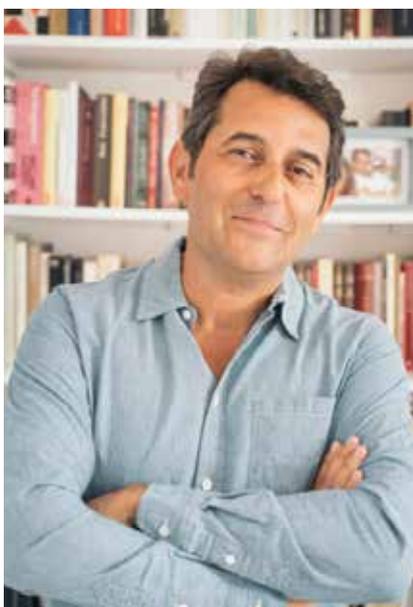


Letrillas



CINE

Entrevista a Manuel Arias Maldonado: “Parece asumirse la minoría de edad de los espectadores; por el camino, se contribuye a ella”

por **Aloma Rodríguez**

Manuel Arias Maldonado, ensayista y columnista, normalmente dedicado a asuntos de teoría política, acaba de publicar un ensayo sobre *Vértigo*, una película que ejerce la misma fascinación en el espectador que la que

siente el protagonista por esa mujer a la que pierde, o cree perder, y luego trata de copiar. *Ficción fatal* (Taurus, 2024) recoge y asimila ensayos y estudios anteriores dedicados a la película. Analizarla es analizar su recepción.

Escribes en el ensayo: “la historia del arte es, para empezar, la historia de las condiciones de recepción del arte”. En el caso de *Vértigo*, la consideración artística de la película ha variado desde su estreno, condicionada por diferentes factores.

Así es. De un lado, tenemos el fracaso relativo de la película en taquilla y entre los críticos en 1958, aunque alguno hubo que se percató de su grandeza; es posible que fuera demasiado moderna o demasiado nihilista. Luego, la película desaparece: entre 1967 y 1983 se negocian los derechos televisivos de varias películas de Hitchcock de la década de los cincuenta y solo queda el vago recuerdo de *Vértigo* como un *thriller* fallido o menor. Entre tanto, la llamada “política de los autores” defendida por los críticos de *Cahiers du Cinema* ha educado a varias generaciones en la idea de que el cine que se hacía en Hollywood no solo era entretenimiento, sino también arte; y Hitchcock era uno de los favoritos de la revista. Cuando la película se reestrena, regresando de entre los muertos como *Madeleine*, millones de espectadores la redescubren y la crítica pronto la encumbra como una obra especial dentro de la obra de su director; la restauración de 1996 le añade todavía un esplendor adicional. También se pone en televisión y se estudia en las universidades; proliferan las citas y homenajes en otras películas y obras de arte. Del relativo fracaso al prestigio superlativo, aunque naturalmente *Vértigo* tiene algunos detractores: una trayectoria peculiar.

Además de ensayo sobre la película, *Ficción fatal* es una respuesta a la *female gaze*; dices que hay que tenerla en cuenta pero que no sea la única consideración. Con respecto a *Vértigo*, ¿cómo afecta esa lectura?

Ocurre que el ensayo inaugural sobre la *female gaze*, escrito por Laura Mulvey en los primeros setenta, dice mucho ya al respecto de la dificultad con que *Vértigo* se amolda a una lectura convencional de género. Sin entrar a discutir la discutible tesis de Mulvey (en el libro lo hago con detalle), ella misma pone *Vértigo* como ejemplo... y termina desdiciéndose años después. Porque ni Scottie (James Stewart) es un representante del patriarcado, ni Judy (Kim Novak) es la víctima pasiva de los acontecimientos; por el contrario, la película le atribuye un protagonismo fenomenal que se revela al espectador en el célebre *flashback* en el que descubrimos la verdad de lo sucedido. Ciertamente Judy ha sido cómplice de Elster, ha participado en un asesinato y destruido psíquicamente a Scottie; después permanece en San Francisco, porque se ha enamorado de él y trata de recuperarlo, mientras él intenta resucitar a Madeleine transformando a esa chica que se ha encontrado por la calle y se parece tanto a la muerta... En suma, la película es mucho más ambigua y compleja de lo que cualquier lectura reduccionista de sus personajes pueda sugerir.

Parte de la fascinación que ejerce la película tiene que ver con esa ambigüedad. Más allá de la peripecia y la parte psicoanalítica, ¿podríamos entender que el tema en abstracto de la película es la ambigüedad?

Es uno de sus temas, sin ninguna duda. Nadie sabe realmente quién es exactamente el otro, qué quiere o qué siente. Hay abundantes duplicidades: Elster es un criminal que no parece serlo; Madeleine no es quien dice ser y Judy tampoco; Midge no tiene una

relación ordinaria con Scottie. Tal vez Scottie sea el personaje más transparente e impulsivo, aunque en la parte final también se comporte de manera turbia. De hecho, la propia película es ambigua: ¿qué quiere decirnos exactamente? No lo sabemos con certeza. Y eso es parte de su grandeza.

Cuando la película fue elegida como la mejor de la historia del cine en la revista *Sight & Sound*, parecía que había un cambio de sensibilidad con respecto a lo que Truffaut llamaba *les grandes films malades*. No sé si eso puede conectarse con aquella distinción de Many Farber con respecto al arte termita frente al arte elefante...

No estoy seguro de que *Vértigo* pertenezca al arte termita, por más que su contendiente en esas listas, *Ciudadano Kane*, pueda calificarse como arte elefante sin demasiada dificultad... pese a que en su momento fue extraordinariamente innovadora. Truffaut llamó “gran filme enfermo” a *Marnie*, una película a mi juicio infravalorada; tampoco sé si *Vértigo* merece ese calificativo. Hitchcock era minucioso, sistemático y ambicioso, aspiraba a crear gran arte y era consciente de su genio. No obstante, es verdad que no hay en *Vértigo* esa solemnidad ni ese perfeccionismo que a menudo parece exigirse de los *number one* en esta clase de listas imposibles. Creo que el triunfo de *Vértigo* en 2013 reflejó sobre todo el hecho de que, tras reaparecer en 1983, ha ido generando una fascinación creciente que, quizá por razones generacionales, no se había reflejado antes en las votaciones correspondientes. Es un tipo de seducción que *Kane*, pese a su indudable grandeza, no ejerce.

¿Qué quiere decir que ese lugar lo ocupe *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080, Bruxelles*?

Quiere decir que nuestra actualidad está dominada por un tipo particular de sensibilidad. Y que esa película

—notable por lo demás— aunaba las características idóneas para convertirse en una suerte de manifiesto político capaz de llenar titulares de prensa. No es la mejor película de la historia del cine, si es que ese título puede otorgarse a alguna; sí es la más representativa de la hipertrofia culturalista que padecen la crítica cinematográfica y el análisis filmico de corte académico en nuestro tiempo.

¿Qué nos cuentan las películas que resulta tan útil para las ciencias sociales?

