



LETRILLAS

62 *El club
y El clan*

63 *Jugar a ser
novelista*

68 *Psicopatologías
de la identidad*

70 *El imaginario
del lejano Oeste*

72 *Las confesiones
de Elvis Costello*

ILUSTRACIÓN
MARÍA TITOS

CINE ROSEBUD

La familia monstruo



VICENTE
MOLINA FOIX

as dos notables películas *El club*, del chileno Pablo Larraín, y *El clan*, una coproducción hispanoargentina de Pablo Trapero —que no solo en su título, su materia y el nom-

bre de pila de los cineastas se asemejan—, podrían llamarse con igual acierto *El club de los sacerdotes perdidos* y *El deshonra de los Puccio*. Ambas son el retrato de seres monstruosos de pía condición, la primera, y atractivo color social y empaque físico, la segunda, y se basan en hechos reales, la de Larraín sin locación ni tiempo precisos, y la de Trapero siguiendo de cerca la reconstrucción periodística y judicial de los sucesos que ocurrieron en Buenos Aires en los primeros años 1980. Más allá de esas coincidencias, sin embargo, las separa radicalmente el espíritu de su tragedia y la forma elegida para contar lo abyecto y lo elevado, la suave elocuencia del criminal y el alarido brutal de las víctimas.

Confieso aquí que *No*, la anterior película de Larraín, nominada a los Óscar como mejor filme extranjero en 2012, me resultó abstrusa y confusa, sin que en ningún momento su combinación del documental y la ficción política de lo acaecido en el trascendental plebiscito anti-Pinochet de 1988 alcanzara para mí rango dramático. *El club*, por el contrario, desde sus primeras imágenes de la playa, el adiestramiento del perro, los ritos de alimento y plegaria dentro de la casona, adquiere un poder de sugestión y una densidad en lo extraño que engarza con lo mejor del llamado “cine del silencio” (Dreyer, Bresson, Tarkovski, por citar los grandes nombres), aunque no por ello sea Larraín un ventajista o un imitador. Con un registro formal reducido, de escasos movimientos de cámara y un módulo recurrente, muy eficaz, de interrogatorios ante una ventana del caserón, el director en ningún momento pretende denunciar o ridiculizar la aberración de conducta de los curas peder-



astas allí confinados por orden superior y en un momento dado —tras el suicidio de uno de los acusados— investigados por el enviado de la curia. Ahora bien, tampoco esa investigación, que a la fuerza tiene algo de trama policial, se inclina por el suspense. A Larraín le interesa la figura de sus personajes, los culpables y los inocentes, descarnados todos pero sin los tintes negros del *thriller*, y delineados en un equilibrado claroscuro emocional, también logrado, hay que señalarlo, gracias a un elenco de actores de primera magnitud, encabezados por Roberto Farías, en el pa-

El club y *El clan* parten de un universo concentracionario y se bifurcan en la línea que separa el arte del alegato. Larraín nos pregunta sobre nosotros mismos. Trapero nos da respuestas.



pel de Sandokan, Antonia Zegers (la hermana Mónica) y Alfredo Castro (el padre Vidal). En *El club*, la evanescencia entre los límites de la devoción y el estupro tiene un correlato estético de inusitada fuerza en el tratamiento fotográfico, al que al comienzo del filme cuesta acostumbrarse: una tenue luz lechosa, borrosa, después enriquecida por los tonos vivos del canóndromo y la noche lóbrega, y que, según ha explicado el director, se consiguió utilizando la luz natural y unas antiguas lentes soviéticas de óptica anamórfica que angulan y resaltan los rostros. Rostros y

paisajes, y su fusión demente, en escenas tan inolvidables como las dos confesiones monologadas de Sandokan, la primera en un *stream of consciousness* hipnótico de imagen y de verbalidad, y la segunda, no menos convulsiva, insertada en el diálogo que el mismo Sandokan sostiene ante las marismas con el padre Vidal.

La comunidad cerrada y compacta de *El clan* es mucho más vistosa, y su gradación violenta más epidérmica, subrayada además en todo momento, de modo empalagoso, por la música pop de la época, The Kinks en especial, que alguna vez hace pensar en el videoclip o en el *jukebox*; en ese sentido, y aun abusando de ella, es más inteligente la función que Larraín confiere en la banda sonora de *El club* a varias piezas de Arvo Pärt, un compositor a estas alturas demasiado socorrido, por no decir socorrista (en momentos muertos). Pablo Trapero narra muy bien la casi increíble saga de la familia Puccio, encabezada por el padre, Arquímedes (magnífica interpretación del actor cómico Guillermo Francella), una esposa y dos hijas dulcísimas y un efebo jugador de rugby, Alejandro, todos, junto a sus sicarios y dos hermanos más, uno dubitativo y el otro plenamente corrupto, embarcados en una de las trayectorias criminales más repulsivas de la dictadura argentina. Pero su narración es gruesa a veces, y no le importa caer en el efectismo, como en la secuencia que, en un contrapunto fácil, alterna las torturas al preso con el coito de Alejandro y su novia dentro del automóvil, ese vehículo totémico y siniestro del tiempo de los “milicos”.

Al contrario que *El club*, cuya base verídica importa solo en cuanto soporte de una fascinante aporía sobre la moralidad, *El clan* se sigue con interés por la gravedad de su asunto, que no admite en este tratamiento matices, sino más bien colores simples. De modo que dos películas que parten de un semejante universo concentracionario, con marcado componente religioso, se bifurcan en la línea que separa el arte del alegato. Larraín, en la incertidumbre, nos pregunta sobre nosotros mismos. Trapero, lógicamente horrorizado por el legado histórico no del todo resuelto en su país, nos da respuestas. —

VICENTE MOLINA FOIX (Elche, 1946) es escritor. En 2013 publicó *La musa furtiva. Poesía 1967-2012* (Vandalia, Fundación Lara). Su libro más reciente es *El invitado amargo* (Anagrama, 2014), escrito con Luis Cremades.

VIDEOJUEGOS

Jugando a escribir una novela (en lugar de escribirla)

1

PATRICIO PRON

Nuestra época está obsesionada con la vida privada de los escritores (es decir, con la “parte real” de su existencia en contraposición a la “inventada”, en la terminología

propuesta por Rodrigo Fresán), a la que ha dedicado filmes (*El secreto de Joe Gould*, *Una mujer difícil*, 2046, *Capote*, *Barton Fink*, los descabellados *El lado oscuro del corazón* y *Lucía y el sexo*, etcétera), libros (los de Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y Enrique Vila-Matas, algunos de Javier Marías, César Aira, Justo Navarro y Javier Cercas y *Jardines de Kensington* y *La parte inventada* de Fresán, por mencionar solo títulos del ámbito hispanohablante), biografías y documentales. Nuestra época también es testigo de una ampliación inusitada de los soportes de la función narrativa y es interesante que, en contraposición con la vida privada de los farmacéuticos, los recolectores de residuos o los contadores, ya existan (también) dos videojuegos que tienen como protagonistas a escritores, *Alan Wake* y *The Novelist*.

2

A *Alan Wake* (Moises Rodolfo, 2010) podemos descartarlo: aunque su protagonista es el escritor del mismo nombre, quien se instala con su esposa en la población costera de Bright Falls, en el estado de Oregón, para trabajar en su próxima novela, con la desaparición de la esposa *Alan Wake* deviene rápidamente un juego de acción en el que resulta indiferente la profesión del protagonista.

The Novelist (Kent Hudson, 2013), en contrapartida, sí se ocupa de la vida de un escritor en condiciones normales; más específicamente, de la de Dan Kaplan, quien se instala durante tres meses con su mujer Linda y su hijo



Tommy en una casa frente al mar (también en el estado de Oregón, por cierto) para escribir una novela y, en la medida de lo posible, recomponer su matrimonio.

