antología— reflejan nuestras ansiedades compartidas, aquellos temas perpetuamente presentes que integran el núcleo de la experiencia humana.

Son los temas de siempre: la vio-

lencia, el amor, el aislamiento social, el cuerpo, las relaciones familiares, la hermandad, los roles sociales, la muerte, por nombrar algunos, que se alimentan de las experiencias de mujeres provenientes de todo tipo de contextos. Las escritoras que integran *Insólitas* son también académicas, periodistas, gestoras culturales, madres, hermanas, esposas e hijas que, no está de más decirlo, representan en su prosa mundos igual de fantásticos y complejos que sus contrapartes masculinos, a quienes el mercado editorial ha tendido a favorecer hasta ahora.

A propósito de lo anterior, los

editores señalan que no pretenden que este libro sea meramente una recopilación de “escritura femenina” —entendida como aquella que únicamente se ocupa de temas feministas o problemáticas relacionadas exclusivamente con la mujer. *Insólitas* es feminista, pero también es muchas otras cosas más porque abarca una diversidad de temas y problemáticas que forman parte de la vida no solo de aquellas que se asumen como mujeres sino de todos los que tenemos la capacidad de disfrutar de su lectura. Si la antología es un proyecto enfocado en los textos escritos por mujeres es precisa-

mente por la poca visibilidad que se les ha otorgado hasta ahora y porque permanece aún la necesidad de incorporarlas al discurso crítico que existe en torno a la literatura fantástica, la ciencia ficción y los géneros no-miméticos. Las hijas de Metis, como López-Pellisa y Ruiz Garzón llaman al cúmulo de autoras de lo insólito que cohabitan en estas páginas, han existido siempre, tal como su titánica madre existió alguna vez dentro de Zeus. Gracias a *Insólitas*, ahora las hijas de Metis caminan entre nosotros.

## I’m Thinking of Ending Things

Charlie Kaufman

Estados Unidos, 2020.

JORGE LUIS FLORES

*I’m Thinking of Ending Things* es la historia de Lucy y de Jake, y de una visita incómoda a los suegros. También es la historia de un misterioso intendente escolar. Es una comedia oscura y grotesca, una *road movie*, un drama trágico y sobre todo es una película de horror psicológico (énfasis en psicológico).

Lucy (Jessie Buckley) y Jake (Jesse Plemons) tienen una “conexión única e intensa” y sin embargo ella está pensando en dejarlo. No hay nada que hacer, una vez que ese pensamiento se le cruza por la cabeza ya no puede deshacerse de él, lo domina todo. Es difícil saber por qué quiere dejarlo cuando a decir de ella misma “hacen una buena pareja”. Cuando están juntos la gente se fija en ellos mientras que por separado nadie los nota. Ella es una mujer brillante, una neurobióloga enfocada en infecciones virológicas y, aunque el campo de Jake es distinto, se mantiene informado sobre el trabajo de Lucy (Jake se encarga de subrayar este logro y se suma un punto al tablero de “buen novio”). En resumen, Jake es un hombre perfectamente adecuado. Es lindo, inteligente y, a pesar de un cierto complejo de inferioridad y de una agresividad tácita que permanentemente amenaza con emerger a la superficie, también es un buen tipo. Pero Lucy está pensando en dejarlo, lo que hace del viaje en carretera un trayecto bastante incómodo. No ayuda el paisaje, que es un continuo ulular blanco de nieve y viento, interrumpido solo por árboles secos como venas negras y cables que segmentan el cielo gris. Tampoco ayuda que Jake la agobia tratando de impresionarla con una referencia a William Wordsworth (espera, ¿no fue Lucy la que citó primero una lí-

nea de Wordsworth en su mente?) cuando Lucy le ha dejado claro que ella no es “una chica de tipo metafórico”. Jake también la hostiga a que recite en voz alta su más reciente poema, “Bone Dog” (Lucy es poeta), y ella finalmente cede, y es terrible porque el poema es más deprimente que el paisaje.

Más o menos aquí, hasta el miembro más obtuso de la audiencia se habrá percatado de que algo está mal, “profunda, indescriptible e irremediamente mal” y solo se pondrá peor cuando Lucy conozca a “madre” (Toni Collette, siempre genial en roles maniáticos) y “padre” (David Thewlis, cuyo estilo de actuación como “señor siniestro que se tomó unos barbitúricos”, le va perfecto al rol), quienes ríen demasiado y del modo más horrible, envejecen y rejuvenecen a velocidades alarmantes, y no paran de mirarla a los ojos. En la granja también la espera un perro llamado Jimmy que no deja nunca de menear la cabeza, retratos que cambian de protagonista y un sótano prohibido cuya puerta está repleta de rasguños. Por si fuera poco, Lucy tal vez no es Lucy sino Louisa, ¿o Lucía?, ¿o Ames? Y así como cambia de nombre lo hace de color de vestuario y hasta de profesión. Puede que no sea una neurobióloga/poeta sino una pintora, o una estudiante de física cuántica, o una crítica de cine, o una mesera. Y están las enigmáticas llamadas que Lucy recibe y que, de acuerdo con el identificador de llamadas, vienen de su propio número. Finalmente, no podemos olvidarnos del intendente escolar, Guy Boyd —al que seguimos volviendo de tanto en tanto sin que venga mucho al caso—, porque puede que en realidad sea él el protagonista.

*I’m Thinking of Ending Things* es la historia de una relación inestable que está al borde del colapso, mas no se trata de una relación de pareja sino de la relación de un hombre con las voces en su cabeza. Es el viejo intendente quien, tras una vida solitaria y gris, está pensando en acabar con su vida.

Hace ya más de dos décadas que David Fincher impresionó al mundo con el *twist ending* de la personalidad disociada en *Fight Club* (1999). Hitchcock fue el pionero con su Norman/Norma Bates en *Psycho* (1960). Otros lo han intentado después sin mucho éxito. El propio Charlie Kaufman hizo burla de ese tópico en *Adaptation* (2002), donde Charlie Kaufman (el personaje) está furioso porque su hermano gemelo Donald ha logrado vender en millones un guion donde en el tercer acto se revela que el asesino, el detective y la víctima eran todos la misma persona. ¿Cómo fue entonces a caer Charlie Kaufman (el verdadero) tan bajo?

La respuesta es que a Kaufman le encanta meterse en cajas para poder reventarlas. No olvidemos que es también en *Adaptation* donde el máximo gurú del guionismo, Robert McKee, advierte: “Dios te ayude si usas narración en *voice over*”, interrumpiendo con esa admonición el *voice over* casi constante que recorre la película. La manera en que Kaufman burló esa prohibición fue hacer del *voice over* no solo una ventana a las reflexiones del protagonista, sino una fuerza desestabilizadora, una fuente de comedia y de angustia a la vez, un personaje extra, puramente auditivo —justo como ocurre también en *I’m Thinking of Ending Things*—, y la argucia que utiliza ahora para no usar el giro inesperado como un truco barato es evitar el giro inesperado por completo.

*I’m Thinking of Ending Things* está basada en la novela del mismo título del canadiense Iain Reid y, aunque en esta ocasión Kaufman se aleja de los juegos metaficcionales al centro de *Adaptation* y se mantiene fiel a grandes rasgos al libro que adapta, los cambios que



hace son tan decisivos como en aquella. Mientras que al terminar el libro queda bastante claro lo que ha ocurrido, es muy posible que al terminar la película una buena parte de la audiencia no tenga idea de cómo descifrarla (como evidencia están los montones de videos y artículos titulados: “The ending of *I'm Thinking of Ending Things* explained!”). Lo que pasa es que Kaufman hace la apuesta que Iain Reid no se atrevió a tomar. Un hombre delirante al borde del suicidio tal vez no obtenga el breve consuelo de un último instante de lucidez; por ende, nosotros tampoco deberíamos tener acceso a esa epifanía.