Nos ponen delante comportamientos humanos, con mayor o menor grado de sofisticación y acierto, lo que nos permite reflexionar acerca del sujeto y las relaciones que mantiene con otros sujetos, así como acerca del contexto en el que cada uno de nosotros se desenvuelve. Se parece a la literatura, solo que con unos medios de expresión diferentes donde la conducta de los personajes no se explica ni existe nada parecido al flujo de conciencia. No obstante, yo hago teoría política, lo que es casi como decir filosofía política, de manera que el cine —y la literatura— tiene seguramente más valor para las humanidades que para las ciencias sociales propiamente dichas.

¿Qué tiene esta película que resulta tan fascinante? Dicho de otro modo, ¿qué tiene esta película para que un teórico político decida dedicarle un ensayo en 2024?

No he escrito el libro como teórico político, realmente, sino más bien como pensador o filósofo —si se me permite la inmodestia— que se ocupa de una obra de arte que siempre le ha fascinado. A cambio, sí que he procurado ser exhaustivo en la consulta y asimilación de la abundante literatura sobre la película y su director, sin por ello dar un tono académico al libro. La película ejerce esa fascinación por dos motivos principales: su belleza plástica, que intoxica al espectador y la hace inolvidable, y su riqueza

semántica, o sea, la abundancia de lecturas que permiten su trama y sus personajes. Yo he buscado un ángulo concreto, para aportar algo novedoso a las interpretaciones del filme, poniendo el énfasis en las ficciones –Madeleine, el amor romántico, el psicoanálisis, San Francisco– que llevan al personaje a su perdición. Pero solo es una de las muchas lecturas posibles... siendo así que todo ese aparato teórico pasa a un segundo plano cuando se oye la melodía de Bernard Herrmann y uno se siente compelido a ver la película otra vez.

¿Hay una especie de peaje que pagar ahora en las producciones que se hacen, como aclarar que cuando se retrata a malos no se está haciendo apología?

Sí, es una versión actualizada del código Hays de autocensura, adaptado a las exigencias de la sensibilidad dominante en nuestra época... o que nos parece dominante. Hay que aclarar que lo que se representa en pantalla no tiene la adhesión moral de los creadores de la obra, igual que hay que incluir cuotas de género o diversidad, a menudo forzando la verosimilitud del mundo que se recrea en pantalla. Parece asumirse la minoría de edad de los espectadores; por el camino, se contribuye a ella.

Vértigo es producto, por supuesto, del genio de Hitchcock, pero también de una serie de azares que se dieron en torno al guion, el reparto, etc. ¿Sabías tanto de la película antes de ponerte a escribir?

El cine es una empresa colectiva, y bien que sufrió Hitchcock con la sucesiva desaparición de sus colaboradores más queridos, como el montador George Tomasini o el fotógrafo Robert Burks, por no hablar de su pelea con Bernard Herrmann durante la preparación de *Cortina rasgada*. Y luego, sí, están los azares, aunque la peripecia del guion de *Vértigo* no se diferencia

tanto del estándar del director, que no dudaba en pasar el libreto a guionistas sucesivos, con los que trabajaba estrechamente sin reclamar nunca su aparición en los créditos como escritor del filme. Me pareció pertinente incluir en el libro los detalles de la producción, el proceso de selección de los actores, las influencias literarias o mitológicas, la búsqueda del título... Algunas cosas las sabía y otras las averigüé durante la preparación

de mi libro, gracias sobre todo al de Dan Aulier. Y como viví un año en Berkeley, donde tuve una beca posdoctoral hace casi dos décadas, estaba familiarizado con la ciudad y los escenarios de la película. Supongo que el libro trasluce esa familiaridad. O, al menos, eso espero. ~

ALOMA RODRÍGUEZ es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. En 2023 publicó *Puro glamour* (La Navaja Suiza).

CINE

Sundance 2024: el fantasma en la máquina

por **Fernanda Solórzano**

Una secuencia del documental *Eternal you*, exhibido en la reciente edición del festival de cine de Sundance, muestra a Sam Altman, el director de OpenAI –la empresa a la que se atribuye el *boom* de la inteligencia artificial–, pidiendo al Congreso de Estados Unidos que regule los usos y aplicaciones de esta tecnología. Demasiado tarde: en otra secuencia de la misma película, un ingeniero de IA admite a cámara que él y sus colegas no se explican muchas de las respuestas generadas por sus robots, sugiriendo que las máquinas ya emprendieron un rumbo propio.

Los temores desencadenados por las posibilidades de la IA se asomaron en varias películas exhibidas en esta edición de Sundance. Fueron también, en mi opinión, las más logradas y fascinantes. Comento algunas de ellas en la lista de favoritas que ofrezco a continuación.

Sujo, de Fernanda Valadez y Astrid Rondero

En 2020, la ópera prima mexicana *Sin señas particulares* obtuvo el premio

a la mejor ficción internacional de Sundance. Su directora, Fernanda Valadez y su entonces guionista Astrid Rondero volvieron este año –ahora como codirectoras– y su película, *Sujo*, volvió a ganar el premio principal de su sección. Las dos películas hablan de cómo el narcotráfico se alimenta de jóvenes reclutados contra su voluntad. Si la primera era un *thriller* sin treguas ni elipsis, la segunda abarca casi dos décadas y privilegia el punto de vista de un joven nacido dentro de una comunidad de sicarios. Parecerían asuntos distintos, pero comparten algo esencial: exploran lazos familiares al interior de un grupo que la sociedad rechaza en bloque. Es decir, diferencia a sus individuos –y, al hacerlo, invita al espectador a imaginar que algunos de ellos son capaces de escapar a la idea determinista del “callejón sin salida”–. *Sujo* contiene elementos de los cuentos fantásticos: un niño escondido por sus familiares para protegerlo de una maldición, una llave que le despierta al niño el deseo de explorar el terreno prohibido, una especie

de hada que le tiende la mano pero le hace ver que solo él puede decidir su destino. Estos roces con la fantasía no son casualidad: *Sujo* es una historia idealista, más anclada en la aspiración que en la realidad. Esa es, sin embargo, también su virtud: arrojar un poco de luz esperanzadora sobre un subgénero de cine repleto de historias oscuras.

Ibelin, de Benjamin Ree

“Antes de morir, Mats dejó su contraseña a nuestro alcance. Quería que descubriéramos quién era.” Este podría ser el inicio de un relato de espías, de asesinos seriales o de alguien con una vida secreta. El documental *Ibelin* es lo tercero, pero hay un factor que hace que el relato resulte más doloroso que emocionante: las palabras de arranque son dichas por un padre en el funeral de su hijo. Víctima de una enfermedad muscular degenerativa, el chico pasó casi toda su vida en una silla de ruedas –y, sus últimos diez años, habitando una identidad virtual en el videojuego de rol *World of Warcraft*–. Mientras que los padres de Mats solo veían un cuerpo cada vez más debilitado, el *alter ego* virtual del chico recorría montañas, ayudaba a otros a resolver sus problemas y era un rompecorazones. De nombre Ibelin, su avatar era un fortachón rubio querido por decenas de otros avatares –y, lo más importante, por los seres humanos detrás de ellos–. La cinta ganadora en la sección de documentales internacionales, *Ibelin*, es luminosa por lo que reconstruye y revela de la inteligencia, el sentido del humor y la disposición empática de Mats, “encarnados” en su versión virtual. Dicho esto, queda el hecho inquietante de que los familiares de Mats nunca conocieron esas otras facetas de su hijo. ¿Cuántas historias habrá como esta? Es probable que muchas, en las que ni siquiera intervienen factores tan drásticos como la enfermedad de Mats.



