



CINE

Presagios de Trump

E

FERNANDA SOLÓRZANO

El programa *Saturday Night Live* tiene un *sketch* recurrente llamado *Appalachian Emergency Room*. En él, un enfermero con *mullet*

recibe *rednecks* con objetos atorados en el ano o que han sufrido quemaduras por jugar a *Star wars* con tenazas para el pelo. Este *sketch* explota un estereotipo sin dar un contrapeso. Cuando *SNL* condena prejuicios hacia la comunidad negra, latina u homosexual, incluye en sus escenas a un personaje racista u homófobo que es señalado como el verdadero paria. En el chiste sobre *rednecks* no hay esa figura. Un sector de

la población es blanco de burlas, y eso se presenta como algo legítimo.

Donald Trump ganó la elección y todos preguntan por qué. Algunos sugieren que los demócratas reconocieron la existencia de blancos de clase baja solo para desmarcarse de ellos. El politólogo Mark Lilla expuso con lucidez esta idea en su ensayo "The end of identity liberalism", publicado en *The New York Times*. Según él, Clinton cayó en la trampa de la retórica de la diversidad. "Si vas a mencionar grupos más te vale mencionar a todos [...] porque aquellos excluidos lo van a resentir", escribió, refiriéndose a los blancos evangélicos y sin grado universitario que definieron la elección. Muchos interpretaron su texto como una desacreditación de la política de identidades

—racial, de género y sexual—. Su crítica era otra: se dirigía hacia el "narcisismo" de una generación de liberales defensores de la inclusión pero indiferentes a lo que pasa más allá de sus círculos.

Esta ironía pudo verse en plataformas progresistas como *Saturday Night Live*. Por un lado, fue uno de los programas que más ridiculizó a Trump. Por otro, el desplante de superioridad observado en *sketches* con *billbillies* chimuelos contribuyó al resentimiento de millones. Esta teoría no excusa a Trump ni ataca los valores de la izquierda. Si acaso, señala los excesos que socavan esos valores, como la intransigencia de la corrección política, donde se insulta a otros en nombre del respeto. Trump apeló al enojo de los silenciados para luego hacerles una oferta irresistible: si votaban por él tendrían permiso de vociferar.

Documentales recientes muestran lo que el presidente electo vería como ventanas de oportunidad. En *The*



most bated family in America (2007) y *America's most bated family in crisis* (2011), el británico Louis Theroux convive con la familia Phelps, de la Iglesia Bautista de Westboro, en Kansas. Los Phelps irrumpían en funerales de soldados con letreros con frases como “God hates fags” (según ellos, la muerte de los soldados era un castigo por defender un país que permite la homosexualidad). Ya que los Phelps son repudiados por otras iglesias evangélicas, puede alegarse que no las representan. Pero su radicalismo también puede verse como una cuestión de grado. A distancia, las conversaciones entre Theroux y los Phelps explican por qué grupos religiosos menos radicales pudieron sentirse atraídos por Trump. Dice un exmiembro del grupo: “Muchos pierden a sus padres en accidentes. Yo perdí a los míos en un culto.” Cuenta que su padre, profesor de humanidades, se dejó seducir por la libertad de agredir a otros

sin asumir responsabilidad moral, alegando que se defiende una Verdad. Extravagante y poderoso, Trump tomó forma de mesías. Sobre el tema del resentimiento hay un diálogo invaluable: “Tú nos presentas al mundo como personajes de caricatura —dice uno de los Phelps a Theroux—. Subimos tus ratings y por eso estás aquí.”

Welcome to Leith (2015), de Michael Beach Nichols y Christopher K. Walker, narra el intento del supremacista blanco Craig Cobb de convertir una ciudad de Dakota del Norte en sede de su ideología. El documental tuvo exhibición limitada; dos años después de su estreno, el nacionalismo blanco llegaría no a Leith sino a la Casa Blanca en la figura de Steve Bannon, nuevo estratega en jefe. Bannon apoya el movimiento alt-right, que defiende la creencia de que la “identidad blanca” se ha visto atacada por valores multiculturales y debe reinstaurar su dominio. La invasión a Leith podría haberse visto como la obra de un loco aislado de no ser por la evidencia contenida en la propia cinta. En ella, representantes del Southern Poverty Law Center —institución que monitorea a grupos de odio— afirman que llevan años reportando un aumento alarmante de agresiones por parte de supremacistas blancos.

Welcome to Leith ilustra un punto central del argumento de Lilla: que la guerra electoral no fue de clases sino de identidades. En una escena, el supremacista Cobb alega que negros, judíos e hispanos tienen instituciones que los defienden y “no comprende” por qué a su grupo no se le permite lo mismo. Es ciego a que, históricamente, esas minorías han sido sometidas por blancos. Nadie sensato respaldaría su discurso xenófobo. Por otro lado, los supremacistas son la facción perversa de un grupo demográfico enorme que, en efecto, fue excluido del diálogo cultural. Trump prometió resolver las necesidades de esa mayoría —oportunidades de trabajo, representatividad social— usando los argumentos de sus peores representantes.

The Central Park five (2012), de Ken Burns, da un atisbo retrospectivo a otro atributo oscuro de Trump: sus dotes para arengar en contra del Invasor Peligroso. Narra el encarcelamiento injusto, en 1989, de cinco adolescentes de Harlem acusados de violar a una mujer en Central Park. La policía los detuvo por una trifulca no relacionada y, tras interrogarlos durante más de veinte horas seguidas, los detectives extrajeron confesiones falsas. Catorce años después se halló al violador.