El guion procede de una forma mucho más sofisticada, dejando pistas por todas partes sin conectarlas nunca. Hay demasiadas para enumerarlas y parte del placer de regresar a la película es desenterrarlas, así que me limitaré a un par: en la habitación de Jake, en sus repisas y libreros, Lucy/Louisa/Lucia/etc., encuentra libros de química, física teórica, virología y hasta el volumen de poesía *Rotten Perfect Mouth* de Eva H.D., en donde se incluye el poema “*Bone Dog*”; minutos después, en el sótano, hallará sus propias pinturas solo que resultan ser del pintor Ralph Albert Blakelock. Es decir, su personalidad está construida enteramente a partir de las pasiones truncas de Jake.

Formalmente también se nos dan indicios. Préstese especial atención a la construcción de las largas secuencias en el auto y a la cena. Rara vez están los personajes en una misma toma y, cuando sí aparecen juntos, el encuadre es desde un ángulo inclinado, incómodo; o bien el movimiento de cámara se encarga de recluir a Lucy de nuevo. A su vez la edición está llena de saltos y la música de Jay Wadley es en un momento un arpa de cuento de hadas y al siguiente un lento vértigo de voces y cuerdas. El conjunto es tan discorde y confuso como los diálogos y el monólogo interior.

Una de las cuestiones centrales del libro es la línea tan difusa que existe entre realidad y ficción en la experiencia humana. “Toda memoria es ficción y además extensamente editada”, dice Jake en la novela, pero también asegura que: “Solo el pensamiento es verdadero. Las acciones se pueden fingir”. Estas dos tesis contradictorias están en pugna tanto en el texto como en el filme. Reid se empeña en repetir las ideas como un mantra; Kaufman, por otro lado, sabe que hacer lo mismo en una película ya de por sí sobrecargada de *voice over*, sería una salida floja, de manera que complica estas ideas expresándolas a través de alusiones a la teoría de los colores de Goethe: los colores no existen, son una ilusión, nada más que “la acción y el sufrimiento de la luz”, y a ensayos como *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord y *E Unibus Pluram* de David Foster Wallace, ambos preocupados por la forma en que los medios modelan y crean la realidad.

“Son como el virus de la rabia” dice Lucy sobre las películas: “Incluso

ideas de mierda para películas quieren vivir. Se apoderan de tu cerebro”. Poco después vemos al intendente viendo una terrible comedia romántica (hecha específicamente para la película y atribuida a Robert Zemeckis) en donde la protagonista es una mesera que no sabe si recomendar la hamburguesa Santa Fe porque en secreto es vegana. En consecuencia, la última ocupación de Lucy es mesera y conoció a Jake cuando este le preguntó por la hamburguesa Santa Fe.

Se suele decir que las películas de Charlie Kaufman tienen una cualidad surrealista, lo cual no me parece del todo cierto. En los sueños hay siempre elementos inexplicables, casi azarosos, y cuyo significado es por tanto polivalente. Es debido a ello que las películas de Lynch o de Buñuel o algunas de Fellini pueden ser reinterpretadas hasta el cansancio y uno siempre estará bien y mal a la vez. Las construcciones de Kaufman en cambio son meticulosamente planeadas y erigidas. No hay una pieza fuera de lugar. Pienso que esa sensación onírica que comunican sus películas proviene del hecho de que representan visualmente estados de la mente: el deseo irresoluble de ser alguien en *Being John Malkovich*, la ansiedad y la inseguridad en *Adaptation*, la obsesión artística como paliativo fallido ante el vacío existencial en *Synecdoche, New York* y la incapacidad de ver más allá de nosotros mismos y nuestras expectativas en *Anomalisa*. En *I'm Thinking of Ending Things* como en *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Kaufman nos lleva de nuevo en un viaje por la memoria, pero en lugar de ser una memoria alterada por el intento de borrar recuerdos dolorosos, es una memoria alterada por el ansia de conjurar recuerdos mejores.

En la novela es Jake quien alguna vez fue un científico respetado que, aquejado por una debilitante ansiedad social, se recluyó al grado de arruinar su vida y terminar como intendente en una escuela. Es otra genialidad de Kaufman arrebatarle a Jake para darle a Lucy no solo una, sino un abanico de prestigiosas ocupaciones. Incapaz de triunfar en ninguna de sus áreas de interés (después de todo la única distinción que ganó en su vida fue una medalla por diligencia cuando él quería la de conocimientos), Jake inventa una novia que es una autoridad en cada una de ellas. “Este es mi propósito en la vida. Validar a Jake. Y necesita verme como alguien cuya valoración es válida porque soy validada por otras personas”, dice Lucy en un trance.

Este sutil movimiento le permite a Kaufman sumergirse en una zona que él como pocos ha explorado en años recientes: la disección del hombre “intelectual”, “básicamente bueno”, “sensible”, “incomprendido”. Jake siente el impulso de victimizarse (“es tentador”, dice, “culpar a alguien de todo esto”), pero otro lado de sí mismo no le permite tomar esa salida fácil. Al hablar de *A Woman Under the Influence* (1974) de John Cassavetes, es claro que Jake se identifica con Mabel como alguien incomprendido, herido por

las circunstancias. En respuesta, Lucy repite al pie de la letra la crítica asesina de Pauline Kael a la vulnerabilidad excesiva del personaje, a la actuación desbordada de Gena Rowlands y al guion manipulador de Cassevetes que obliga a la audiencia a sentirse mal por su protagonista.

El hecho de que todo suceda en la cabeza de Jake lo vuelve simultáneamente más patético y más complejo. Jake no es un imbécil capaz de abandonarse a sus fantasías más simplonas y machistas porque su conciencia no se lo permite. No logra conjurar un primer encuentro convincente con Lucy porque en un principio ella se siente repelida por su presunción y más tarde la anécdota entera se desbarata rebelando que él no era más que un mirón desagradable. “Conozco bien esa mirada”, dice Jake cuando cree haber identificado a un pervertido observándolos besarse en el auto. Ni siquiera puede cantar de forma juguetona el clásico “*Baby, It's Cold Outside*” porque Lucy le recrimina repetir una canción sobre abuso sexual.

Debido a que los humanos estamos conscientes de la muerte nos vimos forzados a inventar la esperanza, dice Lucy, y se adivina que Kaufman quisiera complementar ese mensaje agregando que ya ni siquiera la esperanza nos salva pues basta pensar en ella para fracturarla. “La mentira: que las cosas van a mejorar, que nunca es demasiado tarde, que Dios tiene un plan para ti, que la edad es solo un número, que siempre es más oscuro antes del amanecer, que siempre hay una luz al final del túnel, que hay un roto para un descosido, que Dios nunca da más de lo que puedes cargar”, dice Jake al borde del llanto y Lucy se limita a simular flatulencias y a declararlo todo una serie de lugares comunes.

