



CINE

# Los amantes apátridas de Paweł Pawlikowski

C

FERNANDA SOLÓRZANO

uando en 2015 la cinta polaca *Ida* obtuvo el Óscar a mejor película extranjera, el nombre de su director, Paweł Pawlikowski, resonó como nunca

hasta entonces, aunque *Ida* —la historia de una monja que, en los años sesenta, descubre su origen judío— había obtenido antes una veintena de reconocimientos. Sin embargo, ya se sabe, nada hace visible la carrera de un director como el espaldarazo de Hollywood. Y esto —se sabe también— a veces provoca giros extraños.

El éxito de *Ida* subrayó la identidad híbrida del director —rasgo que

comparte con casi todos sus personajes—. Nacido en Varsovia y emigrado a Londres a los catorce años, Pawlikowski comenzó su carrera a principios de los noventa. Tanto los documentales de su primera década como los largometrajes de ficción que dirigió desde el año 2000 han recibido premios y elogios, y la cadena BBC lo considera “uno de los principales directores del Reino Unido”. Visto de una manera, Pawlikowski es un cineasta inglés. *Ida*, sin embargo, supuso su regreso a casa. Algunos afirmaron que, con esta película, Pawlikowski retomaba la estafeta de la tradición de cine encabezada por Andrzej Wajda. Por su lado, el gobierno actual de Polonia descalificó la cinta por representar la historia del país bajo una luz

negativa, al invocar el exterminio judío y las purgas estalinistas ocurridas ahí. Ni heredero de Wajda ni detractor político, dijo el director en una entrevista, agregando que el “efecto Óscar” había sacado todo de proporción.

La anécdota sirve para mostrar lo reduccionista de las etiquetas y el despropósito de asignar a alguien una identidad fija (o de aferrarse a ella), y es justo este el *leitmotiv* del cine de Pawlikowski. En el primer acto de sus películas, los personajes descubren que aquello que alguna vez les dio sentido de pertenencia —religión, nacionalidad, ideología— ya no los define más. Unos se sienten traicionados y otros asumen el desamparo. A todos se les desmorona el mundo, pero ninguno da marcha atrás.

El tema de la identidad *flotante* aparece desde la primera ficción de Pawlikowski, *Last resort* (2000): la historia de una mujer rusa que viaja a Inglaterra con su pequeño hijo para reunirse ahí con su prometido. Él no llega; ella pide asilo político y el gobierno británico la envía al pueblo costero de Margate, un centro de inmigrantes y otros marginados. Con ecos autobiográficos (el director llegó a Inglaterra con su madre), *Last resort* ilustra la idea de los limbos geográficos y de las relaciones que surgen en ellos: intensas pero contaminadas por la incertidumbre del futuro. La siguiente película del director, *My summer of love* (2004), disecciona otro de los temas recurrentes en su filmografía: el amor obsesivo, donde una persona lleva a la otra a perder el control. La crónica de un romance entre dos adolescentes de distintos estratos sociales no es tanto un estudio de clase como un relato de infatuación. Los temas de estas dos cintas —el sentido de alienación y los amores extremos— convergen en la trama de su tercera ficción, *The woman in the Fifth* (2011). El personaje alienado es un escritor estadounidense que viaja a París en busca de su exesposa y de la hija pequeña de ambos. La mujer, sin embargo, le prohíbe acercarse a ellas. Tras este primer destierro, el escritor sufre el robo de su cartera. Logra alojarse en un hotel de mala muerte donde el dueño, para evitar que huya, retiene su pasaporte. Desde su doble exilio, el hombre inicia un *affaire* con una viuda enigmática. El desenlace es aterrador, y convierte a *The woman in the Fifth* en algo que podría ser un *thriller* psicológico o una película de horror. Es una cinta fascinante, y su roce con lo sobrenatural sirve a Pawlikowski para describir el exilio como un estado mental donde, a veces, quien lo experimenta es acosado por fantasmas que le exigen sacrificios o le hacen creer que no puede ser feliz.

Esta idea se filtra a *Ida*, su siguiente película. En blanco y negro, de estética austera, actores polacos y formato 4:3, parecía un punto y aparte respecto a

las cintas previas. Pero el drama de sus protagonistas —apátridas y desencantados— ya se asoma en su filmografía inglesa. Puede observarse sobre todo en el personaje de Wanda, tía de Ida, quien le informa que sus padres fueron judíos asesinados durante la guerra. Wanda libró la muerte, pero luego se desempeñó como juez del Partido Comunista y fue responsable de ordenar varias muertes. No hace falta señalar la ironía. Ella la entiende tarde, y decide corregir el rumbo. En una escena anticlimática, salta de un balcón.

La cinta más reciente de Pawlikowski, *Cold War*, le ganó el premio al mejor director en el pasado festival de Cannes. En ella, vuelve a situar la acción en la Europa del Este de la posguerra, esta vez a lo largo de un periodo de quince años, y en ciudades como Varsovia, París, Yugoslavia y Berlín. A diferencia de *Ida*, donde las vidas de las protagonistas han sido marcadas por el dogma y la persecución, *Cold War* narra una historia de amor a la sombra de un régimen totalitario pero no del todo impedido por él. Puede que las resistencias, miedos y desconfianza de la pareja de amantes sean atributos naturales de quienes se saben vigilados, pero el guion de Pawlikowski no empuja al espectador a llegar a esa conclusión.

La historia comienza en 1941, cuando Wiktor (Tomasz Kot) descubre a Zula (Joanna Kulig) entre las decenas de campesinos polacos que audicionan para formar parte del ensamble folclórico Mazurka. Mientras que todos entonan canciones tradicionales, ella interpreta el tema de una popular película rusa. La trasgresión de Zula (junto con su belleza, su vigor y su abierta coquetería) secuestra la atención de Wiktor. Pronto la llamará “la mujer de su vida”.

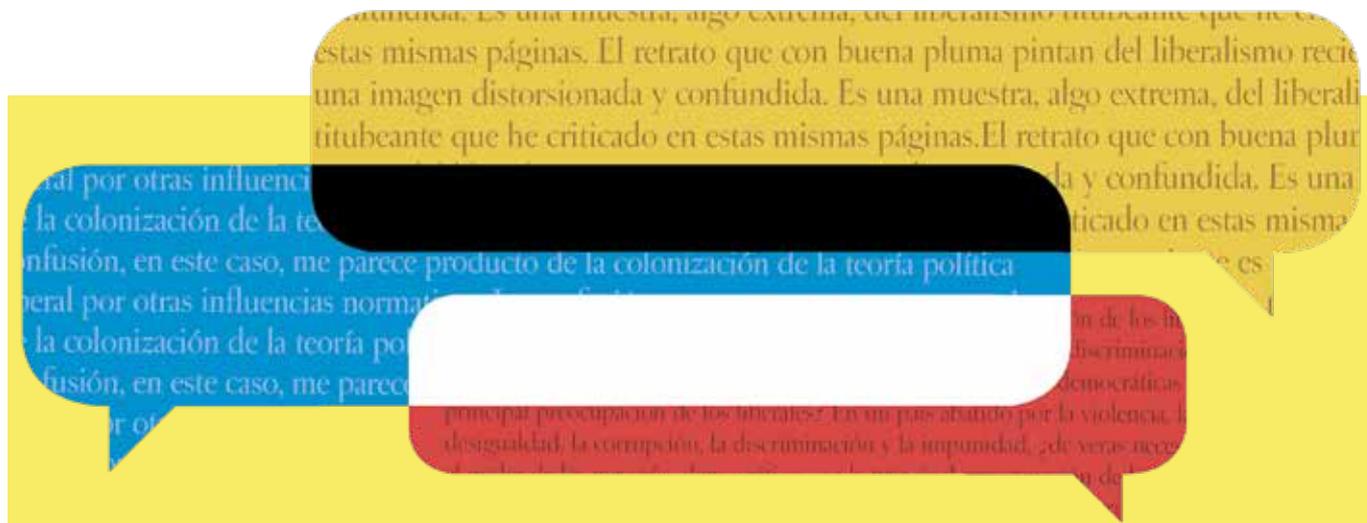
Cuando Mazurka triunfa en teatros polacos —y Zula brilla en el escenario— el grupo recibe órdenes de añadir himnos proestalinistas a su programa musical. Para Wiktor esto es humillante; para Zula, no tanto. Cuando Mazurka se presenta

en Berlín, él le propone a ella escapar después de la función y reunirse en el lado occidental. Por razones que, según se mire, son claras o incomprensibles, Zula no sigue adelante con el plan.

