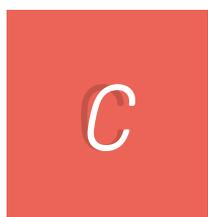


CINE

Bajo los escombros



FERNANDA SOLÓRZANO

Cuando tiembla en la Ciudad de México sus habitantes reaccionan de formas que delatan si vivieron o no el terremoto del 85. Los foráneos o nacidos después de ese año evacuan los edificios con calma relativa. Los primeros, en cambio, tardamos milisegundos en llegar a un lugar seguro. Pálidos y agitados, tememos una réplica. La sola vista de la ciudad bastó para dejar marcas. Ni hablar de la experiencia de quien tuvo que ser rescatado, o perdió familiares y/o amigos.

Aunque el trauma colectivo acecha y resurge, el cine mexicano apenas

ha aludido al sismo. Del 85 a hoy solo un puñado de películas lo mencionan. En *Mariana, Mariana* (Alberto Isaac, 1987) y *Ciudad de ciegos* (Alberto Cortés, 1991) es un mero elemento simbólico: en la primera marca el fin de la inocencia del protagonista y en la segunda es uno de los hechos que cambian el aspecto de un departamento (a su vez, símbolo de la ciudad). Mientras que el cine independiente pecó de esquivo en su inclusión del tema, la veta comercial lo explotó en melodramas pésimos como *Trágico terremoto en México* (Francisco Guerrero, 1987) y *El niño y el papa* (Rodrigo Castaño, 1986). La única mirada frontal fue la del documental *No les pedimos un viaje a la luna* (Maricarmen de Lara, 1986), sobre

la formación del sindicato de costureras. Su exhibición fue mínima, ya que además revelaba cómo la complicidad entre miembros del Ejército y dueños de algunos negocios había entorpecido las labores de rescate.

Además de romper un silencio de más de tres décadas, *7:19* de Jorge Michel Grau evita el ángulo “amable” (rescates exitosos, civiles heroicos) de las ficciones previas y deja fuera subtramas paliativas. Mostrar otra vez “lo bueno de lo malo” solo reforzaría el discurso de la autonegación. Basada en un guion de Michel Grau y del escritor Alberto Chimal, *7:19* recrea la experiencia de cinco personas atrapadas bajo los escombros —una de ellas responsable indirecta del derrumbe—. La responsabilidad humana en las miles de muertes es un tabú dentro del tabú, a pesar de que ingenieros civiles demostraron deficiencias graves en los materiales y el diseño de los edificios caídos. Por corrupción y amiguismo, estos violaban el noventa por ciento

del Reglamento de Construcciones del Distrito Federal.

Michel Grau se ha dado a conocer como director de cine de horror. Debutó en 2010 con la estupenda *Somos lo que hay* sobre una familia de caníbales *chilangos* y contribuyó en las antologías *The ABCs of death* (2012) y *México bárbaro* (2014), donde destaca su segmento sobre la “isla de las muñe-



cas”, en Xochimilco. Su interés por lo macabro lo volvía el indicado para filmar *7:19*. A estas alturas, la única forma honesta de abordar el terremoto era sin eufemismos y tocando los miedos latentes del espectador: levante la mano quien no ha imaginado la agonía de verse atrapado bajo el concreto —sin aire, agua o alimento, ni contacto con el exterior.

La acción de *7:19* arranca en la planta baja de un edificio del gobierno, el 19 de septiembre de 1985. En un primer plano se ve el programa que sintoniza la pequeña televisión del velador Martín (Héctor Bonilla). Es el noticiario *Hoy mismo*, conducido por Lourdes Guerrero. Son las 7:06 a. m.

La cámara sigue a Martín, quien camina hacia la puerta y permite la entrada a los empleados que ya esperan afuera. Sigue una secuencia de pláticas cordiales que en otra película no provocaría emociones. En esta genera tensión e integra al argumento un elemento doloroso de las historias so-

bre el terremoto: la doble mala suerte de quienes no planeaban estar ese día y a esa hora en ese lugar. Es el caso de Martín, velador nocturno que esperaba a su relevo. O el de los oficinistas, que llegaron más temprano por petición de su jefe, el licenciado de voz engolada Fernando Pellicer (Demián Bichir).

Lo que sigue es historia: a las 7:19 todo empieza a vibrar. Desde el moni-

La conclusión de *7:19* es cruda y perturbadora. Las imágenes cruzan el umbral del “buen gusto” en la representación de una tragedia real —y esto es una virtud—. Unos dirán que recrear la forma de la muerte por aplastamiento es un gesto macabro. Al contrario, es una deuda ética.

tor, Lourdes Guerrero busca tranquilizar a su audiencia (“sigue temblando un *poquitito*”) y, a unos pasos, Pellicer hace lo mismo con sus empleados (“Tranquilos, ahorita se pasa”). Al corte de luz sigue el sonido de cristales que estallan y de un mundo que se viene abajo (el diseño sonoro de esta secuencia es tanto o más pavoroso que una reconstrucción visual). Tras casi un minuto de desplome, quedan la oscuridad y el silencio. Al ya no haber nada filmable desde una perspectiva realista, Michel Grau hace la transición al segmento claustrofóbico con un recurso que evoca la ciencia ficción y los “viajes” al interior de un organismo vivo. Por medio de una cámara que hace un recorrido largo y retorcido, lleva al espectador al centro de los escombros. Son las entrañas de una bestia que ha devorado humanos. Puede que tarde días en digerirlos del todo.

