

Letrillas



Fotograma: *Triangle of sadness*, de Ruben Östlund

CINE

Triangle of sadness, el nuevo orden de Östlund

por **Fernanda Solórzano**

La mayor destreza del director sueco Ruben Östlund es filmar la incomodidad: mostrar situaciones en las que alguien rompe los códigos tácitos de comportamiento o aquellas en las que un evento inesperado lleva a un personaje a descubrirse y revelarse muy por debajo de lo que pregona. Cuando este es el caso, dicho personaje cargará con el peso de saberse incongruente, pero hará todo lo posible por salvar su imagen —intentos que fallan una y otra vez y se vuelven en sí mismos penosos—. Su creciente torpeza contamina el ambiente porque hace difícil para los otros fingir

imperturbabilidad. Como si se tratara de una enfermedad contagiosa, el comportamiento “inapropiado” de una sola persona basta para que los demás actúen de manera errática. Todos, en el fondo, temen que pronto se derrumbe su propia fachada de superioridad moral.

La película de Östlund que mejor ha expuesto la brecha entre discurso y acción es *Force majeure* (2014), ganadora del premio del jurado en la sección “Una cierta mirada” en el festival de Cannes. En ella, un empresario sueco que se ve a sí mismo como el líder fuerte y protector de su esposa

e hijo pequeño es el primero en salir corriendo cuando una avalancha de nieve amenaza con sepultar el resort en el que se hospeda la familia. La siguiente cinta de Östlund, *The square* (2017), buscaba exponer los dobleces de algunos personajes del arte contemporáneo. Centraba la sátira en el curador de un museo, quien dedica más tiempo a perseguir al niño árabe de un barrio marginal (ya que podría ensuciar su reputación) que a cuidar los detalles de su próxima exposición, centrada en un cuadro trazado sobre el empedrado fuera del museo. Dentro de esa área, decía el *statement* del artista, “todos compartimos los mismos derechos y obligaciones”. La trama contenía varios comentarios sarcásticos. En la secuencia más memorable, un artista de *performance* irrumpe en una cena de gala y se comporta como un gorila agresivo, dominante y sin sentido del pudor. La reacción indignada de los patrones del museo, supuestos defensores de un arte trasgresor, deja ver que esto último aplica siempre y cuando el trasgredido sea otro. *The square* también fue premiada en Cannes, esta vez con la Palma de Oro. A diferencia de *Force majeure*, generó reacciones encontradas. Para algunos, *The square* perdía fuerza al desatender su historia central (el doble discurso del curador) y salpicar la trama con viñetas aisladas (como la del hombre gorila). Para otros, esas viñetas permitían a Östlund ejercer su mayor talento: exhibir a personas aparentando sofisticación (y fallando). Mucho de esto podría decirse de su película más reciente, *Triangle of sadness* (2022),

con la cual volvió a ganar la Palma de Oro en Cannes (y con ello ingresó al club de los pocos directores que han obtenido dos veces el premio más alto de ese festival: Francis Ford Coppola, Michael Haneke, Ken Loach y los hermanos Dardenne, entre ellos).

La historia de *Triangle of sadness* se divide en tres capítulos. El primero se titula “Carl y Yaya”, e introduce al espectador al mundo del modelaje masculino: la única profesión –acota la película– en la que las mujeres ganan significativamente más que los hombres. Este segmento tiene ecos con *The square* y su sátira de los portavoces de un discurso progresista. Un ejemplo de ello es la proyección de la frase “Todos somos iguales” en la pared de fondo de una pasarela (similar a la que en *The square* invitaba a la gente a entrar al cuadrado). En la secuencia de la pasarela, los asistentes al desfile de moda son acomodados en sillas según su jerarquía en la industria. Si esto implica desplazar a quienes ya estaban sentados, ni modo.

Actualmente, las agencias de publicidad y las casas de moda lanzan campañas incluyentes, orientadas a limpiar la imagen elitista de sus clientes. Östlund muestra la falsedad de este *buenondismo* (“las campañas en las que los modelos sonríen –dice un reportero– son para las marcas *cutres*”, dice un periodista de moda). La película también ilustra la legendaria crueldad de los agentes de *casting*, capaces de humillar a un modelo con el solo acto de hojear su portafolio y cruzar miraditas entre ellos.

Al margen de estos comentarios, Östlund busca desmontar la dinámica de la relación amorosa de los modelos Carl (Harris Dickinson) y Yaya (Charlbi Dean, quien falleció tres meses después del estreno en Cannes). Ella es una modelo e *influencer* exitosa que gana más que él, lo que no impide que se sienta cómoda en un rol de género tradicional. Cuando van a un restaurante costoso, Yaya espera que su novio pague. Él se lo reprocha

ahí mismo, alegando no solo la asimetría en los ingresos de cada uno sino que antes habían acordado dividir ese tipo de gastos. Östlund expone el lado sensato de ambos argumentos, hasta el día en que Yaya acepta frente a Carl haber faltado al pacto (“soy muy buena manipulando”, le dice entre risitas). Agrega que lo que *en verdad* busca es un hombre que la proteja, porque lo efímero de su profesión la hace sentirse vulnerable. La confesión despierta en Carl instintos de macho alfa, semejantes a los que presumía el patriarca de *Force majeure*. Le promete a su novio que, en adelante, se sentirá segura a su lado. El capítulo cierra con esta promesa. Es importante no olvidarla, ya que la historia de la pareja se diluye en el siguiente capítulo, titulado “El yate”.

El siguiente episodio transcurre en un crucero de lujo al que Yaya es invitada solo por ser *influencer*, y se centra en exhibir las excentricidades de los multimillonarios a bordo; entre ellos, una pareja de ancianos que ha hecho su fortuna vendiendo armas, un viajero solitario que en un momento de euforia ofrece regalar relojes Rolex y, el más protagónico, un oligarca ruso llamado Dimitry (Zlatko Burić) que alardea de ser el “rey de la mierda” (vende fertilizante a Occidente). La tripulación no es precisamente un modelo de dignidad. El capitán Thomas (Woody Harrelson) pasa el día alcoholizado y encerrado en su camarote, mientras la jefa de personal Paula (Vicki Berlin) le ordena a su equipo humillarse o lo que sea necesario para satisfacer los deseos de los pasajeros. Remata su discurso recordándole al *staff* que sus esfuerzos serán recompensados. “¡Dinero! ¡Dinero!”, gritan todos al unísono, dando saltos que retumban sobre el techo de los cuartos de limpieza, donde pasan el día encerrados los empleados de rango más bajo. Ellos, plantea la película, son los oprimidos de verdad.