El romance tormentoso de Wiktor y Zula se narra en episodios de estructura semejante entre sí: reencuentro, reconciliación y separación imprevista. Transcurren años entre uno y otro, y se sugiere que en las elipsis pasan cosas importantes: sacrificios que hacen los protagonistas —favores a funcionarios, pactos con el régimen, matrimonios por conveniencia— a cambio de poder reunirse una vez más. Cada vez más desgastados, seguirán, sin embargo, dinamitando la relación. Sus quiebres de comportamiento pueden ser vistos como consecuencia de una identidad social fracturada, o puede considerarse que su amor trágico es un arquetipo. Que la historia sea lo mismo específica y universal se refuerza a través de la canción tradicional polaca que se escucha en distintas ocasiones. Titulada “Dos corazones”, se escucha en cuatro momentos y en diferentes versiones: como parte del repertorio de Mazurka, cuando Wiktor la toca al piano al estilo *bebop*, cuando la canta Zula en un bar parisino y como parte del disco que ella graba en París. Su letra desgarradora la vuelve intemporal.

Que la infelicidad de los amantes no sea *solo* consecuencia de un régimen represivo los salva de ser mártires —un atributo noble, pero que acota las posibilidades de una buena ficción—. Si algo prevalece en los relatos de Pawlikowski es el uso del libre albedrío. Expatriados de formas distintas, sus personajes han acabado por desconfiar de los dogmas. Aun cuando deciden lanzarse al precipicio, lo hacen para recobrar su historia. Un último acto de libertad —quizá también el primero—, regalo del director. —

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



## POLÍTICA

# El liberalismo minimalista



**LUIS MONROY-GÓMEZ-FRANCO**

En los últimos meses he seguido el intercambio entre Carlos Bravo Regidor, Juan Espíndola Mata y José Antonio Aguilar Rivera sobre las características del liberalismo mexicano y su relevancia actual para el país. Por un lado, Bravo y Espíndola señalan que el consenso liberal de la transición a la democracia (de finales del siglo xx) se concentró en crear instituciones que garantizaran la igualdad en el acceso al poder político. Para ello, se diseñaron procesos electorales democráticos que redistribuyeron ese poder antes concentrado en el PRI. La omisión de este *liberalismo de la transición* fue haber dejado de lado otro tipo de redistribución: la de recursos materiales. Eso podría explicar la derrota electoral de dicho liberalismo, por lo que, para volver a ser relevante en México, debe necesariamente incluir consideraciones redistributivas. Para Aguilar, Bravo y Espíndola se equivocan al exigir que el liberalismo incorpore a su “credo” estas consideraciones porque al hacerlo abandonarían dos de sus principios: el respeto a la propiedad privada y la li-

bertad de elección. La posición liberal, concluye, debe limitarse a garantizar la igualdad legal en el acceso a los bienes, servicios e instituciones políticas.

En el fondo de este intercambio hay una disputa sobre el concepto de igualdad de oportunidades. Los resultados que las personas obtienen en la vida dependen de tres factores: su esfuerzo, las circunstancias de las que parten (las cuales influyen en cuánto se esfuerzan) y el azar. Con igualdad de oportunidades, dos personas que hagan el mismo esfuerzo serán recompensadas de igual forma aunque sus condiciones de origen sean distintas (John Roemer, *Equality of opportunity*, 1998). Debido a lo difícil que es medir el esfuerzo, Dirk van der Gaer propone otra definición para la igualdad de oportunidades: todos podríamos anhelar el mismo resultado sin que importe la vida que tuvieron nuestros padres ni la que pudieron darnos. (Al respecto, los economistas nunca hablamos de mérito porque hay maneras muy distintas de valorarlo; en cambio, hablamos de “grado de esfuerzo”, una acción observable, al menos en teoría.) De manera general, las circunstancias de origen hacen referencia a todo aquello que está fuera del control de las personas pero que ejer-

ce una influencia: importa si tus padres no terminaron la carrera tanto como su ocupación; importa si creciste en una casa rentada, si tu familia tenía coche —y si era del año—, si tus papás tenían tarjeta de crédito (en términos técnicos, se llaman *características económicas del hogar de origen*); importa tu color de piel y si eres hombre o mujer,<sup>1</sup> si había agua potable en tu casa, si el hospital más cercano estaba a media hora (*el acceso a servicios públicos*), la capacidad que tuvieron tus padres de dedicar tiempo a tu crianza, si podías jugar fútbol en la calle con tus vecinos (*el orden institucional*) y hasta tus genes.<sup>2</sup>

La igualdad de oportunidades se consigue al desvincular las circunstancias de origen de los logros de las personas, lo que implica maximizar su capacidad de agencia y autodeterminación. Nadie es responsable de sus circunstancias iniciales: hay que eliminar su influencia para que solo de nuestras decisiones dependa lo que conseguimos. De ahí que la igualdad de oportunidades sea un princi-

<sup>1</sup> En la actualidad, los datos solo capturan el género de manera dicotómica y tradicional.

<sup>2</sup> Los genes importan, pero no son más determinantes que el entorno, como sostuvo Macario Schettino en “Son los genes”, *El Financiero*, 16 de octubre de 2018.

pio fundamental para el liberalismo. Los economistas concebimos dos formas de alcanzarla: la primera, garantizar desde el nacimiento el acceso igualitario a las oportunidades o compensar a quienes partieron de circunstancias desfavorables para que sus condiciones de vida reflejen su esfuerzo (por medio de cuotas para las minorías y transferencias monetarias a las personas discapacitadas, por ejemplo). El escenario de la plena igualdad de oportunidades es imposible y no necesariamente deseable (quizá sería una exageración que te indemnizáramos porque tus padres no te inculcaron algunos buenos hábitos como irte a dormir temprano). Por ello, la sociedad debe definir qué circunstancias iniciales no deben distorsionar los resultados que obtienen las personas.

La discusión entre Aguilar, Espíndola y Bravo se inscribe justo en esa disyuntiva. Para los segundos se deben impedir las consecuencias de toda circunstancia que restrinja la agencia de las personas (una visión maximalista de la igualdad de oportunidades), mientras que para Aguilar solo importa el trato del Estado a los individuos (es decir, una visión minimalista). Esa diferencia en la definición de *igualdad de oportunidades* relevante para el liberalismo es lo que lleva a Aguilar a descalificar la propuesta de Bravo y Espíndola.

Hay, en otras palabras, una desigualdad de resultados justa y aceptable para liberales como Aguilar: si el Estado nos concede a todos los mismos derechos, entonces no importa que uno gane más que otro, que tenga mayor nivel educativo o goce de mejor salud. Esas desigualdades, piensa, solo son producto del grado de esfuerzo de cada uno. De ahí que, en ese escenario, cualquier redistribución subvertiría ideas fundamentales del principio de igualdad de oportunidades, como el mérito. El autor enfatiza el punto con una cita larga de Sartori en donde el politólogo habla de la “dicotomía” entre igualdad de oportunidades y de resultados, la

primera es “liberadora” mientras que la segunda es opresora. Esa dicotomía es errónea porque no repara en que los resultados se encuentran determinados en buena medida por las condiciones materiales de origen (las oportunidades), y dichas condiciones iniciales son a su vez los resultados que pudieron conseguir las generaciones previas, y así en una larga cadena de desigualdad intergeneracional.

Se puede pensar, a manera de ejemplo, en los efectos que tienen las condiciones socioeconómicas de la infancia temprana en la trayectoria educativa. Un cuerpo cada vez más grande de investigaciones económicas muestra que quienes crecieron en hogares donde los padres tenían más tiempo y recursos económicos para estimular su aprendizaje antes de cumplir los cinco años, obtienen mejores calificaciones

---

**Nadie es responsable  
de sus circunstancias  
iniciales: hay que eliminar  
su influencia en los  
resultados que cada  
uno consigue.**

---

y alcanzan niveles educativos más altos (los niños que crecen en hogares más pobres escuchan en promedio treinta millones de palabras menos que los hijos de personas con mayor solvencia económica). En suma, lo que pudieron conseguir los padres se traduce en las oportunidades disponibles para sus hijos. Así, la dicotomía de Sartori, que Aguilar reproduce acriticamente, es falsa, y esconde la transmisión de desigualdades entre una generación y la siguiente. Aguilar puede decir que su liberalismo no está interesado en redistribuir resultados, pero sí en igualar oportunidades porque su corriente es ciega a *los mecanismos que generan dichas oportunidades* (y en ese sentido, ignorante de la evidencia empírica que sigue acumulándose). Ese liberalismo no tiene nada que decir respecto a los procesos de estratificación en una sociedad como la mexicana.