Visto así, *I'm Thinking of Ending Things* es la última película que uno querría ver en un año infernal como el 2020. Difícilmente se hallarán visiones más pesimistas que la que aquí nos dispensa Charlie Kaufman (y bueno, ¿qué esperábamos del escritor/director que terminó su mejor película con la línea: “Y ahora, muérete?”). El tono abismal está bien capturado en las escenas en que, llegando a la granja, Jake le muestra a Lucy los establos y se encuentran con los cadáveres congelados de un par de corderos. Para acompañar esa imagen, Jake cuenta la historia de un par de cerdos que estaban siendo devorados vivos por gusanos sin que nadie se diera cuenta por días. El simbolismo es transparente: unos están muertos, pero preservados perfectamente en su infancia; los otros están vivos, pero pudriéndose. La interpenetración entre muerte y vida, la idea de que ambas son parte de un *continuum* y por tanto hay gradientes. Es revelador que sea el cerdo infestado de larvas quien guía al Jake intendente hacia su última presentación y lo tranquiliza: es momento de acabar con su miseria.

En la escena final, Jake recibe el premio Nobel en un auditorio escolar, ante una audiencia compuesta de todos

los otros actores y extras que hemos visto a lo largo de poco más de dos horas, dotados de un maquillaje muy falso para hacerlos ver viejos. El discurso de agradecimiento es el mismo de *A Beautiful Mind* (2001), película muy falseada sobre un genio real con esquizofrenia. Acto seguido, a Jake se le da la posibilidad de cantar y actuar el número *Lonely Room* del musical *Oklahoma* (que, por cierto, tiene un gran rol intertextual en la película), donde un hombre fantasea con conseguir todo lo que siempre ha deseado, incluyendo el amor de la mujer de sus sueños, únicamente para despertar solo. Y a pesar de todo, no debemos dejarnos engañar. Kaufman no es un típico geniecillo misántropo. Tiene una visión desoladora de la condición humana, pero si su obra

es tan poderosa es porque está siempre animada por una auténtica empatía.

La conclusión de la obra de Reid es explícita y violenta. La mujer (que en el libro permanece sin nombre) está aterrizada, el coro de voces al que pertenece la atormenta y la arrincona hasta que se ve forzada a descubrir la verdad. En la versión de Kaufman, en cambio, el momento análogo es más bien trágico y conmovedor: Lucy busca a Jake y en su lugar halla al intendente. Tienen un breve diálogo en que Lucy devela que ella no fue nada más que una chica en un bar a quien Jake contempló sin atreverse siquiera a hablarle. El intendente escucha con una expresión tan triste que Lucy no puede menos que apiadarse de él. Una conexión real surge por un instante. Por vez primera Jake es

## Family Romance, LLC

Werner Herzog

Estados Unidos, 2019.

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

Quien dejó en claro la magia del siglo XX, los avasallantes contenidos en los medios masivos de comunicación, fue el reputado director estadounidense Orson Welles. En 1938 produjo una versión radiofónica de *La guerra de los mundos*, novela de H.G. Wells, provocando una sensación de pánico por su estilo *vérité*. Welles mostró el poder de un medio como la radio: la suspensión de realidad, no importando la génesis ficcional de lo que se cuenta, es contundente y se instala como si fuese la existencia misma. La imitación o el efecto espejo fueron notorios ante las audiencias jóvenes, todavía ignorantes de los dispositivos y alcances de la cultura de masas. Germinaba una polémica en torno a la brillante impostura de los medios de comunicación, incluido por supuesto el cine: de cómo una representación puede ser el calco de las cosas.

*Family Romance, LLC*, del director alemán Werner Herzog, reactiva esta polémica sin que necesariamente lo pretenda. Al director le preocupa poco o nada la convención de los géneros. Trabaja una ficción sobre hechos reales que una buena mayoría cree documental. No se trata de un falso documental, *mockumentary*, que replique el código, así como tampoco apela por la burla. De ninguna manera advertimos interés por el tipo de pesquisa del cineasta francés Jean Rouch, emulando el cine-ojo de Dziga Vertov, ni *Family Romance, LLC* semeja ese pretencioso anhelo del movimiento

capaz de sentir autocompasión. Lucy y él se abrazan, se despiden, y luego viene un ballet (también inspirado en *Oklahoma*) que navega el trabajo de duelo por una vida que no fue y dice sin una sola palabra lo que en el libro toma diez páginas.

Por supuesto en los mundos desolados de Charlie Kaufman hay siempre un elemento de parodia, de burla cruel, pero también hay, paradójicamente, una compasión genuina por sus tristes y grotescos personajes, quizá surgida del temor de que, al final del traicionero camino, todos estaremos en una habitación solitaria.

obra de Herzog.

No es *Family Romance, LLC* un cine veraz; a cambio, Herzog improvisa una serie de situaciones: si da en el clavo, como en la escena de la tienda de mascotas, sigue la intuición e indaga, como seguro le ocurrió en *Grizzly Man* (2005) o en *Into the Inferno* (2016); estaríamos tentados a señalar también a *La cueva de los sueños olvidados* (2010), si no fuera porque en este documental espléndido se conjuntan la intuición herzogiana con una lúcida interpretación hermenéutica de la raíz de la comunicación humana.

El protagonista de *Family Romance, LLC* es el quid para examinar la obra de Werner. Y es que despunta Yuichi Ishii entre el carnaval calculadamente iracundo de personajes megalómanos en el discurso cinematográfico del cineasta alemán. Ishii sabe del volumen sentimental de la ausencia de figuras edípicas y su periferia; el título de su empresa alude a una noción freudiana, aunque usted no lo crea, y por eso se dedica a reparar esa enfermedad psicológica que ataja a la felicidad contemporánea: la depresión.

Es indudable el éxito mundial de Yuichi. Imparte conferencias, por ejemplo, en Estados Unidos, en la Universidad de Harvard en Massachusetts, para hablar del fondo de los “me gusta” y del alquiler de los amigos en Instagram para “satisfacer el apetito por la aprobación” social. Ishii, incluso, habla de teoría educativa y por supuesto de psicología. El año pasado publicó el libro *Human Rental Shop* (Tetsujinsha), donde resume los episodios interpretados en la agencia. Aunque la soledad no es un epifenómeno contemporáneo, sí lo son la serie de paradojas que la azuzan: una acelerada sociedad del consumo capitalista que fragmenta todavía más el núcleo familiar y cuya consecuencia es la imperiosa necesidad de cubrir ese vacío, y qué mejor



en una sociedad hipertecnologizada como Japón para hablar de la incomunicación, como ya lo hicieron por ejemplo *Perdidos en Tokio* (2003) de Sofia Coppola y en Los Ángeles, California, *Her* (2013) de Spike Jonze.

Si atendemos la primera parte de la obra del director de *Nosferatu* (1979), tan solo tres filmes resultarían con sujetos demenciales en horizonte y temperamento, como lo fueron Lope de Aguirre, Brian Fitzgerald y Da Silvia, en contraste con el recatado realismo con el que se representa Ishii en *Family Romance, LLC*, cinta aclamada en el Festival de Cannes y estrenada comercialmente a través de la plataforma de cine de arte MUBI. El trío de *Aguirre, la cólera de Dios* (1972), *Fitzcarraldo* (1982) y *Cobra verde* (1988) es cincelado con la misma retórica visual y sonora por su alter ego: Klaus Kinski. Y es que la frenética sobreactuación de Kinski hincaba un rumbo muy particular del autor: más que entes humanos, que lo son por sus conexiones históricas en las tramas, fungen como símbolos que reunían los afanes civilizatorios de Occidente.