¡Maldito capitalismo! –parecería decir Östlund, sin asomo de

sarcasmo—. ¿Por qué habría de ser sarcástico –preguntarían muchos– si la riqueza mal distribuida está al fondo de la corrupción moral de estos personajes? El reparo a este episodio no es a su tesis socioeconómica sino a lo obvio de su representación. El borrachín Thomas –socialista de corazón *pero* al frente de un crucero de lujo– y el oligarca Dimitry –hijo del comunismo, y su más feroz detractor– intercambian citas de sus héroes políticos sin registrar que una tormenta zangolotea el barco: una metáfora muy transparente de un mundo en manos de líderes disociados e indiferentes. La secuencia previa es considerada por muchos la más trasgresora de la película: los pasajeros, más emperifollados que nunca, acuden a la tradicional cena del capitán. El movimiento del barco azotado por las olas provoca que –durante quince minutos en pantalla– los millonarios vomiten, vomiten y vomiten. El regodeo escatológico de Östlund cae en lo pueril. Mostrar a ricos vaciando las entrañas y perdiendo la compostura es una forma fácil, casi perezosa, de castigar a los *malos* del cuento.

Sin embargo, una secuencia del capítulo “El yate” compensa esta simplonería. En ella, la amante del oligarca conversa con una de las empleadas encargadas de atender a los huéspedes. Quiere compañía, e insiste en que se sumerja con ella en la alberca. Eso es imposible –responde la chica– no solo porque está vestida sino porque a los empleados no se les permite hacer uso de las instalaciones. La rusa se indigna: porque la medida le parece injusta pero, sobre todo, porque alguien que debería servirla se está negando a hacerlo. Esto último sería impensable. Paula ordena a toda la tripulación interrumpir sus actividades, ponerse un traje de baño y echarse un rato a nadar. Esta caracterización de Östlund del rico “empático” que impone su idea de bienestar, sin considerar las necesidades del otro y hasta empeorando sus circunstancias,

es mucho más ácida que los simples retratos de viajeros enojados.

Es difícil comentar el tercer episodio de *Triangle of sadness* sin revelar el incidente que sirve a Östlund de transición. Su título –“La isla”– ya adelanta algo. En él, el director vuelve a contar una fábula con moraleja incluida y, de nuevo, incluye subtramas que la rescatan. Ahora la alegoría gira en torno a lo relativo de la riqueza económica y a la inutilidad de los rangos cuando se carece de habilidades mínimas. También, retoma la tesis ya planteada por *El señor de las moscas*, la novela de William Golding llevada al cine por Peter Brooks: en ciertas circunstancias, los humanos descienden a un estado de barbarie. En favor de Östlund hay que decir que este tercer acto evita la idealización del personaje otrora oprimido, planteando que, con tal de perpetuarse en el trono, nadie está a salvo de convertirse en tirano. Más importante, “La isla” recupera la historia de los modelos Carl y Yaya, dando sentido a aquel primer capítulo que prometía reflexionar sobre la belleza física como moneda de cambio, la desventaja masculina en ese mercado y cómo esto repercutía en los roles de género. El nuevo orden de la isla revela a Carl como el poseedor de más activos y, por primera vez, más cotizado que su pareja. ¿Recuerda el lector el desplante de dignidad del modelo al saberse manipulado por Yaya? Pronto se verá que había sido solo eso: un desplante. Como el paterfamilias que huía de la nieve en *Force majeure* y el curador de arte bravucón de *The square*, Carl se suma a la lista de personajes de Östlund que nunca podrán alardear de su propia virtud. —

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



Fotografía: Kremlin.ru / Wikipedia.

POLÍTICA

¿Es posible la construcción de futuros?

por Roger Bartra

Hace mucho que abandoné la idea de la construcción de futuros. Los militantes de izquierda queríamos construir un futuro y muchos acabamos horrorizados por el socialismo que había sido construido en nombre de los ideales marxistas. Los sueños de construir futuros que terminaron en pesadillas nos alejaron de los programas leninistas y maoístas. Así que el tema me parece un poco marchito, en el mejor de los casos, y amenazador si veo la peor opción. En las propuestas sociales y políticas que aparecen en el panorama actual es más fácil detectar futuros imposibles, ya sea porque se trata de ideas demagógicas o de planes elaborados por ignorantes y oportunistas. Todo esto me lleva a pensar en los que destruyen

el presente para volver al pasado, una modalidad actual de aquellos que lo destruían con métodos revolucionarios para abrir el paso a un futuro que ahora sabemos que fue siniestro. Es el caso de Vladímir Putin, que está destruyendo el presente ruso y ucraniano con su sueño de volver a la Gran Rusia de antaño. Fue la intención de Donald Trump, que quiso volver a la grandeza supuestamente perdida de Estados Unidos. Y es el ejemplo de López Obrador, que derriba instituciones para retornar a un pasado nacionalista revolucionario libre de pecados neoliberales. Al amenazar con destruir el presente han creído eliminar un futuro posible que les disgusta. Y el trabajo destructivo sin duda amenaza no a uno sino a muchos futuros posibles, sin que un porvenir mejor aparezca en el horizonte visible.

Así que para abordar el problema prefiero partir de la observación de la encrucijada actual y de las opciones sociopolíticas que existen realmente, para intentar imaginar los futuros que posiblemente abran las diversas alternativas. Es decir, creo que nos enfrentamos a un problema concreto eminentemente político y no a un asunto de posibilidades ontológicas

como modalidades kantianas del ser. Así, la reflexión sobre la encrucijada ante la cual está el mundo puede abordarse como un cruce de varios caminos alternativos, como una situación difícil ante la que debemos decidir. Pero una encrucijada puede ser también una emboscada peligrosa, una trampa que nos acecha.