Que esta sea la visión del “consenso liberal postransición” dice mucho sobre su incapacidad para entender la situación económica del país.<sup>3</sup> (En el mismo sentido fallan los liberales que se oponen al impuesto a la herencia, como Isaac Katz, “Impuesto a las herencias”, *El Economista*, 6 de septiembre de 2015, y Arturo Damm Arnal, “Impuesto a la herencia. Primer comentario”, *El Heraldo de México*, 9 de agosto de 2018.)

Vale la pena advertir que aun cuando se logre la igualdad de oportunidades ello de ninguna forma garantiza que entre los resultados de vida no se encuentre la destitución material. En tanto que seguirían dependiendo del grado de esfuerzo y el azar, los resultados serían desiguales y, en particular, seguirían ocurriendo casos extremos de destitución. Un liberalismo que solo se concentre en las oportunidades, aun cuando atienda y remedie un conjunto amplio de circunstancias iniciales, es un liberalismo cómodo con la existencia de la pobreza y la destitución extrema, aunque esté a la izquierda del liberalismo mexicano de la transición.

Si se quiere una sociedad en donde no exista la pobreza, es necesario incluir un piso mínimo de derechos sociales cuyo acceso efectivo para toda la población sea garantizado por el Estado. Esta es la posición que adoptan Bravo y Espíndola, la que incorporan al credo liberal mexicano para que este responda de mejor manera a la demanda redistributiva que el triunfo electoral de Morena dejó en claro que existe en la población mexicana. Esta posición no solo exige desligar el origen y los resultados, también implica acotar el rango posible de esos resultados, es decir, eliminar la destitución material. En ese sentido la posición de los autores es similar a la que sostengo en el ensa-

3 En México, al menos el 40% de la desigualdad observada en activos del hogar resulta de desigualdades en las condiciones socioeconómicas de origen, siendo la principal los activos disponibles en el hogar (Monroy-Gómez-Franco, Vélez-Grajales y Yalonetzky, 2018).

yo que publiqué en *El futuro es hoy. Ideas radicales para México* (Humberto Beck y Rafael Lemus [eds.], 2018).

Es comprensible que Bravo y Espíndola no elaboren sobre el tipo de políticas públicas que permitirían alcanzar esas metas —el objetivo de su texto es otro—, sin embargo, las características de esas medidas influyen en el carácter que cobra el liberalismo igualitario. Se puede decir que esas decisiones deben tomarse caso por caso y buscando la opción más eficiente en términos de costos (es decir, siguiendo un criterio técnico, en apariencia neutral). Pero la decisión de privilegiar un criterio sobre otro es, en realidad, ideológica, pues prioriza ciertos elementos a partir de las preferencias de quien diseñe la política pública. Mi preferencia por sistemas públicos financiados mediante un sistema tributario altamente progresivo y que tase por igual el trabajo y el capital se debe a que una medida de estos rasgos consigue garantizar la igualdad de oportunidades, establecer un piso mínimo y mermar el impacto intergeneracional de la desigualdad de resultados. En cambio, un sistema financiado con impuestos indirectos (como el IVA) no lo hace. Aunque me queda claro que, entre los economistas mexicanos, esa clase de políticas está lejos de ser llamada liberal.

En suma, y por todo lo anterior, el intercambio entre Aguilar, Bravo y Espíndola refleja que el consenso liberal de la transición no solo entiende mal cómo se reproduce la desigualdad, sino que además no está interesado en entenderlo. Que esa sea la posición liberal más visible habla de lo desconectada que esta se encuentra de la realidad mexicana. Y hace todavía más urgentes las alternativas como las de Bravo y Espíndola, más progresistas y conscientes del país en que habitan. —

**LUIS MONROY-GÓMEZ-FRANCO** es estudiante del doctorado en economía del Centro de Graduados de la Universidad de la Ciudad de Nueva York. Recientemente publicó "Por un México con igualdad de oportunidades" en *El futuro es hoy. Ideas radicales para transformar a México* (Biblioteca Nueva, 2018).

## TEATRO

# El Galeón también se llama Oceransky



**PATRICIA  
VEGA**

En su crónica “¿Nos fuimos con los setentas?” José Joaquín Blanco relata que la contracultura llegó a México en esa década para cundir principalmente en medios juveniles, artísticos e intelectuales. Ese espíritu contestatario estuvo preñado de “izquierdismo, inconformidad, *rock*, antiautoritarismo, feminismo, liberación gay, reivindicación de la sensualidad y de la aventura, rechazo del camino burgués, culto de la sencillez y del instante...”

Con el ambiente de ese periodo en mente resultará más fácil visualizar al director de escena y dramaturgo Abraham Oceransky Quintero (n. en 1943) como un soñador rebelde influido por las filosofías de Oriente —en particular, la tradición japonesa—, flaco y larguirucho, desaliñado y bigotón, con su melena oscura al aire y dotes como guitarrista, que incursionó lo mismo en la pintura que en las artes marciales.

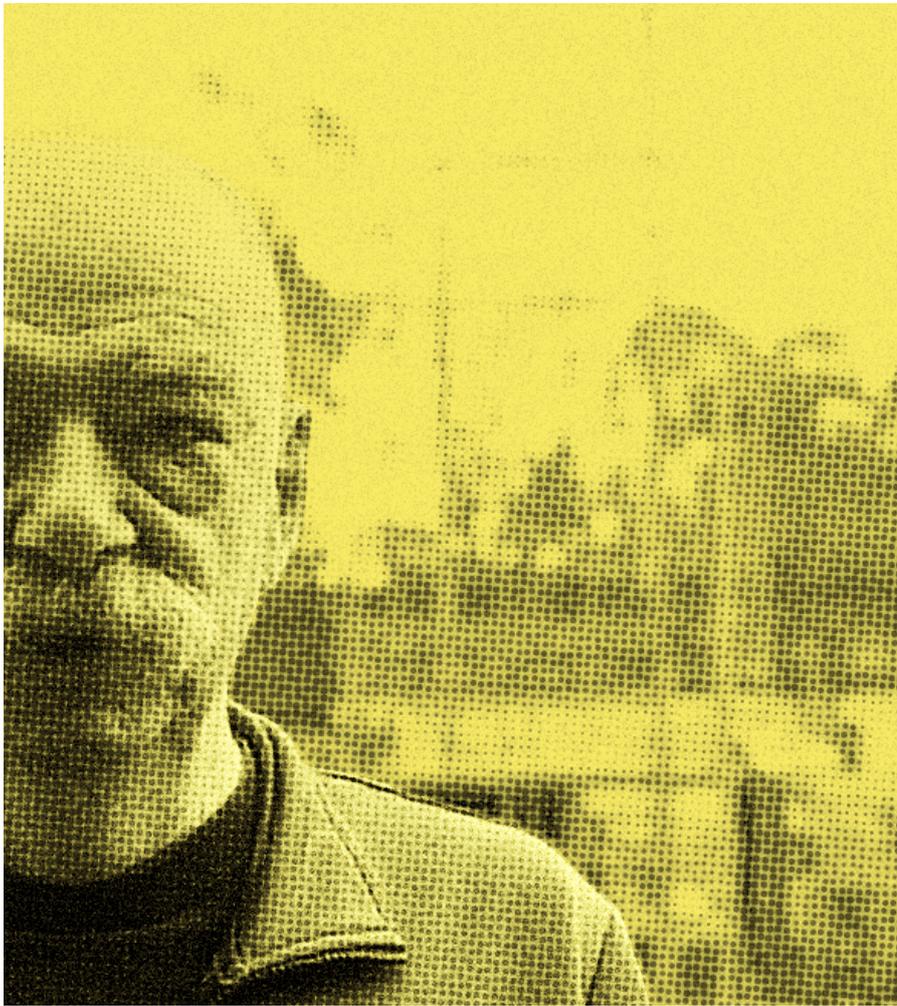
Contemporáneo de Julio Castillo —otro creador sobresaliente del teatro mexicano experimental— en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), adscrita al INBA, Oceransky también recibió la influencia del teatrero, poeta y gurú chileno Alejandro Jodorowsky, del teatro de la crueldad de Antonin Artaud y de la danza *butoh* —creada en Japón, en los años cincuenta, por Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno— que, a pesar de ser una forma de ruptura con la tradición, conserva el espíritu de la cultura nipona.