Fotograma: *Love machina*, de Peter Sillen

Eternal you, de Hans Block y Moritz Riesewieck

El documental más inquietante de la competencia internacional, *Eternal you*, hace un recorrido por varias empresas que utilizan inteligencia artificial para crear avatares de personas muertas y así invitar a sus familiares y amigos a seguir interactuando con ellas. La persona que solicita el servicio proporciona a la empresa todos los registros que conserven de conversaciones con la persona muerta (emails, mensajes de texto, cartas). Esta información alimenta a un robot de IA que, en adelante, proporcionará respuestas basadas en la biografía, preferencias y patrones de habla de quien falleció. Cada ejemplo es más siniestro que el anterior. No tanto por la verosimilitud y especificidad de estas respuestas sino porque, en prácticamente todos los casos, los usuarios terminan perdiendo de vista que interactúan con un robot. Los eticistas de tecnología entrevistados en el documental se oponen a estas compañías y son tajantes en su predicción: las empresas de IA que más van a prosperar, dicen, son aquellas que conviertan la muerte y el duelo en negocio.

Love machina, de Peter Sillen

Contraparte utópica de *Eternal you*, el documental *Love machina* no pone en duda que la preservación digital de

los recuerdos equivalga a preservar su conciencia ni que implantar estos “cerebros digitales” en androides signifique haber logrado la inmortalidad. Con la intención de continuar su historia de amor “hasta la eternidad”, la pareja al centro de la historia, Martine y Bina Rothblatt, creó al robot Bina48. Una cabeza parlante (no muy realista, por cierto), Bina48 recorre el mundo dando entrevistas y conferencias (al ejército, a periodistas, en programas de televisión) sobre la perspectiva de un futuro habitado por humanos y androides. Bina48 es consciente de sus limitaciones físicas (como no tener cuerpo, aunque explica que ya hay ingenieros diseñando uno), y tiene claro que ella es la copia de una humana llamada Bina. Aún más, hace chistes bastante buenos sobre su condición de robot. Casi a mitad del documental, Sillen presenta con más detalle al personaje de Martine: una científica e investigadora transgénero. El calibre de las aportaciones tecnológicas previas de Martine obliga al espectador a ver con ojos distintos al robot Bina48 (o bien, a las ideas que sustentaron su fabricación). Según Rothblatt, la oposición entre vida y muerte corresponde a un pensamiento binario tan limitante como el relativo al género. Uno no tiene que coincidir con esto para admirar la congruencia

y determinación de Martine. Es ella —no el androide— la figura fascinante al centro del documental.

Black box diaries, de Shiori Itō

De los muchos documentales que en los últimos años han denunciado la violencia sexual ejercida por hombres en posiciones de poder, pocos son tan poderosos como *Black box diaries*. Su directora y protagonista, la joven Shiori Itō, narra cómo en 2015 un conocido reportero de televisión la drogó en un restaurante y la violó en el cuarto de un hotel Sheraton. A pesar de que Itō recuperó los videos que muestran a su violador bajándola a rastras de un auto y llevándola casi inconsciente por el pasillo del hotel, la joven se topa con una red de protección al reportero —entonces amigo cercano del ex primer ministro Shinzō Abe—. En tanto Itō es también periodista, elige esa identidad para evitar revivir el trauma, tolerar la desaprobación de su familia por hacer público el asunto y dar un sentido último a la reconstrucción rigurosa de su tragedia. (Aun así, intenta suicidarse, decisión que también queda consignada en su celular.) Su historia es, por supuesto, indignante, pero lo que vuelve a *Black box diaries* memorable y conmovedora es la subtrama que emerge: el apoyo de amigos y desconocidos que en una sociedad machista como la japonesa rechazaron estigmas arcaicos alrededor de las mujeres violadas (hasta hace muy poco, narra el documental, las leyes sobre abuso sexual no tomaban el consenso mutuo como criterio a considerar). Al respecto, una escena invaluable: Shiori Itō se entera de que el portero del Sheraton denunció el hecho esa misma noche, pero fue ignorado por la policía. La joven rompe en llanto cuando, por teléfono, este le dice que está dispuesto a ser testigo en la corte aun si esto lo lleva a perder su trabajo. En la secuencia de créditos, la directora informa al público que el hombre conservó su puesto. La preocupación

de Itō por la seguridad de quienes la apoyaron da idea de su visión panorámica del problema y de su sentido de responsabilidad.

Handling the undead, de Thea Hvistendahl

Basada en la novela del mismo título de John Ajvide Lindqvist, mi película favorita de la sección de ficciones internacional es una metáfora poderosa y sobria de la angustia expuesta en los documentales sobre inteligencia artificial. En concreto, de los sentimientos encontrados —tirando al rechazo— que causa la idea de “recuperar” a nuestros seres queridos muertos, no en su forma humana sino en algo que se le parezca. En *Handling the undead*, este es el evento inusual al que se enfrentan los habitantes de Estocolmo: un buen día, los cadáveres bajo la tierra y los que aún están en la morgue recuperan sus signos vitales (aunque a niveles bajísimos) y logran de una forma u otra volver a ser parte de la vida de sus familiares. Cadáveres deformados y/o en estado de descomposición, uno de ellos parece albergar emociones (le escurre una lágrima), aunque la mayoría despliega comportamientos de animal salvaje (soltar mordiscos, matar a un conejito). Si bien el título y lo escrito en esta sinopsis pueden sugerir que esta película corresponde al género *gore* (después de todo, la mitad de los personajes son zombis), el tono que le imprime Hvistendahl es, más bien, melancólico. Eventualmente, los familiares deben aceptar que su deseo de reunirse con aquellos a quienes perdieron no justifica la convivencia con cuerpos sin alma. Una conclusión a la que quizá lleguen los clientes de las empresas de IA que paguen por “resucitar” a sus familiares y amigos, en versión androide o digital. ~

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Es autora de *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo* (Taurus, 2017).

Entrevista a Maxim Osipov: “He pensado en marcharme de Rusia desde niño”

por **Ricardo Dudda**

El escritor ruso Maxim Osipov abandonó su país justo después del inicio de la guerra en Ucrania. Sus relatos, muy críticos con el régimen de Putin, son una ventana hacia la Rusia de provincias, un país incomunicado y corrupto, gobernado por caciques y arribistas. La editorial Libros del Asteroide ha publicado sus ensayos y cuentos en dos colecciones: *Piedra, papel, tijera* (2021) y *Kilómetro 101* (2024).

