



CINE

## Toronto 2019 en tiempos de guerra por la exhibición

S

FERNANDA SOLÓRZANO

En tiempos de fronteras borrosas. En septiembre, el sector cinéfilo de Twitter discutía si una película asociada al universo de los superhéroes merecía, dado su género, haber ganado el festival de Venecia. Por los mismos días, la cadena de cines sede del Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF, por sus siglas en inglés) se negaba a exhibir películas producidas o distribuidas por plataformas de *streaming*. Esto no afectó el desarrollo del TIFF: las cintas con logo de Netflix o de Amazon se exhibieron en otra sede y fueron pocos los asistentes que se pelearon de ello. La anécdota,

sin embargo, dejó ver la batalla que se libra al interior de la industria. Más importante, anticipa tormentas futuras: varias de las mejores películas exhibidas en el TIFF pertenecen a estas plataformas. Esto hace suponer que tendrán exhibición limitada (o nula) en cines y que, según el rumbo que tomen las conversaciones al interior de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas estadounidense, podrían ser excluidas de los premios Óscar. Algo irónico, considerando la infiltración del cine “de entretenimiento” en sitios antes vetados. Por lo pronto, esta edición del TIFF reveló que los festivales cumplen una nueva función: ser territorios neutros en la guerra de la exhibición.

La siguiente lista de títulos busca ser una guía breve del cine exhibido

en el TIFF y que, por tanto, se estrenará en 2020. Unos llegarán a salas, otros estarán al alcance del control remoto. Considerando que, este año, el festival programó casi doscientos cincuenta largometrajes, sería ilusorio decir que son “las mejores”. Son las más memorables de mi estancia allá.

### **Marriage story, de Noah Baumbach**

Pocas películas contemporáneas diseccionan como *Marriage story* el colapso de una relación. Las grietas del matrimonio entre un director de teatro (Adam Driver) y su esposa (Scarlett Johansson), una actriz, derivan en ruptura cuando sus carreras requieren que vivan en ciudades distintas. A través de una estructura astuta (narrar el principio de la relación a la par de su ruptura), Baumbach demuestra que los tópicos sobre el amor se sostienen sobre verdades; en este caso, que es posible amar profundamente a alguien y, desde esa vulnerabilidad, dirigirle las palabras más crueles posibles.

Driver y Johansson muestran la paradoja en escenas de intensidad bergmanesca y sin duda serán premiados por su honesta interpretación.

#### **Citizen K, de Alex Gibney**

De los mejores documentalistas contemporáneos, Gibney suele mostrar cómo ciertos círculos pactan con individuos hasta cooptarlos o destruirlos. *Citizen K* lleva esta premisa al extremo. El protagonista, Mikhail Khodorkovsky, llegó a ser considerado durante los noventa el hombre más rico de Rusia. Luego cayó de la gracia de Putin, quien le demostró cuál de los dos ostentaba el verdadero poder: lo encarceló durante una década y, hasta hoy, lo tiene en la mira. *Citizen K* confirma que las nociones de víctima y victimario están lejos de ser absolutas. Aunque Khodorkovsky termina erigiéndose como defensor de la democracia, Gibney recuerda al espectador que no es un adversario de Putin con una reputación impecable. Más que el retrato de un mártir, *Citizen K* muestra un duelo entre dos hombres de ambición desmedida (uno de ellos armado con artillería).

#### **Les misérables, de Ladj Ly**

Situada en el presente, su acción tiene lugar en el suburbio parisino de Montfermeil: el mismo en que se desarrolla la novela de Victor Hugo y en donde, en 2005, cientos de inmigrantes se enfrentaron con la policía. La ópera prima de Ly, residente de Montfermeil y de origen maliense, narra la escalada de violencia que resulta de un abuso policiaco grabado por el dron de uno de los niños del barrio. La sola repetición de escenarios es la tesis de la cinta: en los rincones abandonados por el Estado y donde los jóvenes son estigmatizados, la historia está condenada a repetirse. Ly, sin embargo, incluye a los policías protagonistas dentro del grupo de *misérables* (es decir, carentes de recursos). Este retrato de personajes recuerda a las series de David Simon, creador de *The wire* y de la reciente *The deuce*. Aclaro que es

un halago, por si alguien aún considera que la televisión es un género menor.

#### **Waves, de Trey Edward Shults**

Un melodrama que no teme a los extremos del género, *Waves* explora temas como la caída en desgracia, la ola expansiva de la culpa y el poder retrospectivo del perdón. Son temas ambiciosos y así los asume Shults. Su arrojado paga. La historia de un adolescente negro que toma una decisión fatídica evoca los estilos de Barry Jenkins y de Andrea Arnold: del primero, el lirismo emocional y estilo visual vívido; de la segunda, el buen uso de un *soundtrack* poderoso (en este caso, compuesto por Trent Reznor y Atticus Ross). *Waves*, sin embargo, se distingue del cine de estos directores en algo esencial: describe el colapso de una familia de clase acomodada, donde la raza o el estrato no son condicionantes de la tragedia.

#### **Knives out, de Rian Johnson**

Un escritor de novelas de detectives (Christopher Plummer) es hallado muerto a la mañana siguiente de su fiesta de cumpleaños. Un detective (Daniel Craig) interroga a sus familiares: todos voraces y sospechosos de querer heredar la fortuna del patriarca. Solo su enfermera, una joven uruguaya, carecería de motivos —pero a veces la inocencia es una cruz que cargar—. En tiempos en que el *true crime* comparte con el espectador detalles sórdidos de casos ídem, *Knives out* rinde un homenaje divertido al género detectivesco clásico: el que reta al espectador con sus vueltas de tuerca y es más un pasatiempo que una exploración del Mal. En su revisión del género, Johnson lo subvierte, lo deconstruye y lo colma de referencias literarias y cinematográficas. Basta decir que los escenarios evocan a Agatha Christie pero el astuto detective tiene el mismo rostro de la última encarnación de James Bond.