Un ojo empolvado se abre de súbito. Pertenece a Pellicer, tirado boca arriba y con un bloque de concreto

aplastándole las piernas. Enciende una linterna que le ha quedado cerca, y encuentra a su dueño a unos cuantos metros: es Martín, el velador, con el cuerpo doblado en forma de “C”. Heridos pero conscientes, hablarán entre sí y con otros tres a quienes solo pueden escuchar. Pellicer cae en la cuenta de que uno de sus interlocutores se hallaba en el cuarto piso, y hasta entonces comprende que el edificio ha colapsado completo. Un radio de pilas les revela la magnitud del asunto: “Es el peor terremoto en la historia de la ciudad”, oyen decir a Jacobo Zabłudovsky. Oyén también que los servicios de rescate no alcanzan. Martín hace una pregunta que estruja al espectador: “¿No han dicho nada de nosotros?”

La tensión de estas escenas tiene altos y bajos. El espectador llega a distraerse. También los personajes, dado que el cerebro ayuda a la supervivencia normalizando situaciones extremas. Así, Pellicer y Martín divagan, discuten, se desprenden de su identidad y la recuperan (el funcionario, faltaba más, le recuerda al vigilante su rango). Desde esta lógica, la confesión del político sobre su rol en maniobras *chuecas* que pudieron ocasionar el derrumbe suena demasiado articulada. Aun así, la mención del factor humano no podía quedar fuera. El señalamiento de responsabilidad no podía postergarse más.

La conclusión de *7:19* es cruda y perturbadora. Las imágenes cruzan el umbral del “buen gusto” en la representación de una tragedia real —y esto es una virtud—. Unos dirán que recrear la forma de la muerte por aplastamiento es un gesto macabro. Al contrario, es una deuda ética. De haber cedido a un final optimista se habría sepultado —otra vez— a las miles de víctimas que no vivieron para contarlos. Son las que evocamos en nuestros momentos de pánico. Y sus ojos congelados al momento de perder la vida resumen uno de los peores capítulos en la historia de la corrupción. —

FERNANDA SOLÓRZANO es ensayista. Participa en el programa radiofónico *Atando cabos* y mantiene en *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte*.

LITERATURA

Ford, marca de clásico

H

**RODRIGO
FRESÁN**

ay apellidos que lo dicen todo. Hay marcas que marcan. Y —nada es del todo casual— llamarse Ford implica voluntad y estilo de clásico norteamericano.

Velocidad y resistencia y elegancia y ganas de salir al camino para ver qué pasa o —igual de importante si se trata de literatura— qué *no* sucede. Acelerando a fondo y dando giros en curvas peligrosas o estacionando con pausada maestría.

Y la obra del escritor Richard Ford (nacido en Jackson, Misisipi, en 1944, y próximo a recoger en Oviedo un más que merecido Premio Princesa de Asturias) aúna las condiciones para ser, ya, algo que permanecerá y contra lo que se medirán letras futuras y tramas pasadas. Porque esa es la condición del clásico auténtico: tener los pies bien asentados sobre los pedales del ayer ya atemporal de una tradición poderosa a la vez que estirar el cuello y sacar la cabeza por la ventanilla en busca de nuevos ángulos a la hora de contemplar un paisaje tantas veces recorrido.

Ford se va convirtiendo en tótem literario en un paisaje que, aunque siempre rebosante de jóvenes y poderosos argonautas, aparece cada vez más despoblado de titanes. Philip Roth se ha retirado. Don DeLillo, Thomas Pynchon y John Irving permanecen. William H. Gass asombra con su alternativo entusiasmo de nonagenario. Pero los últimos años fueron los de la desaparición de nombres como los del ausente omnipresente J. D. Salinger, Joseph Heller, John Updike, Kurt Vonnegut, E. L. Doctorow, James Salter, Robert Stone y el genial “escri-



tor de escritores” Barry Hannah, sureño y amigo de Ford. Fin de ciclo, sí.

De ahí la agradecible estampa de Richard Ford, resistiendo en el crepúsculo, con ese aire de *cowboy* de Marlboro y ese rostro de edad sin edad (Ford, como Clint Eastwood, no parece envejecer sino fosilizarse) y, lo más importante de todo, con un estilo engañosamente *vintage* y melancólicamente vanguardista.

Sí, Ford se ha convertido en el tipo de narrador que uno jamás habría sospechado que podría llegar a ser en sus comienzos. En principio —con sus primeros libros, los casi *noir* y fronterizos *Un trozo de mi corazón* (1976) y *La última oportunidad* (1981)— todo parece estar en su sitio de manera noble aunque predecible: el sur, una versión ligera de Faulkner, con una propensión al lirismo *freak* de Eudora Welty & Flannery O’Connor, más la acción contenida y siempre lista para estallar de Ernest Hemingway. Está claro que, aunque Ford no tuvo un brillante historial académico, sí sabía hacer los deberes. Y conocía perfectamente —así lo pone de manifiesto tanto el buen gusto automático y reflejo como la corrección e inclusión multiestilística de las muy útiles antologías que preparó sobre el cuento y la novela corta norteamericana sobre el tema del trabajo o hasta una revisión de Chéjov— cuáles eran las mejores sombras y luces bajo las que encontrar frescor y calor.