The Novelist ha obtenido el premio a Mejor Juego Indie del Año 2014 de la revista *Continue Play* y ha sido finalista de otros dos galardones; reseñistas y jugadores lo han calificado de “sincero, realista”, “poco convencional”, “fresco”, “conmovedor” y “sober-

cir, en el que la muerte en el videojuego, por ejemplo, no es “real”). La definición no carece de dificultades, sin embargo.

4

La principal de ellas deriva de sus implicaciones. Juul sostiene, por ejemplo, que el videojuego tiene una estructura abierta en oposición a la de la narrativa, que sería cerrada; pero lo cierto es que el videojuego también tiene una estructura cerrada

ción acerca del novelista Dan Kaplan y su familia y ayudarles a tomar decisiones que contribuyan a sus objetivos. Para ello, el jugador debe desplazarse por la casa sin ser visto (la idea parece haber inspirado al menos de manera parcial una de las más recientes novelas de Stephen King, *Finders Keepers*) para leer una serie de objetos (diarios personales, correspondencia, revistas, dibujos de Tommy, notas en la nevera, etc.); a su vez, también dispone de la posibilidad de leer los pensamientos de los personajes y, situándose a sus espaldas, explorar sus memorias, una idea particularmente aterradora para cualquiera pero especialmente para un escritor. El jugador debe tomar una decisión que contemple los deseos y las necesidades de los personajes y, específicamente, los requerimientos de la escritura del libro de Dan; de esa decisión depende la resolución de cada uno de los nueve capítulos del juego.

En el primero de ellos, titulado “Writer’s Block”, Dan está bloqueado, su agente y su editor lo presionan, y él alimenta pensamientos suicidas al tiempo que Tommy y su esposa lo reclaman. Dan mira por la ventana; a continuación se sienta frente a su máquina de escribir, tecldea por unos instantes y se levanta; de inmediato vuelve a mirar por la ventana; un instante después se echa en el sofá y se tapa el rostro con un brazo; después se pone de pie y mira por la ventana. Tommy dibuja echado frente al televisor; si su madre se sienta delante de él, del televisor salen risas enlatadas. Linda deambula entre el sofá, su estudio, donde ocasional-

La frustrante repetición que entraña la mecánica del juego y la puerilidad de las decisiones que el jugador tiene que tomar no dicen mucho acerca de la vida de un escritor.

bio”, pero, por supuesto, ninguno de ellos es novelista. ¿Qué sucede cuando el juego es jugado por alguien que sí lo es?

3

En su seminal *Half-Real: Video Games Between Real Rules and Fictional Worlds* (MIT Press, 2005) Jesper Juul define los juegos en general y los videojuegos en particular como sistemas formales basados en reglas con finales variables y cuantificables a los que se les asignan distintos valores (positivo, allí donde el jugador gana, y negativo, cuando pierde), donde el jugador debe llevar a cabo determinadas tareas para influir en el final de la historia y se siente emocionalmente implicado en ella, y cuyas consecuencias son opcionales y negociables (es de-

(en la mayoría de los juegos de estrategia no es posible realizar una focalización interna en cualquier personaje del tablero); la diferencia sustancial entre uno y otra es que, al tiempo que la narrativa se “limita” a explorar solo una resolución posible del conflicto, el videojuego (cuya representación gráfica sería la de un árbol) tiene que explorar muchas posibles resoluciones y orientar al jugador a través de ellas mediante recursos que la narrativa “lineal” no posee: indicaciones, instrucciones, asignación de puntajes altos para algunas acciones en detrimento de otras, etcétera.

A excepción de este último recurso (*The Novelist* no tiene puntajes), el videojuego de Kent Hudson orienta a su usuario mediante todos los recursos mencionados. En él, se debe reunir informa-



mente pinta, y las ventanas. (Las mujeres de escritores también miran mucho a través de ellas, al parecer.) Linda cree que Dan no la apoya en sus esfuerzos por convertirse en una pintora profesional y está preocupada por Tommy, que tiene dificultades en la escuela; esta noche quiere tomarse un vino con su esposo, pero Dan solo quiere encontrar una libreta en la que tomó unas notas para su libro: si el jugador escoge que la encuentre, Linda y Tommy se sienten decepcionados.

5

Un aspecto interesante de *The Novelist* es que está plagado de referencias al cine de terror de las décadas de 1970 y 1980, pero no a la literatura, como si su autor solo supiese de los escritores lo que ha visto en el cine y/o pensase en la literatura como una película de terror. (Una cosa que, por cierto, la literatura también es.)

6

Por otra parte, Dan lleva bigote: es, posiblemente, el único escritor con bigote que existe desde la muerte de Carlos Fuentes en 2012, lo cual también convierte todo esto, de alguna forma, en una pesadilla.

7

Uno de los problemas más evidentes de *The Novelist* es que sus personajes son increíblemente antipáticos. Dan es un llorón quejumbroso que lucha con una novela para cuya escritura carece de talento (si lo tuviera no estaría luchando con ella, por supuesto); su vi-

sión de la literatura (es decir, la del creador del videojuego y, por consiguiente, la de sus jugadores) es la de una disciplina que obliga a sufrir presiones indecibles y a dejar de lado todo lo que no sea literatura. Tommy es un personaje aburrido con una incapacidad patológica de entretenerse a sí mismo. Linda se queja de que su marido no pasa tiempo con ella y con su hijo y olvida el hecho de que ese marido es la única fuente de ingresos de su familia. (Si se tiene esto en cuenta, y se adoptan las decisiones que más convengan a la carrera de Dan, el juego termina “bien”, con el novelista ganando el National Book Award. Si, por el contrario, se juega “a perder”, Dan se divorcia de Linda y bebe para olvidarse de ello y para escribir, todo lo cual no constituye, por cierto, el peor final que se pueda imaginar para un escritor.)

The Novelist es angustiante, que es lo que posiblemente su creador ha deseado; el problema es que tan solo lo es por la irritación que provoca en quien lo juega y por el deseo de estar haciendo cualquier otra cosa, por ejemplo (es mi caso) escribiendo una novela en lugar de jugando a hacerlo. La escritura de la novela no ocupa prácticamente ningún lugar en *The Novelist* pese a que se supone que todo gira alrededor de ella; la frustrante repetición que entraña la mecánica del juego y la puerilidad de las decisiones que el jugador tiene que tomar por Dan no dicen mucho acerca de la vida de un escritor porque, entre otras cosas, son las mismas decisiones que debe tomar cualquier persona empleada, ya sea como fontanero, redactor de guías de viaje o dependiente.

8

Es cierto que muy pocos libros y prácticamente ningún filme consiguen ofrecer una imagen verosímil de la vida privada de un escritor y, desde luego, ninguno de ellos es siquiera medianamente creíble para alguien que en efecto sea un escritor (todo lo cual, por cierto, no hace sino contribuir a nuestra obsesión con la figura del escritor, que a raíz de ello parece un personaje más interesante de lo que en realidad es), pero la inverosimilitud de las figuras de *The Novelist* y las implicaciones de la concepción del escritor que desarrolla el videojuego son particularmente llamativas. ¿Qué lleva a sus jugadores a creer que Dan Kaplan es una figura vero-

símil de escritor? ¿Qué es un escritor, en todo caso? ¿De verdad se cree que los autores somos unos imbéciles llorones incapaces siquiera de escribir? ¿Puede alguien pensar por un instante que la relación entre un autor y su agente es una de coacción como la que tienen Dan y el suyo? ¿Quién podría creer que un personaje como Dan, que carece de toda preocupación de índole económica, es representativo de algún tipo de escritor, excepto de una minoría?