#### **Colectiv, de Alexander Nanau**

En 2015, el incendio ocurrido en un club nocturno rumano mató a veintisiete personas y dejó un centenar de

heridos. Este es apenas el inicio de la pesadilla que narra el documental. A la tragedia del incendio siguió la muerte inexplicable de sobrevivientes, aun de aquellos con quemaduras leves. Ante el enigma, un grupo de periodistas revela prácticas hospitalarias corruptas, como el uso de desinfectantes diluidos al máximo. Ni siquiera la intervención de un nuevo ministro de salud, genuinamente interesado en sanear el sistema, desmantela la colusión entre empresarios sin ética y la vieja guardia política. *Colectiv* muestra la realidad en que se basan las ficciones de Cristian Mungiu, Cristi Puiu y otros cineastas de la nueva ola rumana. Burocracia frustrante y turbia, cuyo retrato tendría resonancia en los espectadores mexicanos.

#### **The lighthouse, de Robert Eggers**

El asombro que causó *The witch* (2015) provocó que el segundo largometraje de Eggers fuera de los estrenos más anhelados del año. Situada en la Nueva Inglaterra del siglo XIX, la cinta narra la convivencia enfermiza entre el capitán encargado de un faro (Willem Dafoe) y su ingenuo discípulo (Robert Pattinson). El aislamiento les causa demencia y alucinaciones. O bien, en la isla se materializan mitos que aterran a los marineros desde el principio de la civilización. Como en *The witch*, la historia descansa sobre esta ambigüedad. Sin embargo, a diferencia de ella, *The lighthouse* no genera el mismo horror *in crescendo*. Como sea, su atmósfera y textura filmadas en blanco y negro son alucinantes: vuelven tangibles el clima inhumano y los olores pútridos al interior del faro y hunden al espectador en la desesperanza de sus personajes. El solo bramido de la sirena del faro provoca desesperación.

#### **Mientras dure la guerra, de Alejandro Amenábar**

Tras una década de ausencia del cine, el director español estrenó en el TIFF *Mientras dure la guerra*: una mirada a los últimos meses de Miguel de Unamuno, quien primero apoyaría a Franco y luego condenaría al ré-

gimen en un legendario discurso en la Universidad de Salamanca, donde estaba presente la esposa del dictador. La película tiene sus mejores momentos cuando advierte de puntos ciegos y muestra a Unamuno renuente a crear las historias de fusilamientos (hasta que matan a sus colegas avista el horror por venir). La cinta, sin embargo, cede al efectismo en la escena del mencionado discurso. Se dice que Carmen Polo de Franco, admiradora de Unamuno, ayudó al escritor a salir del auditorio para evitar que lo detuvieran los nacionalistas. Pero la escena dramatiza de más el momento, convirtiéndola a ella en ángel salvador —de Unamuno, de la cinta y, por extensión, de la historia—. Con todo —o quizá por ello— *Mientras dure la guerra* invita a la conversación.

#### La vérité, de Hirokazu Koreeda

Los seguidores de Koreeda veneran su habilidad para explorar emociones profundas a través de diálogos simples, personajes de bajo perfil y escenarios de la vida diaria. En su película más reciente, el director prescinde de estas herramientas. *La vérité* no solo ocurre fuera de Japón sino que tiene como protagonistas a dos iconos del cine francés: Catherine Deneuve y Juliette Binoche. En el caso de otros directores la expansión de ámbitos parecería ostentosa. En el de Koreeda es la forma de hacer verosímil la historia de una estrella de cine francesa (Deneuve), obligada a reconocer que priorizó su carrera sobre su rol de madre. Lo más disfrutable: cómo Koreeda juega con la ficción y la realidad y/o imagen pública de sus actores protagonistas. Binoche interpreta a una hija apocada y ajena al mundo del cine, mientras que Ethan Hawke encarna a su marido, un actor estadounidense fracasado ante los ojos de la diva Deneuve. —

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

## AEROLITOS

# Los estragos de mantel verde



ENRIQUE  
SERNA

En el mundo de la contracultura, los raperos acuñaron desde hace tiempo un mote despectivo para designar a los versificadores cultos: “poetas de mantel verde”.

Como los raperos intentan recobrar el espíritu de los trovadores medievales, su alergia a la poesía minoritaria mantiene vigente la vieja pugna entre la musa callejera y la musa docta, un pleito que los poetas más completos y polifacéticos (Lope de Vega, Shakespeare, Quevedo) sortearon hábilmente con un pie en cada bando. Los raperos perciben de inmediato la reacción emocional de su público y, por lo tanto, la poesía dirigida a pequeñas cofradías de intelectuales o universitarios, cuyo oscuro lenguaje exige un arduo esfuerzo interpretativo, les parece una disciplina caduca y hermética, donde la catarsis emocional no tiene cabida. La triste mesa rectangular donde un grupo de literatos barbones lee acertijos representa para ellos la muerte de la poesía entendida como subversión creadora. Todos los prejuicios nacen de la ignorancia y este no es la excepción, pero, de cualquier modo, el arrinconamiento de la poesía en prestigiosas catacumbas tiende a estrangularla.

Los raperos tendrían mejores recursos literarios si leyeran a los clásicos antiguos y modernos, porque sus salmodias están llenas de ripios, pero en algo tienen razón: la república de las letras se ha empecinado en que la poesía parezca a los ojos del vulgo una disciplina endogámica. Ningún género literario puede

dependen en exceso de los sellos de prestigio que predisponen al lector culto en favor de una obra, sin caer en la asfixia y la autocomplacencia. Los poetas que renuncian de entrada a las estrategias de seducción, por falta de talento o por desdén aristocrático, han llegado a creer que el aplauso de los entendidos los exime de cautivar al público, es decir, al jurado más plural y exigente de su trabajo.