El arresto de “los cinco de Central Park” se usó como grito de guerra contra los habitantes de barrios pobres que, se decía, buscaban despojar a los ricos de Manhattan. Nadie cuestionó la culpabilidad de los adolescentes, caracterizados por la prensa como “una manada de lobos”. Quien más sembró pánico fue Donald Trump, quien pagó para que cuatro periódicos publicaran una carta con el encabezado: BRING BACK THE DEATH PENALTY. Su discurso reaccionario funcionó desde entonces: el 76% de los ciudadanos apoyó su propuesta —incluidos negros y latinos que aparecen en el documental—. Pertenecían al mismo grupo étnico que los detenidos pero su aspecto sugiere que tenían mejor nivel de vida, y que no se veían a sí mismos como depredadores. Esto ilumina otro aspecto inesperado de la elección: el voto de latinos y negros en favor de Trump. Quizá no se sentían definidos por su etnicidad —otra de las grietas de la retórica de las identidades.

Documentales como estos muestran que el terreno donde germinaría la demagogia de Trump estaba a la vista de todos. A manera de *mea culpa*, *Saturday Night Live* transmitió hace poco el *sketch* “The bubble”, donde liberales invitan a otros a refugiarse en una comunidad donde es posible seguir ignorando a “la otra América”. Su autocrítica es lúcida: por vivir en la burbuja perdieron la elección. —

FERNANDA SOLÓRZANO es ensayista. Mantiene en *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte*.



ARTES VISUALES

Más allá del muralismo

E

WILSON
TARBOX

El arte mexicano de la primera mitad del siglo xx es un territorio ampliamente explorado, pero su historia ha permanecido durante mucho tiempo

eclipsada detrás de cuatro figuras: los *tres grandes del muralismo* —Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco— y, desde los años ochenta, Frida Kahlo. La exposición que se abrió en octubre en el Grand Palais en París, *Mexique 1900-1950: Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les avant-gardes*, parece confirmar desde el título ese predominio. Aunque por un lado no se puede contar la historia del arte moderno en México sin apelar a algunos nombres demasiado conocidos, habría sido un error reducirlo a ellos. La muestra de París

es un intento tímido pero necesario para ampliar esa mirada.

Agustín Arteaga Domínguez, curador de la muestra, ha introducido algunas novedades: ha subrayado las décadas precedentes de la Revolución, el papel de las mujeres en la sociedad posrevolucionaria y en la vanguardia y los otros movimientos marginalizados por los muralistas: el estridentismo, el Grupo de Pintores ¡30-30!, los Contemporáneos y los surrealistas. Además, al final de cada sección temática, decidió incluir una obra de un artista reciente que sirve como testimonio de la vitalidad de las tradiciones expuestas.

La exposición no pierde la oportunidad para recalcar los vínculos con el arte francés, lo que termina por restar importancia a figuras como Dr. Atl y José Guadalupe Posada para dar más espacio a otras, como Roberto Montenegro y Ángel Zárraga, que trabajaban en el lenguaje del sim-

bolismo (y después el lenguaje de la vanguardia, en París, como en el caso de Rivera). No obstante, otros artistas de la época, como José María Jara, se interesaban en el carácter particular de la mexicanidad, con su mezcla de lo precolombino y lo hispánico. En *El velorio*, de 1889, una escena casi etnográfica, impregnada con el claroscuro dramático de la pintura barroca, se reflejan las costumbres de los campesinos mestizos. La pintura testifica que el interés en estos temas no nació con el muralismo en el brote revolucionario de 1910, sino que ya era parte de la conciencia artística mexicana.

La exploración del tema se intensifica con el fin de los enfrentamientos armados en 1921. El entonces secretario de Instrucción Pública, José Vasconcelos, encargó a varios artistas la promoción de un programa cultural e ideológico. Debido a que esta obra se encuentra dispersa en edificios y espacios públicos en México y Estados Unidos, no se puede mostrar de manera satisfactoria en el contexto museológico. Sin embargo, la exposición otorga a cada uno de los *tres grandes* su propia sección en la que vemos sus pinturas, dibujos y grabados coetáneos a su trabajo muralístico. Se observa el expresionismo áspero y crítico de Orozco, los experimentos técnicos, oníricos y salvajes de Siqueiros y el amor de Rivera por la naturaleza y la figura femenina.

La Revolución cambió radicalmente no solo el arte, sino también el papel de la mujer en la sociedad mexicana, como lo confirma su representación en el cine y el arte de la época. La manera en que mujeres como Tina Modotti y Nahui Olin se representaban a sí mismas sugiere la emancipación del género. Algunas de ellas, además de ser artistas talentosas —Frida Kahlo, María Izquierdo y Lola Álvarez Bravo—, fueron también *entrepreneuses* —Inés Amor, por ejemplo, abrió en 1935 la primera galería comercial del país— y patrocinadoras —Dolores Olmedo, Lupe Marín y María Asúnsolo—. Sus

hazañas permiten contar historias del arte mexicano más allá del muralismo.