(Que, por otra parte, buena parte de las mujeres de los escritores que conozco sean perfectamente independientes y generen sus propios ingresos no parece ser un obstáculo para que todavía se crea que las mujeres de los escritores son unas víctimas sacrificiales que lo dan todo por las carreras de sus maridos, lo que da cuenta de un machismo inherente a las visiones sociales del escritor tanto como de un cierto anacronismo, puesto que, con la sola excepción que recuerde en este momento de un escritor mexicano cuya esposa es su biógrafa, la desactivación emocional y económica de la mujer del escritor termina después del *boom* latinoamericano, lo cual es una magnífica noticia no solo para las mujeres.)

9

En un artículo reciente acerca del segundo volumen de la biografía de W. B. Yeats a cargo de Roy Foster, John Banville observaba el hecho de que la vida de Yeats ponía en evidencia que el poeta estaba equivocado y que, contra lo que creía, el escritor no está obligado a escoger entre “la perfección en la vida o en la obra”.

La idea es seductora, sin embargo, y las visiones estereotipadas acerca de las relaciones entre vida y obra literaria insisten en ella. En *The Novelist* la totalidad de los problemas del protagonista (y, por consiguiente, de las decisiones que el jugador tiene que tomar por él) proviene de la supuesta incompatibilidad entre ambas, cuando es evidente que el verdadero problema de Dan (el único, de hecho) es que carece del tipo de preocupaciones prácticas que en la vida de un escritor (y como sugiere Banville) no constituyen un obstáculo sino un aliciente. En contrapartida, los verdaderos “problemas” del escritor no aparecen en *The Novelist*, posiblemente debido a que resultarían demasiado complejos para el jugador y porque su resolución sería incluso más ambigua e insatisfactoria. En mi opi-

nión, serían de dos tipos: los relacionados con una cierta sociología de la literatura (¿Qué percepciones sociales existen respecto de la editorial que publica mis libros? ¿Qué tipo de instituciones otorgan el capital simbólico que se requiere para la existencia social como escritor? ¿En qué aspectos los intereses de esas instituciones y los míos coinciden o pueden coincidir?) y los que hacen a la configuración de la voz narrativa, que son aun más esotéricos: ¿Qué ventajas me ofrece la narrativa heterodiegética en relación a la autodiegética? ¿Lo que deseo contar requiere una alternancia de escena y sumario o puedo explorar una velocidad distinta, menos canónica? ¿Cuál es la focalización de este relato? Etc.

10

Es posible que algunas épocas históricas hayan conocido mejor a sus autores y, por consiguiente, comprendido más adecuadamente el tipo de dificultades por las que atraviesan. Después de jugar a *The Novelist*, la impresión que se obtiene es que en la nuestra existe un divorcio absoluto entre las visiones sociales del escritor (al menos en la medida en que aparecen reflejadas en la creación de Kent Hudson) y la vida real de los escritores, al tiempo que entre lo que se cree que la literatura es y lo que esta es en realidad, pese a lo cual (y esto es lo preocupante, o ligeramente preocupante) el videojuego es calificado de “verosímil” y “realista” en las valoraciones de sus usuarios.

Quizás esto se deba al “trabajo en la oscuridad” que es (proverbialmente) la producción de literatura, y tal vez al hecho de que “la parte real” de la vida de los escritores es escasamente importante. Desacreditadas ya las voces de quienes consideraban el videojuego un pasatiempo potencialmente susceptible de provocar atontamiento, aumento de la delincuencia, epilepsia y problemas de aprendizaje, y reivindicado como una forma narrativa legítima y un digno objeto de estudio, en no menor medida debido a su evolución técnica y narrativa, el videojuego parece todavía lejos de poder ofrecer una imagen verosímil del escritor. En ese sentido, la literatura corre con ventaja y es posible que lo haga todavía durante algún tiempo. —

PATRICIO PRON (Rosario, 1975) es escritor. En 2014 publicó la novela *Nosotros caminamos en sueños* (Literatura Random House) y el ensayo *El libro tachado* (Turner).

Entrevista con **WILLIAM BOYD**

LITERATURA

“LA NOVELA ES UN MUNDO DE LIBERTAD ILIMITADA”



**LUISA
BONILLA**

William Boyd (Ghana, 1952) es un narrador extraordinario: un autor sólido y versátil que sabe experimentar con las formas y los juegos literarios, capaz de hacer que lo difícil parezca fácil, y de crear personajes y situaciones inolvidables. Su novela más reciente, *Suave caricia* (Alfaguara), cuenta “las muchas vidas de Amory Clay” e incluye fotografías atribuidas a la protagonista. “Escribí primero la novela, y luego me puse a buscar las fotografías. Esto hizo que la búsqueda fuera más clara, pero fue un proceso difícil y fascinante que duró varios meses. Utilicé las fotos de mi colección y compré en rastros y ferias de antigüedades, y por supuesto *online*. En total adquirí unas dos mil fotografías y elegí 73 para la novela.”

En *Las nuevas confesiones*, *Las aventuras de un hombre cualquiera*, *Nat Tate* (recientemente publicada por

Malpaso) o *Suave caricia* juega con la realidad y la ficción. Aquí, aparecen algunos acontecimientos centrales del siglo pasado: las guerras mundiales, Weimar, el ascenso del fascismo, la guerra de Vietnam.

Una de las ambiciones de esas obras era mostrar el poder de la ficción empujándola hacia el mundo de lo “real”: el mundo de la historia, el documental, el periodismo, la biografía, el reportaje. Quiero que mi ficción parezca tan real que los lectores olviden que es ficción. Utilizo muchos recursos técnicos para alcanzar la verosimilitud. Y, por supuesto, la introducción de acontecimientos y personajes reales incrementa la ilusión de que el lector lee hechos y no ficciones. No quiero “cubrir” el siglo xx de manera específica, pero las largas vidas de mis personajes significan de forma inevitable que los momentos y las fuerzas históricas afectarán a su existencia.

En los agradecimientos aparecen muchas fotografías.





Cuando investigaba para escribir esta novela, e investigaba las vidas de muchas fotografías cuyas vidas tenían cosas en común con Amory, encontré a muchas fotografías y algunas periodistas que no conocía. Hubo fotografías asombrosas en el siglo xx que se han olvidado y pensé que si hacía una lista en los agradecimientos podría llamar la atención sobre esa “fraternidad perdida”, como las he llamado.

Muchos de sus libros tienen un elemento histórico. ¿En qué medida es importante para usted la documentación y qué le atrae de esos periodos?

Siento mucha curiosidad por todos los periodos históricos que trato en mis novelas. En cierto sentido, la historia que aparece en ellas es simplemente la historia por la que siento una fascinación personal. Y, como mis novelas son esencialmente “realistas”, esos periodos históricos deben presentarse de manera auténtica y plausible en la ficción. Eso requiere una gran cantidad de investigación y la destreza, si ese es el término, consis-

te en saber qué detalles elegir y cuáles dejar fuera. Al final, probablemente descartó el 90% de la investigación: siempre estás buscando un hecho, el detalle que te ayudará. No tiene sentido cargar el libro de datos e información. Hay que seleccionarlos de manera muy cuidadosa.

También aparecen otros intereses, como la pintura y la fotografía, que describe como un arte democrático.