Los relatos de *Rock Springs* (1987) lo aproximaron —primero del brazo de sus compadres Raymond Carver y Tobias Wolff y, enseguida, en las colecciones posteriores de *Mujeres con bombres* (1997) y *Pecados sin cuento* (2002), ya más cerca de Francis Scott Fitzgerald y de Walker Percy y de Richard Yates— al entonces tan mentado *realismo sucio*. Pero en 1986 Ford había pateado el tablero y el escritorio y puesto a jugar a *El periodista deportivo*, considerada por *Time* una de las cien novelas clave del siglo xx.

Y, allí, salió al campo una suerte de médium-espectro suyo: el digresivo y en constante movimiento geográ-

fico/profesional Frank Bascombe. Más persona que personaje con el que Ford logra una hazaña técnica: el tono reposado y perezoso de un río de aguas turbias y pesadas que fluye como una vida con la electricidad digresiva y casi libre flujo de conciencia de un Saul Bellow. Y una muy buena digestión de las prácticas de posmodernistas como Donald Barthelme y Robert Coover que, en un reportaje, Ford dijo haber leído y diseccionado obsesivamente a la par de la teoría de Henry James y E. M. Forster.

Así, Ford se impuso como una rareza única de carrocería *tuneada*: un estilista nada exhibicionista pero –admirado por evidentes estilistas como John Banville y Geoff Dyer, y como puede comprobarse en *Flores en las grietas. Autobiografía y literatura*, el volumen de ensayos especialmente recopilados para Anagrama– con un manual de instrucciones mucho más sofisticado de lo que en principio parece.

Así también –y desde entonces, en sucesivas vueltas e idas en *El día de la independencia* (1995, primera novela en ganar simultáneamente el PEN/Faulkner Award y el Pulitzer y, digámoslo, con una de las mejores secuencias automovilísticas paterofiliales de la historia de la literatura), *Acción de gracias* (2006), y el cuarteto de *nouvelles* de *Francoforte*, *Frank* (2014)– Bascombe logró ser otro de esos recurrentes iconos *all American* de largo aliento. Alguien que –como el Harry “Conejo” Armstrong de Updike o el Nathan Zuckerman de Philip Roth– funciona como espejo implacable a la vez que deformante del pesadillesco Sueño Americano convirtiendo a Ford, como apuntó un crítico de su país, en “uno de los mejores curadores vivos en el museo de las vidas norteamericanas”. Y a Bascombe –tal vez mejor así; mejor leerlo que verlo– en un frustrado proyecto de serie para HBO.

El aprendizaje realizado con Bascombe al volante –esa manera de *revelar* el todo de todos sin por eso privarse de privatizarlo al *velarlo*

entrecerrando los ojos y abriendo la mente– Ford lo aplica también a dos novelas “de iniciación” que se encuentran entre lo mejor que hizo: *Incendios* (1990, que considera su favorita y próxima a ser llevada al cine por el actor Paul Dano) y *Canadá* (2012, Prix Fémina Étranger, cuya primera parte debería ser de estudio obligatorio en cualquiera de esos programas de escritura que andan dando vueltas por ahí).

De todo lo anterior más que se justifica no solo el premio Princesa de Asturias sino –mucho más importante y trascendente– el premio de leerlo.

No hay muchos como él cuyo Tema, a partir de la creación de hombres y mujeres combinando las palabras exactas “de la mejor manera posible”, sea absolutamente todo.

Lo del principio, Ford como un nacional/universal que –como apuntó en su entrevista con *The Paris Review*– sabe que una semana en la alegre y ocurrente París no tiene por qué ser más importante que veinticuatro horas en la tanto menos turística Chinook, Montana, si Chinook te cambia la vida para siempre.

En lo personal, me parece que los largos y accidentados caminos de Chinook, Montana, le van mejor a un Ford que esas breves y sinuosas callejuelas de Saint-Germain-des-Prés.

En cualquier caso, aquí vuelve Ford –poniendo a punto una *memoir* sobre su padre para que acompañe a aquella otra acerca de su madre–, quien siempre dijo que él no escribe sino que “comete historias”.

Bienvenido sea y aquí viene –felicidades para él y felicidad para nosotros– levantando una nube de ese polvo del que venimos y de ese polvo al que volvemos pero que mientras tanto, entre uno y otro extremo, lo contemplamos flotar con tanta gracia y clase, en el aire de la vida, como si, leyendo a Ford, pudiésemos leerlo, y comprenderlo. –

RODRIGO FRESÁN (Buenos Aires, 1963) es escritor. En 2014 publicó *La parte inventada* (Literatura Random House).

Introducción a la música de concierto de Ana Gerhard

3 LIBROS-DISCO
Para lectores grandes y pequeños.



HISTORIA

La historia en trozos

H

**RAFAEL
ROJAS**

ace dos años murió en París, a los noventa, el gran historiador medievalista francés Jacques Le Goff. Discípulo de Fernand Braudel y Maurice

Lombard, Le Goff fue, junto a Georges Duby, uno de los historiadores franceses que más hizo por renovar la tradición historiográfica inaugurada por la *École des Annales* en los años treinta. Como sus maestros, Le Goff le dio una importancia enorme al tiempo, que consideraba la “materia” de la historia. No el pasado sino el tiempo.