Como puede observarse en la muestra, los muralistas dominaron la batalla contra vanguardias locales, como el estridentismo o los Contemporáneos, hasta los años cincuenta. En esta década, el conjunto de artistas e intelectuales conocidos como la “generación de la ruptura” rechazó finalmente la hegemonía del arte institucional. Una figura singular de esta generación fue Mathias Goeritz, quien llegó al final de los años cuarenta e impulsó el desarrollo

MEXIQUE
1900-1950 estará abierta al público hasta el 23 de enero de 2017, en el Grand Palais de París.

del arte minimalista y conceptual. Su obra se encuentra junto a la de los surrealistas al final de la exposición.

Aquí también, paradójicamente, se encuentra *La fiesta de los instrumentos* (1945), de Orozco. De tamaño mural, esta pintura de colores vibrantes y pinceladas al ritmo del jazz no se asemeja para nada a las otras obras de Orozco presentadas hasta este punto.

Esta sala, que reúne a Goeritz, Orozco y los surrealistas, por un lado, disuelve gradualmente la disciplina cronológica y temática que había caracterizado a la primera mitad de la exposición, pero, por el otro, ilustra la complejidad de la tarea del equipo curatorial: dar un panorama adecuado de la diversidad del arte moderno mexicano.

Es el riesgo de cualquier trabajo revisionista: chocar contra el torbellino posmoderno de varias narrativas paralelas y rivales. Pero valía la pena. El visitante se pierde en la muchedumbre de obras, solo para convertirse en un *flâneur*, estimulado por la riqueza de las texturas. Aunque su mensaje sea quizá ambiguo, *Mexique 1900-1950* es, en términos generales, una exposición deslumbrante, fuerte y llamativa. —

WILSON TARBOX estudia la maestría en literatura comparada en la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

AGENDA

ENERO

TEATRO
UNA MUJER
DESAPARECIDA

Meche, ante los ojos de Josefino, José, Lituma y el Mono, sube a la habitación con La Chunga, dueña del bar en el que jugaban, y después desaparece. Los cuatro amigos se reúnen de nuevo y recrean esa noche. *La Chunga*, de Mario Vargas Llosa, estará en escena hasta el 5 de febrero, en el Centro Cultural del Bosque (Teatro Orientación).

ARTES VISUALES
LOS MONSTRUOS
EN LA PINTURA
Y LA LITERATURA

Monstruosismos, una muestra que desafía los patrones de lo bello, presenta en el Museo de Arte Moderno —hasta el 16 de abril— 64 piezas “anormales”: pinturas, esculturas, fotografía y artes populares de Graciela Iturbide, David Alfaro Siqueiros, Julio Ruelas, Leonora Carrington, Francisco Toledo, Henri Cartier-Bresson, Manuel Álvarez Bravo, entre otros artistas.

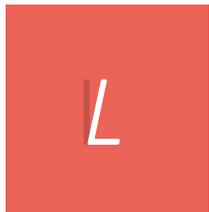
CINE
2017, ODISEA
EN LA CINETECA
NACIONAL

Hasta el 31 de marzo, la exposición itinerante sobre Stanley Kubrick se presenta en la Cineteca Nacional. A través de más de mil objetos —entre fotografías, maquetas, pósters, guiones, cámaras y diseños de vestuario—, se hace un recorrido por una de las trayectorias más importantes de la historia del cine.



EDICIÓN

El regate Pradera



MIGUEL AGUILAR

La grandeza de un personaje se mide en dos escalas. La primera, tangible y mensurable, lo compara a sus contemporáneos. La segunda, en buena medida evanescente y discutible, lo enfrenta a quienes lo antecedieron y, sobre todo, a quienes lo sucedieron, e intenta medir la huella que dejó. En el deporte, donde los ejemplos son más fáciles, Dick Fosbury ganó una medalla de oro en salto de altura; Pelé, tres mundiales; y la Checoslovaquia de Panenka, una Eurocopa contra pronóstico. El caso de Fosbury es quizá de los más evidentes, ya que su ejemplo en México 68 enterró el salto de tijera y consagró el “Fosbury Flop” como el único camino a las medallas y los récords. Dos años más tarde, también en México, Pelé protagonizó dos jugadas geniales nunca antes vistas. En un partido de la primera fase contra Checoslovaquia, aprovechó un balón suelto en el centro del campo para largar un impresionante chut que superó al adelantado portero rival, que solo pudo seguir el arco descendente de la pelota con la mirada, como los miles de fascinados espectadores en el campo y los millones que han visto la jugada repetida, para ver cómo se perdía por apenas un palmo a la derecha de la portería. Unos días más tarde, en el partido de semifinales contra Uruguay, al encarar en un mano a mano al portero, el brasileño amagó con el cuerpo sin llegar a tocar el balón; él pasó por la derecha del meta y el balón por la izquierda, y tras rodearlo llegó a la pelota con el tiempo justo de tirar a puerta. La pelota lamó el poste y se fue fuera. Ninguna de

las dos fue gol, pero aún generan incredulidad y asombro. Pelé demostró ser el mejor de su época ganando tres mundiales, pero su talla histórica des cansa en igual o mayor medida en esos dos no goles. En el caso de Antonín Panenka, su genial lanzamiento del último penalti en la tanda que decidió la final de la Eurocopa de 1976, esperando con una sangre fría espeluznante a que Sepp Maier, el mítico portero alemán, se lanzara a un lado para marcar con un toque suave y centrado, tapó en buena medida el éxito de su selección.