De todas las formas artísticas —y creo que la fotografía es un arte—, la fotografía es la más democrática. Cualquiera que posea una cámara (prácticamente todo el mundo en nuestros días) tiene la posibilidad de hacer una gran foto, aunque también se necesita mucha suerte. Muy pocos de nosotros tienen el potencial de escribir una gran sinfonía o una novela, o pintar un gran cuadro, pero todos tenemos el potencial de hacer grandes fotos. Esto lo demuestra el éxito de la foto anónima: fotos tan poderosas y llamativas como las de los “grandes” fotógrafos. Supongo que este interés emerge de mi interés por la pintura. Hay una frase, “Rasca una gran fotografía y encontrarás un cuadro”, que explica esta conexión. Sin embargo, la fotografía es única porque detiene el tiempo. El momento congelado, la instantánea —ese tiempo detenido para siempre— solo se puede alcanzar a través de la fotografía. Creo que ahí reside el particular poder de la fotografía.

Ha dicho que lo más importante de la novela son el argumento y los personajes. ¿Cómo construye las líneas narrativas?

La habilidad para construir y contar una historia potente es básicamente una cuestión de instinto. Puedo analizar, hasta cierto punto, algunos aspectos de la narración —el suspense, la sorpresa, situaciones contraintuitivas, por ejemplo— pero, fundamentalmente, creo que es un don que tienes o no.

A veces la destreza narrativa se desdeña, como si no perteneciera a la ficción seria.

Es cierto. Es muy difícil construir una narración larga, coherente e intrigante. Sospecho que la gente que denigra la narración o la “histo-

ria” en ficción seria no tiene la habilidad de escribir buenas narraciones.

Se ha definido como un novelista cómico. Pero ha escrito libros muy distintos, incluyendo novelas “de género”.

Cuando digo “cómico” quiero decir “cómico serio”. Creo en lo que decía Antón Chéjov cuando declaró que, en el fondo, todos sus relatos, por trágicos que pareciesen, eran en realidad comedias. Con eso quería decir que la visión cómica del mundo es muy perspicaz con respecto de la naturaleza esencial de la condición humana. La visión cómica de la vida se niega a engrandecerse, se niega a ver relevancia donde no la hay. Se parece mucho a nuestra experiencia de la vida.

¿Qué ha aprendido de su trabajo en el cine?

Me encanta el cine pero es muy distinto a la novela. El cine está dominado por el proceso industrial. El primer elemento es que todo el cine es fotografía, y por tanto casi irreductiblemente objetivo. Todo se ve a través de la lente de la cámara: el espectador siempre está en el exterior, mirando. En cambio, la novela no tiene que hacer esfuerzos para ser subjetiva. Lo que he aprendido del cine es que tienes que respetar sus limitaciones y trabajar dentro de ellas. La novela es un mundo de libertad ilimitada. El cine es un mundo de parámetros: hay muchas cosas que no puedes hacer. Cuánto más consciente de ello seas, más fiel serás a la naturaleza del cine.

Entre los escritores que son importantes para usted están Evelyn Waugh y Antón Chéjov. Adaptó *¡Noticia bomba!* y Chéjov ha sido fuente de inspiración en artículos, relatos y una obra teatral. ¿Por qué son influyentes para usted?

Creo que porque los dos son escritores cómicos serios. Ven el absurdo y la crueldad descerebrada de la condición humana —su vulgaridad, su mediocridad, su indiferencia hacia las aspiraciones y sueños humanos— e insisten en recordar a los lectores de esos hechos de la vida. Son escritores excepcionalmente honestos. —

LUISA BONILLA (Barcelona, 1973)
es editora y periodista.

POLÍTICA

España: crecer hacia la infancia

S

**RAFAEL
GUMUCIO**

sorprendido por la dulzura con que un taxista le hablaba a su esposa, le pregunté cuántos años llevaban juntos. Veinte, me dijo, y nos queremos más que el primer día, cada día un poco más.

—¿Cuál es la fórmula? —seguí preguntando, esperando escuchar una serie de recetas de esas que hacen ricos a los escritores de manuales de autoayuda.

—Fíjese que no sé —detuvo el auto, o más bien dejó que el tránsito de la Castellana lo detuviera—. No tengo ni idea, nunca lo había pensado. Nunca hablamos de eso con mi mujer. Somos felices, eso es todo, eso es lo único que sé.

Mientras el tránsito volvía a ser posible lo vi tratando por primera vez de someter los hechos más importantes de su vida sentimental a algún tipo de análisis. Se había casado con otra mujer antes, su mujer se había casado y tenido hijos con otro hombre, ambos matrimonios habían sido un desastre. ¿Por qué no funcionó con los demás lo que funcionaba en este? Tampoco sabía. En la radio se hablaba del “encaje” de Cataluña en España. La evidencia de que había una incomodidad, de que Cataluña no se sentía feliz con España y España tampoco había sabido encajarse con Cataluña, se había expresado en las elecciones recientes al Parlamento catalán. Una desafección con España que no había sido sin embargo tan total como esperaba la extraña unión de la derecha eternamente gobernante y la izquierda republicana, aliadas por un sentimiento en común más que por un programa que intentaron como pudieron evadir.

La palabra “encaje”, tan poética, se quedó pegada en mi cabeza. Pensé que era eso lo que el taxista no sabía cómo explicar de su vida y su matrimonio. Contra todo pronóstico, sin saber muy bien por qué, había logrado con su mu-



jer un perfecto “encaje”. Ella era parte de su vida y él parte de la suya sin dejar de ser dos personas distintas.

La palabra tan adecuada para su vida había sido secuestrada por los tertulianos de la radio, de tal forma que no se sentía con el derecho a usarla. Es algo que lleva años sorprendiéndome, pero que quizás se ha acentuado en estos últimos de “proceso catalán”. Cuando se trata de sus matrimonios, de sus romances, de sus hijos, los españoles usan un vocabulario realista, prefieren los hechos a las afirmaciones, sienten el pudor de dar motivos más o menos razonables para odiar o querer. La pregunta “¿Cómo estás?” se responde generalmente con una nueva ronda de ca-

ñas. Un amigo mexicano solía imaginar las desventuras de un psiquiatra aragonés. Antes de la llegada en masa de los argentinos en 2001, los psicólogos en España eran en su gran mayoría conductistas.

Lo mejor de la literatura española está en ese desarmante realismo con que siempre relaciona los sentimientos. De manera inolvidablemente gráfica, Cervantes explica que a Alonso Quijano de poco dormir y mucho leer se le secó el cerebro. Nada de infancia, de trauma, de complejo de Edipo. Uno podría esperar que ese realismo gráfico y terrenal se trasladara sin dificultad a las leyes y a los gobiernos. Pero es ahí donde el torrente de sentimientos y resentimientos se manifiesta en toda su oculta magnitud. En su carta a los españoles, el presidente de la Generalitat Artur Mas hablaba del amor nunca correspondido que siente Cataluña por España: “Catalunya ha amado España y la sigue amando. Catalunya ha amado la solidaridad y la fraternidad con España y con Europa. Y en el caso de España lo ha hecho a pesar de la ausencia de reciprocidad...”

Casi en la misma semana que se publicaba esa emotiva carta, el director madrileño Fernando Trueba declaraba no haberse sentido ni por cinco minutos de su vida español. Esa declaración era la prueba de una españolidad extrema. Solo a un español se le ocurre que un pasaporte o un DNI deba provocar algún tipo de sentimiento.

Para los españoles el pueblo del que vienes emociona hasta las lágrimas, es hermoso, cariñoso, adorable, mientras que la novia es cómoda, bien situada, poblada o des poblada. La geografía es cada vez más la única historia posible. Para un latinoamericano esto es casi imposible de entender. Somos los que nos fuimos de alguna parte, los que fuimos desplazados de otra. Sentimos cosas por nuestros países, pero algo en nuestro fuero interno sabe que es un azar el que nuestros ancestros hayan desembarcado en Guayaquil y no en el Callao, en Montevideo y no en Buenos Aires. La historia de los pueblos precolombinos es también una historia de invasiones y desplazamientos sin fin, donde las tribus no suelen respetar las fronteras nacionales, todas más o menos caprichosas y recientes.