El creador de escena recuerda que en los setenta vivía únicamente para experimentar con lenguajes

teatrales y que por ello podía investigar a profundidad durante horas, días y hasta meses, una palabra, un gesto, un sonido o un movimiento que abriera una nueva posibilidad de expresión a sus actrices y actores. Con ese empeño de convertirlos no solo en intérpretes sino en creadores escénicos completos, les inculcaba que vivieran el teatro como una forma de meditación, con movimientos mínimos que expresaran una gran actividad mental para desentrañar las contradicciones de la condición humana o las complejidades de la vida y la muerte.

Abraham venía, en 1972, de realizar varios *happenings* en la Ciudad Universitaria y de construir la Carpa Alicia —en el área perteneciente al Auditorio Nacional—, en la que impartió de manera gratuita clases de actuación, acrobacia, pantomima y dirección teatral. A los veintinueve años, sin un peso en la bolsa y con un patrimonio de cuatro focos de quinientos watts y amigos que confiaban en él, se lanzó a la tarea de crear el primer laboratorio de teatro en México con una perspectiva experimental.

Lo titánico del proyecto no lo arredró ni lo detuvo. En lo que habían sido las antiguas caballerizas del Campo Marte, después bodega de vestuario y utilería del Auditorio Nacional y luego salón de ensayos para clases de danza y teatro en la Unidad Artística y Cultural del Bosque, Oceransky encontró el sitio ideal para montar una gran caja negra que podía adaptarse a las necesidades de cada producción teatral ya que su gradería de madera podía moverse hacia cualquier lado. Ahí comprobó que se podía hacer teatro en cualquier lugar y con un mínimo de recursos técnicos, siempre y cuando fueran utilizados con creatividad.



El joven tenía la sensación de encabezar a un grupo de piratas que navegaban en la panza de un barco enorme que los llevaría a puertos desconocidos. De ahí el nombre que eligió para un espacio visionario: teatro El Galeón, uno de los foros que hoy gozan de mayor demanda y aprecio en la comunidad teatral del país.

El teatro abrió sus puertas el 20 de noviembre de 1972 con el montaje de *Simio*, obra que hurga en la animalidad de la condición humana, creada de manera colectiva y que, en medio de la polémica generada por la exhibición de cuerpos cubiertos apenas con taparrabos, marcó un hito con sus cuatrocientas representaciones a lo largo de cuatro años. Oceransky estuvo entre los introductores de la danza *butoh* en nuestro país y esa búsqueda llegó a uno de sus resultados más sublimes con la multipremiada obra

*Acto de amor* (1976), que a partir de un texto de Yukio Mishima profundiza en el suicidio como un acto ritual. Actuaron dos de sus intérpretes-fetiché: Horacio Salinas y Luisa Muriel, sobresalientes en la ejecución de un trazo escénico limpio y puro marcado por un singular director teatral.

La emoción de ese par de montajes en aquellos años míticos aún meriza la piel al recordar los cuerpos desnudos pintados de color blanco, el pelo a rape o los gestos grotescos en medio de movimientos febriles, espasmos y temblores. En síntesis, una estética de lo feo que se proponía reproducir el sufrimiento de los personajes.

En el morral de Oceransky lo mismo caben las artes marciales que la virtuosa precariedad de elementos escenográficos; el poder de la iluminación sencilla o el de un sonido estridente; el *butoh* y los pases chamáni-

cos, la música y la danza o la actuación entendida como crecimiento espiritual. Su universo escénico recoge lo mejor de distintas tradiciones y culturas afines a una cosmovisión en la que resalta el influjo de las filosofías orientales a las que se volcó a lo largo del tiempo.

La comunidad teatral celebró la decisión de sumar el nombre de Abraham Oceransky al teatro El Galeón desde el pasado mes de noviembre, a 46 años de su creación. Dicho reconocimiento se suma a las diversas distinciones que Abraham ha recibido a lo largo de los años ya sea como formador de intérpretes teatrales, fundador de espacios escénicos o creador de montajes inolvidables: ha dirigido más de ochenta obras teatrales, escrito dieciséis piezas dramáticas y adaptado otra decena más.

Abraham Oceransky Quintero llega en buena forma a los 75 años —los cumplió apenas el pasado mes de diciembre— y, aunque ya casi no queda nada de aquella melena despeinada y su bigote es más blanco que negro, este creador escénico es ahora un viejo sabio, congruente con su visión inicial de un teatro rebelde, vanguardista e iconoclasta. Persiste en él la entereza que le permite no hacer nunca un teatro de rodillas y hoy lucha por recuperar la carpa-teatro que, con el nombre “La Libertad”, creó hace una década en Xalapa y cuyo predio le fue arrebatado por la burocracia del estado de Veracruz.

Confío en que Oceransky podrá transformar sus sueños en atrevidos montajes teatrales en ese foro que históricamente es heredero de una tradición que nació en la Carpa Alicia y continuó en el teatro El Galeón y en la Escuela y Foro Teatro T, lugares que fueron posibles gracias al tesón de un artista que hoy permanece fiel a sus convicciones más profundas y sin poner en práctica el verbo claudicar. —

**PATRICIA VEGA** es escritora, cofundadora de *La Jornada*, periodista cultural desde hace treinta años y autora de *El caso Rushdie: Testimonios sobre la intolerancia* (Conaculta-INBA, 1991). Su libro más reciente se titula *Periodismo mexicano en una nuez* (Trilce, 2006).

## MÚSICA

# El glam: el difícil arte de ser real



ENRIQUE SCHMUKLER

En la introducción de *Como un golpe de rayo. El glam y su legado, de los setenta al siglo XXI*, Simon Reynolds evoca la influencia que la emisión televisiva

*Top of the Pops* ejerció en Inglaterra durante la década de 1970, cuando él mismo, un niño de diez años, era uno de sus atentos espectadores delante de la pantalla en blanco y negro del televisor familiar. En ese programa de la BBC, Reynolds tuvo noticias del *glam rock* por primera vez. Aquella escena iniciática lo llevó a elaborar la hipótesis central de su libro, a saber: el *glam* es el momento en sí y para sí del pop, el instante en que se convierte en el espectáculo de su propia realización, en la constatación en carne propia de su carácter de simulacro.

Probablemente esa sea la razón por la cual la estridente e hipnótica —sobre todo para Reynolds, que le dedica cuatro de los doce capítulos— imagen de David Bowie domina la portada del libro. Es que, a pesar del lugar de relevancia que ocupan otros grupos como Roxy Music —Reynolds clasifica a la banda liderada por Bryan Ferry y Brian Eno como “alto glam” por su proyección artística y cultural—, Marc Bolan y los T. Rex, Gary Glitter o Alice Cooper, el centro absoluto de *Como un golpe de rayo* es él. Bowie es el grado cero del *glam* que, por la positiva o por la negativa, define al resto de los artistas reunidos bajo esa denominación.

Atento como ningún otro artista pop hasta entonces a la volatilidad del gusto y a eso que en Francia llaman



Simon Reynolds

**COMO UN GOLPE DE RAYO. EL GLAM Y SU LEGADO, DE LOS SETENTA AL SIGLO XXI**

Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2017, 704 pp.

*l'air du temps*, la figura de Bowie concentra su atractivo en la plasticidad con la que el presente actúa sobre ella. El verbo actuar no es caprichoso. *Camp*, la de Bowie fue una existencia teatral, por momentos barroca, por momentos neutra, gestada en los múltiples deslizamientos de su sensibilidad.