Werner Herzog, perteneciente a una generación que recogía las cenizas del autoritarismo ideológico de Hitler, muestra su recelo más allá de la política. Por lo anterior, debe entenderse su filme *También los enanos empezaron pequeños* (1970) como un manifiesto de su misantropía y no solo un discurso crítico de cara al milagro económico alemán en particular. Escéptico creador, emblemático del *nuevo cine alemán* (junto a Rainer Fassbinder, Win Wenders y Volker Schlöndorff), plantea una molesta cuña para el pasado y presente del hombre y sus mitos fundacionales. Hay, es verdad, como subrayado de su posicionamiento, un trauma por la conquista colonial, simiente de las naciones modernas (pepita sembrada por un loco, como queda plasmado en la saga de *Aguirre, la cólera de Dios*, *Fitzcarraldo* y *Cobra verde*).

La imputación se afina desde del origen propio. No habla en sus películas de sociedades ya instaladas o desarrolladas, sino de su excepción: la dura construcción de los cimientos (eso es *Petróleo sangriento* de P. T. Anderson). Denuncia brutalidad en el nacimiento, violencia que se entiende como choque cultural ante la imposición civilizante. Concordamos en la premisa de que estos personajes se rebelan ante el absurdo de la vida a través de una lucha igual de incomprensible, que solo les pertenece a los necios. Internarse en el Amazonas para descubrir El Dorado, montar una ópera en la selva o el rudo esclavismo en África, son pruebas máximas de una biliosa resistencia. Herzog escoge perfecto el tamaño de la hazaña y Lope de Aguirre, Fitzgerald y Da Silvia solo reflejan la excentricidad de la acción de manera visceral.

Pese a que Herzog conserva esa hosquedad característica desde los

albores de su carrera, ha evolucionado su visión áspera del mundo y ahora opta por disminuir la adrenalina y acercarse al registro desapasionado (nos referimos al tono) tendiente a lo neutral. La gesta en el último tramo de Herzog ha modificado su forma de llegar al punto culminante. Tal vez ni siquiera aspire al clímax subversivo de sus tempranos antihéroes. La proeza, de hecho, la sostenía siempre entre alfileres en su nivel extático. La faena estaba en perpetuo límite, una tensión incómoda que, en sus documentales y en *Family Romance, LLC*, ya abandonó.

Werner Herzog, en vez de ajustar su parafernalia al delirio de estos furibundos, decide contar historias al aire libre (entendido este no solo como el espacio narrativo sino en la acepción de libertad) sin esa neurosis del rastreador de entelequias. El saldo es insólito en sus películas rodadas en este siglo: parece que estuviéramos en un terreno equivalente al del arrebatado, en donde el hombre rema a contracorriente en medio de tormentas; sin embargo, ya no estamos en forzadas parábolas, en su contrapunto espurio, sino en la descripción cuasi antropológica de hechos increíbles o simplemente exentos de ortodoxia no sabemos cómo entrevista. (A mí en lo personal me asombra *Into the Inferno*, mezcla de un escrupuloso seguimiento al pensamiento científico para explicar los volcanes, pero agrega con singular distancia un pensamiento mágico venido de las creencias populares y una rarísima apropiación posmoderna de la deidad).

Por ello el tufo teatral se ha disipado ante la transparencia de los elementos en planos muy ceñidos al objetivismo. La vehemencia se columpia hacia un remanso; se aquieta. No hay dudas metafísicas, como dice Herzog, pues se concreta a la estética que provocan los asombrosos episodios que descubre con su incansable fisgoneo y que oscilan en un péndulo fluctuante como la citada *Into the Inferno*. En vez de moralizar este mundo enajenante, alineado por las tecnologías de la información que, más que desplazar a lo elementalmente humano, lo transforman en un tercer estadio posthumano, su papel es el de una cámara que no juzga y solamente atestigua. Para Herzog este debate de la postverdad no es tan novedoso, porque para él los *fakes* son tan antiquísimos como la historia del propio Egipto. Lo que sí ha cambiado en el mundo *fake*, es la escala con la que se difunde, hoy brutalmente aparatosos.

Sabemos que Herzog, no obstante, urgido del lenguaje filmico para anclar sus posturas, no ocupa las acostumbradas fórmulas sintácticas. Más que rodear a sus historias de cámaras, movimientos y cortes dinámicos, su cine borda el drama que hallará en un instante irrepetible, como sugiere en *Family Romance, LLC*. De ahí que su fase de documentalista sea tan extraordinaria como su vanidad en mancuerna con Kinski. En ambos existe una suerte de manipulación. En la ficción es evidente que obedece a un artificio

que propone un tono que suspenda la realidad. Mientras que el documental, por más que se apele a esa pureza de corte etnográfico, siempre se interpondrá un ángulo/ decisión que proviene de un campo subjetivo.

Y a Herzog, ya lo ha dicho, le es indiferente. Prefiere no complicarse en una visión casta de las cosas y en cambio diluye el género en provecho de la trama. Por eso poco importa la impostación de *Family Romance, LLC*. Discutir si es *fake* a Herzog no le repulsa, al contrario; sigiloso, desliza su premisa: el arte es un impostor. Empero, la impostura de *Family Romance, LLC* es tersa y hasta alcanza un afortunado lirismo (las *selfies* en los cerezos es un momento bellísimo); es decir, no molesta en ninguna arista. El *fake* se permea con tal naturalidad que lo creemos.

La confusión solaza a Werner, divertido, aunque no es su razón primera. El filme es una invención, es imaginado el guion, y lo que se palpa en un encuadre es la respetuosa y paciente exploración de la esencia a partir de un solo registro. La dirección de actores, en este sentido, no ambiciona el habitual estereotipo; más bien, es un laboratorio de lágrimas y risas. Herzog trabaja sobre una premisa ficticia con Yuichi Ishii, persona real que encabeza la empresa que se dedica a proveer de suplencias sentimentales. Y las impresiones que emanan de cada puesta en escena resultan muy conmovedoras.

Escurrar en los rasgos visuales de *Family Romance, LLC* la autenticidad de lo expuesto, es ocioso y más en una época donde la pérdida de centro y paradigmas referenciales nos distingue y orilla a la desdencialización de identidades y a la relativización de las representaciones artísticas. La cámara de Herzog no es una fuerza invasiva que revele a las personas y al entorno con maña moral; más bien, su acompañamiento es discreto hasta que emerge la propia energía de la situación, impregnándole a la narración un estilo *cool*. Un acento *slepper* y circunspecto disimula la grata celada de Herzog que visibiliza la rutina mundana contraria a la obligación de trascender los significados. La pantalla carece de conflicto, se fuga el drama, el filme prescinde de cualquier información que insinúe su motivo. En todo caso se desprende y flota un aura de los encuentros afectivos. Damos por sentado que el director no encubre sino solo expande su consideración. La ausencia de intriga facilita que Werner escarbe en lo verdadero, que es lo que está frente a la cámara. En la empresa de Ishii, el disimulo no es engaño, porque tiende hacia la sinceridad de la suplantación y lo mismo acontece en la película, cuya ficcionalidad persigue emular lo original en estado virgen.

Umberto Eco señaló que, en ciertas fenomenologías de la mentira, se cita como caso secundario la ficción narrativa. Aunque se admite, Eco argumenta que es impreciso situar en la lógica de la mentira a la ficción narrativa. Apelando a Samuel Taylor

Coleridge, la ficción narrativa suspende la incredulidad fingiendo que lo contado fue verdad. Así le creemos a los gigantes de Jonathan Swift y Rabelais, o a Herzog. El autor de *El cementerio de Praga*, novela sobre un entrañable embustero, justifica a la ficción narrativa porque no dice falsedades ni intenta hacernos daño; lo que se edifica, en complicidad con el lector, es un mundo posible. Y la diferencia entre lo que manifiesta Eco y Herzog, a su vez, es que el mundo posible de *Family Romance, LLC* no es una fábula ni ciencia ficción, sino un relato que se desprende al ras de suelo realista.