Tanto a escala global como en las situaciones específicas en los diversos países aparecen dos grandes alternativas: la vía no democrática y potencialmente despótica, representada por China y Rusia, y la opción democrática, representada por la Unión Europea y Estados Unidos. No se trata de una disyuntiva entre dos sistemas económicos, pues ambas opciones son capitalistas, sino de un dilema sobre el sistema político de representación. Esta bifurcación aparece en formas peculiares en varias naciones, donde la alternativa autoritaria fue encarnada por Bolsonaro en Brasil y lo es todavía por Erdoğan en Turquía, por Orbán en Hungría y por López Obrador en México, por solo dar unos ejemplos. Por supuesto, en torno de esta dualidad hay además un enjambre heterogéneo de teocracias y de regímenes dictatoriales tradicionales, así como toda clase de democracias precarias con inclinaciones tiránicas alojadas en su seno.

Tampoco considero que se trate de una polaridad que separe un lado liberal de otro antidemocrático. Han surgido formas iliberales de liberalismo, autoritarismos liberales y formas de hiperliberalismo que complican la definición de los polos que se oponen. Tampoco hay homogeneidad en el campo dictatorial, donde hay gobiernos de muy diversa índole, desde sistemas verticales duros hasta populismos conservadores. Es evidente que la historia no llegó a su fin en una ilusoria condición en que el futuro no sería más que la prolongación del presente en una sola línea. El presente está dividido y las imágenes que brotan del futuro son como sombras

que entran en colisión. La polaridad ha aparecido en un panorama confuso y nebuloso, pues está sumida en guerras comerciales muy variadas, en una crisis climática y la amenaza de la pandemia del coronavirus. El estallido de la guerra en Ucrania en febrero del año pasado añadió una extrema tensión global. Pero, hasta el momento, esta polaridad no se revela como el enfrentamiento de dos bloques rivales porque una gran parte de los países han eludido tomar partido y porque Rusia y China no forman un bloque consolidado, sino una asociación sin carácter operativo.

No quiero negar la importancia de propuestas para mejorar en el futuro dimensiones específicas como la salud, la tecnología, la educación, el clima, la energía, el transporte, los armamentos nucleares, el sistema financiero y muchas otras. Se trata de opciones que se pueden enmarcar en las alternativas políticas existentes, con posibilidades de generar acuerdos internacionales.

Ahora quiero pasar al comentario de otros aspectos. Hace más de diez años, en 2009, publiqué un ensayo titulado *La sombra del futuro*. Allí evoqué, desde luego, al gran escritor George Orwell, cuya novela *1984* es el emblema más destacado de un futuro desastroso que imaginó en 1949. Orwell escudriñó su presente para advertir de los peligros que acechaban. Antes, en 1935, el magnífico historiador holandés Johan Huizinga publicó *Entre las sombras del mañana*, donde examinaba la gran enfermedad cultural de su época, la barbarie que exaltaba el mito frente al logos. Intuía que el nazismo que triunfaba en Alemania era una amenaza que ponía en peligro a la razón. Después, Ernst Bloch caracterizó a la Alemania nazi como un país donde predominaba “la simultaneidad de lo no contemporáneo” para referirse a los grupos sociales precapitalistas que Hitler supo captar. Gino Germani se inspiró en esta idea para caracterizar al peronismo y a los fenómenos

populistas como situaciones políticas originadas por la “singularidad de lo no contemporáneo” y con la finalidad de señalar la coincidencia simultánea de condiciones procedentes de épocas diferentes. Mucho después Reinhart Koselleck continuó esta idea al afirmar que no existe la singularidad de un tiempo único, sino diferentes ritmos temporales superpuestos unos sobre otros. La polaridad que he mencionado al comienzo se puede entender desde esta perspectiva: como tiempos diferentes incrustados en una misma época.

La situación mexicana de 2009 me pareció que contenía también diversos tiempos históricos ocurriendo simultáneamente, y que por ello podríamos atisbar las sombras del futuro —no el futuro mismo—, que serían las siluetas oscuras que proyectan en el presente los obstáculos que nos impiden ver directamente las luces del futuro. Estos obstáculos son las formaciones políticas y sociales que viven tiempos diferentes en el mismo momento y cuya sombra acaso permite intuir o adivinar el futuro. En aquel ensayo observé al populismo nacionalista revolucionario, con su vocación por mirar hacia atrás, como una sombra que perfilaba un peligro futuro para México. Esa sombra coexistía y se oponía a otra que vivía un tiempo diferente, una formación moderna, cosmopolita, globalizadora y reformista que auguraba un futuro que no estaba hecho de retazos del pasado. Esta alternativa fue derrotada en 2018 y la otra sombra se extendió sobre México. Hoy vivimos amenazados por esta sombra cuyo perfil permite intuir un futuro negro. Hoy podemos estudiar los diferentes tiempos que conviven en las entrañas de México y, como hacían los antiguos adivinos que escrutaban las tripas de un animal sacrificado, acaso encontrar allí indicios del futuro. —

ROGER BARTRA es antropólogo y sociólogo. Se formó como etnólogo en la Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH. Su libro más reciente es *Mutaciones. Autobiografía intelectual* (Debate, 2022).



Fotografía: Cortesía del Museo Nacional de Arte

ARTES VISUALES

La liberación de las faldas

por **Dulce Fernanda Alcalá Lomelí**

Desde que somos pequeñas se nos ha enseñado a medir nuestro “valor como mujeres” en proporción al largo de nuestras faldas. Aún recuerdo que en la secundaria se clasificaba nuestro nivel de promiscuidad, o de supuesta seriedad, en función de qué tantos centímetros se encontraba por encima o por debajo de nuestras rodillas la tela del uniforme escolar.

Estos recuerdos me vinieron a la mente, después de tantos años, al visitar la exposición *Bajo la misma falda. Carmen Boullosa / Magali Lara. Colaboraciones* en el Museo Nacional de Arte. Curada por las manos y mentes de Boullosa y Lara, esta muestra nace, en gran medida, de la representación que se ha hecho de nosotras a partir de nuestra apariencia y de cómo vestimos. Tal como lo establecen la artista y la escritora, la falda es y ha sido un termómetro cuya función

es medir y administrar nuestro grado de libertad.