Es comprensible que un medievalista pensara que el historiador es un estudioso del tiempo. La dimensión temporal de la Edad Media, como la de la Antigüedad, era lo suficientemente prolongada como para desconfiar de las rupturas y las periodizaciones modernas. Le Goff, estudioso de lo maravilloso y lo cotidiano y de la vida intelectual en los siglos XII y XIII —no faltó quien le reprochara que el traslado del concepto moderno de “intelectual” al periodo escolástico era anacrónico—, pensaba que la Edad Media había durado más de lo que aseguraba el consenso historiográfico.

Por fortuna, antes de morir, el historiador dejó escrito *¿Realmente es necesario cortar la historia en rebanadas?* (FCE, 2016), un volumen que resume sus ideas sobre el problema de la periodización en la historia escrita. Un problema que Le Goff desplaza a la pregunta radical sobre si es analíticamente correcta la fragmentación historiográfica del tiempo o si no es falaz y arbitraria la división tradicional del pasado en edades, eras, siglos o décadas. Al fin y al cabo, el siglo XX, como gustaba decir a Eric Hobsbawm, comenzó en 1914 con la Primera Guerra Mundial o en 1917 con la Revolución

de Octubre. Y el siglo XVIII europeo, según el propio Le Goff, no había arrancado realmente en 1700 sino en 1715 con la Paz de Utrecht y la muerte de Luis XIV.

Recuerda el historiador francés que las primeras periodizaciones en el mundo judeocristiano se remontan al profeta Daniel, que dividió el tiempo antiguo en cuatro reinos, que correspondían a las cuatro estaciones, y a san Agustín, que prefirió repartirlo en seis edades, como las de la vida humana. Argumenta Le Goff que, durante la Edad Media, la periodización de san Agustín tuvo mucha resonancia y fue suscrita por Isidoro de Sevilla y Beda el Venerable en el siglo VII y por Vincent de Beauvais y el rey san Luis IX de Francia en el siglo XIII.

Fue en la Edad Media que el nacimiento de Cristo se impuso como año cero que marcaba el fin de la antigüedad pagana y el inicio de la era cristiana. Pero Le Goff insiste en que esa idea del nuevo periodo de la cristiandad, especialmente después de la conversión del emperador Constantino en el siglo IV, tenía muy poco que ver con la noción de lo medieval que se volverá de uso extendido, no en el Renacimiento, como generalmente se piensa, sino en el siglo XVIII. Le Goff encuentra indicios de una idea de la Edad Media en Petrarca y Giovanni Andrea Bussi, aunque el historiador sostiene que la representación de un largo y oscuro periodo medieval, hasta la caída de Constantinopla en 1453, se hará común en la Ilustración del siglo XVIII con autores como Leibniz y Rousseau.

No escapa a Le Goff la rareza de la periodización de Voltaire en su libro *El siglo de Luis XIV* (1751), en una época en que, si bien no se ha establecido plenamente la noción de Renacimiento, comienza a dividirse el tiempo, cada vez más, a partir de la convención cronológica del siglo de cien años. La extravagancia de Voltaire consiste en fragmentar el tiempo en cuatro edades,

como en la profecía de Daniel, a las que llama “siglos”: el siglo de Alejandro y Pericles, el de César y Augusto, el que “siguió a la toma de Constantinopla por Mehmed II”, es decir de 1453 a 1643, y el de Luis XIV.

Era evidente que Voltaire no pensaba los siglos como lapsos temporales de cien años, definidos por el calendario. Pero a Le Goff le interesaba también la falta de precisión conceptual que poseían la Edad Media y el Renacimiento en su periodización. Esa imprecisión tenía que ver, a su juicio, con que la categoría temporal de Edad Media y, sobre todo, la de Renacimiento, que funciona como su antinomia, no acaban de perfilarse plenamente hasta el siglo XIX con historiadores como Jules Michelet y Jacob Burckhardt.

Jacques Le Goff, que estudió los orígenes precisos de la idea del Purgatorio en el siglo XII, pensaba que esa aparición tardía del concepto de Renacimiento obligaba a revisar críticamente la identidad del periodo. A partir de su maestro Braudel insistía en que la civilización material y espiritual de la época renacentista era, fundamentalmente, la misma que la de la Edad Media. De ahí que el historiador francés propusiera extender la duración del periodo medieval hasta mediados del siglo XVIII.

No se trataba, para Le Goff, de un ajuste caprichoso en la periodización de la historia universal sino de una necesaria respuesta, desde la historiografía occidental, al reto de la mundialización de la historia en el siglo XXI. Si la historia global, especialmente la que se abre camino en universidades de Estados Unidos, y que en años recientes han defendido Lynn Hunt y Sebastian Conrad, propone, sobre todo, pluralizar los espacios y los sujetos del pasado, el testamento del viejo historiador francés llamaba la atención sobre los equívocos de una fractura injustificada del tiempo. —

RAFAEL ROJAS (Santa Clara, Cuba, 1965) es historiador y ensayista. Su libro más reciente es *Historia mínima de la Revolución cubana* (El Colegio de México/Turner, 2015).

PSICOLOGÍA

Aunque tú lo creas, no conoces tu mente



KEITH FRANKISH

Crees que los estereotipos racistas son falsos? ¿Estás seguro? No te pregunto si estás seguro de si los estereotipos son falsos, sino de si estás seguro

de que *piensas* que lo son. Puede parecer una pregunta extraña. Todos sabemos lo que pensamos, ¿no?