La suspensión de realidad en *Family Romance, LLC* se logra gracias a que el mundo posible propuesto se levanta entre una delgada línea de la espontaneidad y el emplazamiento de una cámara casi imperceptible. Es como si Herzog filmara trozos de vida y se desconectara por completo del lenguaje cinematográfico. (Cabe evocar a *Boyhood: momentos de una vida*, película dirigida por Richard Linklater que ensaya con plasmar el tiempo real, también fragmentos existenciales, filmando la historia de sus personajes durante poco más de una década).

Un modelo de docuficción es *Close-Up* (1990), del realizador iraní Abbas Kiarostami, quien recrea un suceso real en el que un cinéfilo se hace pasar por su admirado director Mohsen Makhmalbaf. El planteo de Kiarostami pone en crisis la identidad y el concepto de arte cinematográfico bajo la conciencia de que era una recreación: la imitación puntual de un engaño, como si un espejo reflejara el laberinto de otro espejo. En contraste, Herzog va un escalón más allá, o no le aflige la impostación como al iraní, y ocupa otro proceso de hipnosis donde la imagen de Kiarostami es

ajena a su finalidad. Con la excepcional franqueza de los actores, termina la disyuntiva: se confunde la misión empresarial y no se percibe el lenguaje filmico, y así se naturaliza el simulacro. *Family Romance, LLC* no es recreación como *Close-Up*, es una ficción sobre una acción real que de suyo es ficticia. El feliz entuerto lo resuelve Herzog, primero, ya sin Kinski (desde hace décadas), simbólicamente un sello de su primera fase de director de cine imbuido en la impostura excéntrica. En segunda instancia, apelando a esa perspectiva documentalista en su fecundo periodo de indagación científica y etnográfica, consigue el tono de extrañamiento dócil e indoloro aún siendo presencia artificial.

La reparación de la soledad es uno de los motivos del amplio consenso de las plataformas tecnológicas. Es la paradoja de esta época saturada de posibilidades comunicativas, de alargue del tiempo libre y del reforzamiento de la conciencia individual por encima de los cognados colectivos y, todavía así, tensadas ante los ideales y valores que profesa la propia comunicación globalizada: el proyecto en pareja, la convivencia familiar y hasta la perpetuación de los ritos populares y nacionalistas en provecho de un consumo disfrazado, sí o sí compartiendo los objetos que semejan el mito de Sísifo en donde la sociedad contemporánea empuja su enorme piedra a un inútil destino. Prevalece un inesperado y ya habitual consumo de contenidos a la carta o redes con algoritmos que nos envuelven en una endogámica y por demás onanista retroalimentación, aunque quebrando en ambos el prejuicio de un lector presa de mensajes unívocos.

Herzog muestra robots que desplazarán al hombre en un hotel impersonalísimo o el ansia warholiana

de convertirse en famoso, aunque sea por quince minutos (la mujer deseosa de ser el blanco de las miradas de los otros), con una calma pasmosa en donde no se entrevé calificativo deontológico. El mundo posible de *Family Romance, LLC* es una sociedad alienada en pleno tumulto, pero con matices que hacen pensar en una cultura aterciopeladamente esquizofrénica en donde cohabitan, sin rivalidad, la orgullosa historia y el impaciente futuro. El *hanami* de los cerezos continúa en la isla y se ha vuelto espectáculo de picnic de masas, son micro cosmos de sonriente paz, como el Parque Yoyogi, para redescubrir las iluminadas flores. Asimismo, hay fascinación en Herzog por el *Hotel Henn na* en el distrito de Asakusabashi, atendido por androides y donde converge con unos peces robóticos que nadan en un acuario con una belleza de falsificación de movimiento y color. El oráculo con su pitonisa igualmente se aprecia como enclave de leyenda. O los jóvenes teatralizando un combate con sus milenarias katanas que otrora defendieron el honor samurai.

En cada uno de estos eventos culturales, Herzog aporta su aséptica observación. Los accidentes con los que alimenta el relato mutan entre la curiosidad del director alemán cuyos protagonistas ansian llenar un vacío. La soledad posmoderna en *Family Romance, LLC* se vuelve otra más de las imposturas de Herzog: ambigua magia de un impasible instante, de la nostalgia por el padre se transita al repentino cariño por la suplencia; o, en un acto de gracia, se vuelven tanto enaltecer el máximo esplendor de un fruto como admirar un falso pez creado por un demiurgo tecnológico.

## Tierra de Dios

Francis Lee

Reino Unido, 2017.

ISABEL SÁNCHEZ

Francis Lee, en una entrevista *on line*, dice unas palabras reveladoras sobre su ópera prima *Tierra de Dios*. Al ser preguntado por sus influencias cinematográficas, reconoce que no es muy cinéfilo, y explica que sus referentes son las películas románticas americanas de los 80. Nombra en concreto tres: *Oficial y caballero*, *Pretty Woman* y *Armas de mujer*. Y añade que son películas en las que los personajes descubren lo que es el amor y las rela-

ciones. Después expone que en lo formal, en el estilo de rodar, sus influencias son otras. Le interesan cómo cuentan y ruedan sus historias tanto los hermanos Dardenne como Jacques Audiard.

Y efectivamente *Tierra de Dios* es una película sobre un personaje que descubre lo que es enamorarse y lo que esto supone. Y el director británico lo hace desde el distanciamiento respetuoso de los Dardenne (*Rosetta*), pero con toda la importancia en lo físico y lo sensorial del cine de Audiard (*De óxido y hueso*). Además, añade mucha autenticidad y verdad, así como una conexión especial con la naturaleza y el paisaje. Hay personalidad y alma en esta obra cinematográfica, ya que el director conoce bien esa tierra de Dios donde rueda y ese ambiente rural duro y silencioso del condado de Yorkshire. Lee filma en el

paisaje de su infancia, donde su padre cuidaba ovejas en la granja familiar.

Así cuenta una historia de amor con todos los ingredientes de un gran romance hollywoodiense, pero con un estilo totalmente genuino y especial. Porque otra cosa que tenía clara este director es que quería contar un romance haciendo más hincapié en lo visual, y rodeándolo de sonidos naturales, los que se escuchan en esa tierra de Dios: el viento, el mugido de las vacas, el balido de las ovejas, el chapoteo del agua... De hecho sus personajes apenas hablan, les cuesta compartir sus emociones. Es más importante un gesto que una palabra.

*Tierra de Dios* cuenta la historia de amor entre un joven granjero, Johnny Saxby (Josh O'Connor), con un trabajador rumano, Gheorghe Ionescu (Alec Secareanu), que ha contratado su

padre para que le ayude durante una semana a asistir el parto de varias ovejas. Johnny se siente atrapado en la granja, de la cual tiene que encargarse desde que su padre sufrió un derrame cerebral. En la granja, aislada del mundo, viven el padre amargado (Ian Hart) por no poder trabajar y que no deja de exigirle; la abuela (Gemma Jones), una mujer que la vida ha hecho dura, pero que quiere a los suyos a su manera; y Johnny, que trata de canalizar su rabia y frustración entre el alcohol y los escarceos sexuales con desconocidos.