Colombia, Perú, o Chile son invenciones que sabemos hasta cierto punto frágiles y absurdas. Quizás por eso mismo las defendemos con ahínco, con guerra incluso. España es una realidad de

medio milenio que no se asume justamente porque es demasiado innegable. Que Barcelona no se parezca nada a Madrid es un hecho evidente, pero que Barcelona, con el traqueteo sin fin de las maletas de los turistas, con la desertificación de su debate intelectual, no se parezca nada ya a Barcelona es quizás lo que mejor explique la fiebre del proceso catalán. El nacionalismo catalán y vasco nació a fines del siglo XIX del miedo a una absorción por la inmigración de la mano barata del sur que por otro lado salvó su economía de la irrelevancia. El euro, los turistas, el AVE están produciendo en más de un catalán la pregunta “¿Qué queda del mundo para el que fui educado?” Acabar con los toros para ser moderno es una forma también de vengarse contra sus propias tradiciones derribadas por esos veinticinco años de prosperidad y olvido, de comodidad e infantilización sin pausa que terminaron en la administración de José Luis Rodríguez Zapatero, cuyo programa de gobierno se parecía a las cartas que le escriben los niños al secretario general de la ONU.

Madrid culpa a Merkel, es decir a la madre. Barcelona culpa a Rajoy, es decir al padre. La idea de que tanto la comunidad europea como la España autonómica fueron pactos libremente asumidos es algo que no asoma por la cabeza de muchos de los políticos españoles. En cierta manera tienen razón. Hace veinticinco años, la España salida de Franco, el padre castrador por esencia, era un niño. Hace quince lo seguía siendo. Con todas las tradiciones del caso, la crisis del 2008 enseñó que los padres también eran niños. No había más responsable que ellos, ni había en otra parte un rescate que pagaría las cuentas del café para todos.

Es la definición que todo psiquiatra da de la edad adulta: el momento en que sabes que tus padres pueden estar tanto o más equivocados que tú. Por más irracionales que sean las pataletas y el griterío con que la nueva edad es recibida por los que deberían gobernarla, algo de toda esa demencia nacionalista es racional. El cuerpo del adolescente pide con desesperación siempre un nuevo encaje en que reconocer ese cuerpo ajeno que es para su sorpresa el suyo. Puede asumir el cambio o cerrar la puerta de su habitación y crecer hacia la infancia. —

RAFAEL GUMUCIO (Santiago de Chile, 1970) es escritor. Este año ha publicado *Milagro en Haití* (Literatura Random House).

AGENDA DICIEMBRE

FOTOGRAFÍA FOTOGRAFAS MODERNAS

La exposición *Son modernas, son fotografías*, en el Centre Pompidou de Málaga, recoge el trabajo de veinte fotografías durante los años veinte y treinta. La muestra reivindica su espíritu vanguardista y modernizador. Hasta el 24 de enero.

ARTES PLÁSTICAS KANDINSKY: UNA RETROSPECTIVA

El museo CentroCentro de Madrid, en el Palacio de Cibeles, alberga una de las mayores muestras realizadas en España del pintor ruso. La exposición recorre su vida y obra de forma cronológica. Hasta el 28 de febrero.

ARTES PLÁSTICAS EL UNIVERSO DE JULIO VERNE

El Espacio Fundación Telefónica de Madrid presenta la exposición *Julio Verne. Los límites de la imaginación*, que explora el mundo del escritor francés y su influencia en artistas, científicos e inventores. Hasta el 21 de febrero.

CINE VERSALLES EN LA GRAN PANTALLA

El CaixaForum de Barcelona organiza un ciclo alrededor del Palacio de Versalles. Desde propuestas heterodoxas como *María Antonieta* de Sofia Coppola hasta filmes históricos como *Vatel* o *Adiós a la reina*. 3, 10 y 17 de diciembre.

PINTURA

La invención de un paisaje



Q

**PAULA
ARANTZAZU
RUIZ**

Quizá porque ya su origen contenía la simiente de la leyenda, el Oeste americano era un territorio destinado a desaparecer. Dejó de ser un lugar para acabar convertido en paisaje, pero, a diferencia de otros

espacios conquistados por Europa, en sus llanuras se depositaron promesas de oportunidades e ilusiones de progreso en velocidad paralela al desarrollo de la civilización occidental. Transformó su geografía en escenario para un sinfín de epítetos —salvaje, lejano, viejo— que invitaban a que el mito de la frontera se reinventara, porque alimentar el relato de un horizonte inalcanzable funcionaba para justificar una expansión —económica, política, social— incluso cuando en el verdadero Oeste apenas quedaban espacios por descubrir y por colonizar. Como recuerda Jean-Marc Besse en *L'espace du paysage. Considerations théoriques*, “el paisaje habría sido pensado y construido como una relación imaginaria con la naturaleza, a través de la cual la aristocracia y la burguesía fueron capaces de representarse a sí mismos. Esta percepción paisajística del mundo habría acompañado la aparición y el desarrollo del capitalismo europeo y el paisaje, en concreto, habría servido para ‘naturalizar’ ideológicamente la dimensión igualitaria de las relaciones sociales, ocultando la realidad de los procesos históricos y de los conflictos que las produjeron.”

En la exposición *La ilusión del lejano oeste* el comisario y artista Miguel Ángel Blanco ha articulado, con una mirada menos pedagógica de lo deseable, un recorrido por el proceso que ayudó a que el

Oeste se transformara en el mito de los paisajes magnánimos y los seriales de vaqueros. Blanco plantea esa exploración avanzando por el tiempo, desde los primeros intentos de cartografiar un territorio que desafiaba los cánones de escala europeos hasta los westerns cinematográficos, para concluir con un prólogo rubricado con piezas de su propia creación que aspiran a capturar lo orgánico de esa tierra. El objetivo es establecer un itinerario crítico con aquellos discursos artísticos y sociales que han ayudado a moldear el Oeste como el constructo cultural que es hoy, y que se detiene en los principales elementos de su constelación conceptual: los exploradores del siglo XVI, los pueblos y los paisajes del



**LA ILUSIÓN DEL
LEJANO OESTE**
puede visitarse en
el Museo Thyssen-
Bornemisza de
Madrid hasta el 7 de
febrero de 2016.

nuevo continente, los indios y las grandes llanuras, los arquetipos de los nativos americanos y los rituales mágicos y, finalmente, su representación en la cultura popular.

Si el río Misisipi supuso la primera frontera natural y eje por el cual se avanzaría hacia el continente, tal y como subraya la selección de enormes mapas del Archivo General de Indias con la que se abre la muestra, Blanco obvia el detalle de que solo después de la compra de la Luisiana a Napoleón por parte del presidente Thomas Jefferson en 1803 comenzó la fiebre colonizadora a arrasarse esa grandiosa naturaleza americana que los exploradores se dedicaron a loar. La exhibición se detiene en las pinturas de Albert Bierstadt, Thomas Hill y Henry Lewis, pero olvida explicar que muchos de es-

tos artistas provenían de la escuela pictórica paisajística europea y que en sus cuadros imprimieron la metafísica romántica ante una naturaleza sublime heredera de Caspar David Friedrich. ¿Cuál ha sido el rol de estas arrebatadas visiones a la hora de construir el paisaje mítico del Oeste? Del mismo modo, la belleza de las fotografías de Carleton E. Watkins, William Henry Jackson o Timothy O'Sullivan nos interroga sobre el papel de las sociedades de exploradores bajo cuyo amparo se financiaron las expediciones que permitieron tomar esas increíbles imágenes. En la gran mayoría de ocasiones, esos virtuosos de la gelatina de plata eran contratados para ofrecer espectaculares pruebas gráficas de que el Oeste era un lugar óptimo para asentarse. En otras, su trabajo sirvió para que zonas como Yosemite o Yellowstone quedaran protegidas del furor colonial.