Ejemplifico esa negligencia con un botón de muestra. Hace diez años, dos jóvenes poetas, a quienes respeto y admiro, me recomendaron la obra de su colega española Olvido García Valdés en términos muy encomiásticos, pero cuando me puse a buscar algún libro suyo en La Central de Barcelona enfrió mi curiosidad el insulso título de su poesía reunida: *Esa polilla que delante de mí revolotea*. Hasta mediados del siglo xx, los títulos magnéticos acreditaban el talento de los poetas. *La sangre devota*, *Residencia en la tierra*, *El rayo*

dependen en exceso de los sellos de prestigio que predisponen al lector culto en favor de una obra, sin caer en la asfixia y la autocomplacencia. Los poetas que renuncian de entrada a las estrategias de seducción, por falta de talento o por desdén aristocrático, han llegado a creer que el aplauso de los entendidos los exime de cautivar al público, es decir, al jurado más plural y exigente de su trabajo.

que no cesa, *Enemigo rumor*, *El elogio de la sombra*, *Muerte sin fin*, *Nostalgia de la muerte*, *Libertad bajo palabra* o *Pasado en claro* son conjuros mágicos. La poesía ya viene concentrada en esos títulos: es una presencia, no una vaga promesa. Hace poco, mi amigo José Homero me recomendó también la lectura de García Valdés y pensé que tal vez debía perdonarle su apolillado título, pero algo en mí se resiste a creer en los poderes de una bruja que no hace nada por hechizarme. El título es la carta de presentación de una obra, la carnada que despierta el apetito del lector. Si un poeta sube a la palestra con su peor cara, los lectores podemos inferir que no tiene otra.

Probablemente García Valdés sea una buena poeta y quizá el verso que da título al libro, restituido a su contexto, adquiera un sentido interesante y profundo. Pero yo no trataré de averiguarlo pues creo que, en estos casos, el mester de clerecía comete un abuso de poder cultural. Como los poetas contemporáneos buscan por encima de todo el reconocimiento de un cenáculo que les otorgue el salvoconducto a la tierra prometida del canon, ya no saben llamar la atención sin ese aval que puede o no tener credibilidad, según la experiencia literaria de cada lector. El título de García Valdés va dirigido a un estudiante de letras proclive a la obediencia perruna cuando sus profesores dictaminan que algo *debe* gustarle. Por tener garantizado el aplauso de un alumno sumiso, los poetas de mantel verde ya no saben o no pueden suspender a los lectores, en el sentido clásico del verbo: “causar admiración, embellear”. Solo un escritor consagrado *a priori* por el veredicto de los expertos puede creer que el encantamiento es algo ajeno a su oficio. Este delirio de superioridad es quizá la principal causa del desencuentro entre los poetas y los lectores contemporáneos. —

**ENRIQUE SERNA** (Ciudad de México, 1959) es narrador y ensayista. Alfaguara acaba de publicar su novela más reciente, *El vendedor de silencio*.



#### ARTES VISUALES

## Lo que se perdió y apareció en Los Pinos



**MARISOL RODRÍGUEZ**

on un título que bien podría ser lema de campaña, se inauguró la primera exposición de arte en el Complejo Cultural Los Pinos: *De lo perdido, lo que aparezca*. El numeroso público que visita la ex residencia oficial, un lunes a mediodía, se asombra ante los altos techos, los marmoleados pisos y... el vacío de los espacios que antes albergaban oficinas y el hogar del presidente. “Hubieran dejado más muebles”, dice una señora. “Este es el cuarto al que nunca entró Peña”, bromea un adolescente en la biblioteca, una habitación oscura, salpicada de antiguos tomos empastados.



**DE LO PERDIDO LO QUE APAREZCA** podrá visitarse hasta el 1 de febrero de 2020 en el Complejo Cultural de Los Pinos.

Ese vacío inexplicable que levanta sospechas, avivadas por la escueta pero definitiva consigna que se lee en los pocos carteles explicativos, “Así lo recibimos”, llegó a los oídos de Francisco Toledo. La pregunta ¿dónde están los muebles? se convirtió en ¿dónde está mi obra?, y más específicamente: ¿dónde están las 33 obras comisionadas por el presidente Salinas de Gortari para fundar la colección de arte de Los Pinos en 1993?

Esta pregunta, articulada por Toledo, Sergio Hernández e Irma Palacios a la secretaria de Cultura

Alejandra Frausto, desató la búsqueda de las pinturas, que se encontraron “en la bodega que está en Constituyentes”, según declaraciones oficiales. Detrás de la ligereza con la que se comunicó el hallazgo, se intuye el eterno problema nacional: México aún no sabe qué hacer con su patrimonio artístico. Por ahora y hasta enero de 2020, los cuadros previamente “desempolvados” conforman la muestra. El título, *De lo perdido, lo que aparezca*, fue sugerido por el propio Toledo.

Más que noción de recorrido o curaduría, hay una malicia hilarante en la ubicación de algunas piezas. No es accidental que sea *Murciélagos*, también de Toledo, la obra que se ubica a un lado del escritorio presidencial al inicio de la exposición. Es este un animal que se repite en la iconografía del artista, o casi un fetiche que Toledo representó en incontables obras y formatos: mosaicos, papalotes, aguafuertes, cerámicas, pinturas. Pero lo que en su lenguaje refiere a la mística de la naturaleza y sus formas enigmáticas, dignas de un temor respetuoso, en este contexto se convierte en una sorna que más bien alude a las criaturas vampíricas con las que se ha comparado a Carlos Salinas en un sinfín de objetos de la cultura popular (documentados por Vicente Razo en su obra “Museo Salinas”).