Una anécdota ilustra la importancia que tuvo para el *glam*: el 22 de enero de 1972, a punto de sacar el que habría de ser su primer disco exitoso en Inglaterra —*The rise and fall of Ziggy Stardust and the spiders from Mars* (junio de 1972)—, Bowie concede una entrevista a Michael Watts, el periodista estrella de la revista *Melody Maker*, por entonces la publicación musical más novedosa —y la más leída— de la época posterior al *Swinging London*. En el reportaje, Bowie afirma decidido a ganar las primeras plenas: “Soy gay y siempre lo he sido, incluso cuando era David Jones.” Pero Reynolds sostiene que Bowie no era gay sino bisexual y, de acuerdo a ciertos testimonios que reproduce en el libro, en los hechos prefería mucho más

a las mujeres que a los hombres. Así, aunque interpretada enseguida en clave confesional, la salida del clóset de Bowie fue más que nada una astuta y calculada forma de sacudir el conservador universo de cantautores serios y comprometidos que el pop había heredado de la década anterior. Se podría decir que el ecosistema de bandas que conforman *Como un golpe de rayo* se reconoce en ese gesto, teatral, atrevido y superficial al mismo tiempo.

Si el nacimiento de Bowie como ícono *glam* señala el momento en que él mismo (y el pop) se reconocen muy conscientemente como la encarnación de una retahíla de máscaras y disfraces, Alice Cooper constituye el *shock* que hace que el *glam* abandone la purpurina por el rojo sangre (luego de Cooper, vendrán, claro, los Kiss). Al igual que Bowie y Bolan, dice Reynolds, también Cooper hizo méritos suficientes como para ocupar un lugar en el trono *glam*; como ellos, “exploró el travestismo, hizo de la provocación un señuelo para atraer al público y los medios, adoptó la decadencia como concepto, como atmósfera, como un ‘ideal’ incluso, y hasta se permitió hablar abiertamente del uso que hacía de la mentira con propósito de autorreinvención y autopromoción”.

El *shock* como un elemento absolutamente idiosincrásico y Cooper como exponente central del *shock rock* lleva a Reynolds a reconstruir una tradición en donde “teatralidad y provocación van de la mano”. De más está decir que no considera a Cooper como pionero de esta tradición, pero sí como el primer artista estadounidense que hundió sus raíces en ella, en particular en una tendencia contracultural británica en la cual la mezcla del *music-ball*, el *horror show* y el *rock* había permitido, a finales de los años 1960, el surgimiento de bandas verdaderamente perturbadoras para el dispositivo pop de la época: Screaming Lord Sutch, The Move y en especial The Crazy World of Arthur Brown. Reynolds subraya la importancia del *shock* en estos grupos, cuya propuesta

es descrita en términos de “combinación única de canto, comedia y horror” o de “*vaudeville* hecho *rock and roll*”. Pero quizá lo más significativo en esta tradición, de la que abreva Cooper la estética con la que habría de imponerse a mediados de la década de 1970 en Estados Unidos, es el vínculo que la une con los movimientos de las vanguardias históricas de entreguerras, sobre todo con el surrealismo y el dadaísmo, y con la tradición decadentista del Grand Guignol de París, lo más parecido que hay a un antecedente teatral de finales del siglo XIX del cine *gore* de nuestra época.

Del mismo modo que Greil Marcus en *Rastros de carmín* (Anagrama, 1993), cuando traza una continuidad entre el punk, el dadaísmo y la Internacional Situacionista de Guy Debord, Reynolds se sirve del *shock rock* para evaluar, en el plano de la teoría estética y la crítica cultural, el éxito o fracaso de las vanguardias, sus procedimientos y objetivos. Objetivos, sí; por ejemplo, resolver el problema del “automatismo de la percepción” en la vida cotidiana a través de artificios que contribuyan a “emancipar”, extrañándolo, el ojo del espectador. Esa es, se diría, una de las ideas más incisivas del libro. Reynolds ubica a Cooper en la línea dadá-surrealismo (en 1973, con fines dadá-culturales, Cooper acordó un encuentro con Dalí y posó para él a cambio de catorce mil dólares para el maestro de Figueras) bajo la divisa, originaria del decadentismo francés, de *épater le bourgeois*. Pero advierte el límite de ese ideal. El burgués, confiesa, ya no se escandaliza, mucho menos el burgués de las grandes ciudades, habituado en el día a día a la transgresión moral que los espectáculos de Alice Cooper —y, se diría, todos los espectáculos pop hasta hoy— solo ofrecían arriba de un escenario como caricatura. —

**ENRIQUE SCHMUKLER** es doctor en letras por la Universidad de París 8 y periodista. Coordinó y editó, junto a Maya González Roux, el volumen colectivo *Seis formas de amar a Barthes* (Capital Intelectual, 2015).

## AGENDA

# FE BRE RO

## TEATRO CLOWN ROPA SUCIA

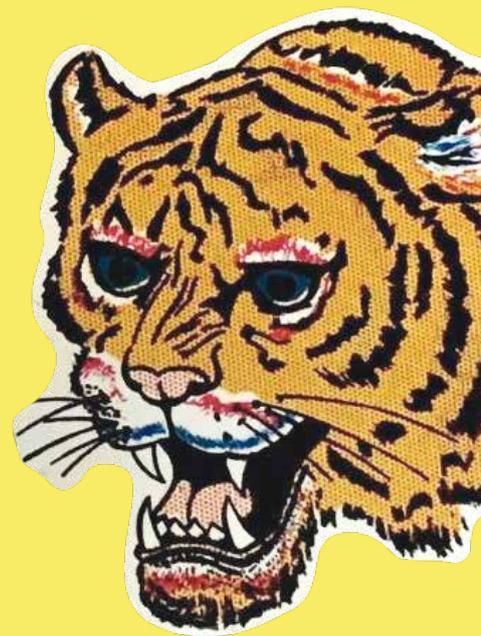
*Dirt* (mugre) presenta en escena a una mujer en una lavandería rodeada de ropa sucia. Estos elementos permiten a Gabriela Muñoz hacer una crítica sobre las distintas capas que ocultan nuestra auténtica identidad. El espectáculo estará presentándose los fines de semana de febrero en el Foro Lucerna.

## ARTES VISUALES ESCOBEDO REVISITADA

Helen Escobedo (1934-2010) fue una de las más reconocidas escultoras mexicanas de la segunda mitad del siglo XX. La galería Proyectos Monclova presenta ahora una muestra individual de su obra, que abarca de finales de los sesenta a principios de los ochenta, en disciplinas como el dibujo, la escultura, las maquetas y la pintura. Podrá verse hasta el 9 de marzo.

## FOTOGRAFÍA CUADERNO DE VIAJE

La exposición *Cuando habla la luz* es un largo recorrido por los trabajos y temas más representativos de Graciela Iturbide en cincuenta años de carrera. Más que una retrospectiva, es una suerte de cuaderno de viaje que resume las diversas andanzas de la fotógrafa. Estará abierta al público en el Palacio de Cultura Citibanamex hasta el 12 de abril.



## MÚSICA SOUL EN AMÉRICA LATINA

*Latinos con Soul* es un festival dedicado a la influencia de la música negra en toda Latinoamérica. La música corre a cargo de destacados coleccionistas del género. Organizado por Discodelic, la segunda edición se llevará a cabo en Terminal Club Antisocial, del 22 al 24 de este mes.

## LITERATURA

# En voz de una niña migrante

R

TANIA TAGLE

Reyna Grande nació en Iguala, Guerrero, en 1975, a casi un año del asesinato de Lucio Cabañas. La extrema pobreza, negligencia, represión y desigualdad social que atenazan actualmente al estado de Guerrero, y que para muchos de nosotros cobraron realidad apenas el 26 de septiembre de 2014, parecen haber existido desde siempre en el relato de Reyna de su primera infancia. Cuando su pequeño cuerpo de cinco años temblaba de rabia y de tristeza cada vez que la gente de su pueblo la llamaba *buérfana*. Reyna no era huérfana, era hija de migrantes que habían ido a trabajar a California sin poder llevarla, y para esa orfandad simbólica no hay un término apropiado. (“Luego de un rato, se detuvo en un mapa. Trazó una línea entre dos puntos y, como yo todavía no sabía leer, no sabía qué decía allí. —Aquí está Iguala. Y aquí, Los Ángeles, y esta... —dijo arrastrando el dedo entre un punto y el otro— es la distancia entre nosotros y nuestros padres.”) Ella y sus hermanos tuvieron que quedarse a cargo de sus abuelas, quienes recibían dinero de vez en cuando para alimentarlos, pero nunca el necesario.

Una casa de ladrillos para vivir todos juntos en Iguala había sido la promesa que sus padres hicieron al marcharse, pero Iguala, ya para esos años, estaba lleno de niños cuyos padres habían prometido lo mismo y un día simplemente dejaron de llamar o de enviar dinero. De muchos jamás se supo siquiera si habían logrado cruzar la frontera. Los niños que los migrantes, voluntaria o in-

voluntariamente, dejaron atrás también son hijos de desaparecidos.