La llegada de Gheorghe Ionescu supone un antes y un después en la vida de Johnny. En un principio es absolutamente hostil al nuevo inquilino (al que no dejan entrar en la casa familiar, sino que duerme en una caravana), provocándole siempre que puede. Pero cuando están los dos trabajando en lo alto del páramo durante varios días con las ovejas, el combate se va transformando en amor y ternura. Después de un primer encuentro sexual brutal, luchando entre el frío y el barro, Gheorghe poco a poco va guiando a Johnny hacia el amor, la delicadeza y el cariño. Su transformación va siendo gradual, consciente no solo de las emociones que le despierta el visitante, sino exteriorizando algo más el cariño que siente hacia su padre y su abuela, y hacia la dura tierra que les rodea. Pero como en todo romance que se precie hay obstáculos: no solo el miedo al compromiso total, sino también el recrudescimiento de la enfermedad del padre que sufre otro derrame. Ese miedo al compromiso hace que Johnny no solo pierda otra vez el rumbo, sino que haga daño a Gheorghe, que además sufre también la hostilidad de unos habitantes de la aldea. Este abandona la granja, se marcha. Tiene claro, pues tiene experiencia, que no quiere sufrir más.

Y en ese momento, el joven protagonista se replantea su vida, con la complicidad silenciosa de su padre y su abuela, pues ambos han visto lo que ha sacado Gheorghe de él. Así que como en una buena película romántica que se precie, este sale en su busca para decirle que tiene claro que quiere estar con él...

Frances Lee no tiene miedo de mostrar los cuerpos de dos personas que se aman, ni sus expresiones de felicidad o éxtasis. Sobre todo es significativo en todos sus personajes el empleo de las manos. Las manos acercan a un padre y a un hijo en la cama de un hospital o en una bañera. Con las manos Johnny trabaja, examina el cuerpo de sus animales y también recorre el del ser que ama. Con las manos la abuela hace la comida caliente, limpia y plancha, y también expresa ternura hacia su hijo enfermo u ofrece una nota importante para el futuro de su nieto. Con las manos Gheorghe come, cocina, asiste los partos de las ovejas y revive a los corderos con problemas, hace quesos y, sobre todo, cuida a Johnny.

Lo que pone de manifiesto *Tierra de Dios* no son solo sus cualidades formales y la manera de rodar con sensibilidad, y centrándose en lo físico y

sensorial, un enamoramiento, sino que deja en evidencia que en este siglo XXI el cine romántico más puro se encuentra en las historias LGTBI. Durante tanto tiempo se ha silenciado en el cine la riqueza de los géneros y las orientaciones sexuales que ahora se ha dado cuenta de que todavía quedaban muchas historias por contar. Si en el amor heterosexual se buscaba la transgresión y lo prohibido, tirar tabúes, traspasar límites y fronteras, así como analizar lo transformador y liberador del amor, ahora el camino se ha abierto mucho más y las posibilidades del romanticismo se han diversificado, enfrentándose el espectador a savia nueva y renovadora.

Si bien es cierto que desde los años sesenta ya se contaban buenas historias de amor protagonizadas por homosexuales, una vez iban cayendo las censuras y la apertura social era cada vez más evidente, hasta ahora no habían desplazado a las historias heterosexuales ni asumido totalmente el lenguaje del cine romántico y del melodrama. No olvidemos joyas como *La calumnia* (1961) de William Wyler, *La escalera* (1969) de Stanley Donen, *Los chicos de la banda* (1970) de William Friedkin, *Muerte en Venecia* (1971) de Luchino Visconti, *Mi hermosa lavandería* (1985) de Stephen Frears, *Mi Idaho privado* (1991) de Gus van Sant o *Cuatro bodas y un funeral* (1994) de Mike Newell. Pero el pistoletazo de salida a una historia de amor homosexual ofreciendo nuevos caminos al cine romántico fue sin duda *Brokeback Mountain* (2005) de Ang Lee, donde dos vaqueros se enamoran, pero han de ocultar su amor durante años en una sociedad homófoba. A partir de este momento, las historias más románticas y potentes en todas las cinematografías parten del colectivo LGTBI.

No es de extrañar que en estos últimos años el cine romántico que llega al público es entre personas del mismo sexo, y poco a poco también están surgiendo los argumentos con protagonistas transgénero (*Una mujer fantástica* de Sebastián Lelio). Se deja en evidencia que hay muchos otros caminos que todavía quedan por explorar e indagar con romanticismo. Así ahora lo romántico y lo subversivo, la caída de tabúes, la búsqueda de la libertad, o los primeros amores están presentes en recientes obras cinematográficas cuyos protagonistas son del mismo sexo. La bellísima *Retrato de una mujer en llamas* de Céline Sciamma, reseñada en estas mismas páginas, sobre dos mujeres en el siglo XVIII que durante unos días pueden vivir la libertad de su amor y después perpetuarlo con un lenguaje secreto que han creado a través de la pintura y la música. También dos mujeres de los años cincuenta inmersas en un buen melodrama, a lo Douglas Sirk, son las protagonistas de *Carol* de Todd Haynes. La alegría, el descubrimiento y el desengaño del primer amor son las claves de *Call me by your name* de Luca Guadagnino. Nos rompe el corazón la historia de amor en silencio que vive un joven afroamericano, que no ha tenido

una vida fácil, con un compañero de clase en *Moonlight* de Barry Jenkins. Nos sigue entusiasmado cómo nos cuenta este tipo de historias Pedro Almodóvar más romántico que nunca en *Dolor y gloria*, y esa historia de desamor que relatan Salvador Mallo (Antonio Banderas) y Federico Delgado (Leonardo Sbaraglia). Nos emocionamos con *Solo nos queda bailar* de Levan Akin y el amor entre dos bailarines jóvenes, espontáneos y lozanos, de danza georgiana, donde uno de sus maestros les dice rotundo: “La danza georgiana se apoya en lo masculino. Aquí no hay espacio para la debilidad”. Y así un largo etcétera...

Por otro lado, otra huella que deja *Tierra de Dios* de Frances Lee es la importancia de la naturaleza y el paisaje a la hora de contar una historia de estas características. Como la naturaleza hace surgir los instintos más primarios, despojados de caretas. El campo lo envuelve todo de vida, sensualidad y sonidos. La hierba que se mece, el sonido del viento y la textura del barro acompañan a la pasión y exteriorización de los sentimientos. El paisaje y sus colores expresan muchas veces el alma y el tsunami emocional de los personajes. Y aquí se rastrean varios pasos tanto en la literatura como en el cine. Por una parte, hay toda una generación de autores británicos donde la presencia de la naturaleza era imprescindible y vital para empaparse de las pasiones que contaban. Así ocurre cuando uno se hunde en las páginas de las hermanas Brontë, D. H. Lawrence o Thomas Hardy, como también se refleja en las películas que han adaptado sus novelas (y en los diferentes *remakes*) como *Cumbres Borrascosas*, *Jane Eyre*, *El amante de Lady Chatterley*, *Mujeres enamoradas*, *Lejos del mundanal ruido*... También hay tradición cinematográfica en el Reino Unido en buscar en la naturaleza un aliado para contar sus historias. Tal como se puede ver en algunas producciones de David Lean como *La hija de Ryan*, en las de Michael Powell y Emeric Pressburger como *Corazón salvaje* o *Sé adónde voy* o en la delicada *Kes* de Ken Loach. Películas donde la vida rural está en el centro del relato y el paisaje es otro personaje más que complementa el alma de sus protagonistas. Pero esto también es visible en las grandes películas del Oeste americano, así muchas críticas en el momento de su estreno equiparaban *Tierra de Dios* con *Brokeback Mountain*, solo que en la película británica los protagonistas no salen de ningún armario, sino que lo que aprenden es a amarse y relacionarse.