En el primer piso, al fondo y a la izquierda, se encuentra abierta una recámara. “Sí, esta era la recámara presidencial”, dice el joven que hace las veces de guardia. La custodian otras figuras: *El fantasma*, de Alejandro Colunga (1948), sus labios delgados cocidos con hilo blanco, el cuerpo envuelto en un manto brillante, casi dorado, levita en un lienzo del que parece a punto de liberarse para habitar nuestras pesadillas. Al otro extremo de la habitación, Rafael Coronel hace lo propio con *La violencia y la tolerancia*, pintura en la que un hombre armado con un sable provoca el terror de otros cuatro, uno de los cuales, con la cabeza a medio decapitar, le sujeta con fuerza la muñeca. Del manto rojo vivo que cubre a uno de los per-

sonajes —¿uno de los muertos?— parece levantarse una osamenta en plena fuga, representación y profecía de la triste continuidad nacional. Como observándolas y encarando al público, una obra sin título de José Luis Cuevas retrata a una incómoda pareja que nos mira melancólica, casi temerosa.

Al salir de la recámara, en los espacios que ahora usan las quinceañeras para fotografiarse pese a la mala iluminación, me encuentro con la que tal vez fue una de las últimas obras de Cordelia Urueta. Es un lienzo de gran formato, en el que lo mismo vemos una apacible noche de luna creciente que el día con sus rayos extrañamente geométricos, como si los refractara un prisma y no vinieran directamente del sol que se alza sobre un suelo rojizo e intrincado. Cordelia: qué injustamente olvidada, qué injustamente encasillada en los discursos mexicanistas de su época, y aun la nuestra; según la ficha, artistas como ella “trabajaron para enriquecer la cultura nacional”. ¿Algún día dejaremos que los artistas sean libres de los esquemas propagandísticos de los sexenios?

Cerca de Urueta está una obra de Germán Venegas, recientemente reconocido por medio de una gran retrospectiva en el Museo Tamayo. *Nostalgia* se siente como el fragmento de una obra monumental que el pintor no quiso mostrar. En un formato alargado, verticalmente estrecho, presenta la imagen de algún mar en un encuadre incómodo y parcial, del que surge un paisaje montañoso. Sus apagados tonos rojizos refieren a mares de otros planetas, que sobrevivieron a un grandioso cataclismo, uno que, por terrible, no podemos dejar de mirar.

Según el único texto de sala, la colección comenzó en los noventa con el objetivo de invitar a artistas “con la mayor pluralidad posible y con el único denominador común de su calidad artística, [para reunir] las generaciones, propuestas y tendencias más significativas de la plástica contemporánea del país”. Que la mayoría de los artistas incluidos en la colec-

ción hayan fallecido es un síntoma obvio de que no todas las generaciones estaban representadas y, por ende, que tampoco se escogieron todas las expresiones más significativas del arte del momento para vestir el corazón del poder oficial del México de finales del siglo xx. Ese discurso oficial, sin embargo, se reproduce al pie de la letra, sin la crítica que nos permite la simple distancia temporal.

Por su parte, las cédulas que identifican las obras, socorridas por un gran número de personas, presentan la lista de logros de cada artista, como si las hubiera redactado un burócrata en 1993 y no un equipo curatorial informado y sensible a nuestra época. En vez de enriquecer la interpretación y ahondar en las (fascinantes y vastísimas) peculiaridades de cada artista, las cédulas insisten 33 veces en la afirmación de que el único camino para ser creador es asistir a escuelas reconocidas, de preferencia en el extranjero; ser excelentes e irreprochables alumnos, ganar premios y acumular una lista de rimbombantes exposiciones en su cv. Esta reducida visión del arte se siente sutilmente elitista aquí, en la casa abierta al pueblo, según la actual administración. Porque estos amplios espacios, sus perfumadas maderas, este tipo de arte y los logros de cada artista están en realidad, querido visitante, muy lejos de tu alcance.

Como si la muestra no fuera una extensión del ejercicio de propaganda republicana que fue la apertura de Los Pinos —en línea con la transformación del Palacio de Versalles durante la Revolución francesa, la apertura del palacio de Nicolae Ceaușescu en Rumania o la del Castillo de Chapultepec—, los funcionarios que la organizaron pierden de vista que lo que hacen también es política, apresurándose a vestir espacios con ingenio pero sin profundidad, agregando a la vacuidad material de Los Pinos su carencia de discurso. No estaría de más empezar a buscarlo en bodegas. —

**MARISOL RODRÍGUEZ** (Ciudad de México, 1984) es periodista cultural.



LITERATURA

# Olga Tokarczuk en español



ABEL  
MURCIA

El pasado 10 de octubre, la Academia Sueca otorgó el Nobel de Literatura a dos escritores: al austriaco Peter Handke y la polaca Olga

Tokarczuk. Son algo más de diecinueve años los que separan al primero de la segunda, y el conocimiento que el lector en español tiene de cada uno de ellos es francamente desigual. Más que a la diferencia de edades, esto se debe a lo fácil que resulta encontrar obras de Handke en

las librerías de Hispanoamérica, gracias a sus más de cincuenta libros —entre ensayo, poesía, prosa, teatro— traducidos a nuestra lengua.

Las cosas son bastante diferentes en el caso de Tokarczuk. En el momento de la concesión del Nobel apenas dos libros suyos pueden encontrarse en español —*Un lugar llamado Antaño* (Lumen), traducido por Ester Rabasco y Bogumila Wyrzykowska, y mi traducción de *Sobre los huesos de los muertos* (Océano y Siruela)—. El primero parece estar descatalogado. Así las cosas, más allá del ruido mediático de carácter no literario que conlleva el Nobel, y que en el caso de

Handke ha sido también muy superior al provocado por Tokarczuk, se podría afirmar, con bastante fundamento, que, una vez más —ya ocurrió en el caso de Szymborska en 1996—, nos encontramos, de hecho, ante una perfecta desconocida, de la que poco o casi nada sabemos en el mundo hispanohablante.