En *Bajo la misma falda*, Lara y Boullosa se remontan a los años setenta y ochenta, aquellas décadas en que las minifaldas llegaron a México junto con su fuerte carga simbólica respecto a la liberación sexual femenina. Fue justamente en octubre de 1970 que las calles de la ahora Ciudad de México se llenaron de manifestantes vestidas con minifalda, exigiendo con el puño en alto el derecho de portarla y gritando consignas al unisono que denunciaban el control sobre los cuerpos y la sexualidad de las mujeres.

De la misma manera, fue en este contexto en el que las voces de las artistas mexicanas feministas tomaron mayor ímpetu y fuerza. Influenciadas por el trabajo del arte feminista norteamericano, creadoras como Magali Lara, Carmen Boullosa, Mónica

BAJO LA MISMA FALDA. CARMEN BOULLOSA / MAGALI LARA. COLABORACIONES

Museo Nacional de Arte

Hasta el 26 de marzo de 2023

Mayer, Maris Bustamante, entre muchas otras más, exploraron y construyeron nuevos lenguajes plásticos a través de los cuales pudieran desprenderse de los estereotipos artísticos impuestos por la Escuela Mexicana de Pintura. Pero no buscaron únicamente deslindarse del formato academicista y caduco del arte mexicano, sino que su principal intención fue romper con la representación del cuerpo femenino que hasta ese entonces se había hecho en el arte, mediado, inevitablemente, por una mirada masculina y patriarcal.

En las obras de estas artistas se confrontaron las imágenes y discursos impuestos sobre lo femenino a nivel físico, cultural y social. Ellas buscaron reapropiarse de sus cuerpos y representarse a sí mismas desde sus propios parámetros y desde sus experiencias personales, asumiéndose como las narradoras de su historia y las dueñas de su sexualidad.

Estas ideas están presentes en *Bajo la misma falda* desde que entramos a la galería que se encuentra en el segundo piso del museo. Apenas damos nuestros primeros pasos, nos confrontamos con *El retrato de las hijas del licenciado Manuel Cordero* (1875) de Juan Cordero, imponente por sus grandes dimensiones y perteneciente a la colección del Munal. Aquí el juego curatorial es brillante, pues, antes de apreciar la obra de Lara y Boullosa, se nos presenta la imagen que se acusa: la representación de la mujer a lo largo de la historia del arte, es decir, un retrato realizado por un hombre. Mujeres de largas faldas encarnando el ideal de la feminidad decimonónica: la belleza recatada y pulcra, inmaculada e inexistente.

Rápidamente esta imagen se ve transgredida por la obra de estas dos artistas, en la que se expresa la sexualidad femenina de manera contundente y violenta. Aparece el cuerpo

La soledad del escucha

por Eduardo Huchín Sosa

femenino desde su propia agencia como un ente deseante y ya no como objeto de deseo; pero esta violencia no se ejerce únicamente desde la imagen explícita, sino, más bien, desde la desarticulación del lenguaje de representación artístico. A través de la abstracción, las manchas que evocan los fluidos corporales, las líneas trazadas con fuerza sobre el papel, la obra de Lara desmantela y reconfigura su propia feminidad aludiendo a su corporalidad sin nombrarla.

Pero la herramienta más eficiente de disrupción frente a la institución del arte masculinizado es, probablemente, la disolución que se hace de la figura del artista como individuo. La particularidad más interesante, y la característica más hermosa, de esta exposición es que se trata de un trabajo hecho y pensado en conjunto. La obra plástica de Magali Lara dialoga e interactúa con el trabajo poético de Carmen Boullosa. Piel con piel, palabra e imagen se fusionan en obras en las que conviven las voces de ambas artistas, construyendo una polifonía donde se traducen las vivencias de sus cuerpos. Una charla íntima entre dos amigas en donde se ponen de manifiesto sus deseos, pulsiones y afectos. En esta exposición se encuentran propuestas artísticas interdisciplinarias que mezclan las artes plásticas, literarias, escénicas y performativas. En ellas, se puede apreciar un trabajo colectivo, mediado desde el amor y la amistad, que empezó durante su juventud y sigue existiendo hasta el día de hoy.

Un claro ejemplo de estas ideas es la obra *Lealtad* (1980), presente en la muestra. En este libro de artista, tanto Lara como Boullosa trascienden los límites de sus disciplinas y construyen un nuevo lenguaje en donde la palabra y la imagen se encuentran y confrontan como iguales. La artista y la poeta se fusionan y, tal como lo expresan ellas mismas, crean una “tercera autora” que bebe de la boca de las dos. Se pierde la noción de identidad individual, para pensarse como

un conjunto que, en alusión al título de la obra, nace de la lealtad entre dos amigas. Pero, además, se trata de una fidelidad que logra traspasar las barreras del tiempo, pues en 2020 sale una nueva versión de la obra, *Lealtad alterado*, en donde ambas intervinieron la publicación original, mirándose a sí mismas desde la madurez y el paso de los años.

La exposición parte de los vínculos que han unido, desde los años setenta, el trabajo de estas dos mujeres creadoras, pero además busca dar reconocimiento a sus contemporáneas, así como a sus antecesoras y maestras en el arte, bajo cuyas faldas se detonaron los motivos artísticos y las luchas que cobijan sus obras. Vemos un reflejo de lo que fueron Carmen y Magali juntas; pero también se escuchan los ecos de la influencia de artistas como Frida Kahlo y María Izquierdo, pioneras innegables del arte hecho por mujeres en México.

Bajo la misma falda se trata acerca de la construcción de lazos que unen el pasado con el presente, de las redes que se tejen entre mujeres como forma de resistencia ante los discursos impuestos sobre nuestros cuerpos y nuestros quehaceres en el arte, así como sobre nuestra realidad material inmediata. Articula un discurso de conocimiento de lo propio desde la intimidad y desde la posibilidad de mirarnos y reconocernos en el trabajo de otras. Es un acto de lealtad entre dos amigas que miran hacia atrás en el tiempo y recuerdan su obra conjunta desde el presente, un encuentro de empoderamiento desde el abrazo colectivo que grita con fuerza por el derecho a usar nuestras faldas a la altura que se nos antoje. —

DULCE FERNANDA ALCALÁ LOMELÍ es licenciada en literatura latinoamericana y maestra en estudios de arte por la Universidad Iberoamericana. Su línea de investigación se concentra en los estudios críticos de la cultura, específicamente en las políticas del cuerpo y su representación, los estudios de género y los feminismos periféricos.