En *La ilusión del lejano oeste* también se puede observar la transformación de la mirada antropológica sobre las tribus nativas, y mientras los grabados de Karl Bodmer prefiguran, con su ánimo de clasificar a los distintos pueblos del territorio, la posterior visión etnográfica de otros tantos artistas, las pinturas costumbristas de George Catlin, quien dedicó buena parte de su obra a retratar a más de 46 tribus en más de trescientos cuadros, nos acercan a la fascinación por el arquetipo del buen salvaje en un momento en que se diezmaba a los nativos. La empresa de Edward S. Curtis en la serie fotográfica *The North American Indian*, en la que captura a personajes como Gerónimo y Toro Sentado o rituales religiosos navajos, es la culminación de esa ambigua mirada antropológica que hace de lo considerado primitivo un espectáculo a ojos del hombre del siglo XX.

El cine ha logrado erigirse como el gran dispositivo con el que ocultar el ocaso de un territorio para sustituirlo con infinidad de relatos y decorados. Blanco selecciona carteles de clásicos como *Fort Apache* (1948) o *Río grande* (1950), de John Ford, y otros westerns revisionistas como *Soldado azul* (Ralph Nelson, 1970), pero se echa de menos la inclusión del primer western filmico: *Asalto y robo de un tren* (Edwin S. Porter, 1903) y el famoso disparo con el que el protagonista rompe la cuarta pared al final de la película parecen poner fin a una época y al mismo tiempo inaugurar esa ilusión de un Oeste, ahora ya sí, lejano para siempre. —

PAULA ARANTZAZU RUIZ (Barcelona, 1979) es periodista. Colabora en el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia* y en el semanario *Ahora*.



PALÍNDROMO

SE VA LA NIÑA DE MÍ DAÑADA

Merlina Acevedo

Se va la niña de mí dañada
y soñará mares de sal amar,
ama, la sed es al amar,
¡dolida y sabia niña dañada!,
¡ya dañ, de cerca crece dañina!
Y anulada, callé.
No creceré para perecer con ella,
como callada de lo sola,
como cada luna,
odio no crecer con aire:
sola, sin amor, aroma
ni sal, o sería, no crecer
con oído. Anulada,
¡cómo calo soledad allá!
¡cómo callé!, no creceré
para perecer con ella cada luna.
¡Ya, niña!, ¡de cerca crece, dañada!,
¡ya dañ!, dañina ibas.
¡Ya dilo, ¿drama
la sed es al amar?,
ama la sed ser, amar años.
Ya dañ, dime, ¿dañina la ves? —

MERLINA ACEVEDO, autora de la
fotografía y el texto, es pintora,
música y poeta.

MÚSICA

Elvis (Costello) está vivo

E

**RODRIGO
FRESÁN**

En un principio, en principio, jamás se pensaba que los rockers tenían que escribir un libro. Ya escribían canciones, ¿no? Y —si sentían ganas de *algo* más— ahí estaba el recurso del álbum conceptual que tantas vergüenzas ajenas y alguna alegría dieron a sus seguidores. De acuerdo: de tanto en tanto salía a la superficie el capricho más o menos pertinente (volúmenes delgados con tendencias al juego palabrero y alucinatorio como *Por su propio cuento/Un españolito* en obras de John Lennon o *Tarántula* de Bob Dylan); pero jamás de los jamases se pensaba que se tenía que contar la propia vida, porque para eso estaban los hagiógrafos a sueldo o las aves de rapiña no autorizadas. A veces alguien como Paul McCartney se sentaba a conversar con Miles. O Ray Davies se arriesgaba a una más que admirable rareza como *x-Ray*. Eran fenómenos esporádicos.

Pero los jóvenes envejecen y tienen más tiempo libre. Y, de un tiempo a esta parte, pareciera que no puedes considerarte una verdadera estrella si no has puesto por escrito cómo fue que te encendiste e iluminaste. Así, en los últimos años, hay tres *bestsellers*/cumbres muy altas del formato a las que aspirar: la dicción cuasi *noir* con memoria selectiva de las magníficas *Crónicas. Volumen 1* de Bob Dylan, las órbitas centrifugas de la adoradora a adorar Patti Smith en *Éramos niños* (y su reciente secuela *M Train*) y el recuento picaresco de crápula encantador en el *Vida* de Keith Richards. Bajo esta santísima trinidad, un montón de intentos fallidos previsible (las páginas frías de Sting o Eric Clapton), alguna inexplicable decepción (el *Who I Am. Memorias* de Pete Townshend), el fárrago petulante con destellos gloriosos de Morrissey (*Autobiography*), y las involuntariamente desopilantes reminiscencias de Neil Young (*El sueño de un hippie* y *Special Deluxe. Mi vida al volante*), obsesionadas con trenes eléctricos y automóviles varios.

Ahora, se suman a la fiesta las casi seiscientas páginas de *Unfaithful Music & Disappearing Ink* de Elvis Costello



en tándem con el inevitablemente parcial pero imprescindible y muy personal doble CD antológico *Unfaithful Music & Soundtrack Album*. Todo hacía pensar que el de Costello iba a ser uno de los buenos. Costello (nacido Declan Patrick MacManus en Londres en 1954, en activo desde 1970) siempre fue un tipo de amplio vocabulario (ahí están las letras de sus canciones y aquí ese momento impagable en el que Dylan suelta una carcajada cuando le oye decir la palabra “amanuense”), un más que sensible e implacable conocedor de su oficio (comprobarlo visionando las dos temporadas de *Spectacle*, su *talkshow* de TV), y un sarcástico con los demás y cruel consigo mismo testigo de lo que lo rodea o lo que lleva dentro (estudiar sus exhaustivas *liner notes* para la reedición a principios de este milenio en el sello Rhino de todo lo suyo entre 1977-1996).

Lo que no podíamos suponer es que *Unfaithful Music & Disappearing Ink* fuese a ser tan excelente ubicándose junto a lo de Dylan & Smith & Richards y acaso superándolos. Costello hace comulgar aquí la retromirada dylanescas a la hora de ex-

plorar el pasado, la confesión del hecho imperdonable con una sonrisa torcida de Richards y el encandilamiento y amor por sus camaradas *à la* Patti, añadiendo un formidable talento para la frase ingeniosa, el giro inesperado, la definición perfecta.

Elvis Costello es —antes que nada— un escritor, y no es casual que Bret Easton Ellis y Nick Hornby le hayan robado títulos para sus primeras novelas. Ha leído todo y oído todo (es un auténtico enciclopedista y falsificante maniaco referencial que suele superar al original) y ahí va y aquí viene con sus aires de *sexy nerd*. Es célebre y graciosa la afirmación de David Lee Roth de Van Halen en cuanto a que “a los periodistas de rock les encanta Elvis Costello porque luce igual que un periodista de rock”. Pero, además, Costello es un artista total, un músico sin fronteras, un polimorfo perverso (ningún estilo le es ajeno, sus canciones se amoldan sin resistencia a cualquier garganta y ha sabido colaborar con firmas tan diversas como las de Johnny Cash, Anne Sofie von Otter, Allen Toussaint, Wendy James, Paul McCartney, Aimee Mann, Burt Bacharach, Roy Orbison, Bob Dylan, The Brodsky Quartet, The Roots, George Jones, Chet Baker y hasta William Shakespeare en *Il Sogno*), una voz privilegiada y *vintage*. Y lo más parecido a un Dylan-Beatle-Reed-Kink que jamás ha dado la New Wave. Es un titán de los sesenta que llegó un poco tarde pero llegó para quedarse. Digámoslo así: de haber justicia en este mundo, Elvis Costello —y no Jeff Lynne— habría sido un Traveling Wilbury. Aunque, tal vez, el resto de esa superbanda no hubiese demorado en echarlo por hablar demasiado, por hablar hasta por los codos acodado en el estudio de grabación, por no hacer otra cosa que lo que ya advirtió en su “*Oliver’s Army*”: “No hagas que empiece a hablar / Podría hablar toda la noche / Mi mente es sonámbula.”