La mayoría de los filósofos de la mente están de acuerdo, y sostienen que tenemos un *acceso privilegiado* a nuestros pensamientos que es generalmente inmune al error. Algunos afirman que tenemos una facultad de “sentido interior”, que supervisa la mente del mismo modo que nuestros sentidos externos supervisan el mundo. Sin embargo, ha habido excepciones. Gilbert Ryle, un filósofo conductista de mediados del siglo xx, afirma que no aprendemos sobre nuestras propias mentes gracias a un sentido interno, sino observando nuestro propio comportamiento, y que nuestros amigos quizá conocen mejor nuestras mentes que nosotros. (De ahí el chiste: dos conductistas acaban de hacer el amor y uno le dice al otro: “Para ti ha sido genial. ¿Qué me ha parecido a mí?”) El filósofo contemporáneo Peter Carruthers

propone una visión similar (aunque por diferentes motivos) y sostiene que las creencias sobre nuestros pensamientos y decisiones son el producto de la autointerpretación y suelen estar equivocadas.

Las pruebas provienen de trabajos experimentales en psicología social. Está demostrado que la gente a veces piensa que tiene unas creencias que realmente no tiene. Por ejemplo, cuando a alguien se le pide que elija entre varios objetos idénticos, suele elegir el de la derecha. Pero cuando se le pregunta por qué lo ha elegido, inventa una razón, y dice que pensaba que el objeto tenía un color más bonito o mejor calidad. Asimismo, si una persona realiza una acción en respuesta a una sugestión hipnótica previa, inventará un motivo para realizarla. Lo que parece que ocurre es que los sujetos desarrollan una autointerpretación inconsciente. Desconocen la explicación real de su acción (la tendencia a la derecha, la sugestión hipnótica), así que inferen algún posible motivo y se lo atribuyen. Sin embargo, no saben que están interpretando y describen sus acciones como si fueran directamente conscientes de sus motivos.

Muchos otros estudios respaldan esta explicación. Por ejemplo, si se le pide a alguien que asienta con la ca-

beza mientras escucha una grabación (para, según se le dice, probar los auriculares), está más de acuerdo con lo que escucha que cuando se le pide que niegue con la cabeza. Y si se le pide que elija entre dos objetos que antes ha evaluado como igualmente deseables, posteriormente suele decir que prefiere el que había elegido. De nuevo, parece, está interpretando inconscientemente su comportamiento, considerando su asentimiento con la cabeza una aceptación y su elección una preferencia.

A partir de estos datos, Carruthers elabora una argumentación convincente sobre la visión interpretativa del autoconocimiento, que expone en su libro *The opacity of mind* (2011). El filósofo afirma que los humanos (y otros primates) poseen un subsistema mental destinado a comprender las mentes de otras personas, que genera creencias rápidas e inconscientemente sobre lo que otros piensan y sienten, a partir de las observaciones de su comportamiento. (Las pruebas para tal sistema de “lectura mental” provienen de diversas fuentes, incluida la rapidez con que los niños desarrollan una comprensión de la gente a su alrededor.) Carruthers sostiene que este mismo sistema es responsable del conocimiento de nuestras mentes. Los humanos no desarrollaron un segundo sistema, con lectura de mente introspectiva (un sentido interior), sino que ganaron autoconocimiento dirigiendo su sistema externo hacia ellos mismos. Puesto que el sistema es externo, tiene acceso solo a las entradas sensoriales y debe extraer sus conclusiones únicamente a partir de ellas. (Como tiene acceso directo a estados sensoriales, nuestro conocimiento de lo que experimentamos no es interpretativo.)

La razón por la que conocemos nuestros propios pensamientos mejor que los de otros es simplemente porque tenemos más datos sensoriales en que basarnos; no solo percepciones de nuestra habla y nuestro comportamiento, sino también nuestras respuestas emocionales, nuestros sentidos

corporales (el dolor, la posición de nuestros miembros) y un imaginario mental muy variado que incluye una corriente constante de discurso interior. (Existen pruebas convincentes de que las imágenes mentales necesitan los mismos mecanismos cerebrales que las percepciones y se procesan como ellas.) Carruthers llama a esto teoría del Acceso Sensorial Interpretativo (ISA, en sus siglas en inglés), y reúne una enorme variedad de pruebas experimentales que la apoyan.

La teoría ISA tiene unas consecuencias asombrosas. Una es que (con alguna excepción) no tenemos pensamientos conscientes ni tomamos decisiones conscientes. Porque, si lo hiciéramos, seríamos directamente conscientes de ellas, no a través de interpretación. Todos los acontecimientos conscientes que experimentamos son estados sensoriales de algún tipo, y lo que consideramos pensamientos y decisiones conscientes son en realidad imágenes sensoriales, en especial episodios del discurso interior. Estas imágenes pueden expresar pensamientos, pero necesitan interpretación.