En el mundo de la edición todo, o casi todo, es evanescente y discutible, pero poca duda cabe del peso de Javier Pradera, de cuya muerte se cumplen cinco años, en su época, un periodo que se extiende desde comienzos de los años sesenta hasta finales de los ochenta y que abarca un fugaz paso por Tecnos, un decisivo aprendizaje en el Fondo de Cultura Económica con Arnaldo

—con la salvedad quizá de Aguilar, que conocía bien esos mercados—, han sido incapaces de establecer una relación acertada con lectores y colegas del otro lado del Atlántico; lo habitual era ignorarlos con una mezcla de condescendencia y miedo. La aparición de grandes grupos con presencia en todo el ámbito de la lengua ha cambiado el panorama, pero sobre todo lo han hecho la reciente crisis del mercado español y la creciente importancia del latinoamericano. Una editorial que solo tome en cuenta las librerías españolas está condenada al fracaso.

La necesidad de ampliar el público al que se dirige la oferta editorial tiene que ver con otra de las características de la edición según Pradera: el equilibrio entre valor de uso y valor de cambio de los libros, entre la dimensión cultural de una editorial y su dimensión empresarial. Como empresas, las editoriales han de ser via-

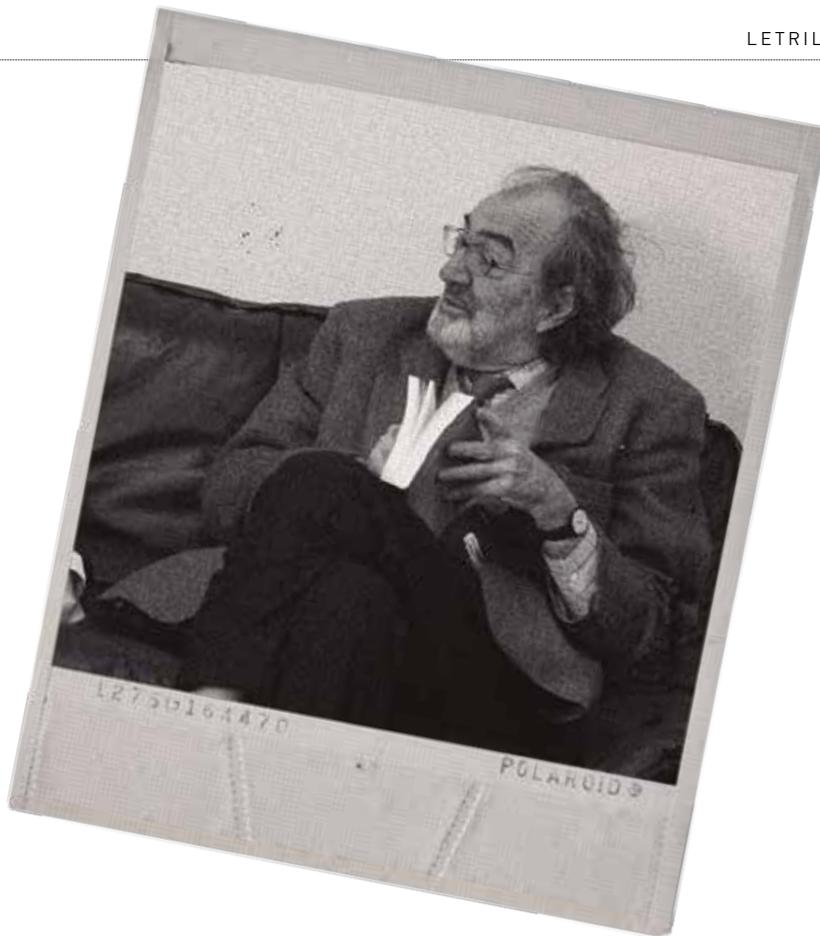
Cada vez que un editor publica un libro que no aspira solo a satisfacer una demanda inmediata, sino a formar una demanda futura, está ejecutando con elegancia una versión del regate Pradera.

Orfila, el esplendor de Alianza y el pupilaje a media distancia de Siglo XXI y Taurus. Más difícil de evaluar es su huella, su legado, la validez y vigencia de su ejemplo, pero merece la pena hacer un esfuerzo y buscar en su trayectoria las fintas, los amagues, los remates que aún hoy día nos esforzamos en imitar quienes nos dedicamos a la edición de libros; algo que podamos bautizar, por ejemplo, el “regate Pradera”, a la altura del penalti de Panenka, el salto de Fosbury o los dos no goles de Pelé.

Quizá lo más impactante visto desde ahora sea el interés y la importancia que Pradera siempre dio a la comunidad de la lengua, a la dimensión americana de la edición en español. Algo aprendido sin duda durante sus años en el FCE, editorial mexicana creada por españoles, dirigida por un argentino y con sólidas filiales por toda América. Los editores españoles de posguerra

bles, pero no deben olvidar que no son una especialidad del mundo empresarial, sino una variedad del mundo cultural. Y en una sorprendente aplicación de la antikeynesiana economía de la oferta, Pradera sostiene además que la oferta del editor debe jugar un papel activo, al fin y al cabo, su oferta de hoy generará la demanda de mañana. El pesimismo acerca de la supervivencia de este tipo de edición que tiñe buena parte de los textos que escribió sobre el tema se ve matizado por una premisa teórica que él mismo se ocupa de expresar: “nada peor que proyectar sobre el futuro las malas experiencias de gentes formadas en el pasado”; y una comprobación factual que también admite: el hecho de que editoriales grandes y pequeñas continúan surtiendo a las librerías de títulos cuyo valor de uso es mucho mayor que su valor de cambio.