Pero ambos padres de Reyna volvieron, su madre solo para abandonarla varias veces más, ya no persiguiendo una casa, sino la promesa del amor romántico, que ella materializaba en cada nuevo hombre que conocía. Su padre, en cambio, volvió para despedirse definitivamente de Reyna y sus hermanos, pero sucumbió a sus ruegos y terminó por llevárselos con él a California.

A los nueve años, en 1984, Reyna Grande fue deportada dos veces en su intento de cruzar la frontera caminando por el desierto junto con su familia. La primera vez, ardiendo en fiebre a causa de una infección. En su tercer intento, su padre decidió que cruzarían de madrugada en lugar de al amanecer, pero si no lo lograban Reyna y sus hermanos tendrían que volver a Iguala y él cruzaría solo. “Por favor, Dios, no dejes que nos vean. Por favor, Dios, déjanos llegar a salvo al otro lado. Quiero vivir en el lugar perfecto. Quiero tener un padre. Quiero tener una familia.”

Al final, lograron llegar a Los Ángeles después de dos días de camino. Cuando Reyna preguntó a su padre qué tan lejos estaban de su hogar en Iguala, él respondió: “este es tu hogar ahora”, pero ella en el fondo sabía que, a partir de ese momento, no importaba cuándo pudiera volver a México, no importaba incluso si no podía volver nunca más, ahora siempre tendría dos hogares.

En Los Ángeles, Reyna se convirtió en escritora, y también en la primera mexicana en recibir un American Book Award por su novela de 2006, *Across a hundred mountains*, que no ha sido publicada en México hasta ahora. En ella narra la historia de la amistad



Grande es la primera escritora mexicana en Estados Unidos en tocar el tema de la migración infantil.

entre dos mujeres que se conocen en una cárcel de Tijuana. A partir de entonces, la amistad y los lazos entre mujeres, atravesados siempre por la migración y el abandono del hogar, se convirtieron en los temas principales de su obra. En 2012, después de mucho pensarlo e incluso rechazar varias veces la idea, publicó *La distancia entre nosotros*, su autobiografía, y el único de sus libros que se consigue en español. Narrada desde su edad adulta, pero con la voz (y el corazón) de la niña de cinco años que ha perdido a sus padres *del otro lado*, Reyna registra con



implacable ternura y desconsuelo la vida interior de una niña migrante, desde el cansancio y el terror de los días pecho tierra en el desierto, hasta asistir a una escuela y aprender matemáticas en un idioma que desconoces.

Reyna no es la primera escritora migrante en Estados Unidos, pero sí es la primera escritora mexicana en tocar el tema de la migración infantil. Desde la candidez y la empatía, logra convertir debates políticos en asuntos domésticos. No necesita posicionarse ni ideologizar, porque no teoriza sobre la migración, la encarna. El enorme acierto de Reyna Grande en *La distancia entre nosotros* es que, después de leerla, es imposible volver a olvidar que ella y los miles de niños como ella son mucho más que cifras, historias y reportajes. —

**TANIA TAGLE** es ensayista, editora y feminista. Este año la editorial Malpaso publicará su primer libro de ensayos.

## POLÍTICA

# AMLO: ¿Carlyle o Marx?

H

**CARLOS BRAVO  
REGIDOR**

De esa *marginalia* rescato aquí una pregunta: ¿Es compatible la teoría de los grandes hombres en la historia con una concepción histórica de izquierda?

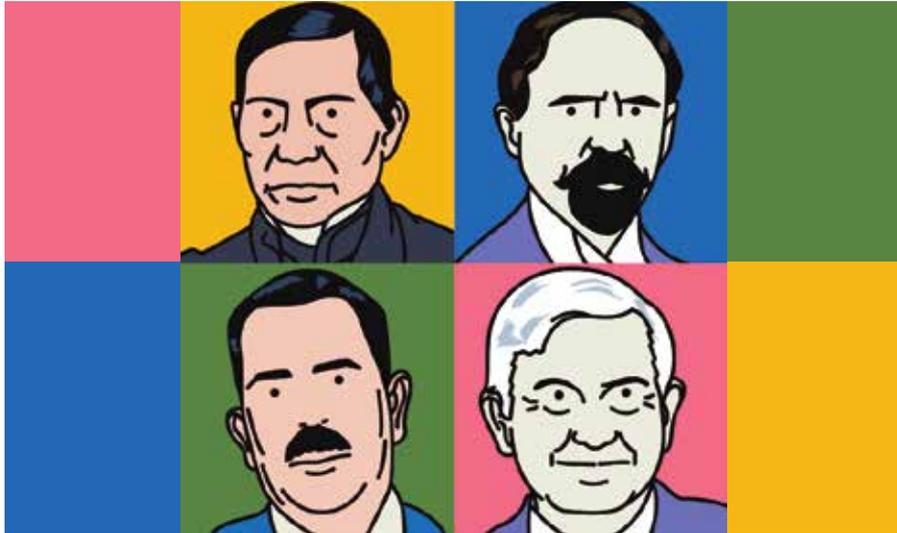
La pregunta obedece a que la idea de la historia de López Obrador se ubica, al menos en parte, en la corriente de pensamiento que asume que “la historia del mundo no es más que la biografía de los grandes hombres” (Carlyle). Los protagonistas de la historia, según esa noción, son los héroes: individuos que sobresalen por su capacidad de encarnar el espíritu de una época, dejar decididamente su marca en el curso de los acontecimientos y conducir a sus naciones para transformarlas. Redentores, en suma, capaces de dotar de sentido al tiempo y darle dirección a la historia.

Pero sucede que la izquierda, el campo al que se supone pertenece el lopezobradorismo, ha cultivado una rica tradición historiográfica cuya premisa es muy distinta: el motor de la historia no son los individuos sino las colectividades. “La historia de todas las sociedades existentes hasta la actualidad es la historia de la lucha de clases” (Marx). Muchos historiadores y pensadores de izquierda han combatido abiertamente la teoría de los grandes hombres por considerar que sus relatos heroicos perpetúan las relaciones de dominación, relegando a

e tomado algunas notas al margen del inspirado ensayo de Enrique Krauze, publicado en el número 241 de *Letras Libres*, “El presidente historiador”.

un segundo plano a los verdaderos sujetos de la historia, y prestan demasiada atención a la voluntad de los líderes en lugar de a los grupos y a las estructuras sociales. Bertolt Brecht, por ejemplo, en *Preguntas de un obrero que lee*:

¿Quién construyó Tebas la  
[de las Siete Puertas?  
En los libros se alzan los  
[nombres de los reyes.  
¿Arrastraron los reyes los  
[bloques de piedra?  
Y la tantas veces destruida Babilonia,  
¿Quién la construyó una y  
[otra vez? ¿En qué casas  
de Lima que irradian oro  
[vivían los obreros que construyen?  
¿A dónde fueron por la tarde los  
[albañiles al dar por terminada  
la gran muralla china? La gran Roma  
está llena de arcos de  
[triumfo. ¿Sobre quiénes  
triumfaron los césares? ¿Tenía  
[Bizancio, tantas veces cantada,  
solo palacios para sus habitantes?  
[Lo mismo en la fabulosa Atlántida,  
que igual rugía la noche en  
[que se la tragó el mar.  
Los que se ahogaron  
[aullaban reclamando esclavos.  
El joven Alejandro  
[conquistó la India.  
¿Él solo?  
César abatió a los galos.  
¿No tenía siquiera un  
[cocinero consigo?  
Felipe de España  
[lloró, mientras su flota  
se hundía. ¿No lloró acaso nadie?  
Federico II venció en la Guerra  
[de Siete años. ¿Quién  
ganó fuera de él?  
Cada página una victoria.  
¿Quién cocinó el festín de la victoria?  
Cada diez años un gran hombre.



¿Quién pagó la cuenta?

Tantas actas,  
tantas preguntas.