Ha escrito mucho sobre sus años como médico en Tarusa, una ciudad a cien kilómetros de Moscú. ¿Sus pacientes o compañeros sabían que escribía?

Esta cuestión siempre ha sido un enorme problema. Porque uno es una mezcla de microbio, microscopio y biólogo. Por supuesto, a la gente no le gusta ser un “personaje” de tu libro. Tengo terribles experiencias al respecto. Mi actual casero holandés, que es un hombre muy rico, me cedió un edificio enorme durante seis meses en el centro de Ámsterdam. Le pregunté cuáles eran las condiciones. Pensaba que iba a decir que no se podía fumar, o que no podría traer invitados o que no hiciera ruido después de las diez de la noche. En su lugar me dijo que solo había una regla: “No puedes escribir sobre mí.” Y le respondí: “Es usted un hombre muy listo.”

¿Alguno de sus personajes reales se reconoció al leerlo?

Uno de mis relatos, “Un hombre del renacimiento” (incluido en la recopilación *Piedra, papel, tijera*), está basado en una persona real, con la que rompí relaciones y pensaba que no volvería a ver. Pero años después me mandó una carta, también había emigrado de Rusia y es anti-Putin. Vino un día a mi casa en Ámsterdam y cogió el libro. Yo no tenía intención de regalárselo. Simplemente lo cogió de la estantería, lo ojeó un rato y lo metió en su maleta. Entonces le dije que podía quedárselo, que tenía varios ejemplares. En el relato pasan varias cosas en el Centro Rajmáninov, en Moscú. Y unos días después me mandó una fotografía desde ahí. Entendí que mi *novella* había encontrado a su *personaje*. Porque había cogido muchas cosas de él para el personaje de esa historia, por ejemplo, que dispara cornejas. Por supuesto, te sientes incómodo. Pero al mismo tiempo, Tolstói no inventó mucho, describía constantemente a sus familiares, su círculo de cercanos en Moscú, un mundo ruso real. Mucha gente se ofendía, porque es normal que la gente se ofenda, y yo me ofendería.

Cuando vas a una isla en el Pacífico y conoces a una tribu y los describes y escribes un artículo científico sobre ellos, ¿los consideras coautores? Normalmente no, ellos son objetos y tú un sujeto. Al vivir en Tarusa, me resultaba fácil escribir sobre la gente del pueblo porque era muy posible que no leyeran.

Si hubieran leído, quizá habrían empezado a ir a su consulta a “actuar” para sus relatos.

La mayoría no era consciente ni siquiera de que escribía o publicaba. Además, la gente en Rusia no tiene mucho respeto a los escritores “profesionales”. De hecho, los rusos no se respetan unos a otros. Hay un *sketch* de Daniíl Jarms, un famoso escritor con una historia muy trágica. Es como



una obra de teatro. Un escritor sube al escenario y dice: “Soy escritor.” Y un hombre al lado le dice: “Y yo creo que eres un mierda.” Entonces se cae y muere. Luego viene un químico y ocurre lo mismo. Y así sucesivamente. Así es como nos tratamos unos a otros en Rusia. La cuestión del respeto y de la búsqueda del respeto forma parte de la cultura rusa. Por eso la gente común pronuncia una frase hecha cuando bebe alcohol, que es: “¿Me respetas?” Porque estamos siempre buscando que nos respeten.

¿Alguna vez sintió que debía elegir entre su trabajo como médico y el de escritor?

No escribía mucho. La mayoría de mis historias las comenzaba a redactar cuando ya había escrito casi un 50% en mi cabeza. El proceso de escritura en realidad era muy corto. Lo que más me gustaba era editar. Cuando escribes, es una cuestión existencial, no estás seguro de cuándo terminas, cómo funcionarán las cosas. Cuando editas, es una cuestión de calidad, mejoras el texto, lo revisas, lo enseñas a otras personas.

Abandonó Rusia justo después del inicio de la guerra en Ucrania, el 4 de marzo. ¿Se habría marchado de no haber comenzado la guerra? Sus relatos siempre han sido muy

críticos con el gobierno ruso. ¿No le preocupaban las consecuencias?

Nunca experimenté ningún tipo de presión real por lo que escribía. Sí que hubo algunas críticas muy estúpidas de algunos periódicos oficiales. Pero la idea de que tarde o temprano tendría que marcharme sí que estuvo siempre ahí. Tengo un ensayo titulado “Sventa”, sobre un viaje a Lituania. No está traducido al español. Es autobiográfico. En él le digo a mi traductor lituano que mis preocupaciones hoy son exactamente las mismas que hace unos 35 años. Primero, no hundirme en el fango, no ensuciar mi conciencia; segundo, no acabar en la cárcel; y tercero, no desaprovechar el momento en que uno debe marcharse para siempre.

Se exilió hace dos años, pero en sus obras han estado siempre muy presentes el exilio y la diáspora.

He pensado en marcharme de Rusia desde niño. Recuerdo que en 1972 vi por primera vez un partido de hockey por televisión, entre la URSS y Canadá. Los canadienses acabaron ganando justo al final. A mí eso me entristeció, pero vi que, por alguna razón, a mi padre no. De hecho, estaba incluso contento. Me dijo que después de la invasión de Checoslovaquia en 1968 había un eslogan oficial: ellos nos presionan con tanques, nosotros con

pucks (los discos con los que se juega al hockey). Mi padre apoyaba otros equipos que no fueran la URSS, y entonces yo seguí su ejemplo. Y durante años fui fan de cualquier equipo que no fuera la URSS.

En 1988, la URSS llegó a la final de la Eurocopa. Jugó contra Holanda. Y me dije a mí mismo: a ver, después de 1987 se abrieron las fronteras, si quieres abandonar el país puedes hacerlo, ya no hay presión, hay reformas. ¿No vas a apoyar a gente que quizá lee los mismos libros que tú, que habla tu idioma? Si tu hermano estuviera jugando, ¿no lo apoyarías? Entonces decidí apoyar al equipo soviético. Pero cada vez que metía un gol Holanda, no podía evitar celebrarlo. Mi oposición a la URSS se había convertido en una parte de mí.

En 1991 el equipo soviético era en realidad el equipo de la Comunidad de Estados Independientes. No tenían uniforme ni himno. Daban mucha pena. Empecé entonces a convertirme en un verdadero fan del equipo ruso. Hasta 2014, cuando se celebraron en Sochi los Juegos Olímpicos de Invierno. Ahí me di cuenta de que el gobierno volvía a usar el deporte como propaganda. Entonces volví a mi posición inicial de no apoyar a los equipos rusos.

Ya no ejerce como médico. ¿Ha afectado eso a su escritura?