Y exactamente *así* “suena” su autobiografía insomne: como partes sueltas y modelo para armar de alguien sabio y sabedor de que tiene mucho y muy interesante para frasar. Y de que no vamos a poder dejar de escucharlo y leerlo porque nadie (aunque la bio *Complicated Shadows* de Graeme Thomson, en 2004, tenía lo suyo) puede contarle como él. Con firme memoria privilegiada y saltarina libre asociación de ideas, Costello va para atrás y para adelante y para atrás de nuevo. Evocando a su padre *crooner* de *big band* Ross McManus

como figura formativa, aprendiendo a armonizar con las voces de Lennon & McCartney frente al tocadiscos de su pubertad y cantando “All You Need Is Love” en Live Aid, recorriendo la Nueva Orleans devastada por el Katrina o perdiéndose en la Casa Blanca renovada por Obama, naciendo “en el mismo hospital en el que Alexander Fleming descubrió la penicilina. Me disculpo por no haber sido una recompensa similar para la humanidad”, como un Tristram Shandy, a la altura de la página 81. Y, entre uno y otros, Costello explicando al detalle cómo se le ocurrió ese estribillo o cómo alguien le comentó que “hubieses tenido muchos más *bits* si le hubieses quitado la mitad de las notas a tus canciones”.

Y, claro, hay noches duras o días oscuros y horas bajas y furia de altura como de la que brotan obras maestras de la ira juvenil como *This Year's Model* o del despecho amoroso como *Blood & Chocolate* o de la melancolía con luz al final del túnel como *North*, aunque en un tramo reconozca “cambiar en mis canciones el yo por un *él* o el yo por un *nosotros*. Porque no hay que confundir la música pop con una confesión”. Pero lo que se impone por encima de toda máscara transparente y gana la partida es la felicidad de haber hecho la suya y de haberse salido con la suya. Escribe: “El problema con poner fin a una autobiografía como esta es que, por cada anécdota más o menos divertida o recuerdo precioso, uno tarde o temprano arriba a este pensamiento: el sujeto no importa mucho.”

Unfaithful Music & Disappearing Ink —fiel e imborrable e imposible de olvidar y ya deseando su continuación de aquí a unos años— cuesta veinticinco libras y vale la pena y la alegría de todas y cada una de ellas.

“La vida real se convierte en un rumor”, cantó y sigue cantando Elvis Costello en su tumultuosa “Man Out of Time”. Aquí y ahora, él convierte su vida en *true story*.

O tal vez no del todo, porque recordar es reescribir.

Una cosa sí es segura: aquí el sujeto importa.

Mucho. —

RODRIGO FRESÁN (Buenos Aires, 1963) es escritor. Su novela más reciente es *La parte inventada* (Literatura Random House, 2014)

MÚSICA

El sueño toma forma



**MANUEL
PACHECO**

Cómo se da forma a un material de naturaleza informe? ¿Cómo se organizan para su lectura secuenciada unas ideas que se presentan como una simultaneidad sin jerarquía?

“Yo hablo como Dargomyzhski en *El convidado de piedra* —reconoció una vez Richter—. Imito a Dargomyzhski. Es como un recitativo que vive en mi interior... ‘En mi interior’ también significa el Chopin de los cuarenta ‘espíritus vírgenes’, la pintura de todos los estilos, un catalejo, una representación en el Globe Theatre de Shakespeare, un pen-

con bizquear un poco los ojos. Yo tengo mi propio cinematógrafo, jaunque proyecto las películas a través de mis *de-dos*!” A lo largo del libro es recurrente el procedimiento de “narración musical”, consistente en abordar la comprensión de una obra o sección desde una imagen: “(Sobre el final de la *Sonata en la menor*, op. 143, de Schubert) El vuelo de un pájaro. Lo más probable es que se trate de una golondrina. No lejos de la catedral de Saint-Germain, el mismo pobre pide limosna. Siempre le doy algo. Finge no recordarme: baja la mirada. Veo en esto el contraste y la imperfección de la naturaleza: su riqueza y su pobreza.” El origen de esta imagen puede estar en un recuerdo, en cierto pasaje de una novela o en una simple sensación. Sea como sea, es necesario verbalizar de este modo la experiencia musical para hacer más comprensible su abstracción. Para ello, la cohesión y coherencia del lenguaje tienen que ser en ocasiones supeditadas a la intensidad de la expresión misma. Por eso la transcripción de las palabras de Richter resuena a veces como si de poesía se tratara.

Borísov necesita de un recurso similar para la estructuración de sus apuntes, que por lo que atisbamos son un extraor-

Borísov coloca a Richter como protagonista más que absoluto, dejando para las notas a pie de página las referencias a su propia persona y al contexto, o usando apuntes que recuerdan a escuetas acotaciones teatrales.

tagrama ante un cirio ardiendo, la sombra de Bergotte con la *Vista de Delft* al fondo y visiones, muchas visiones...”

En *Por el camino de Richter* (Acantilado, 2015), las notas que Yuri Borísov tomó a lo largo de trece años en sus encuentros con el pianista soviético Sviatoslav Richter (1915-1997), cualquier tema tiene cabida: pintura, cine, teatro, literatura, gastronomía, arquitectura, religión, los sueños, Rusia, Estados Unidos... y música. La música como eje articulador. De igual manera que el vocabulario musical se sirve de la sinestesia para calificar a los sonidos de “dulces”, “cálidos” o “penetrantes”, la infinidad de referencias que Richter maneja tiene el propósito último de iluminar su conversación musical: “¿Realmente no ve nada? No es difícil ver la música. Basta

dinario *stream of consciousness* que atraviesa tiempo y arte. Siguiendo esta lógica, lo que en Richter llamamos esencia fabulística, unidades de sentido en forma de historias asociadas a la música, en la estructura del libro equivale a capítulos temáticos, que, organizados alrededor de la visita a un grupo de iglesias (*Santuarios adormecidos*), elementos mitológicos (*Apolo y la musa Cba-U-Kao*) u obras musicales (*Siete ceremonias*), sirven como excusa para luego introducir en ellos todo tipo de intercambios culturales o biográficos. Lo que en Richter es una herramienta necesaria para poder “hablar” sobre música, en Borísov es un proceso de ordenación necesario para poder “dejar hablar” a Richter.

El propósito de *Por el camino de Richter* es tratar de que la figura del pianista, su

magnetismo, nos atrape en un soliloquio del que podamos sentirnos destinatarios. Para ello, Borisov coloca a Richter como protagonista más que absoluto, dejando para las notas a pie de página las referencias a su propia persona y al contexto, o usando apuntes que recuerdan a escuetas acotaciones teatrales de tiempo, lugar y movimiento. Con esto consigue que nuestro conocimiento del intérprete vaya más allá de una compilación de datos y anécdotas. Es un conocimiento de conversación, que construye un personaje de una agudeza, una sensibilidad y una virtud a medio camino entre lo histórico y lo legendario: “Hay compositores cuya música simplemente tocas con el ánimo adecuado, ¡y eso es todo! No es necesario inventar nada. Por ejemplo, ¡coja a Chopin! Aunque no... ¡¡¡El Scherzo n.º 4!!! Es sobre un ángel que aún no ha aprendido a volar. Se choca contra unas rocas y se rompe un ala.” Pero hay otra cuestión, la de la identificación con su personaje. En consonancia con la voz que homenajea, el libro se convierte en un mapa extraño de referencias y símbolos, que conducen al lector a una inmersión en el fenómeno artístico tan profunda como inseparable del hecho vital: “Me gustaría tener un emblema propio, que me reconocieran por él. Pero ¿qué tipo de emblema?: ¡la unión de todas las artes inventadas por Dios! Yo soy como un espíritu que difunde por todo el mundo toda esta unión.”