Ese difícil, casi imposible, equilibrio entre cultura y negocio, contradicción fundamental del sector editorial, es quizás el gesto más distintivo del regate Pradera. Esa aporía, cómo ganar dinero publicando libros buenos, que un editor ha de afrontar año tras año, provocaba en Pradera cierta añoranza de un modelo como el del FCE, “arquetipo de una industria cultural constituida como fideicomiso o fundación bajo control público y movida por criterios que van más allá del afán de lucro”. Esos criterios, que en otro lugar define como un “mínimo proyecto cultural, utilizando el término ‘proyecto’ en sentido débil y con el significado megalómano de transformar el mundo”, lo llevan en un momento de desánimo comprensible, tras su salida de Alianza, a plantear la necesidad de que el Estado proteja la dimensión cualitativa de la oferta de editores vocacionales dirigida a sectores minoritarios de la sociedad. El artículo “Del ocio al negocio” publicado con motivo de la Feria de Frankfurt de octubre de 1991 termina así: “No se trata de poner en duda la eficacia del mercado para una buena asignación de los recursos escasos. Tampoco cabe olvidar la tendencia del sector público al despilfarro, ni los peligros de un intervencionismo estatal siempre propenso a las discriminaciones o a la censura. Sin embargo, la difusión extensiva de la lectura a zonas antes funcionalmente analfabetas no debería implicar la desaparición de una producción intensiva cuya supervivencia está amenazada por las exigencias del mercado. Hasta los defensores más ortodoxos del liberalismo económico dejan espacio a los bienes públicos. Que la industria editorial especializada en promociones masivas trate de dar salida a sus productos en tanto que simples mercancías no es incompatible con que el Estado otorgue una protección selectiva, fundamentalmente a través de las adquisiciones bibliotecarias, a esa edición de calidad que dispone de lectores desde hace décadas pero que necesita algo más que el mercado para sobrevivir.”



¿Qué era un editor para Pradera? Afortunadamente dejó una descripción bastante clara: alguien que presentaba un interés selectivo en sus preferencias como actor racional a favor de la difusión del conocimiento y de la cultura; la capacidad de allegar y organizar recursos; un mínimo proyecto cultural; la capacidad de armonizar sus gustos personales y las líneas generales de ese proyecto con la demanda social no solo actual sino también potencial; el talento para discriminar y seleccionar entre la oferta existente, es decir, para apostar por autores, tendencias y géneros; la imaginación suficiente para hacer llegar esa oferta mediada por su catálogo a una demanda seleccionada por su proyecto; y por último saber administrar los recursos humanos y materiales a su disposición para hacer viable y perdurable su empresa.

Con un optimismo que intentaba no nacer exclusivamente de la voluntad, Pradera afirmaba que ese tipo de editores podían seguir existiendo pese a un entorno cada vez menos favorable. Una vez más, tenía razón.

Las ruedas dentadas del mercado, los engranajes empresariales y la preponderancia de consideraciones cortoplacistas, el “momento empresarial” del que tanto habla, producen un entorno hostil, pero el propio Pradera aprendió de joven a rechazar las leyes de hierro de la historia y a valorar el papel del individuo. Sigue habiendo hueco para editores que apuesten por el valor de uso, por la dimensión cultural, por editar para una minoría, y para editoriales que los amparen. Y cada vez que uno de ellos publica un libro al que ha llegado por un contacto azaroso, que no habría visto la luz de no haber pasado por sus manos, que no aspira solo a satisfacer una demanda inmediata, sino a formar, quizá, una demanda futura, está ejecutando con limpieza y elegancia una versión contemporánea del regate Pradera. Quizá no acabe en gol, pero seguro que arranca en la tribuna el aplauso entregado de los entendidos. —

MIGUEL AGUILAR (Madrid, 1976) es director editorial de Debate y Taurus.