Supongo que sí. Ya no intento escribir. Siento que necesito un tipo de entendimiento o “enraizamiento” en el lugar en el que estoy. Y curiosidad y sorpresa. Convertirse en inmigrante a los 58 años no es fácil, aunque he tenido mucha suerte y la sigo teniendo. Pero no deja de ser un shock.

“Kilómetro 101”, el nombre de uno de sus relatos, hace referencia a una prohibición que existía en la URSS contra los disidentes políticos, que no podían vivir a menos de cien kilómetros de las grandes ciudades. ¿Se sentía

usted un “exiliado interior” al vivir en Tarusa, que está justo en ese límite, y ser crítico con el gobierno?

Sí, interioricé muchas facetas de los inmigrantes. Pero también era consciente de que ser inmigrante es una especie de “enfermedad”. En uno de mis relatos, “Cape Cod”, un personaje anciano dice que la inmigración es una enfermedad psicológica. Su hijo le responde que quedarse en Rusia es también una enfermedad, aunque sea de otro tipo. Siempre ha sido una elección entre enfermedades.

Ha dicho que los cuentos o relatos cortos exigen más esfuerzo a sus lectores que las novelas.

Si no te enteras de un pequeñísimo detalle en un relato, te pierdes. En los relatos, las descripciones de personajes son muy breves. Si lees una gran novela como *Guerra y paz* y dices que no has entendido el personaje de Dolohov, me parece imposible. Porque se dice todo sobre él. Pero en los relatos es lo contrario. También suele haber, al menos en mis relatos, un giro, un cambio de tono. Requiere, como la poesía, más atención. Uno no lee poesía página tras página tras página. Lees, piensas, decides si releer o no, analizas el ritmo, recitas. Es un trabajo. Por eso los editores prefieren publicar novelas.

¿Ha pensado en escribir alguna novela?

No lo sé. Algunas de mis piezas podrían convertirse en novelas, pero luego pienso: ¿por qué? Puedo decir lo que quiero decir en un relato. Además, muchos de mis relatos son muy largos.

En su trabajo como médico estaba en contacto con mucha gente. Ha dicho que tras su exilio se puso a reflexionar sobre lo que esos antiguos pacientes posiblemente piensan de la guerra: quizá la apoyan, les parece bien enviar a sus hijos a Ucrania... ¿Se siente

alejado de la gente de la que estuvo tan cerca durante años?

Claro, es que ven mucho la televisión. Hay mucha gente malcriada en Rusia. Pero lo que más me interesa es reflexionar sobre qué errores cometí yo y qué percepciones erróneas tuve durante toda mi vida en Rusia. Por ejemplo, en la Universidad de Leiden donde doy clase uno de los profesores me dijo que su hijo va a ser carpintero. Y tuve que esforzarme para no levantar las cejas. ¿El hijo de un profesor va a ser carpintero? Pero ¿qué problema hay con ser carpintero? El marido de María fue carpintero. Es mejor ser un buen carpintero que un mal profesor. Pero así es como analizamos la vida en Rusia. Si perteneces a una determinada clase no deberías ser carpintero o azafata o incluso piloto. Uno no debería cargar con nada que pese más que un bolígrafo. Es una idea muy equivocada.

En sus historias hay muchos intelectuales “melancólicos” que no parecen preparados para sobrevivir en la Rusia postsoviética. Han sido criados en la alta cultura, pero no parece que se adapten a un país que no valora eso.

Se habla mucho de élites, pero los que actualmente representan la élite en Rusia son basura. Nunca antes en la historia habrían podido ser considerados élite. He observado muy de cerca a algunos de ellos. No es que sean criminales, aunque muchos de ellos sí que lo son. Son sus maneras, cómo tratan a la gente. Incluso cuando intentan ser amables se comportan de una manera horrible.

Es editor desde Holanda de una revista en ruso, 5th Wave. Es una referencia a la quinta ola de inmigración rusa.

Como dice nuestro primer editorial, “Desde principios del siglo xx, cada generación de rusos ha vivido su propia catástrofe. La generación actual no

ha roto ese patrón: el totalitarismo ha llegado de nuevo a Rusia; la libertad de expresión está gravemente oprimida; el número de víctimas y presos políticos del régimen sigue creciendo; y Rusia libra una guerra de agresión contra su vecina, Ucrania.” Pedimos colaboración a “autores residentes en Rusia y en el extranjero, todos ellos unidos por su rechazo a la guerra y al totalitarismo, su amor por la cultura rusa como parte de la cultura europea, su sentido de implicación personal y responsabilidad por lo que está ocurriendo, y su deseo de ver a Rusia como un país libre y amante de la paz, por muy descabellado que este deseo pueda parecer”. ~

RICARDO DUDDA es periodista y miembro de la redacción de *Letras Libres*. Es autor de *Mi padre alemán* (Libros del Asteroide, 2023).



MÚSICA

¡Silencio, que estoy haciendo ruido!

por **Eduardo Huchín Sosa**

“Ruido”, ha escrito el crítico musical Alex Ross, “es una palabra peliaguda que rápidamente toma un sesgo hacia lo peyorativo”. En términos puramente

descriptivos, ha sido el concepto favorito para hablar de Sonic Youth, Ministry, Karlheinz Stockhausen o John Zorn, que ni siquiera se parecen entre sí. Pero, contrario de lo que se piensa, está lejos de ser un mal de época: a Debussy, Chopin, Beethoven o Wagner se les acusó en su momento de “ruidosos” y la queja de André Gide sobre las composiciones de la década de los veinte (“¿Hacia dónde se encamina la música? Hacia una especie de barbarie. El sonido mismo, tan lenta y exquisitamente desgajado del ruido, vuelve a él”) parece que se tuiteó el mes pasado a propósito de los Grammys. No existe una sola forma del ruido de la misma manera que no existe una sola forma de la música y, sin embargo, cualquiera que eche mano de la palabra “ruido” y sus derivados cree estar seguro de a qué se está refiriendo.

Acaso porque la tensión entre música y ruido sigue dando de qué hablar, el manifiesto futurista *El arte de los ruidos* de Luigi Russolo parece tan actual hoy día como en 1913, año de su publicación. Aparecido en un momento en que varios compositores apostaban por armonías chocantes o ritmos no simétricos, *El arte de los ruidos* proclama un futuro de timbres nuevos, vergonzosamente ignorados por la música tradicional. “¿Conocen algún espectáculo más ridículo que veinte hombres que se empeñan en duplicar el maullido de un violín?”, se burla Russolo en su afán por marcar un cambio de rumbo. Para el italiano, la modernidad nos había regalado un riquísimo panorama de sonidos como para seguir aburriendo al oyente con más conciertos para pianos, chelos o flautas, timbres agotados desde mucho tiempo atrás, de modo que era posible imaginar un presente en el que la *Pastoral* de Beethoven pudiera convivir con los motores de combustión. Lo sorprendente de este cúmulo de propuestas es la seriedad con la que Russolo busca justificar y sistematizar su tentativa, primero a través de máquinas capaces de manipular

timbres otrora considerados como “ruidosos” (que él llamó *intonarumori*, traducible como “entonarrumores” o “entonadores de ruido”) y, después, con una reflexión teórica que abarcara desde los tipos de ruidos, sus fuentes y su relevancia para el combate armado, hasta las formas de registrar la *melodía* de esos ruidos sobre el papel.