Johnny y Gheorghe viven una historia de amor que como en *Oficial y caballero* o *Pretty Woman* tiene su secuencia final de encuentro exaltado donde dos personajes que tenían miedo a amarse se comprometen a vivir juntos para siempre. En este caso en una granja de Yorkshire..., en la tierra de Dios, como la llaman los lugareños.

## Tenet

Christopher Nolan  
Estados Unidos, 2020.

PEDRO CASCO

En el año 2000 un joven cineasta británico sorprendió a público y crítica con una película que alteraba el orden de la narración, a partir de una especie de moviola una secuencia tras otra: *Memento*. Veinte años después, el mismo director, ya consagrado, ha retomado algunas de aquellas premisas y ha intentado sublimarlas en una superproducción de las pocas, por no decir la única, que se ha atrevido al estreno en salas en tiempos de pandemia. En 2020, Christopher Nolan nos ha hecho su último regalo: *Tenet*.

A partir de un acontecimiento con trazas de realidad: el asalto de un auditorio de música por unos secuestradores y su rescate por fuerzas especiales —como ocurrió en 2002 con el teatro Dubrovka de Moscú, incluido el gaseado de rehenes, pero aquí llevado a la Ópera de Kiev—, *Tenet* nos mantiene atados a la butaca con un despliegue de conceptos que se van diseminando de forma escalonada cuando más conviene. Verbigracia: una posible Tercera Guerra Mundial (no nuclear, sino “temporal”), Oppenheimer y el proyecto Manhattan, el plutonio 241... Pero quizá lo más remarcable y definitorio del filme, no tanto por el qué sino por el cómo, consista en el manejo del tiempo —la posibilidad de viajar hacia delante y hacia atrás para alterar acontecimientos, y la percepción de estos por parte del viajero—, y en que el malvado sea un intermediario entre futuro y pasado (o presente, según cómo se vea).

He ahí la madre del cordero en un guion del propio Nolan: la inversión temporal como capacidad desarrollada en el futuro, que se exporta al pasado/presente de la película en forma de armas con una capacidad destructora mayor que la de cualquier medio convencional, y que en algún momento se muestra que también afecta a los personajes, de modo que todo lo que vemos o hemos visto en pantalla está condicionado por dicha inversión.

Eso se acompaña de elementos algo más discutibles, como la inversión térmica. ¿Por qué el hecho de que ciertas acciones vayan hacia atrás en el tiempo debería implicar que un fuego lleve a la congelación? Definitivamente, a diferencia de otras piezas mejor cerradas a nivel de trama, pese a lo fantástico, en la filmografía de Nolan —*Memento*, *The Prestige*, *Inception*—, en *Tenet* se observan ciertas lagunas, también en algunos personajes, cuyas motivaciones no se entienden muy bien. ¿Por qué Priya es la confidente que

allana el camino hacia el perverso Sator y al final da un giro inesperado?

En cualquier caso, *Tenet* funciona perfectamente como cinta de acción, en el marco de ciencia ficción ya característico del autor. Y para ello, esta vez no recurre a actores de primera línea del *star system* —Leonardo DiCaprio, Marion Cotillard, Hugh Jackman, Scarlett Johansson, Matthew McConaughey o Anne Hathaway—, o incluso fetiche, como Christian Bale, salvo por dos excepciones: Michael Caine y Kenneth Branagh.

Fiel a sus orígenes, Nolan ha recurrido varias veces a estos tres últimos, todos como él de origen británico. Pero quedémonos con Caine y Branagh, que sí intervienen en *Tenet*. En el caso del primero, el veterano actor inglés juega de nuevo un papel clave como detonante de la trama —*Inception*, *Interstellar*— y, aunque su aparición está lejos del metraje ocupado en *The Prestige*, vuelve a dejar huella. En el caso del segundo, repite con el director tras *Dunkirk* y apunta a ser de los que han llegado para quedarse.

En esta ocasión, el norirlandés incorpora a un antagonista de quilates frente al personaje del *Protagonista* —¿para qué llamarlo de otro modo?—, interpretado por John David Washington y a quien a menudo aún se identifica como “el hijo de Denzel Washington”. Junto a él destaca Robert Pattinson, que tras pasar por la saga de *Harry Potter* y protagonizar la de *Crepúsculo*, pronto será el nuevo *The Batman*, consolidándose como uno de los actores jóvenes con más proyección del Hollywood actual.

Otro rol relevante es el que desempeñan dos actrices. Por un lado, tenemos a Elizabeth Debicki, recordada por ser la princesa Diana en las temporadas 5 y 6 de la serie *The Crown*, y que aquí funge como esposa despechada del antagonista. Y por otro, se sitúa Dimple Kapadia, la citada Priya, que ha hecho la mayor parte de su carrera en Bollywood, y aquí es el personaje más notable en las escenas que ocurren en la India. En un papel más pequeño, pero decisivo para entender lo que se nos contará a continuación, cabe mencionar también a Clémence Poésy. La inclusión de actores y actrices de distintas procedencias (Estados Unidos, Reino Unido, India, Francia...) da al filme una magnitud internacional, que se ve reforzada por los países donde se ha rodado: los ya mencionados, excepto Francia, y a los que debemos sumar Estonia, Dinamarca, Noruega e Italia.

Ese concepto del mundo como un escenario estaba ya presente, diez años atrás, en una película como *Inception*. Y no solo eso: hay una suerte de juego de espejos en la obra del realizador londinense, que evidencia cuáles son sus grandes obsesiones. Un lugar destacado lo ocupan los saltos en el tiempo y una par-

ticular concepción de este —de *Memento* a *Tenet*, pasando por *Inception*, *Interstellar* y *Dunkirk*—, y a veces también del espacio, de la dimensión física —*Inception*, *Interstellar* y *The Prestige*—. Y luego está todo lo relacionado con los sueños: en ocasiones lúcidos, con *Inception* como máximo exponente, o en el polo opuesto, con la incapacidad de tenerlos, de dormir, como en *Insomnia*, si bien aquí el guion no salió de la pluma de Nolan.

Dejando al margen la trilogía de Batman firmada por el propio autor —*Batman Begins*, *The Dark Knight* y *The Dark Knight Rises*—, los reflejos de unas películas en otras se observan de forma clara en *Tenet*. Por ejemplo, *The Prestige* maneja la duplicidad de un mismo personaje/actor en pantalla, en las figuras de Jackman y Bale; *Tenet* también.

Por su parte, en *Inception* todo gira alrededor de los sueños: de unos dentro de otros, como si de muñecas rusas se tratara, y de la capacidad de intervenir en ellos para implantar ideas y modificar sentimientos. Esto la emparenta con *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, de Michel Gondry —donde otro director con preocupaciones parecidas a las de Nolan (el tiempo, los sueños, la memoria) explora la capacidad de suprimir recuerdos—, y tiene, por supuesto, su eco en *Tenet*. Aquí es como si la segunda mitad de la película fagocitara a la primera —una *matrioshka* dentro de otra—, y termina dándonos claves de escenas que al ser revisitadas cobran otro sentido, a la vez que se completan.

Otro factor que une a *Inception* y a *Tenet* es que en la primera la vida personal del protagonista, Cobb, salpica toda la historia, mientras que en la segunda lo hace la del antagonista, Sator. En ese sentido, la mujer de este —una intensa y de piernas interminables Elizabeth Debicki— se convierte en pieza clave como vínculo entre dos mundos y entre dos tiempos.