INTERNET

Legiones de idiotas

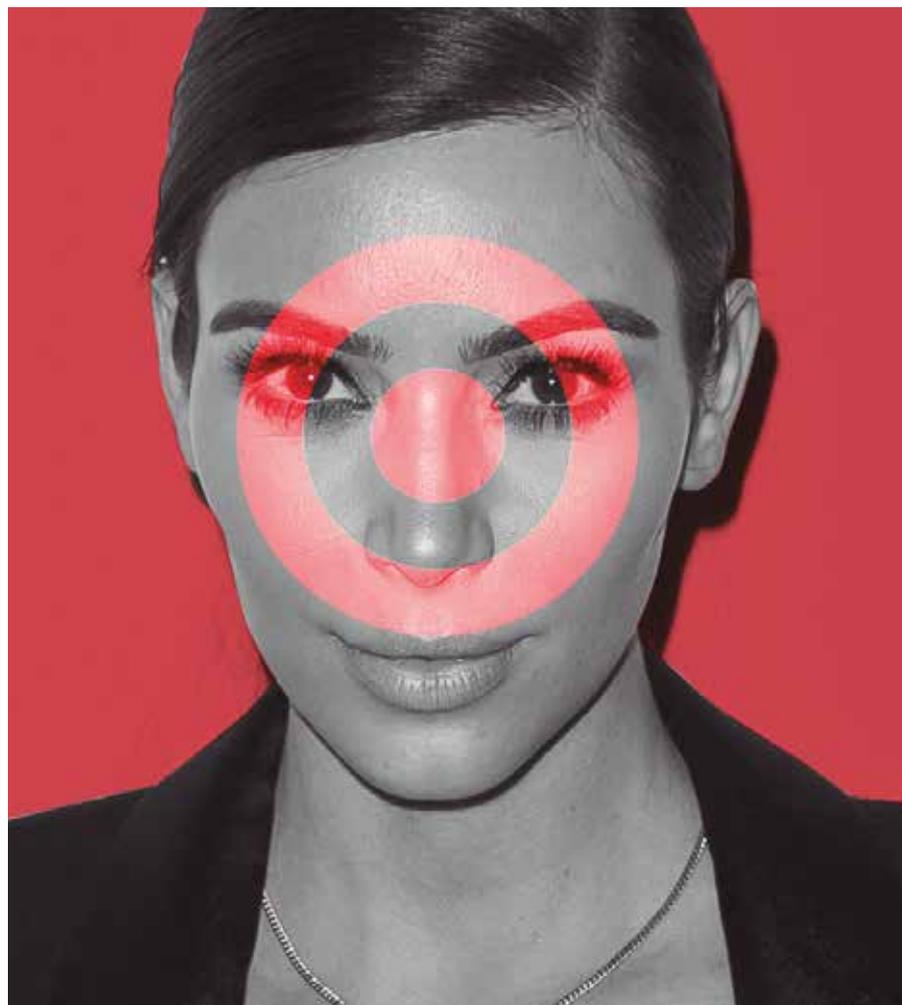


**EDUARDO
HUCHÍN SOSA**

El último artículo que consigna *De la estupidez a la locura* (Lumen, 2016), el libro que Umberto Eco entregó a la imprenta poco antes de morir, está dedi-

cado a explicar con paciencia a qué se refería el semiólogo italiano con aquella declaración de “las redes sociales le dan el derecho de hablar a legiones de idiotas” (*imbecilli*, en el original; *necios*, en la traducción de Lumen). Aislada de su contexto, la observación sufrió toda clase de malinterpretaciones que atribuían a Eco un desplante elitista y desató la ira de no pocos usuarios de las redes sociales, pero también tuvo una inmensa fortuna entre los misántropos, algunos perezosos analistas de medios y los sujetos convencidos de que si bien la estupidez en internet podía considerarse incalculable al menos no los incluía a ellos.

Para Eco, las reacciones en caliente, las noticias falsas y las afirmaciones sin sustento estaban alcanzando una atención superior a la que tenían las opiniones mesuradas, el periodismo profesional y las apreciaciones de los expertos. Lo preocupante era la falta de filtros, subrayaba el escritor: al poner a todos los comentaristas en un mismo escaparate, Twitter o Facebook daban al necio una audiencia similar a la de cualquier premio Nobel. Puestas así las cosas, no era difícil advertir, en un extremo, cierto tufo antidemocrático, como tampoco lo era, en el otro, dictaminar sin mayores evidencias un estado de estupidez colectiva, que había encontrado en internet un medio idóneo para expandirse. La sucesión con tan pocos meses de dis-



tancia del Brexit, el plebiscito colombiano y las elecciones estadounidenses hizo que la expresión “legiones de idiotas” identificara también a individuos que podían tomar decisiones políticas acorde a los temores del doctor Stockmann, aquel personaje de *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen: “¿Quién forma la mayoría en cualquier país? ¡Creo que tendremos que estar todos de acuerdo en que los tontos están en abrumadora y terrible mayoría en todo el mundo! Pero en nombre de Dios ¡no puede ser justo que los tontos gobiernen a los sabios!”

El recurso de atribuir a las legiones de idiotas toda clase de acciones perjudiciales y gustos abominables —y vincular, aun simbólicamente, el triunfo de Trump con el éxito de los *youtubers*, el *clickbait*, los linchamientos en redes y las polémicas insustanciales— tiene a bien completar el pensamiento com-

plotista, uno de los vicios de las últimas décadas al que Eco ha dedicado también una especial atención en su libro. La idea de la conspiración ordena el caos lo mismo que el convencimiento de que los imbéciles se han apoderado de los medios. Si el síndrome del complot “sustituye los accidentes y las casualidades de la historia con un diseño obviamente malvado y siempre oculto” la invasión de los idiotas aclara de modo satisfactorio cómo es que las masas colaboran en detrimento de sí mismas. Ahí donde las teorías de la conspiración fracasan (en el reducido número de personas que necesitan organizarse para llevarlas a cabo) la de la estupidez generalizada triunfa: no importa cuántos idiotas estén trabajando en ello, por definición son los suficientes y siempre dan en el blanco.

La amplia zona gris de comportamientos que pueden ser conside-

rados dignos de un cretino establece un vínculo entre los desaciertos políticos de todos los tamaños y cualquier cosa que nos cause vergüenza ajena. La imbecilidad puede ilustrarse con las nuevas tecnologías, los libros más vendidos, las peticiones extravagantes de Change.org o la popularidad de Kim Kardashian, cuyo nombre, según entiendo, ha servido con los años como un mantra para explicar casi cualquier calamidad social. Es en la aparente contundencia de sus ejemplos y en la facilidad con que pueden encontrarse donde la idea de la idiotez generalizada muestra lo leve que está de ser un diagnóstico útil.