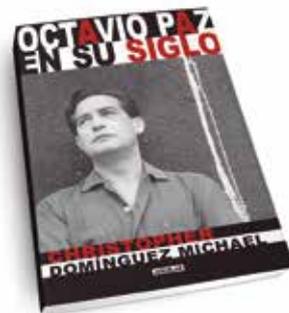
Otra consecuencia es que quizás estamos realmente equivocados acerca de nuestros pensamientos. Volvemos a mi pregunta sobre los estereotipos raciales. Imagino que dijiste que crees que son falsos. Pero si la

teoría ISA es correcta, no puedes estar seguro de creer eso. Los estudios demuestran que alguien que dice sinceramente que cree que los estereotipos raciales son falsos suele comportarse como si fueran ciertos cuando no se da cuenta de lo que está haciendo. Ese comportamiento suele reflejar un sesgo implícito, que está en conflicto con las creencias explícitas de la persona. La gente suele pensar que los estereotipos son ciertos pero también que no es aceptable admitirlo y por lo tanto dice que son falsos. Además, se lo dice a sí misma también, en su discurso interno, e interpreta erróneamente que cree en ello. La gente es hipócrita pero de manera inconsciente. Quizá todos lo somos.

Si nuestros pensamientos y decisiones son todos inconscientes, como sugiere la teoría ISA, entonces los filósofos morales tienen mucho trabajo que hacer. Porque solemos pensar que la gente no es responsable de sus actitudes inconscientes. Aceptar la teoría ISA quizá no significa abandonar la responsabilidad, pero significará repensarla radicalmente. —

*Traducción del inglés de Ricardo Dudda.
Publicado originalmente en Aeon.
Creative Commons.*

KEITH FRANKISH es un filósofo y escritor inglés. Es investigador visitante en la Open University.



CARTA SOBRE LA MESA

Al director,

En relación a la carta de Liliana Pedroza Castillo (*Letras Libres*, 213) en respuesta a mis observaciones sobre Elena Garro (*Letras Libres*, 212) quisiera decir que lamento que ella no haya consultado *Octavio Paz en su siglo* (Aguilar, 2014), donde se especifican las fuentes de las que me valí para escribir sobre la participación de Elena Garro y de su hija Helena Paz Garro en el movimiento del 68 y después. Pero le agradezco a nuestra colaboradora la recomendación que me hizo de leer *Elena Garro y el 68, la historia secreta*, estupendo reportaje de Gaspar Rafael Cabrera Hernández

presentado como tesis de licenciatura en la UNAM.

Desconocía yo esa valiosa investigación, la cual, basada en fuentes mucho más precisas que las mías, coincide casi en su totalidad, según lo dice el propio autor (pp. 191-192), con mi interpretación del calvario de las Elenas durante esos años. Soy hijo de un psiquiatra y estoy lejos de considerar sagrada a la locura. El sufrimiento de ambas mujeres extraviadas suscita mi compasión, aunque llegasen, como dijo Octavio Paz y lo saben muchos de quienes las trataron, a la perfidia. —

—Christopher Domínguez Michael

EL GATO VITTORIO *Decur*



AGENDA

OCTUBRE

ARTES VISUALES
UNA CRÍTICA AL
MUNDO DEL ARTE

Por tres décadas Andrea Fraser ha realizado una valiosa indagación de los conflictos internos del sector cultural. *L'1%, c'est moi*, una retrospectiva de su obra, estará abierta al público a partir del 15 de octubre en el MUAC.

MÚSICA
LOS DIECISÉIS
CUARTETOS
DE BEETHOVEN

Los ensambles Emerson String Quartet y American String Quartet interpretarán todos los cuartetos de Beethoven en el Festival Cervantino. Las presentaciones serán en el Templo de La Valenciana los días 8, 9, 13, 14 y 15.

LITERATURA
LOS PREMIOS
CERVANTES
HABLAN
SOBRES
CERVANTES

Tres ganadores del Premio Cervantes –Jorge Edwards, Elena Poniatowska y Fernando del Paso– discutirán la actualidad del *Quijote* el 23 de octubre en el Teatro Juárez, de Guanajuato.



ARTES VISUALES

La mujer
que fue
un museo

E

JESÚS SILVA-
HERZOG
MÁRQUEZ

El día que Hitler entró a Noruega, Peggy Guggenheim entraba al estudio de Léger para comprarle un cuadro por mil dólares. Poco después, mientras los alemanes marchaban hacia París, regateaba con Brâncuși para hacerse de uno de sus maravillosos pájaros. Las lágrimas se le escurrían al escultor al despedirse de la pieza. Guggenheim se había propuesto comprar una obra de arte cada día. Los artistas huían de la ciudad mientras ella sacaba la chequera. No eran días fáciles para ella tampoco. Corría peligro. Pudo haber terminado en un campo de concentración. Logró formar una de las mejores colecciones de arte del siglo xx. Tal vez debería estar entre los grandes héroes del arte moderno. Sin su intervención y su cuidado obras cruciales del surrealismo y la abstracción habrían sido robadas o incineradas en las piras del arte degenerado. Cuando le quedó claro que su colección no estaba a salvo en su apartamento parisino le buscó refugio. Léger sugirió acercarse al Louvre para que le permitiera usar el escondite donde resguardaba sus tesoros. Los directores le cerraron las puertas. Las obras les parecieron indignas de su protección. Lo que no consideraron merecedor de su cuidado fueron obras de Kandinski, Klee, Picabia, Miró, Ernst, De Chirico, Dalí, Magritte, Mondrian, Giacometti, Arp. Este desaire del museo puede parecer hoy una insensatez

TE COMISTE EL ALPISTE, OTRA VEZ ...



monstruosa, pero no era del todo extraño que en 1940 se dudara de su valor artístico. Las obras eran demasiado modernas; su mérito, dudoso. Ella decidió empacarlas junto con vajillas y sábanas y llevarlas en barco a Estados Unidos.