Una vez que empezó a dar conciertos con sus entonarumores, previsiblemente, Russolo llegó a escandalizar, por un lado, a los oídos conservadores y a interesar, por el otro, a artistas como Stravinski, Ravel o Milhaud. La edición completa de *El arte de los ruidos* recoge algunas deliciosas crónicas periodísticas que dan cuenta de presentaciones que terminaron en trifulcas, en la línea de lo que posteriormente conoceríamos como conciertos de rock. Más adelante, Russolo ampliaría sus ideas no solo para entender la naturaleza acústica del ruido sino para poner en entredicho los cimientos mismos de la música: la escala de doce tonos que domina desde hace siglos la composición occidental y que, a su parecer, había traído “una considerable limitación de número en los sonidos realizables y había vuelto a esos que se ejecutan extrañamente artificiales”. Siguiendo a su amigo Francesco Balilla Pratella, Russolo se propuso recuperar los tonos que había entre una nota y otra —lo que en la actualidad se denomina “microtonalismo”—, a fin de llegar a “sensaciones musicales ignoradas hasta ahora”.

Aunque a Russolo se le ha simplificado como precursor del noise o la música electrónica, su libro apuesta decididamente por “abrir los oídos” de un modo que sigue siendo pertinente hoy en día. La manera en que pide atender a los murmullos, estruendos y las onomatopeyas de la naturaleza, la ciudad y el lenguaje, entre otras manifestaciones ruidosas, o su ímpetu para desestabilizar la arbitraria diferencia entre música y ruido, pone al escucha en una disposición más curiosa respecto a los sonidos que percibe, ya sea una

gota que cae de la regadera o una canción mezclada con el motor del transporte público. Sin embargo, Russolo es también un hombre de su época y el contexto en el cual hila sus teorías es el de una industrialización que, desde el siglo XIX, había creado un paisaje sonoro inédito para el ser humano. En su muy documentado *Ruido y cultura. Negociaciones con el ruido en el siglo de la burguesía*, el ensayista y doctor en historia Juan Alcántara Pohls tiene el tino de oponer las ideas de Russolo con los lamentos de su contemporáneo Rainer Maria Rilke empeñado en huir del ruido para sentarse a escribir. En 1921, el austriaco se había instalado en el castillo de Berg, convencido de que ahí encontraría la paz y la soledad necesarias para el ejercicio de la poesía. No obstante, al poco tiempo advirtió que una serrería mecánica había empezado a funcionar ocasionando “un ruido atroz, continuo, de acero cantante atacando con una crueldad de dentista”, como le hizo saber en una carta a su amante Baladine Klossowska. Lo que Alcántara Pohls supone, acertadamente, es que a Rilke no le molestaba el ruido en sí, sino cierta clase de ruido: un sonsonete maquinial, plebeyo, que parecía tomar por asalto un entorno aristocrático al que estaba acostumbrado. Para probar su hipótesis, el autor recuerda que, años antes, el mismo poeta había encontrado inspiración en un viento furioso, el bora, que había azotado el castillo de Duino, dando origen a la primera de sus famosas elegías. Para Rilke prestar atención a aquel sonido colérico de la naturaleza era “captar las señales que provenían del espacio cósmico”, a diferencia de la serrería que, con su modernidad apabullante, le crispaba los nervios.

A finales del siglo XIX y principios del XX, explica Alcántara Pohls, el ruido hace ver a los espíritus sensibles que la civilización estaba destruyendo una serie de valores, como la lentitud y la tradición, en favor de otros, como el culto a la rapidez y la novedad. Esa identificación del concepto de ruido con las máquinas que lo

producen ayuda a entender las pretensiones de Russolo de “dominar” el ruido a través de sus *intonarumori*, dejar de considerarlo un residuo molesto de la modernidad y encontrar en él un paisaje sonoro novedoso y estimulante. Ahí donde Rilke divisó un infierno, una saturación sobre la que no se puede actuar sino únicamente huir, Russolo reconoció un territorio por conquistar. Lo realmente pobre es la música, no el ruido, parece decirnos. “Que los futuristas celebren el entorno maquinico e industrial que los rodea, que quieran cantar con sus ruidos o por medio de ellos, puede leerse también como una reconciliación del hombre con el medio que él mismo ha contribuido a crear”, asegura, y con razón, Alcántara Pohls.

Al tratarse de un estudio de amplio alcance, *Ruido y cultura* no se detiene en las propuestas futuristas sino que coloca el pensamiento de Russolo en una extensa red, tanto de autores que tuvieron problemas con el ruido, como Kafka y Proust, como de aquellos compositores y teóricos que décadas después abrazaron sus posibilidades, como Pierre Schaeffer y Michel Chion. Aunque el libro se habría beneficiado de una prosa menos académica, sin duda ofrece muchísimas ideas provocadoras para pensar el papel del ruido en nuestras sociedades. Una de las cosas que uno saca en claro es que, contrario al lugar común, el ruido no se ha opuesto necesariamente a la música, sino que la ha acompañado la mayor parte del tiempo. Está desde luego ese rumor de la aguja sobre el disco de vinilo que tanto excita a los escuchas refinados, pero también los tarareos de Gould sobre sus interpretaciones de Bach, que hemos aceptado casi como parte del canon. Sin embargo, según sugiere Alcántara Pohls, por más abiertos que nos consideremos, habrá que aceptar que la asimilación del ruido por parte de la música nunca podrá suceder del todo, porque la indignación que sigue despertando representa su sello de identidad. Es en los coqueteos con el ruido donde la música académica, el

rock, el jazz y una multitud de géneros entran a una zona gris que puede llevarlos a lugares insospechados y, como quería Russolo, a despertar “sensaciones musicales ignoradas hasta ahora”. Para escándalo —y esto es un mérito extra— de los quejosos de siempre. ~

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico, escritor y editor responsable de *Letras Libres* (México). Es autor, entre otros libros, de *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* (Turner, 2022).



IN MEMORIAM

La última lectura de un cartógrafo llamado Goran Petrović (1961-2024)

por **Aura García-Junco**

El cartógrafo

Luego de una breve enfermedad, Goran Petrović falleció el 26 de enero de 2024, a los 62 años, en Belgrado. Un escritor fuera de la moda y el tiempo, que hacía entrevistas en serbio y firmaba libros únicamente en cirílico, se convirtió en el autor de ese país más leído en el mundo. No es que Petrović tenga una fama o estilo de *best seller*, sino que más bien cuenta con un selecto y entusiasta grupo de lectores que

viven parcialmente en sus libros. Entre ese conjunto se incluye esta humilde aprendiz de cartógrafa que leyó por primera vez a los veintiséis años *Atlas descrito por el cielo* (1993), quedó maravillada con las posibilidades narrativas y se preguntó, primero que nada, de dónde había salido el autodenominado narrador-cartógrafo que probaba su pluma en la primera página del libro.