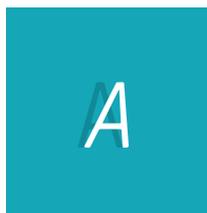
En “Por qué hay personas inteligentes que dan crédito a cosas estúpidas”, un capítulo de su libro *Mala ciencia* (Paidós, 2012), Ben Goldacre explica que, dada la compulsión humana por interpretarlo todo, resulta común encontrar pautas en situaciones donde no las hay y llegar a conclusiones erróneas basadas en la observación simple y el sentido común. Es decir, hay ilusiones cognitivas, similares a las ilusiones ópticas, de las que solo podemos librarnos gracias a metodologías especialmente diseñadas para evitarlas. Así, la validez de muchas apreciaciones no depende de la estupidez o inteligencia de quienes las enuncian. Incluso los tipos más agudos de internet están haciendo en estos momentos pequeñas contribuciones al apocalipsis.

Bioy Casares escribió famosamente: “El mundo atribuye sus infortunios a las conspiraciones y maquinaciones de grandes malvados. Entiendo que subestima la estupidez”, pero habría que empezar a pensar en la estupidez como en algo que caracteriza a ciertas acciones y comentarios más que como la condición compartida por una cantidad inadmisiblemente grande de personas a las que les hemos entregado la democracia. Quizás eso ayude a analizar las cagadas políticas con algo más que desprecio por las masas. —

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico, escritor y miembro de la redacción de *Letras Libres*.

ARTES VISUALES

El pintadiablos



JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ

En sus lienzos y sus grabados reconocemos no solamente a uno de los grandes pintores de todos los tiempos, sino a un pensador a la altura de su contemporáneo Goethe o de Dostoievski, medio siglo después. Pintar ideas, pensar con tinta. El Museo de San Carlos presenta en estos días una exposición del artista de Fuendetodos. Es una muestra pequeña y modesta en la que pueden verse algunos de sus grabados más famosos. Vale advertir que hay pocos lienzos de Goya e, incluso, piezas de sus copistas. El centro de la exposición son los grabados que integran sus libros. Están los ochenta caprichos, dieciocho disparates y siete grabados de la tauromaquia. Se extrañan, por supuesto, por estar tan cerca del México de hoy, sus grabados de los desastres de la guerra. Con todo, la muestra de San Carlos permite un acercamiento al mundo de Goya, a su visión del mundo, a su idea del hombre.

Podemos encontrar al fisonomista que se deleita en las formas del cuerpo, que retrata la hermosura y la fealdad, la voluptuosidad y el defecto. Aparece también el sociólogo que cataloga la diversidad y denuncia la miseria. Majas, toreros, putas, curas, changos, vagabundos. Sujetos enmascarados, elegantes, harapientos. Caracteres ridículos, temibles, entrañables. Bizcos, cojos, jorobados. Se puede ver también aquí al moralista que denuncia la hipocresía y

se burla de la superstición. Su anticlericalismo no lo conduce, sin embargo, al optimismo de su siglo. Goya sabe bien que los filósofos producen tantos monstruos como los hechiceros.

La caricatura de Goya se convierte en un instrumento de precisión. Las máscaras de los inquisidores encueran la persecución. Los pellejos colgantes de la ancianidad descubren la carga del tiempo. Una lupa que, al exagerar, captura la dimensión exacta de lo humano.

El hombre o, más bien, la creación toda aparecen con frecuencia en los cuadros y grabados de Goya apenas como polvos de claridad ante la nada. El capricho 64, por ejemplo, es negrura salpicada por gotas de luz. Pueden reconocerse rostros y cuerpos enredados. Dirigiéndose seguramente a la otra vida, los personajes que flotan son visibles por la blancura de la frente, las mejillas, los muslos. La expresión que contienen los ojos y la boca son cuencas negrísimas. Es el alarido mudo de la pesadilla, la mirada de lo tenebroso. La inscripción de Goya remata el apunte: “Buen viaje.”

El reportero que también fue se atreve a ver lo insoportable. A quien crea que la crueldad que retrata es exageración le dice al pie de la imagen: “Esto lo vi.” Y a quien crea que el horror es aceptable, le advierte: “No se puede mirar.” Goya nos hermana con las bestias. Estudia nuestras facciones y nuestros vicios en los colmillos y bigotes de los gatos, en el serpen-teo de las víboras, en la mirada idiota de los sapos. Habitantes de los sueños, de los callejones, de las prisiones y de los campos de batalla, los monstruos de Goya son creíbles, son nuestros, somos nosotros. Con buen tino, Malraux comparó las fantasías del español con las del Bosco: “El Bosco introduce a los hombres en su universo infernal pero Goya introduce lo in-

TELEVISIÓN

El adentro afuera



LILIÁN LÓPEZ CAMBEROS

e llevó algún tiempo descubrir el juego o la clave en el título de *Transparent*. *Transparent*. Un padre transgénero. Lo que era obvio para muchos,

al conocer la trama, para mí no lo era del todo: hasta entonces había leído de manera unívoca, lineal, la transparencia de asumirse, de salir del clóset. Volverse transparente, llevar al afuera lo que en el adentro se reafirma de manera contundente. Sarah, hija de Maura, al enterarse por accidente de la nueva identidad de su padre, pregunta cándidamente si eso significa que ahora se vestirá siempre de mujer. “No”, dice ella, “toda mi vida he tenido que vestirme de hombre”.