*Un lugar llamado Antaño* llegó a las librerías españolas en 2001, cinco años después de haber sido publicado en Polonia. La novela, la tercera de Tokarczuk, fue todo un éxito en su país y motivó que la autora fuera vista como la creadora, por así decirlo, de una especie de realismo mágico polaco. Antaño, una aldea imaginaria en el centro de Polonia, es la verdadera protagonista de la obra, un lugar que, como dirá la crítica, “es un arquetípico microcosmos que reúne todas las alegrías y tristezas conocidas por el ser humano”. La obra ofrece un “espacio organizado como si de un mandala se tratara” y se nos presenta como

un todo visto desde la perspectiva de quienes la habitan desde diferentes tiempos. Esta será una de las características generales de toda la producción literaria de Tokarczuk, la continua experimentación de formas y lenguajes que abran nuevas sendas en la narrativa polaca, una deliberada búsqueda de extrañeza en el marco de la propia lengua, de la propia tradición literaria que le ha supuesto el reconocimiento de unos lectores que con el tiempo se han convertido en incondicionales de la autora. Llegados aquí, habría que señalar que el gran traductor de la literatura fantástica polaca José María Faraldo—conocido sobre todo por sus traducciones de la saga de Geralt de Rivia de Andrzej Sapkowski—decía que Tokarczuk, junto a Sapkowski, era la única escritora en Polonia que demostraba interés en “fabricarse un universo propio amasando todo tipo de referencias”. Un análisis de sus diferentes libros no haría sino confirmar ese juicio.

Hablar de la obra de Tokarczuk exige, como ya he dicho, prestar atención a la manera en que la autora estructura cada una de sus novelas y relatos, el tratamiento que se hace del lenguaje y la selección de las palabras. Una mera sinopsis poco o nada puede aportarnos para entender la importancia de esta literatura. *Sobre los huesos de los muertos* no se escapa a este principio, a esta concepción de la literatura. Si bien podría parecer que estamos ante una novela negra enmarcada geográficamente en la región de la que procede Tokarczuk, una obra en cierta medida menor, bajo esa “inocente” forma se nos ofrecen, de manera más o menos indirecta, un ataque al antropocentrismo y una serie de reflexiones de carácter ético, moral, ecológico, feminista—que en palabras de la polaca podrían ser vistas como una crítica del patriarcado—. Ese compromiso social, ideológico, que se entrevé en las páginas del libro es también uno de los rasgos que no puede ser olvidado al adentrarse en la literatura de Tokarczuk. Y no puedo evitar que resuenen en mi cabeza las palabras del

poema “Hijos de la época” de Wisława Szymborska: “Somos hijos de la época, / la época es política. // Todos tus asuntos, los nuestros, los vuestros; / asuntos diurnos, asuntos nocturnos / son asuntos políticos. // Quieras o no quieras, / tus genes tienen un pasado político; / la piel, un matiz político; / los ojos, un aspecto político. // Lo que dices, así suena, / lo que callas, también suena, / de cualquier forma, político. // Caminando por el bosque, por la selva, / son políticos tus pasos / sobre un fundamento político. / Los poemas apolíticos son políticos también. / y arriba brilla la Luna, / un objeto no lunático. / Ser o no ser, esa es la cuestión. / Qué pregunta, contéstame, cariño. / Una pregunta política. / No es necesario siquiera que seas un ser humano / para cobrar importancia política. / Es suficiente que seas petróleo, / forraje o materia reciclada. // O una mesa de debates sobre cuya forma / se ha discutido varios meses: / ¿dónde negociaremos sobre la vida y la muerte?, / ¿en una redonda o en una cuadrada? // Mientras tanto, ha muerto gente, / han muerto animales, / han ardidado casas, / y se han perdido campos de cultivo, / como en los tiempos antiguos / y menos políticos.” (Traducción de Abel Murcia.)

Tokarczuk es, sin duda, hija de su época. Literaria y humanamente hablando. *Sobre los huesos de los muertos* es una novela que en Polonia fue publicada en 2009, dos años después de *Los errantes*, el libro que pronto se podrá disfrutar en español (Anagrama, en traducción de Agata Orzeszek) y una de las obras concretas que probablemente haya tenido cierto peso en la decisión de la Academia Sueca—tanto más a raíz del premio Booker de 2018—. Desde noviembre de 2019, el lector en español tendrá la posibilidad de leer tres libros de Olga Tokarczuk. Probablemente sea poco, muy poco, para entender la concesión del premio. La pelota ahora está en nuestra cancha. —

**ABEL MURCIA** es poeta y traductor.



## LITERATURA

# Hambre de espíritu



**ELVIRA NAVARRO**

ace casi diez años, en casa de un amigo, vi un libro de Peter Handke sobre su mesita de noche. Me parece recordar que se trataba de

*Ayer, de camino*. De lo que no me cabe duda es que, al preguntarle sobre su lectura, este amigo me dijo que se sumergía en Handke siempre de la misma manera: por la noche y como si rezara. “Sus libros son una oración”, añadió, y no pregunté más porque creí entender a qué se refería, aunque quizá no lo entendí en absoluto y superpuse mi manera de leer a Handke a la suya. Sea como sea, este amigo no es creyente; cuando eligió la palabra “oración”, imagi-



né que no se refería al rezo dirigido a un Dios trascendente, sino a la meditación, y en un triple sentido: meditación como un proceso de desidentificación con el propio pensamiento y como exploración de las posibilidades abiertas en ese proceso; meditación como una modificación del tiempo en la medida en que se toma distancia del ocurrir interno; meditación como gratitud.

Hay algo parecido a estos tres aspectos en la escritura de Peter Handke, Premio Nobel de Literatura 2019. La literatura opera sobre el tiempo, sobre la duración, contrayéndola o dilatándola. Es una paradoja que, allí donde podemos cuantificar la duración de una historia (en la mayoría de las narraciones de trama limpia, sin meandros), el tiempo casi se evapore por efecto de la rapidez, como si las acciones, que suceden necesariamente en un espacio-tiempo (y que, por tanto, construyen el tiempo), lo hicieran invisible al tornarlo ligero. También es paradójico lo contrario: que una suspensión de la acción, del hilo temporal, nos haga sentir el tiempo con todo su peso y misterio: el tiempo se hace presente mediante su ausencia, como una apari-

ción fantasmagórica que no es liviana porque lleva grilletes en los pies y cadenas en las manos. Un espíritu que es casi un cuerpo. En la literatura del escritor austriaco, instalada en una digresión casi continua, hay una pregunta que sobrevuela todo el rato: ¿qué es el tiempo? Preguntarse por el tiempo es preguntar por todos nosotros, seres temporales. El tiempo es nuestra condición de posibilidad. ¿Cómo lo vivimos?