Algo más alejada de *Tenet* está *Interstellar*, donde la baza principal es la aventura en el espacio. Pero si nos ponemos a buscar semejanzas, las encontramos en la exposición de mundos paralelos con un tratamiento del tiempo distinto para cada uno de ellos. Lo mismo ocurre en una cinta de época, basada en hechos reales a los que se supo buscar las vueltas, como *Dunkirk*.

Y así llegamos, o regresamos a *Memento*, si nos ceñimos al orden cronológico de realización y, si se nos permite, emulando al propio Nolan. En su segundo largometraje como director, los acontecimientos alrededor de Leonard y su memoria se presentan de manera que la parte más subjetiva de la narración (escenas en color) y la más objetiva (en blanco y negro) convergen al final en una especie de híbrido que siembra las dudas so-

bre qué partes de la narración hasta ese momento han sido reales, y cuáles no. En *Tenet* igualmente se dibujan dos partes —una en sentido cronológico y otra en sentido invertido—, pero los interrogantes no se plantean sobre el pasado sino sobre el futuro del Protagonista.

El autor propone un giro sobre la experiencia planteada en la película que le dio a conocer y, en su universo de saltos espacio-temporales, nos lleva a preguntarnos no por qué este tipo ha actuado así, y a reorganizar la información que hemos recibido desde el principio (*Memento*), sino a una cuestión más imprevisible y que nos sitúa frente a un cierto abismo: ¿Cómo este individuo ha actuado en el

futuro para llegar a ser quien maneje una compleja operación que le involucra a sí mismo y a toda una gama de personajes en el pasado? (*Tenet*). En conclusión, *Memento* nos cuestiona sobre el pasado y *Tenet*, en otro giro de tuerca, nos abre un enorme abanico de posibilidades sobre el futuro.

De este modo, el nuevo filme de Nolan, sustentado en un sólido cuadro de actores y pese a los quiebros, incluso lapsos, a nivel de guion, nos mantiene atentos a sus idas y venidas, y por momentos hipnotiza. El cineasta vuelve a apelar a nuestra capacidad para reconstruir el rompecabezas —para lo que no está de más un segundo visionado— y lo corona,

tras dos horas de hacernos pensar, con una escena de acción de treinta minutos, en que por momentos hay acciones hacia delante con fondos hacia atrás, en un curioso uso del *chroma*, y en que el objetivo ya no es solo derrotar al malvado, sino salvar a la humanidad, porque puestos a subir la apuesta...

Recordando las últimas palabras de Hugh Jackman en *The Prestige*: “El público conoce la verdad. El mundo es simple, miserable. (...) Si puedes engañarles, aunque sea por un segundo; si puedes hacer que se pregunten, entonces vas a ver algo muy especial: la expresión de sus caras”. Marca de la casa: Christopher Nolan.

## La conjura contra América

David Simon

Estados Unidos, 2019.

DAVID SANDOVAL RODRÍGUEZ

En *La conjura contra América* se cuenta la historia de los Estados Unidos a través de los avatares de una familia judía, los Finkel Levin, radicada en un barrio de Nueva Jersey durante los años posteriores a la Gran Depresión. Si usáramos un diagrama de Euler para explicar de qué va la primera temporada sería factible decir que, por un lado, su narrativa visual está inspirada en los documentales de la época y retoma inclusive material original para dar contexto a la historia; por otro, tiene al entorno familiar como el teatro en el que se mostrarán las transformaciones de la nación, que afectarán directamente a todos los personajes y trastornarán, más allá de lo doméstico, las vidas de la familia.

La producción, que conectará fácilmente con el espectador promedio de HBO, está cuidada hasta el detalle y se nota rápidamente la inversión en escenarios, vestuario, secuencias y hasta musicalización de la serie. Los capítulos están enmarcados en una gama de colores similar a la película *Joker* de Todd Phillips, evocando logradamente un pasado en tonalidades secas, frías, otoñales.

*La conjura contra América* es producida por David Simon, reconocido realizador, guionista y productor, responsable de *The Wire* —serie multipremiada, conocida y apreciada tanto por el público como por la crítica— que ahora apuesta por una particular adaptación de la novela homónima de Philip Roth, publica-

da en 2004. Novela y serie se sustentan en una ucronía, es decir, una ficción que inicia con acontecimientos reales y se desarrolla creando una trama alternativa, como *Bastardos sin gloria* o *Érase una vez* en Hollywood de Quentin Tarantino.

En *La conjura*, Charles Lindbergh es el ídolo aviador que luego se convertirá en candidato a la presidencia contra Franklin D. Roosevelt. Desde los créditos iniciales en blanco y negro, que comienzan con imágenes de las campañas presidenciales y terminan con escenas del ascenso nazi en Alemania al ritmo amenazantemente optimista de “The Road is Open Again”, se anuncia el surgimiento del antisemitismo institucionalizado y cómo esa amenaza llega a la Norteamérica aún traumatizada por la crisis económica y frente al prometedor horizonte de la recuperación.

Contrario a lo que cierta crítica especializada ha dicho en Estados Unidos (por ejemplo, en *Variety*, *Slate* o *The Washington Post*) considero que la serie es lograda, entretenida y fluye muy bien gracias al oficio narrativo de sus productores y los diálogos e interacciones de un elenco de actores de vasta trayectoria (John Turturro, Winona Ryder, Michael Kostroff). A ratos uno se olvida que está viendo una producción de HBO, factor que puede ser su punto fuerte o débil, dependiendo de la perspectiva. ¿Por qué? Porque me parece que el equipo liderado por Simon, Ed Burns y hasta el pro-

pio Roth, que figura en los créditos como productor ejecutivo y hasta guionista en algunos capítulos, optaron por sumergirse en el género del melodrama a partir de los recursos estilísticos y conceptuales aprendidos en *The Wire* y otros contenidos similares ya presentes en HBO.

Esto significa que, si se espera ver una serie trepidante, brusca y en la cual se avanza al mismo ritmo de los personajes —numerosos, ambivalentes moralmente, esquivos—, mejor vuélvase a ver *The Wire*. Pero si se busca un melodrama bien producido, que puede ser comprendido y contado a los demás, personajes con líneas argumentales propias que se entrecruzan y cuyas tragedias se engarzan, *La conjura contra América* es de una manufactura superior a otras series de corte “histórico” que recrean un momento particular.

Mención aparte merecen Zoe Kazan, la madre-corazón eje de la trama, cuyas angustias son el pulso de los episodios; también aparte, por su excesivo histrionismo, están John Turturro y Winona Ryder. Como dije, esto puede considerarse su mejor acierto al ser los polos opuestos a la historia de la familia Finkel o puede ser visto como actores exagerando sus personajes que, en mi opinión, se hallan más cercanos al arquetipo del antagonista y por ello sus actuaciones destacan sobre la aparente “normalidad” de los Finkel que, por cierto, no es tan normal como ellos quisieran.

En pocas palabras: *La conjura contra América* es un cautivante melodrama preparado con la intención de mostrar un mundo real, casi tangible por su familiaridad, que dará un giro funesto. Dele la oportunidad a los dos primeros capítulos y tal vez llegue a su expectante final, muy parecido a lo que vimos el martes 3 de noviembre del 2020.

¿Ansiedad, depresión, insomnio,  
miedo, ira, angustia?

¡Hazte crítico!

Escribe una reseña de una novedad literaria  
y envíala a [revistacriticismo@gmail.com](mailto:revistacriticismo@gmail.com)

# CRITICISMO

Revista de Crítica

35

36

México/España  
[www.criticismo.com](http://www.criticismo.com)