En estas estampas de transacciones bajo acoso puede verse un ansia por el arte que reta la prudencia. El arrojo, la temeridad de una coleccionista que no se detiene ante los riesgos. Una manía que es una forma de la adicción. También se aprecia una fe en los artistas que procuró, su convicción de que esos lienzos, esas formas, esos juegos eran la voz de un siglo. Una intuición del futuro anida en los afanes del coleccionista. Guggenheim no buscaba simplemente adornos para sus mansiones, joyas para decorar sus fiestas, lienzos para impresionar a los invitados. Creía que su sitio en el mundo, el sentido de su vida estaba ahí, en el cuidado del genio contemporáneo. También es cierto que en el furor adquisitivo se asoma al igual la sombra de un vacío. En la necesidad de llenarse con la creatividad de otros se advierte un hueco profundo, una carencia primordial.

La ensayista Francine Prose (Nueva York, 1947) ha escrito recientemente una rica biografía de la coleccionista. La publicó el año pasado la Universidad de Yale en su colección "Vidas judías" y Turner la acaba de editar en español, traducida por Julio Fajardo Herrero. Es imposible abordar la vida de Peggy Guggenheim sin recurrir a su principal fuente: el chisme. Imposible recorrerla sin hacer inventario de mil nombres famosos que se cruzaron por su vida. Su biografía está llena de infidencias y exhibiciones, de alardes y secretos. Una vida hecha de tragedia y vanidad. Antes de haber cumplido los cuarenta, Peggy Guggenheim había sufrido la muerte de su padre en el *Titanic*, la muerte de su hermana Benita, dando a luz; la muerte de sus sobrinos pequeños al caer misteriosamente del balcón de un edificio cuando estaban al cuidado de su hermana Hazel. El sexo y el arte pa-



recen haber sido los asideros de una vida plagada de pérdidas. Sus memorias, ridiculizadas por muchos como literatura de tabloide, también recibieron elogios: una Casanova del siglo xx. ¿Cuántos maridos ha tenido?, le preguntaron alguna vez. Ella respondió con otra pregunta: ¿míos o de las otras? Los suyos, hay que decir, fueron especialmente violentos y humillantes.

Mary McCarthy, la novelista que fue amiga de Hannah Arendt, escribió un cuento sobre Guggenheim. Los cambios que hizo en el relato apenas ocultan la identidad de la protagonista. El retrato que pinta no es halagador: una mujer pretenciosa e ignorante que sueña con ser la mecenas de los artistas y el modelo de la libertad sexual. Una narcisista que, a pesar de sus atrevimientos, era poco original. Una coleccionista que carecía de auténtica curiosidad. Su inteligencia era esporádica y su inseguridad constante. Eso sí: una mujer fuerte, una mujer "con la capacidad de decir adiós".

Más que ojo para el arte, tuvo oído. Lo suyo no era instinto sino reconocimiento de autoridad, la disposición a

escuchar a quien sabe, el tino para rodearse de los mejores asesores. Tuvo al mejor maestro como tutor. Todo lo que sé de arte moderno, dijo, se lo debo a Marcel Duchamp. La relación entre Pollock y Guggenheim es reveladora de esa deferencia. Sería difícil imaginar la carrera de él sin la ayuda, sin el mecenazgo de ella. Guggenheim no solamente fue su primera galerista sino también su benefactora. El aprecio por su trabajo, sin embargo, no fue inmediato. La primera vez que vio un cuadro suyo le pareció espantoso. "Horrible", le dijo a Mondrian, quien también encontraba a Pollock por primera vez. "Esto no es pintura, ¿verdad?" El holandés no le respondió de inmediato. Estaba prendado del cuadro. Ella insistía en la mala calidad del lienzo, buscando en el artista la confirmación de su reflejo. Él, finalmente, rompió el silencio y le dijo: "No lo sé, Peggy. Me da la sensación de que este puede ser el cuadro más emocionante que he visto en mucho tiempo."

A partir de entonces, Guggenheim vio con otros ojos las pinceladas del carpintero.

Francine Prose captura la fascinante

Francine Prose
PEGGY
GUGGENHEIM.
EL ESCÁNDALO
DE LA
MODERNIDAD
Traducción de
Julio Fajardo
Herrero
Madrid, Turner,
2016, 248 pp.

complejidad de su personaje. Una mujer que remontó la tragedia y empleó el privilegio no solamente para reunir la creatividad de su siglo sino, al hacerlo, moldearla. La habrán pintado de muchas maneras a lo largo de su vida. Fue una tonta niña rica, una coleccionista de amantes, una tacaña compradora compulsiva, una mujer ferozmente independiente que caía una y otra vez en relaciones degradantes pero fue el puente entre el arte europeo y el norteamericano, guardiana de tesoros irremplazables, escultora indirecta del canon de la modernidad. Más allá del chisme, lo importante, como lo dijo Lee Krasner, es que "lo hizo". —

JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ (Ciudad de México, 1965) es ensayista y politólogo. Escribe en *Reforma* y sostiene el blog *Andar y ver*. Es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.