Entonces esta identidad no es nueva sino elegida, no preexistente pero sí capaz de remontarse a la infancia: Maura, antes Mort, es una mujer lesbiana en el cuerpo de un hombre (y por ende con sus privilegios), confinada durante años a practicar un cierto travestismo a puertas cerradas.

Con tres temporadas bajo el brazo, Jill Soloway y Amazon Studios han acumulado varios premios (en la última entrega de los Emmy, donde arrasó, Jimmy Kimmel bromea: “*Transparent* nació como un drama pero se identifica como comedia”) pero no son ellos o su prestigio sino otra cosa lo que despierta y mantiene el interés: se trata de un retrato familiar y más aún de un retrato familiar judío, que lidia con las políticas del género y la identidad, y es capaz de tejer una red de correspondencias entre la solución final de la cuestión judía y la identificación *queer*. Los tres hijos de Maura



FRANCISCO DE GOYA: ÚNICO Y ETERNO estará en el Museo Nacional de San Carlos hasta el 20 de marzo.



fernal en el universo humano.” Soy un “pintadiablos”, dijo en alguna carta. Sabía muy bien que los esperpentos que pintaba no eran, en realidad, lo peligroso: “No temo a brujas, duendes, fantasmas, valentones, gigantes, follores, malandrines, etc. Ni ninguna clase de cuerpos. Temó sino a los humanos.”

Otra idea goyesca se percibe en esta muestra de su sombría lucidez. El hombre que se atrevió a retratar la fealdad de los poderosos, el artista que percibió arrugas y jorobas, el pensa-

dor que sondeó el horror, tocaba el Absoluto con la mano. La descarnada corporeidad de su figuras borda con frecuencia la abstracción. Será tal vez el Absoluto en negativo. No la fuente del origen sino el tragadero del fin. Los negros de Goya no son oscuridad, son la nada. —

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.



—Sarah, Josh, Ali— practican, tarde o temprano, alguna forma de sexualidad por fuera de la norma heterosexual: Sarah llega al altar, pero no consuma su matrimonio con su exnovia de la universidad; Josh incurre en una aventura con Shea, una transexual amiga de Maura; Ali descubre sus pulsiones lésbicas y tiene una relación primero con Syd, su amiga de años, y luego con Leslie, una poeta y académica varios años mayor que ella. La misma Ali intenta escribir un ensayo (después incluso una tesis) que plantee paralelismos entre la experiencia del ser judío —la exclusión, la ritualidad, el apego a la comunidad— y la de ser *queer*, el “trauma original” que los Pfefferman arrastran, una familia judía berlinesa que disfrutó, mientras pudo, la apertura sexual de la República de Weimar.

Quizá se trate de un atributo más de la intuitiva actuación de Jeffrey Tambor, pero es un hecho que Maura no es una mujer fácil: no hay en ella concesiones ni explosiones de emotividad, sea ira o llanto, sino un manejo contenido, incluso misterioso, inaccesible, de los sentimientos. En ella es

posible ensayar un argumento de revolución lingüística, que es a lo que Soloway apunta, entre *él, ella* y la ambigüedad no del todo bienvenida de un término como *moppa*, que es el que sus hijos eligen para referirse a ella, hasta que Maura exige ser llamada *madre* y *abuela*. Esto sirve para revalidar la conocida tesis de Judith Butler de que el género es un acto performativo que se vale de un discurso público y social. Si la identidad es un constructo, este adentro afuera es lo que la sociedad califica como el “otro”, lo que expulsa y repele (en un baño, una mujer se horroriza ante Maura, quien es “claramente un hombre” que “traumatizará” a sus hijas adolescentes). Puede ser por esta razón que los *flashbacks* sean interpretados algunas veces por los mismos actores, como la Ali joven y la abuela Rose, que son habitadas indistintamente por Gaby Hoffman (Ali) y Emily Robinson (Ali de doce años). Estas rupturas, aunque infrecuentes, marcan el ritmo de *Transparent*, que de pronto mezcla líneas del tiempo y personajes (una Ali niña intenta impedir que un hombre bese a la que ella será años más tarde), juega con los espacios y deja historias inconclusas, evanescentes, flotando en el aire.

Transparent es una serie extraña que sigue a personajes extraños —a veces desagradables— y las miserias y alegrías de una familia que en lugar de encontrarse colisiona. No es un paradigma de la lucha transgénero, y no busca serlo, aunque muestra sus derrotas y búsquedas, esa área gris donde la estilización del cuerpo no imita otros cuerpos sino pelea por una concomitancia entre alma y exterior. En el segundo país con más asesinatos de personas transgénero en el mundo, la historia de Maura puede parecer banal y sin embargo vale la pena asomarse al mundo interior de una mujer que defiende no solo ante sí misma sino ante su familia su transparencia verdadera. —

LILIAN LÓPEZ CAMBEROS es periodista y escritora.

Dirección de Literatura
Coordinación de Difusión
Cultural UNAM



Sólo Cuento VIII

Crónica núm. 1



Material de Lectura
Cuento Contemporáneo
Poesía Moderna



Más novedades en

www.literatura.unam.mx