Sabemos la fecha en que a Schubert le cambió la voz porque su maestro de canto anotó en una partitura: “Franz Schubert ha soltado un gallo por última vez, 26 de julio de 1812.”

Cuando Leonard Bernstein tenía dieciséis años montó una versión amateur de *Carmen* de Bizet con amigos de su edad en Sharon, Massachusetts, el pueblo a donde iba a vacacionar. Junto con un compañero de la escuela reescribió las letras para usar referencias locales y consiguió un piano maltrecho para la música. Decidió también que los papeles de los hombres los desempeñaran mujeres y viceversa. Leonard la hizo de Carmen, “con una peluca roja y una mantilla negra y con varios vestidos de gasa que me prestaron los vecinos de Lake Avenue, a través de los cuales se veía mi ropa interior”. La entrada costaba veinticinco centavos. Asistieron doscientas personas.

En sus años de esplendor, Franz Liszt viajaba con un pasaporte, concedido por las autoridades austríacas, que decía: *Celebriate sua sat notus* (“De sobra conocido por su fama”).

Glenn Gould sobre: Gilbert y Sullivan (“los aprecio en pequeñas dosis”), el minimalismo (“aburrido a más no poder”), el rock (“insultante”), Rajmáninov (“absolutamente intolerable”), Scarlatti (“suciedad mundana”), *La consagración de la primavera* (“profundamente ofensiva”), *Historia de un soldado* (“un bodrio”).

A lo largo de su vida Beethoven padeció sordera, colitis, reuma, tifus, problemas de la piel, abscesos, gran

variedad de infecciones, degeneración inflamatoria de las arterias, ictericia, hepatitis crónica y cirrosis hepática.

El día en que Alma Mahler sintió que iba a dar a luz a su primera hija, Gustav mandó a llamar a la comadrona y, mientras su esposa se retorció del dolor, intentó calmarla leyéndole pasajes de Kant en voz alta. “El sonido monótono de la lectura era para volverme loca”, anotó Alma en su diario. “Además, no podía comprender nada de lo que leía.”

Richard Wagner difundió el rumor de que Brahms cazaba a los gatos que pasaban por la ventana de su apartamento en Viena: “Después de atravesar a las pobres bestias –escribió–, las arrastraba hasta su habitación como si se tratase de un pescador de truchas. A continuación, escuchaba ávidamente los últimos gemidos de sus víctimas y anotaba cuidadosamente en su cuaderno sus observaciones *ante mortem*.” A pesar de lo exacto de su descripción, Wagner nunca visitó a Brahms ni existe evidencia de sus afirmaciones.

Al intentar cruzar la frontera austríaca, dos oficiales de aduanas le preguntaron a Haydn su profesión. El músico respondió: *Tonkünstler*, compositor –literalmente, “artista de los sonidos”–. Uno de los oficiales no entendía de qué estaba hablando y su compañero le explicó: “Es alfarero”, convencido de haber escuchado *Thonkünstler*, “artista del barro cocido”. “Precisamente eso”, ratificó Haydn.

Wagner también le insinuó al médico de Nietzsche que los males de su paciente eran producto de la masturbación.

La primera advertencia de *copyright* musical se encuentra en una colección de motetes del compositor judío Salomone Rossi, editada en Venecia en 1623, que a la letra dice: “Nosotros, los abajo firmantes, decretamos por la



Pintura: Karl Joseph Stieler / Wikipedia.

autoridad de los ángeles y la palabra de los santos, invocando la maldición de la mordedura de la serpiente, que ningún israelita, dondequiera que esté, puede imprimir la música contenida en esta obra de ninguna manera, en su totalidad o en parte, sin el permiso del autor antes mencionado.”

En el siglo VIII, el Concilio de Clovesho prohibió a los benedictinos que dejaran entrar a “poetas, arpistas, músicos y bufones” a sus monasterios.

Arthur Rubinstein sobre las razones para no escuchar a otros pianistas: “Si tocan mal, me siento fatal; si tocan bien, me siento peor.”

Carta de Friedrich Engels a su hermana sobre el ídolo del momento: “El señor Liszt ha estado aquí y ha

hechizado a todas las damas con su forma de tocar el piano. Las damas de Berlín estaban tan atontadas por él que durante uno de sus conciertos hubo una pelea encarnizada por tomar posesión de un guante que él había dejado caer, y hay dos hermanas que ahora son enemigas de por vida porque una de ellas le arrebató el guante a la otra. La condesa Schlippenbach llenó su bote de colonia con el té que el gran Liszt se había dejado en una taza, después de haber vertido la colonia por el suelo. [...] Dicho sea de paso, por aquí Liszt debe de haber ganado al menos 10 mil táleros y la cuenta de su hotel ascendió a 3 mil táleros, aparte de lo que se gastó en las tabernas. Es un pedazo de hombre, así te lo digo. Se bebe veinte tazas de café al día, cada taza de unos 50 gramos de café, y diez botellas de champán, de lo cual se puede

concluir con bastante certeza que vive en una especie de neblinosa borrachera permanente.”

De acuerdo con Séneca, el *tripudium* era “el estilo masculino con que los hombres antiguos solían bailar en los momentos de ocio o durante las festividades sin correr el riesgo de perder la dignidad, ni siquiera si los veían sus enemigos”.

El día en que enterraron a Beethoven, un desconocido se acercó al sepulcero para ofrecerle dinero por la cabeza del compositor.

Luego de improvisar sobre un aria de *Las bodas de Fígaro*, Mozart se levantó bruscamente del piano, saltó hacia donde se encontraban las sillas y mesas y se puso a maullar como un gato, asegura Karoline Pichler, presente en la sala.

El pianista Oscar Peterson al chofer del autobús en el que viajaba: “¿Podría conducir un poco más rápido o un poco más lento? No puedo dormir si el motor suena en si natural.”

Cuenta Nadia Boulanger que una vez vio a Stravinski agarrando de las solapas a un pobre hombre:

—Pero, señor Stravinski, no entiendo por qué tenemos que discutir así, si opino lo mismo que usted.

—¡Sí, pero por razones equivocadas, porque usted no tiene la razón!