CRÍTICA

¿Literatura? Llame a un crítico de cine



WILFRIDO H. CORRAL

Toda discusión entre críticos públicos y académicos es parte de los flagelos que se dan cada determinado tiempo sobre el lugar cultural que ocupa cada uno. Tras esas inevitables discusiones que, como debe ser, siguen sin resolverse, ¿puede pensarse en un ejercicio crítico más allá de esas posturas? Sí, cuando pensamos en un crítico ubicado entre el Urrutia Lacroix de *Nocturno de Chile* y su re-creador Bolaño. Ese es A. O. Scott, el crítico de cine de cabecera del *New York Times*, caracterizado por la amplitud de su sensatez, franqueza, humor y discernimiento; y sus inmutables alusiones y referencias literarias. Intérpretes como él combinan ingenio y entusiasmo evangelizador con ambición crítica para dar profundidad a su tarea, ayudando así a redefinir los términos de su profesión. Uno no se siente muy cómodo leyendo a esta clase de críticos porque casi ninguno transmite una empatía inesperada y otros, en cambio, se adhieren al hermetismo que suele estar presente en cierta crítica académica. En críticos públicos como Scott siempre parece posible la naturalidad, espontaneidad o apertura al diálogo, postura necesaria cuando la crítica es precisamente eso: diálogo, por etéreo que pueda convertirse.

Así, en un reportaje sobre Patti Smith, Scott utiliza para describirla las fotos que ella realizó de una silla de Bolaño, una cuchara de Rimbaud, unas zapatillas de Robert Mapplethorpe, una máscara mortuoria de William Blake. En literatura es directo: para

él *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*, de Junot Díaz, es “una crónica familiar multigeneracional de inmigrantes que hace pininos en el realismo mágico tropical, el feminismo punk-rock, la pirotecnia pos-posmoderna y suficiente multiculturalismo polimorfo como para inflar un sílabo de Introducción a los Estudios Culturales”. Otra muestra, extrapolada de la reseña de un documental: su sutil análisis de las implicaciones actuales de las ideas de Hannah Arendt, y de cómo pensar es una forma de acción. No importa de qué arte escriba, discute cómo se narra, por qué, cuál es la trascendencia de la obra y qué precursores tiene.

El cruce de ideas entre críticos es productivo si pueden darse estos empujones. No se trata solo de que los críticos públicos y los académicos se dirijan a públicos diferentes sino de campos de permeabilidad *literarios*, de cómo las formas críticas se anquilosan en formatos universitarios y periodísticos. Por eso hay que bajar a la academia de su pedestal, y hacer que la crítica pública no sea tan impulsiva.

Con *Better living through criticism* (2016) Scott supera varios atascos y si la crítica que lo ha reseñado fuera consecuente celebraría la multidisciplinariedad de este libro, porque no hay actualmente una crítica de la crítica cuyas revelaciones sean tan pertinentes en un momento en que todo el mundo se cree crítico. Scott analiza la historia de la crítica sin pontificar, abriendo y cerrando su libro con unos diálogos consigo mismo sobre qué es y acerca de su “fin” y señalando que el oxígeno de la crítica académica fue la controversia.

Una cosa es verdad: Scott no pone explícitamente un alto al parloteo crítico exasperante, sin sentido, pretencioso, vano, corporativo y que deja contentos a todos, pero el hecho de no seguir esas tendencias dice mucho más sobre su posición de lo que se jactan los críticos literarios de su país. Para él la crítica no es amable: “Críticar es encontrar fallas, acentuar lo negativo, arruinar la fiesta y rehusarse a escatimar las sensibilida-

des delicadas.” Ojalá los críticos fueran más severos consigo mismos y con sus maestros, y no irradian aquel sentimiento cortazariano “de no estar del todo” cuando leen a quienes no están de acuerdo con ellos.

Alquile una minoría, un sitio web satírico estadounidense, juega con los temores de la cultura políticamente correcta que ahora reina. La crítica que defienden muchos académicos actuales parece cumplir también ese cometido. ¿Qué han añadido, por ejemplo, los estudios culturales a las teorías de la lectura que les interesan a los académicos? Nada que supere el gueto que han creado o que no se haya fijado entre los años setenta y ochenta. Según Michael Wood queda la práctica, y de ella los críticos públicos tienen más de un libro que sirva de ejemplo, mientras demasiados académicos actuales crean crítica sin crítica: arman tensiones interpretativas que solo bordean las prohibiciones de la corrección política y no llegan a interpretar un libro en concreto porque ni siquiera superan la reflexión preliminar.

Los críticos, formales o no, tienden a deslizarse a cierta zona de comodidad, pasando buena parte de su vida en círculos profesionales, con gente de estatus similar. Se requiere mucha voluntad para distanciarse de esa zona y lanzarse a una menos cómoda: la de criticar a la vez que se defiende lo que uno hace. Como arguye Javier Cercas en *El punto ciego* —en donde recuerda que la crítica a veces ignora los laberintos de la edificación novelística por querer saber demasiado de los recursos—, todo buen crítico es un buen escritor. Esa condición, y la creencia de que la crítica sobrevivirá a cualquier crisis, son los giros contundentes de Scott, y el hecho es que todo crítico tiene alguna responsabilidad para reparar la segmentación que aflige a su ocupación. —

WILFRIDO H. CORRAL (Guayaquil, Ecuador, 1950) es crítico y profesor universitario. Este año Ediciones Universidad Diego Portales publicará su volumen *Discipulos y maestros 2.0*.