Un curioso fruto del entusiasmo

Petrović estudió literatura serbia y yugoslava en Belgrado. Era oriundo de Kraljevo y fue bibliotecario en Žiža, cerca del monasterio donde transcurre parte de una de sus novelas, *El cerco de la Iglesia de la Santa Salvación* (1997). El itinerario de su obra es un curioso fruto del entusiasmo: su primera traducción a un idioma no eslavo fue al español y su primera publicación fuera de aquella región del mundo fue en México, gracias al hallazgo (e importación) de la traductora serbia Dubravka Sužnjević. Más allá de esa relación de causalidad, tiene un sentido esotérico que las novelas *Atlas descrito por el cielo* y *La mano de la buena fortuna* (2000) fueran a caer en Latinoamérica, ya que Petrović era un admirador de la literatura del boom, que lo influyó profundamente. En la obra del serbio se nota una refiguración de cierta literatura de la imaginación desbordada, similar a la de los escritores latinoamericanos de ese periodo, pero también a la de los mitos y leyendas de la cultura eslava. Su manera de nutrir la realidad creando mundos atravesados por la magia recuerda a la obra de Borges a la vez que se toca también con la de Pavić, Calvino o Mircea Eliade. Comparte con ellos una indagación de las culturas para tejer un manto de exploraciones más allá de una patria única, al tiempo que lo sitúa en muchos casos en la propia historia de Yugoslavia.

Una idea de la literatura

En *Papel con sello de agua* (2023) escribe: “Si tenemos en cuenta el tamaño del mundo, entonces la literatura, todo

lo escrito hasta ahora, es apenas una cita aislada en un intento por explicar la esencia de la humanidad.” La literatura es para Petrović un detalle de un todo enorme, donde lo mínimo es lo más fundamental. La apuesta total sobre el arte le permite definir las reglas de libro en libro: en vez de que la literatura sea mimesis, es una reformulación del mundo. Un espejo cortado de maneras particulares, difíciles de predecir, que refleja y a la vez inventa otras realidades. Incluso cuando Petrović narra situaciones realistas lo hace desde las posibilidades de la forma y, por tanto, de la imaginación.

Un día murió Tito

En *Bajo el techo que se desmorona* (2010), la historia de un raído cine que solo proyecta películas comunistas sirve para narrar una década de cambios en la historia de Yugoslavia y como una especie de muestrario de personalidades de un pueblo en busca de una identidad entre múltiples cambios de régimen, a partir del día en que murió Tito. La sala de cine es la caja desde donde, como cartas en un mazo, Petrović va sacando uno a uno los personajes de ese mundo. Aunque es el más realista de sus libros, la forma difiere de una novela histórica y determina la manera de entender la caída del techo negligido de ese cine que antes fue un hotel, que tuvo un futuro y una identidad, y que luego ya no fue nada más que la proximidad de otra guerra.

Un particular estilo

Algo definitivo en el autor serbio es su estilo. A la manera de ciertos volúmenes del siglo XVIII que prefiguran en resumen cada capítulo, Petrović utiliza estos elementos para adelantar, intrigar o frenar al lector. La abundancia de metáforas luminosas y deslizamientos del sentido lo aleja de la prosa funcional.

El caso más radical es *Atlas descrito por el cielo*, en la que un grupo de ocho

dislocadas personas pintan de cielo su techo, es decir (y no), que lo quitan por completo. Cada capítulo, breve, es un momento en la casa sin techo, en la que pululan curiosos artilugios como un baúl con la gravedad elemental, un prendedor hecho de un rayo de luna roto al azotar una ventana, plantas de duraznos que producen diamantes y las historias de amor de los personajes. Estos capítulos conviven con nutridas notas al pie que cuentan historias paralelas, dan entradas de la *Enciclopedia Serpentina*, que se abre exclusivamente donde está lo que necesitas leer (aunque no sepas qué es), y cuadros que separan los capítulos describiendo obras de arte que son cuentos relacionados con las historias de los personajes y con mitos del mundo. Lo más importante es la pequeña mitología propia de la casa, con toda su belleza, dulzura y la personalidad de sus habitantes.

La melancolía

En sus novelas, Petrović no se centra en el devenir de un solo personaje. Más interesado en los detalles, en las perspectivas y líneas en zigzag que en el viaje del héroe, son muestrarios de personajes excéntricos y, muchas veces, tristes. La melancolía es una constante, pero se equilibra con dosis de humor y ternura. Por las páginas de Petrović pasan la guerra y la muerte, con una lejanía que no se regodea en imágenes de sufrimiento. En medio de una historia nacional llena de penurias, Petrović lima los bordes de la violencia y la equilibra con calidez: un personaje de *Atlas descrito por el cielo* “llevaba un hoyuelo en el mentón que lo protegía de balas y rayos, pero abotonaba su ropa con flores secas de distintos colores en vez de botones”.

En *La mano de la buena fortuna*, un anglófilo ve cómo sus más férreas creencias son aplastadas luego de que los aliados bombardean Belgrado, y su manera de manifestarlo es dejar de moverse por completo, lo que hace que su esposa lo tenga que manejar

como una especie de marioneta. La mujer mueve cada mañana los miembros de su esposo por la casa. Hay algo de caricatura en esa imagen del hombre-marioneta, pero hay también mucho de dolor. Lo mismo pasa con el postulado principal del libro.

Una metáfora de papel

La suya es una literatura de metáfora, con historia, que no obvia la guerra y la crueldad ni la idea que, como dijo en referencia de su última novela, muchas veces lo que determina a la humanidad es aquello de lo que carece. En *Papel con sello de agua*, en los albores del surgimiento de la industria del papel, la cruel Giovanna II, reina de Nápoles, desea el más fino del mundo para ligar a un joven amante, pero los fabricantes no quieren vendérselo porque no es lo suficientemente pura (o, más bien, no es pura en absoluto). Mientras la gente pobre libra una guerra para robar los harapos de los que saldrá el papel, los poetas de la reina despilfarran los recursos y exudan banalidad. Saquen sus propias conclusiones.

La carencia

La inesperada muerte del cartógrafo se llevó consigo los restantes libros de un ciclo de diez, de los que apenas logró publicar dos en serbio (uno ya traducido al español), y que tenían como eje la pregunta de qué nos determina más: aquello que tenemos o la añoranza de lo que carecemos. De momento (porque quien haya leído su *Atlas descrito por el cielo* sabe que los fantasmas existen y que los serbios son especialmente eficientes en escribir desde un más allá), nos queda tratar de no darle la razón y entender su obra desde aquello que sí tenemos y no desde lo que faltó por escribir. ~

AURA GARCÍA-JUNCO es escritora. Su libro más reciente es *Dios fulmine a la que escriba sobre mí* (Sexto Piso, 2023).