El antiguo presidente de la organización Estudiantes por una Sociedad Democrática (SDS) Todd Gitlin recuerda haber presenciado una reunión de jóvenes activistas en Berkeley que pudo haber terminado con los participantes cantando a una sola voz “Solidarity forever”, el himno sindical más significativo de Estados Unidos. La poderosa imagen se vio ensombrecida por el hecho de que casi nadie se sabía la canción, de modo que poco a poco la tonada se fue transformando en

“Yellow submarine”, un tema que, en la apreciación más bien resignada de Gitlin, “podía entenderse como una comunión entre jipis y activistas, estudiantes y no estudiantes”.

Lenin, después de escuchar la *Appassionata*, de Beethoven: “Podría escucharla todos los días. ¡Qué música asombrosa, sobrehumana! Me hace sentir orgulloso, ingenuamente, de que la gente pueda crear tales milagros.”

Y más adelante: “Pero no puedo escuchar música a menudo; me altera los nervios. Me dan ganas de decir cosas amables y estúpidas, y dar palmaditas en la cabeza a la gente que, viviendo en este sucio infierno, puede crear tanta belleza.”

Y después de pensarlo un poco mejor: “Hoy día no se puede acariciar la cabeza de nadie, pueden arrancarte la mano de un mordisco. Hay que golpear esas cabezas sin piedad. Aunque,

idealmente, estemos en contra de cualquier clase de violencia. Sí... tengo un trabajo endiabladamente difícil.”

Según algunas versiones, se oyeron silbidos a medio funeral de Stalin porque, en la ceremonia, Sviatoslav Richter no paraba de tocar una fuga de *El clave bien temperado* de Bach.

Busoni acerca de la *Hammerklavier* de Beethoven: “La vida de un hombre es demasiado corta como para aprender esa maldita sonata.”

De un informe laboral sobre Bach: “Muestra poca inclinación al trabajo.” —

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico y escritor. Es editor responsable de *Letras Libres* (México). Su libro más reciente es *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* (Turner, 2022).

LITERATURA

Nadar de noche

por **Patricio Pron**

Peter Rock (Salt Lake City, 1967) ya había publicado cuatro novelas y un libro de relatos breves cuando, en mayo de 2004, leyó la noticia de que un hombre y una niña habían sido hallados por la policía en un bosque de Portland. Llevaban cuatro años viviendo allí en lo que las autoridades describieron como “un refugio con paredes de madera cubierto con una lona” en el que encontraron “sacos de dormir, un tronco quemado, una pila de viejas enciclopedias, rastillos y otras herramientas”. El padre, un hombre profundamente religioso de cincuenta y tres años que dijo que había servido en Vietnam, bajaba a

la ciudad con su hija, de doce, un par de veces a la semana. Iban a la iglesia, retiraban el dinero de su pensión y compraban víveres y ropa en tiendas Goodwill. El hombre la estaba educando con ayuda de las enciclopedias y la niña estaba en buen estado de salud, de modo que las autoridades decidieron no separarlos. Los alojaron en una granja de caballos con la expectativa de que se reinsertaran en la sociedad y la niña se escolarizase, pero huyeron de la granja poco después. Nunca se volvió a saber de ellos. Las preguntas que el caso despertó en Rock —quiénes eran realmente, qué los había llevado a vivir en el

bosque, cómo se las habían arreglado para pasar desapercibidos durante tanto tiempo; en especial, qué hace que tantas personas desaparezcan en Estados Unidos sin que nadie las eche de menos— continuaron, sin embargo, rondándolo mucho tiempo después de haber leído la noticia, y el escritor estadounidense terminó intentando darles respuesta primero en *Mi abandono* (2009) y luego en *Klickitat* (2016); la primera de estas novelas fue llevada al cine por Debra Granik con el título de *Leave no trace* (*No dejes rastro*) en 2018, con Ben Foster y Thomasin McKenzie en los papeles principales.

“En el bosque hay formas correctas de hacer todo para no llamar la atención”, anota Caroline, la narradora infantil de *Mi abandono*: “si le sacas punta a un lápiz, levantas las virutas. Si quemas papel, hay que despararramar las cenizas”. Nunca sabemos de qué huye su padre, ni qué piensa Caroline en realidad del modo de vida que este le impone, pero ya desde las primeras páginas se nos hace evidente que el deseo y la curiosidad de la niña acabarán poniendo un trágico punto final a la sociedad fuera de la sociedad que conformaron padre e hija. (¿Pero eran realmente padre e hija?) “Caroline aprendía sola con libros en lugar de ir a la escuela, y sembraba su propia comida. Vivía escondida, era invisible, nadie podía encontrarla”, le cuenta Audra a Vivian, la narradora adolescente de *Klickitat*; Audra desarrolla una fijación con Caroline y escapa de sus padres para vivir como ella con el deseo de que Vivian se le una, pero Vivian, que casi lo consigue, sabe que “los animales, como los humanos, cometen en la vida los errores que finalmente los conducen a la muerte, sea física, espiritual o emocional”, y tanto *Mi abandono* como *Klickitat* son relatos acerca de esos errores.

Los nadadores nocturnos, la penúltima novela de Rock, podría parecer muy distinta a las dos anteriores, pero no lo es; su narrador recuerda un verano



Fotograma: *Leave no trace*, de Debra Granik.

de mediados de la década de 1990 que pasó con sus padres junto al lago Míchigan, en Wisconsin, escribiendo cartas a su novia, preguntándose si era realmente un escritor y nadando de noche con una mujer que lo doblaba en edad: en una de sus incursiones algo les sucedió bajo las aguas oscuras, en un estrecho conocido como la Puerta de la Muerte por los numerosos naufragios que se produjeron en él, pero la novela no intenta explicar ese suceso —solo accesible mediante el arquetipo, en realidad— sino más bien en la naturaleza del recuerdo, en especial en la del recuerdo de la reservada, misteriosa Claire Abel, que quedó viuda poco menos de un mes después de haberse casado, que no hablaba inglés “de nacimiento” y cuyos ojos azules eran descritos por la gente como “punzantes, como si

fueran cuchillos”. Rock amplía aquí el repertorio de sus recursos incorporando fotografías y dibujos al relato —así como las figuras tutelares de excéntricos como el artista visual autodidacta Albert Zahn, el “fotógrafo psíquico” Ted Serios y el pintor y visionario estadounidense Charles E. Burchfield, sobre los que los lectores harían bien en indagar—, pero el asunto de fondo aquí, al igual que en *Mi abandono* y en *Klickitat*, es el de la enorme cantidad de manifestaciones que pueden derivarse de una misma experiencia, y el hecho de que narrarlas no solo transforma esa experiencia, sino también a quien lo hace. El narrador de *Los nadadores nocturnos* no sabe qué es lo que sucedió en realidad aquella noche —se dice que Claire pudo ser una criatura marina, por ejemplo—, pero sabe que lo ha

transformado profundamente y que él también estuvo a punto de cometer ese error que conduce a la muerte “física, espiritual o emocional” de personas y animales: de forma más profunda, lo que se pregunta es si él no sucumbió a esa muerte con su transformación en escritor, su matrimonio, el nacimiento de sus hijas.