Richter duda del éxito de su crónica: “Usted quería mi biografía, tomar notas... Pero se tiene que ser Dostoievski para poder interesar a alguien con ello.” No obstante, en su último encuentro le hace responsable de una carpeta que contiene el (enorme) repertorio completo de su vida como intérprete —que en el libro se anexa como apéndice—. Hay en el gesto una acertada anticipación de la obra de Borisov como “biografía musical”. Es la misma comprensión que en determinado momento lleva al pianista a asociar episodios de su infancia y juventud a los preludios y fugas del segundo volumen de *El clave bien temperado*. Porque la palabra, según Richter, es un vehículo para la comprensión de lo musical, como el hecho concreto lo es para sus cuentos: “Scriabin diría: ‘Le rêve prend forme’, ‘el sueño toma forma.’” —

MANUEL PACHECO (Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, 1990) es músico y filólogo.

POLÍTICA

Ciudadanía estadounidense para todos

L

MARIANO GISTAÍN

Nye: es seducción cultural. Los otros dos son efectivos: bombas, tecnología, dinero. El cuarto poder sería la información, desde el espionaje clásico a la vigilancia generalizada o panóptico interior, lo que ha desvelado Edward Snowden. La vigilancia ha sido más rudimentaria en momentos anteriores: a Gabriel García Márquez le monitorizó el FBI durante 24 años (hay todavía 133 páginas clasificadas). A Luis Buñuel le vigilaron durante 31 años. Los archivos desclasificados están en la web del FBI. Luis Buñuel fue acogido en México cuando tuvo que dejar Estados Unidos por la caza de brujas y por cómo lo mencionaba Dalí en sus memorias, pero siempre manifestó su admiración por USA.

El cantautor, escritor y político José Antonio Labordeta, en sus primeros conciertos en los años setenta, reconocía siempre al agente de la dictadura que acudía a redactar sus informes: Labordeta bromeaba con que el poli infiltrado era su público fiel, el que nunca faltaba en las últimas filas. Los tiempos han cambiado. Facebook ha anunciado que comunicará a sus usuarios si sospecha que alguna agencia está vigilando sus cuentas. Todos somos Gabo, Labordeta, Buñuel.

Estados Unidos debate en cada momento histórico si debe aplicar más los poderes duros o los blandos, si debe ensimismarse o ejercer la tutela global; es un debate permanente, abierto, que in-

a supremacía USA es evidente. Ejerce sobre el mundo tres poderes: duro, económico y blando. El poder blando lo acuñó y lo explica en sus libros Joseph S.



teresa a todo el mundo, que va a sufrir y/o disfrutar las consecuencias. El mayor poder es la seducción, y sus palancas son el éxito, el optimismo, la capacidad de seguir inventando y la confianza. Octavio Paz menciona al principio de *El laberinto de la soledad* la “confianza en la bondad natural de la vida, o en la infinita riqueza de sus posibilidades” del pueblo estadounidense.

USA ganó la Guerra Fría aplicando los tres poderes y se quedó sola de líder. USA encarna el capitalismo, es su máxima expresión, para lo bueno, para lo malo y para lo regular: son insolubles. La crisis que todavía colea afecta a la credibilidad y a la confianza de la metrópoli. Si hay crecimiento, hay liderazgo; si no, todo se tambalea. El problema de quedarse solo desde la caída del muro es que se quedó sin competencia, que es la esencia del capitalismo (el monopolio es visto como un fallo, al menos por el que



La crisis que todavía colea afecta a la credibilidad y a la confianza de la metrópoli. Si hay crecimiento, hay liderazgo; si no, todo se tambalea. El problema de quedarse solo desde la caída del muro es que se quedó sin competencia.

no lo tiene). Ambos indisolubles, USA y el capitalismo, se lanzaron a un monopolio mundial que ha desembocado en el multirack del 2008 y sus secuelas.

Se puede pensar que la propia capacidad del sistema USA-capitalismo para estimular o propiciar la competencia engendró o ayudó a crecer a sus nuevos enemigos/competidores: el terrorismo islamista y la crisis *subprime*. En todo caso ha surgido un mundo complicado, multipolar, en el que no hay un solo rival y en el que el liderazgo (moral) de USA está muy cuestionado. El lide-

razgo solo puede ser moral: corresponde al poder blando en el sentido más estricto de la palabra, lo demás es mero poder, necesario pero no suficiente.

Hay un vídeo en YouTube de Arcadi Espada en el que el periodista explica el antiamericanismo en el periodismo español, y está el libro de Jean-François Revel, *La obsesión antiamericana* (en la web). Dice Espada: “Yo les aseguro, después de treinta años en las redacciones periodísticas españolas, que si hay un rasgo que podríamos llamar indeleble [...] es el antiamericanismo. [...] Este

antiamericanismo, a mi juicio, solo es comparable al de otro sector de la población pensante, que son los maestros.”

Para ganar la Guerra Fría fue importante el conjunto de iniciativas que engloba la expresión Guerra Fría cultural, que incluyó la subvención a revistas como *The Paris Review* y programas de actividades para combatir el atractivo, durante muchos años irresistible, del comunismo. Ahora Estados Unidos necesita aumentar ese poder blando. Pero no basta con simple propaganda o con subvenciones a iniciativas culturales: en la era de las redes el poder de seducción pasa por crearse la propia narración, la propia bondad y la del sistema, que a su vez tiene que ser menos “canalla” —por el ensayo de César Rendueles— y menos “monopolístico” de sí mismo. Menos sistémico: el capitalismo, para ser coherente consigo mismo, necesita competencia, tensión.

La sugerencia a USA para que reavive su liderazgo en esta temporada es que se comporte según las actitudes que le adjudica Paz en su ensayo y que lo ejerza también, o especialmente, en la modalidad blanda. Cerrar el oprobio de Guantánamo, tal como prometió Obama, ayudaría.

La sugerencia concreta es aprovechar las redes sociales —las actuales y las próximas— para que USA ofrezca a todos los ciudadanos del mundo una especie de ciudadanía virtual estadounidense. Una ciudadanía que permita votar en las elecciones aunque (de momento) no cuente. Una ciudadanía de opinión que sería de gran utilidad ya que se podría preguntar a menudo, a diario, por toda clase de cuestiones, como una encuesta permanente. Esta ciudadanía mundial en red evidenciaría la importancia que tiene cada persona del mundo para Washington y, al mismo tiempo, proporcionaría mucha información de primera mano para saber qué piensa el mundo de sí mismo y del líder, que así podría seguir siéndolo unos años más. Por supuesto, las respuestas, opiniones y sugerencias estarían en el acto al alcance de todos. Lo sistémico debería ser la persona. Quizá esta propuesta ayudaría en ese largo camino. Y mejoraría la percepción que el mundo tiene de Estados Unidos. Con el tiempo, esa ciudadanía virtual podría ser real. —

MARIANO GISTAÍN (Barbastro, 1958) es escritor y columnista. Lleva la página gistain.net.