El tiempo de lectura no tiene relación con el tiempo interno del relato. En un cuento breve puede darse una enorme concentración temporal que se traduce en densidad semántica, el mundo entero intuido en unas cuantas páginas (es el caso de Borges o de *Las ciudades invisibles* de Calvino). Y a la inversa: en una digresión mal traída (conceptos manoseados, autocomplacencia lingüística) puede que no haya nada, ni siquiera tiempo: tenemos entonces la sensación de *perder el tiempo*, al igual que cuando las acciones no son significativas.

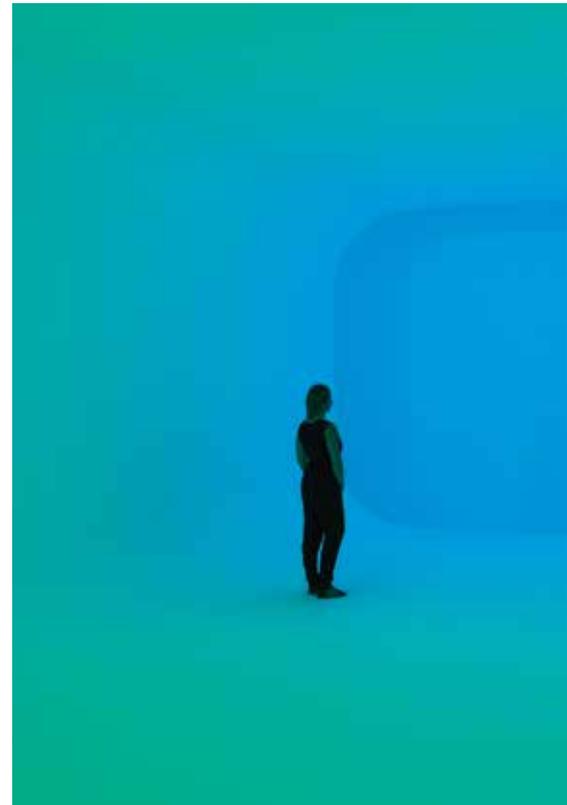
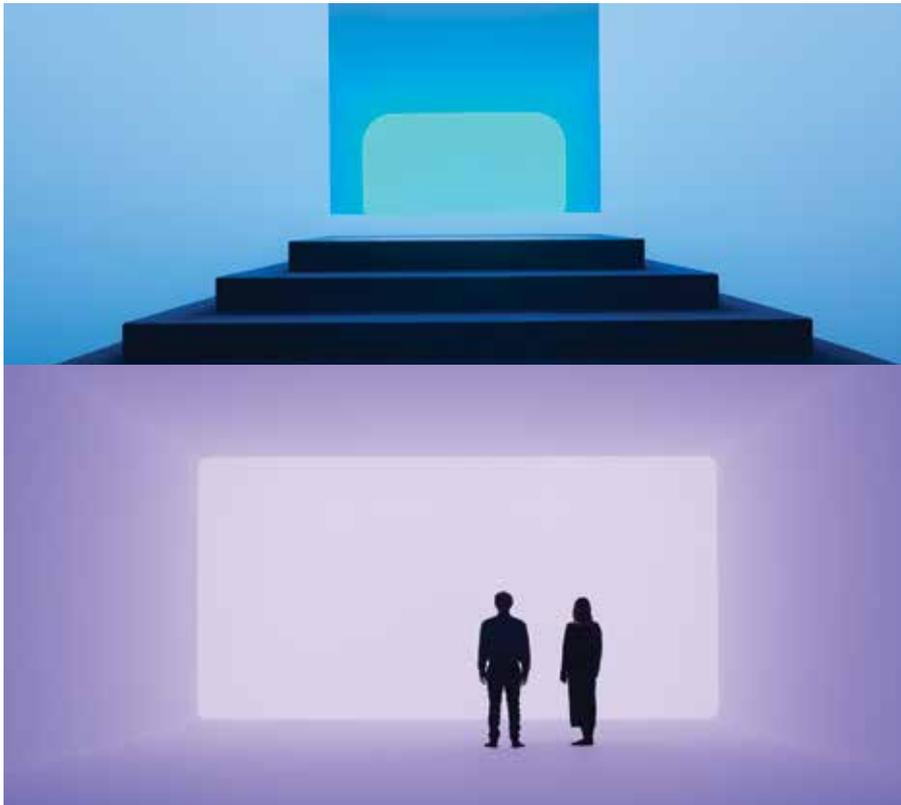
Con Handke nunca perdemos el tiempo, y eso es algo que puede decirse de muy pocos escritores. Apenas hay quienes hacen de la escritura una tentativa continua de descubrimiento en lugar de una repetición de fórmula (el mero oficio), pues prima una concepción de lo literario donde no hay misterio ni oscuridad; tampoco iluminación alguna, porque sin oscuridad no hay luz. Entregarse a esa tarea supone, además, asumir el fracaso. “Con todos mis libros he fracasado, fracasado bien, creo, pero con todos, exceptuando las cosas cortas. *Ensayo sobre el jukebox* o *Ensayo sobre el cansancio* o *Lucie en el bosque con estas cosas de ahí*, en toda su marginalidad, de alguna manera son pequeñas obras maestras. Pero con el resto he fracasado, de manera real. Con mi novela de formación, *Carta breve para un largo adiós*, todo es quebradizo, no da en el clavo, aunque por otro lado acierta en algo. O *La repetición*, que escribí en memoria de los hermanos de mi madre. He fracasado en eso también. Todo se queda en fragmentos”, le dijo Handke

a Cecilia Dreytmüller en una entrevista que publicó *Babelia* en 2003.