Lo que hace extraordinarias a estas novelas es, por una parte, el modo en que Rock hace hablar a sus personajes—su lenguaje es expresivo, pero lacónico; por lo general hablan mucho más del paisaje y de la meteorología que de lo que sienten y piensan, y siempre están a punto de deslizarse del “otro lado”, el del mito, las interpretaciones erróneas y los sueños—; por otra parte, las tres pueden ser leídas como casos de estudio, que destacan sobre el fondo de la vida estadounidense de las últimas décadas. Rock nunca lo dice así, y posiblemente rechazaría una lectura política de su trabajo, pero el hecho es que estas novelas pobladas de adolescentes, instinto, inocencia, crueldad, naturaleza, pobreza y misticismo parecen estar hablando de los errores y los peligros que acechan tras la promesa del Sueño Americano.

“Quieren que vaya a la universidad, que conozca a un chico, me case, y después nos levantemos todos los días y vayamos a un trabajo donde nos sentemos en cubículos y probablemente no haya ni ventanas”, se queja Audra en *Klickitat*; al igual que otros personajes de Rock—Caroline; Vivian; el apostador profesional

que se obsesiona con una mormona de diecinueve años en *This is the place* (1997), su reescritura siniestra de *Lolita*; el Alan Johnson de *Carnival wolves* (1998), que recorre los Estados Unidos de este a oeste solo para descubrir que personas y animales son la misma cosa distorsionada por el miedo a lo indisciplinado, lo inmaduro y lo incomunicable; los *homeless* de *The ambidextrist* (2002) y los hombres y las mujeres de su novela de no ficción *The shelter cycle* (2013) que se encerraron con sus padres una noche de 1990 a esperar el fin del mundo—, el protagonista de *Los nadadores nocturnos* sabe que la oscuridad puede ser luminosa, que la crueldad y la piedad son extrañamente parecidas, que nuestro anhelo de independencia y libertad se opone a la existencia social pero no es mejor que ella y que lo salvaje no acecha en los bosques sino en el interior de las personas y en las zonas intermedias que algunas de ellas habitan, los refugios ocultos en la espesura, las periferias y los espacios bajo las casas con bandera estadounidense en el porche: sabe que, como se nos recuerda en *Klickitat*, “las personas y los animales que en la vida hacen siempre el mismo camino eventualmente harán un surco. Pronto los surcos se hacen tan profundos que las personas no pueden ver hacia los costados. No ven el peligro ni la belleza, solo el camino que tienen delante, porque temen perder su seguridad y temen entrar en terreno desconocido”.

Peter Rock estudió en Yale, dio clases de escritura creativa en las universidades de Pensilvania y de San Francisco y recibió una beca Guggenheim; es autor de un libro de relatos (*The unsettling*, 2006) y un proyecto multimedia (*Spells*, 2017), además de nueve novelas, pero solo tres de ellas están disponibles en español: *Mi abandono*, *Klickitat* y *Los nadadores nocturnos*, las tres traducidas por Micaela Ortelli y publicadas por la editorial argentina Godot. Nadar de noche junto a sus personajes supone aprender a ver en la oscuridad y descifrar las corrientes bajo la superficie, y es una de las experiencias más perturbadoramente satisfactorias que ofrece al lector la literatura estadounidense contemporánea. “Por ese tiempo, ese verano, me acuerdo de haberle dicho a alguien que con todos mis relatos yo quería decirle implícitamente al lector: ‘Voy para tu casa’”, escribe Rock en *Los nadadores nocturnos*: “Creía que era una frase fuerte, y la dije para impactar a esa persona, a esa mujer joven; en verdad, pienso que también creía eso, que esa especie de terquedad era algo deseable, algo necesario. Ahora, más de veinte años después, mi declaración cambió: ‘¿Vendrías conmigo, por favor? No quiero estar solo. No estoy seguro de adónde estoy yendo y estoy un poco asustado’”, admite. —

PATRICIO PRON es escritor. En 2021 publicó la antología de relatos *Trayéndolo todo de regreso a casa* (Alfaguara) y en 2022, *Traubuch* (Delirio).

LETRAS
LIBRES



sus
crí
base



Pinturas: Gotos, de Basia Batorska.

ARTES VISUALES

Basia, hasta los cien

por Enrique Krauze

Mi familia y yo vivimos en el mundo visual de Basia Batorska. Frente a la grisura de la vida citadina, sus cuadros nos abren ventanas al mundo natural. Sus óleos, grabados, acuarelas y dibujos no son naturalezas muertas: son naturalezas vivas. Para comenzar, una especie de zoología fantástica en la que abundan animales surgidos de su memoria infantil (como los bisontes en el bosque polaco donde transcurrió su niñez), de su ternura (rinocerontes melancólicos, resignados a su inmortalidad) y de su vida cotidiana (como los gatos perezosos, pensativos, budistas, que ronronean en nuestras paredes, ecos del gato primigenio que en diversas encarnaciones ha acompañado a Basia mientras crea). A veces su obra se remonta a tiempos geológicos

y se puebla de fósiles o estrellas marinas; en otras se sumerge en mares turquesa, surcados por alegres peces color naranja. En su naturaleza abundan también las flores de tallo largo y poderoso, pero sus alcatraces, a diferencia de los de Diego, no son votivos: son rojos, verdes y amarillos, alcatraces intensos, candentes, ígneos. No sé si Basia contempló una erupción volcánica (aunque vivió de niña la Segunda Guerra Mundial y en algún sitio guardó sus horrores) pero la lava transfigurada es un tema recurrente, sobre todo en sus texturas: olas de lava multicolor que queman, iluminan, sangran. Y, sin embargo, siempre llega la paz: enormes bahías como cielos; valles, montañas y cerros (como el de la Silla, su paisaje vital desde la llegada a México)

captados cuando despiertan, descansan y duermen. Levanto ahora mismo mi vista y vuelve a verme Athia, la perrita labrador que tanto me quiso, cuando usaba un incómodo collar que evitaba el daño que se hacía, en la vejez, al rascarse. “Mándame su foto”, me consolaba Basia. Y ahí está ahora, en la acuarela de Basia, su collar es una aureola que enmarca, como en un Giotto, una mirada de perfecto amor.