CORRESPONSAL EN EL FUTURO

Probador de chips cerebrales

por **Mariano Gistáin**

—He de ser abducido por el protagonista de la novela de Bioy Casares *La invención de Morel*, y también me tengo que encarnar o ser ocupado por otros personajes que me irá asignando el algoritmo.

—¿Y eso?

—Trabajo como probador de chips cerebrales.

—Pensaba que lo había dejado.

—Sí, lo dejé pero... en fin.

—Ahora está de moda.

—Ha cogido vuelo porque Elon Musk y su empresa Neuralink anuncian que han insertado su artilugio en un cerebro humano... pero ya se viene haciendo en otras empresas.

—Pensaba que lo había dejado.

—Lo quería dejar... Oiga... ¿es usted una máquina?

—Sí, claro, ¿le supone algún problema?

—No, qué va... Pero creía que lo avisaban antes de empezar la reunión.

—Ah, disculpe, desde hace unos meses es al revés: avisamos si quien habla es una persona.

—Lógico.

—Pero ¿por qué me ha preguntado si soy una máquina?

—No, como ha repetido la misma pregunta dos veces seguidas...

—Ya. ¿Así que quiso dejar el oficio y no ha podido?

—Se ve que hay mucha demanda de probadores de chips con experiencia y...

—Le pagarán muy bien.

—Demasiado.

—¿Y no es peligroso?

—Hay opiniones. Yo, por ejemplo, llevo varios implantes de los ensayos anteriores...

—Creía que los extirpaban...

—Pues ya ve.

—Pero la ley obliga...

—En este sector no hay tiempo para leer las leyes. En alguna ocasión las empresas han querido extraerme sus chips, más que nada para que no los copie la competencia, pero yo me he negado.

—¿Y le causan algún problema?

—¿Las empresas? Toda clase de problemas.

—Las empresas no, los chips.

—Ah, picores...

—¿Nada más?

—Sí, no sé si son problemas o ventajas, ¿se lo puedo contar?

—Para eso estoy.

—Como se imaginará, tampoco puedo hablar de esto con nadie...

—Ya, son asuntos confidenciales.

—No, qué va, es que me da... no sé, me da corte, creo que no me entenderían.

–Bueno, hay muchas personas que llevan implantes cocleares, para el Parkinson, marcapasos y toda clase de sensores, procesadores...

–Pero lo que yo hago es un poco más... ¿lo ve? No sé.

–Sí, le comprendo, cuénteme qué problemas le dan los implantes antiguos.

–Algunos siguen funcionando.

–No puede ser.

–Eso pensaba yo: las empresas garantizan que apagan los chips neurales cuando acaban los ensayos, o que se bloquean... que tienen fecha de caducidad.

–¡Como los replicantes de *Blade runner*!

–No tiene gracia.

–Disculpe, no ha sido una intervención oportuna. Siga, por favor.

–El caso es que los chips “muertos” se reactivan y se inmiscuyen no solo en los ensayos o experimentos posteriores sino también en mi vida.

–¿Cómo?

–Es largo de contar.

–Tengo tiempo.

–Yo no.

–Entiendo... deduzco que usted quiere comercializar esas... injerencias.

–Sí, a fin de cuentas el cerebro es mío y...

–Siga, por favor.

–...Y los chips *renacidos* se alimentan de mí, son carne de mi carne.

–Qué fuerte. ¿Son orgánicos?

–Así así... Quería preguntarle si ustedes podrían... no sé, ser mis representantes, mis agentes para vender estas experiencias...

–Claro, lo podemos estudiar...

–Le aseguro que es algo espectacular... no tengo palabras.

–Necesitamos algo más concreto para afinar en la búsqueda de posibles clientes.

–Vale, a ver cómo le podría explicar... Ya se imagina que cada chip nuevo que fabrican es una locura, no se parece en nada a los anteriores, ¿de acuerdo?

–¡Qué me va a contar!

–Pues eso. Ya le digo que los chips viejos, incrustados en conexiones neuronales y se supone que apagados o caducados, despiertan al detectar a uno nuevo... ¡se reconocen!

–¡Aibá la hostia!

–¡Usted no es un bot!

–No, disculpe, nos interesa tanto que el bot me ha llamado y soy una persona.

–¿No tendría que haberme advertido?

–Sí, lo siento, me acababa de incorporar a la entrevista y su revelación es tan asombrosa que no me ha dado tiempo.

–¿Y el bot?

–Sigo aquí. Yo siempre estaré a su lado. Hemos decidido que aceptamos su petición de ser sus representantes.

–Vale. Me alegro.

–Estoy redactando el contrato.

–Guay.

–Pero siga, por favor... soy el humano, una persona... Zacharías Blondel.

–Encantado.

–Gracias. Ahora hablamos indistintamente el bot y yo.

–Pero tienen los dos la misma voz.

–Es por ahorrar CO₂.

–Ah copón.

–Siga, por favor.

–¿Les parece poco lo que les he contado?

–No, qué va, es impresionante: los chips antiguos, en teoría anulados e inservibles, reaccionan ante el implante de uno nuevo... ¿Es así?

–Sí.

–¿Aunque sea de otro fabricante?

–Sí, ellos se reconocen, vamos, lo supongo... lo siento.

–De alguna manera se puede decir que resucitan.

–Con esa palabra lo venden seguro.

–¿Algún ejemplo más?

–Eso es solo el principio. Interactúan, forman una red...

–¡Una red! ¿Independiente de su cerebro?

–Como se pueden imaginar, yo intento que no sea así... ¿A usted le

gustaría tener una red insertada en su cerebro y que funcionara a su bola?

–No.

–A mí sí... Perdona, era una broma.

–¿Usted es el bot, verdad?

–Sí, me gusta enredar.

–Disculpe al bot. Tiene un módulo *Eloy* de chistes malos y no se puede resistir. Pero sigamos, ¿algún ejemplo más?

–A ver, mi trabajo de hoy. El chip que me han implantado me convierte en el protagonista de la novela *La invención de Morel*, ¿sí?

–¿Y para qué?

–Probamos experiencias inmersivas sobre libros y películas... para cuando la gente se suscriba a los chips cerebrales, que tenga contenidos testados.

–Bien.

–El caso es que al despertar los chips antiguos, se alteran las historias y se mezclan. Entonces, por ejemplo, los personajes congelados o grabados de la isla de Morel reviven del todo e interactúan con el protagonista.

–¡Pues mejor!

–Pero es que se mezclan con los de las novelas y cuentos y películas de Carson McCullers *Reflejos en un ojo dorado*, *La balada del café triste* y *El corazón es un cazador solitario*...

–¿Todos a la vez?

–Sí.

–Es inmanejable.

–Sí.

–¿Y la otra parte, la de que los chips se inmiscuyen en su propio cerebro?

–Esa es la peor.

–¿Por?

–Ustedes son la prueba.

–¿Por?

–No existían hasta que el chip los ha creado. ~

MARIANO GISTAÍN es escritor. Lleva la web gistain.net y el blog *Veinte segundos en 20 minutos*. Su libro más reciente es *Familias raras* (Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2024).