¿Qué es lo que Handke hace en sus libros? Al respecto, Alejandro Gándara firmaba en *El Cultural* uno de los mejores artículos que he leído en estos días. Decía Gándara que el origen del artefacto está en el mazazo que supusieron para Europa, y en concreto para Alemania (que junto con Francia e Italia fue la cuna de la Modernidad y del proyecto ilustrado en la Europa continental), las guerras mundiales. La confianza en la razón, en el progreso y en los avances científicos y técnicos se vino abajo tras haberse puesto todo al servicio de la masacre y la barbarie; en consecuencia, mejor que el hombre se callara y hablase el mundo, y esa es la operación que Handke lleva a cabo. La renuncia a la acción, a la trama, no está al servicio de la expresión de una subjetividad, sino del ir al encuentro de lo otro, de lo que aún es posible. “Caminar es dar por bueno el mundo cuando más cuesta dar por buena la vida”, escribe Chus Fernández sobre Handke (Chus es el mejor lector de Handke que conozco) en *La Nueva España*, y también: “Quien se asombra conjura el tiempo y se entrega al hallazgo, a lo que de no haberse asombrado habría pasado por alto. ¿Debido al merecimiento? No. Debido a la correspondencia.”

Termino con una anécdota maravillosa contada por Fernando Castro Flórez en su Facebook: un día estaban él y Nacho Criado desayunando en un bar de Jaén cuando apareció Peter Handke con aspecto de mendigo. El camarero le dijo que se marchara, pero Castro lo reconoció. “¿No serás periodista?”, le preguntó Handke con cara de espanto. Estuvieron hablando un rato. Handke les contó que había llegado a la ciudad caminando, y cuando salió del bar, le esperaban en la calle unos cuantos perros. Esto ilustra mejor la literatura de Handke que todo lo que he dicho. —

**ELVIRA NAVARRO** es escritora. Este año publicó *La isla de los conejos* (Literatura Random House).



## ARTES VISUALES

# James Turrell: entrar en la luz



**HUMBERTO  
BECK**

Desde los años sesenta del siglo pasado, la obra del artista norteamericano James Turrell (Pasadena, California, 1943) se ha caracterizado por la producción de piezas en las que el protagonista, tácito o manifiesto, es la luz: instalaciones resplandecientes en las que la abstracción geométrica adquiere profundidad y volumen, como si se pudiera irrumpir en el plano de las dos dimensiones. Como señala el título de la reciente retrospectiva de su obra en el Museo Jumex de la Ciudad de México, que repasa los momen-

tos clave de su carrera y ofrece al público la experiencia de dos nuevas instalaciones realizadas especialmente para este recinto, las piezas de Turrell se pueden interpretar como *Pasajes de luz*: túneles, entradas, aperturas, vislumbres de otra dimensión.

En el contexto de la producción artística del último medio siglo, la obra de Turrell constituye una trayectoria particular: en ella, al igual que en otros rumbos del arte contemporáneo, se verifica una desmaterialización de la obra de arte. Pero, a diferencia de lo que sucede en el arte conceptual, en las piezas de Turrell el espacio vacío dejado por la materia no lo ocupa (solamente) un nuevo espacio mental, sino una nueva materia, sublimada y sublime: la presencia física de la luz.

Mediante sus instalaciones luminosas, Turrell realiza, de manera desnuda, el sentido primigenio de todo arte: “encuadrar” nuestra mirada, delimitar la percepción a través de la creación de una situación perceptiva, una particular “distribución de lo sensible”, en la que el hecho estético pueda ocurrir. En el caso del artista californiano, se trata del acontecimiento de la luz. Y, en sus obras, detrás de ese acontecimiento se encuentra siempre una misma alegoría reflexiva: el hacer posible las condiciones del acto, a la vez crítico y místico, de contemplar la contemplación.

Desde sus primeras proyecciones a partir de la luz de las ventanas de su estudio en el Mendota Hotel de Santa Mónica hasta su monumental y hasta ahora inconcluso *Roden crater* en el desierto de Arizona —un gigantesco observatorio al aire libre que pretende servir como un entorno controlado para la contemplación de la luz—, Turrell ha puesto en duda el significado de opuestos como el arriba y el abajo, el adentro y el afuera. ¿Son sus piezas un arte del interior o del exterior, la sublimación de la experiencia de espacios enormes

lo configura como “espacio de ensoñación” superpuesto al espacio físico. Esta zona del ensueño, en la que la penetración de la mirada se expande o se limita, es la zona fundamental de nuestra percepción, pues ella “es de hecho el espacio de nuestra realidad”.

Pero, con todo y su novedad, la figura de Turrell pertenece a una larga y rica tradición de reflexión plástica sobre la luz en la historia del arte, un linaje que ha buscado sentir y pensar críticamente los mecanismos de la visión a través de la exploración lumínica. Desde sus orígenes en los claroscuros de Caravaggio y los chorros de luz de Vermeer hasta su maduración autoconsciente en los experimentos cromáticos de impresionistas, orfistas y cubistas durante los años de la vanguardia, esta tradición ha pintado de manera analítica las diferentes fases y componentes que integran el acto de mirar y encarnado así una suerte de *fenomenología plástica* de la percepción.

A su vez, el trabajo de Turrell forma parte de otra tradición que se ubica más allá de la plástica: la de la creación de *dispositivos ópticos* como marcos para experimentar con la mirada. En la lista de tales dispositivos, se pueden contar la cámara oscura, la cámara lúcida, la linterna mágica, el diorama, el planetario, la fantasmagoría. Esta pertenencia es significativa, porque, en tanto aparatos de la visión que circulan como piezas de arte, las construcciones luminosas de Turrell han realizado una aportación verdaderamente trascendente a la historia reciente de las ideas sobre la estética: nada menos que una redención, después de la crítica devastadora de Marcel Duchamp al concepto, de eso que el artista francés llamaba, despectivamente, “arte retinal”.