En la patria polaca de Basia, que fue la de mis padres, los cumpleaños se festejan diciendo *sto lat*, hasta los cien. A Basia, la artista de la naturaleza, la esposa y madre de personas tan queridas, la amiga sabia, generosa y comprensiva, le deseamos más. —

ENRIQUE KRAUZE es historiador, ensayista y editor, director de *Letras Libres* y Clío.



Dos parentescos literarios de Juan Rulfo

por Jorge Edwards

El 7 de enero de 1986 falleció Juan Rulfo. En marzo de ese año Jorge Edwards publicó este artículo en su honor en el número 112 de *Vuelta*. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

Juan Rulfo fue un creador intuitivo, solitario. Algunas veces me he preguntado cuáles fueron sus antecedentes literarios. *Pedro Páramo* marcó una ruptura e introdujo un tono nuevo, pero nada en novela sale de la nada. El hecho de que Rulfo fuera un intuitivo, un escritor de instinto, no implica una falta de filiación como novelista. Al hacer, hace poco, un curso en Estados Unidos sobre la influencia de William Faulkner en la literatura latinoamericana, uno de los casos que utilicé fue el de Rulfo. No conozco las lecturas faulknerianas que pudo tener Rulfo, pero los puntos de contacto entre *Pedro Páramo* y *Mientras agonizo*, una de las novelas clásicas de Faulkner, son evidentes. Eso sí, Rulfo va más lejos que Faulkner. La atmósfera de Faulkner tiene un elemento fantasmal, pero la de Rulfo ingresa directamente en el terreno de la fantasía pura. En este aspecto, el texto de Rulfo es más alegórico, más metafórico, menos ligado al realismo narrativo del siglo XIX, del que Faulkner nunca quiso desprenderse del todo. Comala, el territorio geográfico y mágico en el

que transcurre *Pedro Páramo*, corresponde al Reino de los Muertos de la tradición literaria, el Hades de los poemas homéricos y el *Infierno* de Dante Alighieri. Su originalidad, frente a esa misma tradición, consiste en que es un Reino de los Muertos enteramente americano, donde el pueblo mestizo continúa en lucha contra la violencia y la dominación hispánica. Por ejemplo, uno de los aportes de Rulfo es el uso extraordinario, coloquial y a la vez poético de la lengua hablada. En su prosa, el castellano adquiere un sonido y hasta una coloración enteramente diferentes:

—¿Y por qué se ve esto tan triste?
—Son los tiempos, señor...

Esa respuesta en plural, con su curioso fatalismo, alude a guerras civiles, a terribles trastornos colectivos, a una miseria profunda, a una atmósfera de sequedad desértica y de calor pegajoso que impregna todo el texto. Se repite aquí, pero de otra manera, de una manera que podríamos llamar poética, un rasgo común a toda la literatura latinoamericana, a la anterior y a la actual: la presencia viva de la tierra, el poder que ejerce la naturaleza sobre los personajes.

Otro parentesco literario interesante que podría señalar es el de Rulfo con María Luisa Bombal, sobre todo en su novela *La amortajada*. Aquí puedo citar un testimonio interesante. José Bianco, en un texto reciente sobre la Bombal, cuenta que Juan Rulfo le habló de la enorme impresión que había sentido al leer *La amortajada* en su juventud. Esa novela de una mujer muerta, narrada desde el punto de vista de la muerte, puede haberlo ayudado a descubrir esa voz narrativa peculiar, única, que utilizó en *Pedro Páramo*.

Conocí a Juan Rulfo en una comida exuberante y bulliciosa en Isla Negra, en casa de Pablo Neruda, por el mes de septiembre de 1969. Creo que Rulfo era la figura más silenciosa en medio

de todo ese bullicio y esa alegría. Después, en diversos encuentros, me dio siempre la impresión de un escritor que se había cansado de inventar y que se refugiaba en los estudios antropológicos, en el examen científico de esas comunidades indígenas que antes había descrito mejor que nadie por medio de la invención literaria. Esos estudios, por otra parte, le permitían tal vez recoger leyendas, historias, relatos, que eran literatura pura, literatura en estado bruto.

Rulfo no había escrito demasiadas páginas de ficción, pero en esas páginas, al fin y al cabo, había una síntesis creativa extraordinaria. Probablemente sintió que para él no era necesario y ni siquiera posible escribir más. Después de publicar *Pedro Páramo* y los cuentos de *El llano en llamas*, alrededor del año 1950, entró en un silencio literario casi absoluto, un silencio enigmático, que intrigaba mucho a sus lectores. Recuerdo una pregunta, que sin duda se repetía en sus apariciones públicas, durante un encuentro organizado hace cuatro o cinco años por la Universidad Interamericana de Puerto Rico. ¿Por qué, después de las dos obras maestras de su juventud, no había escrito nada más? Rulfo miró a la audiencia, alrededor de mil personas desplegadas en un anfiteatro universitario, y contestó: “Porque el escritor no es una fábrica.”

El silencio de Rulfo era uno de los fenómenos culturales nuestros, un silencio más significativo que la fecundidad o la facundia de muchos otros. Había asimilado algo del sentido hispánico de la muerte y le había añadido un ingrediente que provenía, quizá, de los cultos fúnebres mexicanos. El final de fiesta consistía en que todo, en definitiva, resultaba recuperado por la tierra poderosa: “y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras...” —

JORGE EDWARDS (Santiago de Chile, 1931) es escritor y diplomático. En 2018 Lumen publicó su libro de memorias *Esclavos de la consigna*.