[Versión de Juan Carlos Villavicencio]

En su ensayo, Krauze ofrece un afilado repaso de las inconsistencias entre los próceres que López Obrador admira. Por ejemplo, el nacionalista José Martí y el comunista Ernesto “Che” Guevara, el anarquista Ricardo Flores Magón y el estadista Lázaro Cárdenas. Hace poco, en una burda maniobra para tratar de neutralizar la oposición del EZLN al Tren Maya, López Obrador se retrató con descendientes de Emiliano Zapata y declaró el 2019 “Año del caudillo del sur”, aun y cuando una de las figuras tutelares de la parafernalia de su gobierno sea Francisco I. Madero, contra quien el propio Zapata se levantó en armas. Así, la política de la historia en López Obrador consiste menos en razonar las contradicciones entre sus héroes que en disolverlas. Su propósito no es comprender a los líderes como personas de carne y hueso sino, como dice Krauze, incorporarlos a su causa.

Con todo, el vínculo entre política e historia en López Obrador admite una crítica adicional. No es solo que sus héroes integren un mosaico vistoso políticamente pero incoherente en términos históricos. Es, además, que su idea de la historia, tributaria de

la teoría de los grandes hombres, difícilmente empata con el compromiso de la izquierda de combatir las injusticias que se desprenden de las relaciones de poder. En el caso de los relatos sobre el pasado, por reparar el agravio que la historia heroica está condenada a cometer contra “los anónimos”, “los olvidados”, “los de abajo”. Por ignorarlos. Por convertirlos en mera escenografía, o en actores sin parlamentos. Por asumir que su importancia histórica depende del líder en torno al cual se aglutinan, no de su capacidad para ser agentes de su propio devenir.

La teoría de los grandes hombres en la historia hace corto circuito con uno de los pilares del pensamiento de izquierda: su compromiso con la emancipación. Porque, mientras esa teoría está caracterizada por una fascinación por los poderosos, la historia desde la izquierda es, por principio, una historia crítica de ellos y que busca hacerles justicia a los sin poder. Que López Obrador pueda sostener una interpretación de la historia en la que se entretejen las cuerdas de una y otra, en la que los grandes hombres “emancipan” al pueblo —y, al hacerlo, lo desplazan como protagonista de su propia historia y disimulan la relación de dominación que guardan con él—, es un síntoma historiográfico de su visión política. —

**CARLOS BRAVO REGIDOR** es historiador, profesor investigador y director del programa de periodismo del CIDE.

IN MEMORIAM

# La vida cambia en un instante



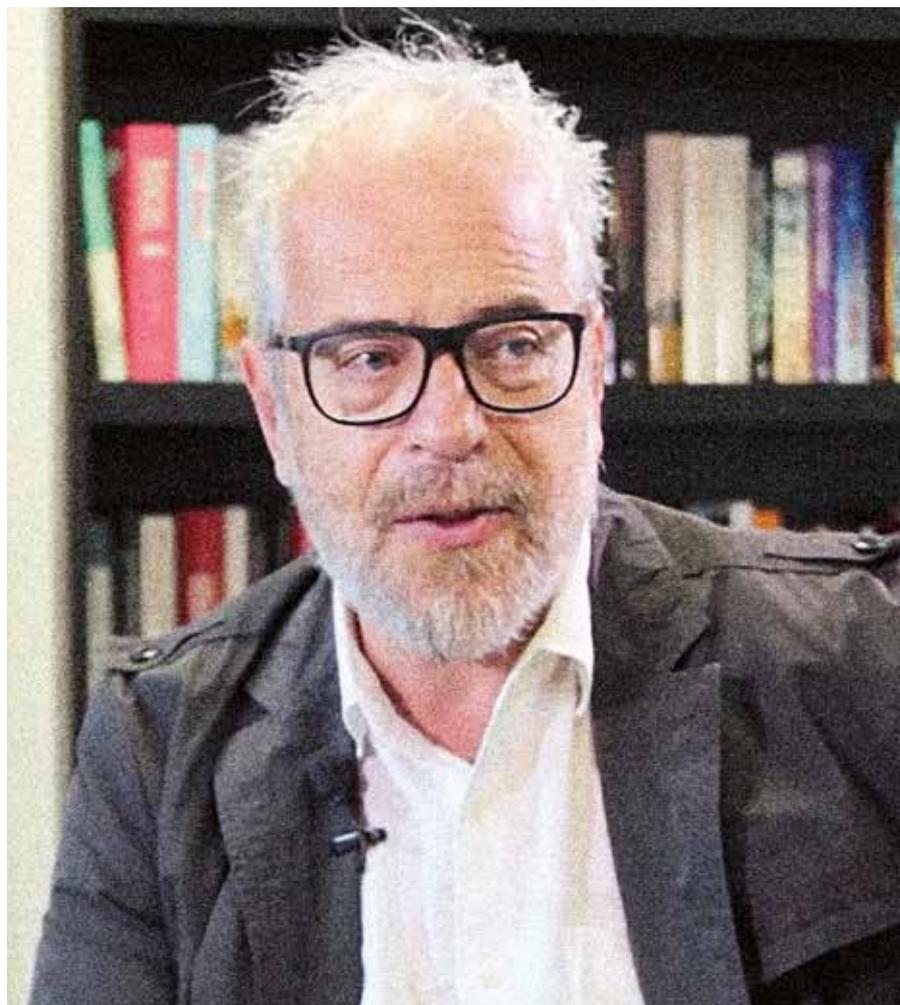
**ELVIRA NAVARRO**

no de los artículos más hermosos que se escribieron tras fallecer Claudio López Lamadrid lo firmó Inés Martín Rodrigo en ABC, y arrancó con esta cita demoledora de *El año del pensamiento mágico* de Joan Didion: “La vida cambia deprisa. La vida cambia en un instante. Te sientas a cenar y la vida que conocías se acaba.” La novela autobiográfica de Didion cuenta la muerte inesperada de su marido mientras la hija de ambos estaba en coma. La variación del mismo hecho traumático le da forma. En una entrevista publicada en el diario *El País*, la autora estadounidense afirmó que dicha forma fue inevitable. “No me resultó posible empezar el libro hasta que comprendí que tenía que reproducir con toda fidelidad la manera en que viví la experiencia de la muerte de John”, decía. Didion volvió obsesivamente sobre los momentos más dolorosos, pues cada vez que los visitaba su visión sobre ellos se transformaba un poco. La experiencia de escribir ese libro fue para ella iluminadora, esto es, transformadora, por la vía de la repetición, pues, en contra de lo que pueda pensarse, retornar a un hecho no produce siempre el mismo efecto, y la experiencia del hecho no se separa de su efecto: por ello se produce la mutación. Cuando se sufre un *shock*, los psicólogos procuran que quien lo ha padecido hable cuanto antes. No es solo que al compartirlo el dolor se

haga más llevadero; es que el significado de la experiencia se puede modificar, que es igual que decir que puede cambiarse la experiencia.

Han pasado tres días desde el deceso de Claudio, y he recordado el artículo de Inés y el libro de Didion porque me he sorprendido no pocas veces, durante estas setenta y dos horas, volviendo al momento en el que supe de su muerte, reproduciendo mentalmente esa secuencia que comenzó con la oscuridad aún leve de las siete de la tarde, cuando me llamó una amiga, y yo corté la llamada porque estaba en plena visita familiar y le escribí un *whatsapp* para decirle que la llamaba luego, y ella me respondió “Elvira / Llámame / Tengo que decirte una cosa”. Esta amiga no es una persona dramática, y por eso me preocupó la seriedad de su mensaje. Me levanté de la reunión, salí al pasillo, la llamé. “¿Qué pasa?”, fue mi saludo. “A Claudio le ha dado un infarto”, dijo ella, y añadió algo que no oí o no quise escuchar, algo envuelto en un sollozo. “¿Pero está bien?”, le pregunté, porque no se me ocurrió pensar que hubiese fallecido, como si la idea de muerte no fuera con Claudio, con el todopoderoso Claudio. “Elvira, está muerto. Está en muerte cerebral.”

Lo que sigue es estupefacción. Aún me dura. No he salido de esas palabras, y por ello las escribo aquí. Apenas pude pegar ojo esa madrugada, como si lo velara, y pasé las veinticuatro horas siguientes leyendo artículos sobre Claudio, intercambiando mensajes con escritores y escritoras de la casa, con su equipo, con gente que lo quería. Únicamente eso me consolaba. Me di cuenta de que lo de volver al momento exacto en que se recibió la noticia —el impacto, el abismo— no era solo cosa mía. “Me enteré en un restaurante, por la noche”, “me enteré porque me llamó fulanito”, “me enteré por un tuit”. Había también una necesidad de desarrollar qué había pasado después de enterarnos. “Lloré durante más de una hora”, “me puse muy nerviosa”, “no sabía que me fuera a afectar tanto”, “es-



Unas seiscientas o setecientas personas nos acercamos a despedirnos de Claudio López Lamadrid; en la gran estancia no hubo asientos para todo el mundo.

toy aturdido”. De nuevo, la repetición como manera de afrontar lo incomprendible. Zarandear el asunto a base de regresar a él, a ver si algo cambia.

Ayer fue el funeral en Sant Gervasi, tanatorio que está donde Barcelona empieza a ser montaña. Desde él se ve toda la ciudad, y el mar bellísimo y cegador por la luz, que caía brumosa y al mismo tiempo clara. Unas seiscientas o setecientas personas nos acercamos a despedirnos de Claudio; en la gran es-

tancia donde se dijo una brevísima eucaristía, y donde la familia y los amigos le dedicaron conmovedores discursos, no hubo asientos para todo el mundo, y la gente se arracimaba donde podía. Me vino a la cabeza la película *¡Qué bello es vivir!*, que cuenta qué pasa cuando alguien falta. Todos somos, en alguna medida, importantes para los demás, aunque sea para unas pocas personas o una mascota. Claudio ha sido como James Stewart en la peli de Capra, no porque renunciase a sus sueños, sino por su papel de benefactor para muchos. En unos tuits, Gonzalo Torné dijo de él que concentró mucho poder rehuendo la intriga, y que jamás se mostró cruel ni cobarde. Y por eso también estábamos ahí: por su ejemplo moral. —

**ELVIRA NAVARRO** (Huelva, 1978) es escritora. Acaba de publicar *La isla de los conejos* (Literatura Random House).

DIARIO INFINITESIMAL

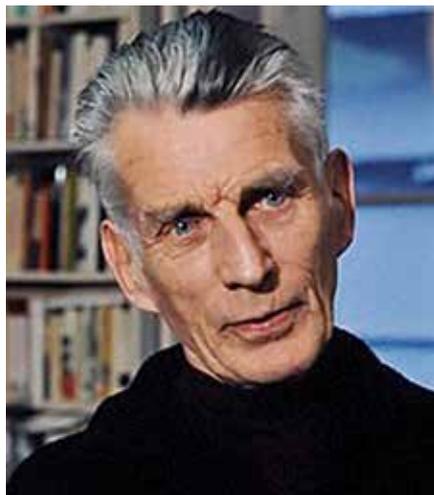
# Beckett grotesco II

B

HUGO HIRIART

ueno, principie-  
mos con un ejem-  
plo y pasemos  
luego a considera-  
ciones más gene-  
rales. El ejemplo  
de página gro-  
tesca (que tam-  
bién trae Thompson) está tomado de  
una de las primeras novelas de Samuel  
Beckett; a mi juicio es una delicia y me-  
rece ser compartido (en realidad todo  
este mecano no es más que una débil  
justificación para copiarlo en calidad  
de regalo a sus “inconcebibles y aca-  
so inexistentes lectores”). Beckett an-  
tes de ser Beckett (el autor de la trilogía  
*Molloy*, *Malone meurt*, *L'innommable*  
y de *En attendant Godot*) escribió, en-  
tre otras cosas, tres regocijantes nove-  
las (*Murphy*, *Watt*, *Mercier et Camier*).  
Son, si se quiere, tanteos, buscas (tam-  
bién Mondrian antes de ser Mondrian  
pintó paisajes y Schoenberg hizo cuar-  
tetos que parecen, digamos, del doc-  
tor Schumann), pero ya está Beckett en  
ellas; el incorruptible de la República  
de las Letras, preciso, inexorable y pu-  
ro ya despunta en sus páginas. El pa-  
saje que copio a continuación, en  
calidad, como digo, de regalo, per-  
tenece a *Watt* y en él conoceremos a  
una cierta familia Lynch que encar-  
na, a su manera, la alegría de vivir.

Tom Lynch, viudo de ochenta y cinco  
años de edad, confinado permanente-  
mente en el lecho por sus constantes  
dolores, de desconocido origen, en el  
intestino ciego, y sus tres hijos sobre-  
vivientes, Joe, de sesenta y cinco años  
de edad, impedido por el reuma,  
Jim de sesenta y cuatro años de edad,  
jorobado y borracho, y Bill, viudo  
de sesenta y tres años, de movimien-  
tos corporales grandemente limitados  
por la pérdida de ambas piernas, a re-  
sultas de un resbalón, seguido de caí-  
da, y su única hija sobreviviente May



Sharpe, viuda de sesenta y dos años  
de edad, en plena posesión de to-  
das sus facultades, salvo la de la vi-  
sión. Luego, estaba la esposa de Joe,  
*née* Doyly-Byrne, de sesenta y cin-  
co años, afectada de la enfermedad de  
Parkinson, pero, por todo lo demás,  
en excelente estado de salud, y Kate,  
la esposa de Jim, *née* Sharpe, de se-  
senta y cuatro años de edad, cubierta  
de arriba abajo por unas llagas su-  
purantes de origen desconocido, pe-  
ro por lo demás en excelente estado.  
Luego, estaba el hijo de Joe, llamado  
Tom, de cuarenta y un años de edad,  
que tenía la desgracia de ser vícti-  
ma de ataques de exaltación, lo que  
le impedía todo género de esfuerzos,  
alternados con ataques de depresión  
que le impedían mover ni un dedo, y  
el hijo de Bill, llamado Sam, de cua-  
renta años de edad, parálítico, aun-  
que la providencia, siempre piadosa,  
solamente lo había dejado parálítico  
desde las rodillas para abajo, y desde  
la cintura para arriba, y Ann, hija sol-  
tera de May, de treinta y nueve años  
de edad, cuya mente y cuerpo esta-  
ban gravemente limitados por una  
afección congénita que no se pue-  
de mencionar, y el chico de Jim, lla-  
mado Jack, de treinta y ocho años de  
edad, pobre de espíritu, y los insepa-  
rables mellizos Art y Con, de treinta

y siete años de edad, cuya altura era,  
en calcetines, de un metro con diez  
centímetros, y que, desnudos, pesa-  
ban unos treinta y cuatro kilos, todo  
hueso y magras. Y también estaba la  
joven esposa de Tom, llamada Mag,  
*née* Sharpe, de cuarenta y un años de  
edad, cuyas actividades, dentro y fue-  
ra del hogar, quedaban grandemente  
limitadas por unos mensuales ataques  
subepilépticos, en cuyo curso sacaba  
espuma por la boca y se revolcaba por  
el suelo de la casa, o por el patio, o  
por el huerto, o por la orilla del río, y  
rara vez dejaba de producirse heridas,  
por lo que se veía obligada a guardar  
cama todo los meses, y a permanecer  
en cama hasta que mejoraba, y tam-  
bién estaba la esposa de Sam llama-  
da Liz, *née* Sharpe, de treinta y ocho  
años de edad, quien tenía la suerte  
de estar más muerta que viva, a resul-  
tas de haber ofrecido, en el curso de  
veinte años, a Sam diecinueve hijos,  
de los que sobrevivían cuatro, y que  
estaba en estado de esperanza una vez  
más, y la esposa del pobre Jack quien,  
como se recordará, era pobre de espí-  
ritu, llamada Lil, *née* Sharpe, de treinta  
y ocho años de edad que estaba  
mal del pecho. Y después, con lo que  
pasamos a la generación siguiente, es-  
taba el joven Simón, hijo de Tom, de  
veinte años de edad, quien entre otras  
anormalidades indescriptibles pade-  
cía (?) y su joven esposa y prima, hi-  
ja del tío Sam, de diecinueve años  
de edad, de la que lamentamos mu-  
cho tener que decir que su belleza y  
capacidad estaban grandemente li-  
mitadas por el hecho de tener am-  
bos brazos atrofiados y ser coja de una  
pierna, defecto este último de insos-  
pechable origen tuberculoso, los dos  
hijos supervivientes de Sam, llama-  
dos Bill y Mat, de dieciocho y dieci-  
siete años de edad respectivamente,  
quienes, por haber venido al mundo  
ciego el uno, y cojo el otro, eran lla-  
mados Bill el Ciego y Mat el Cojo,  
respectivamente... [continuará.] —

**HUGO HIRIART** es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. En 2017 recibió la Medalla Bellas Artes.