“Lo retinal” es, de acuerdo con Duchamp, ese placer estético superficial —por relativo a la superficie del lienzo— típico de la pintura tradicional, que depende casi exclusivamente de la “impresión sobre la retina”, y que suele inhibir, por lo tanto, las posibilidades más profundas, morales e intelectuales, de la producción artística. Pero,

al plantear de otro modo la percepción de la luz, las piezas de Turrell transforman, precisamente, lo que entendemos por la “impresión sobre la retina”.

La tradición pictórica occidental, y su consiguiente concepción de la luz, han permanecido, afirma Turrell, en un estadio primitivo: el de pensar la luz solamente como fenómeno *abstractivo*, es decir, como reflejo sobre una superficie. Sin embargo, es posible una concepción alternativa: la luz como un hecho *aditivo*: como una irradiación que toca directamente nuestros ojos. Esta es la idea de la luz que se encarna en sus instalaciones. Por eso se puede decir que hay un “arte retinal” después y antes de Turrell. O más precisamente: que la obra del artista norteamericano ha hecho inteligible, retrospectivamente, otra tradición posible de lo retinal: lo retinal como *emanación*. Esta tradición escapa de la censura (casi la maldición) de Duchamp, porque no inhabilita, sino que, al contrario, estimula las potencialidades filosóficas y religiosas de lo sensible.

Las instalaciones de Turrell se suelen asemejar a las visiones que se forman detrás de los párpados después de haber fijado la mirada sobre un objeto resplandeciente. También evocan el fulgor eléctrico que, de noche, se cuele por una puerta entreabierta e ilumina la penumbra de una habitación a oscuras. En cualquiera de esas visiones, la luz queda fijada como una forma sutil de la materia, pensamiento encarnado, frontera entre dos mundos. En ellas, la luz funciona siempre, de algún modo, como pasadizo entre dimensiones: la extensión y lo inextenso, la materia y el espíritu, lo finito y lo trascendente. Como esas visiones, las piezas de Turrell encarnan el resplandor de lo real; erigen una morada desde donde se puede traspasar esas fronteras: un lugar donde cerrar los ojos y entrar en la luz. —

**HUMBERTO BECK** es escritor, editor y doctor en historia intelectual por la Universidad de Princeton. Su libro más reciente se titula *The moment of rupture. Historical consciousness in Interwar German thought* (University of Pennsylvania Press, 2019).



#### JAMES TURRELL: PASAJES DE LUZ

podrá visitarse del 22 de noviembre al 29 de marzo en el Museo Jumex.

o la estilización de íntimas llamaradas mentales? No importa la respuesta. Ya se entiendan como iluminaciones interiores o paisajes abstractos, las instalaciones de Turrell se perciben, en todo caso, como encuentros cósmicos, ocurrencias de lo celeste en medio de lo cotidiano, como si, de repente, un astro emergiera del muro de una habitación.

Con razón se ha señalado la afinidad de la obra de Turrell con la arquitectura: sus instalaciones hacen posible *habitar* campos de luz porque su trabajo es una arquitectura de la percepción mediante el color. Y es que, como el propio Turrell lo ha mencionado en varias ocasiones, la luz crea el espacio. Mediante la manipulación de las tonalidades, las intensidades y las perspectivas de la iluminación, un mismo espacio material se puede convertir en muchos espacios perceptuales distintos. Cuando un lugar se llena de luz, esta

DIARIO INFINITESIMAL

# La más guapa de todas



HUGO HIRIART

Para el viajero, primer mundo no quiere decir, en primer lugar, mayor riqueza ni mayor facilidad, Dios sabe lo difíciles que pueden ser las condiciones de vida en

Londres o París, sino mayor organización de todo. El ciudadano del primer mundo, en general, sabe cuál es su trabajo y trata de desempeñarlo con escrupulosa atención y cuidado. El primer signo de tercermundismo en, por ejemplo, México, es que el ciudadano con la mayor frecuencia lo hace con desgana o mal o, de plano, no hace su trabajo, lo elude sin dejar de ocupar la plaza y cobrar. Eso es más acentuado en unas zonas de la actividad y en unas regiones geográficas que en otras. La policía es canon en México de tercermundismo clavadísimos, y el sur, como todos sabemos, es más retrasado en general que el norte. Por consideraciones como estas definió Whitehead “civilización”: “un país es civilización en la medida en que la ley se cumple en toda la extensión del país”. Y no tiene islotes sin ley, como Nuevo Laredo o Michoacán o Ciudad Juárez.

Lo primero que llamó la atención del joven Ortega y Gasset cuando viajó a París fue que era una ciudad completamente plana, con la única excepción de Montparnasse; el adolescente solo conocía Madrid, que sube y baja. Pero lo primero que llama la atención del viajero común, así haya frecuentado París, o aun haya vivido ahí, es la compostura, la armonía de trazo, estatura, color (esa extraordinaria paleta de tierras, grises, amarillos suaves, deslavados), en



una palabra, la hermosura de la ciudad. Y sí, en efecto, es la ciudad más guapa del mundo y la más coqueta.

París coqueta, dije. Simmel vio la esencia de la coquetería en “una antítesis y síntesis típicas, ofreciéndose y negándose simultánea o sucesivamente, diciendo sí y no ‘como desde lejos’, por símbolos o insinuaciones, dándose sin darse, o, para expresarnos en términos platónicos, manteniendo contrapuestas la posesión y la no posesión, aunque haciendo sentir ambas en un solo acto”.

Mejor no puede describirse lo que siente el viajero al recorrer París y al sentir que la ciudad se da y se recata, que nunca es suficiente, por más que se ocupen sus cafés y se deambule por sus callejones, sus puentes, templos y edificios, o se aprecien las curvas perspectivas de su río, para capturarla y hacerla propia.

En este breve viaje del que acabo de regresar, la temperatura fresca, deliciosa, de inicio de otoño, pocos turistas, no es temporada, aunque, claro,

nunca faltan en París; llovió, pero poco y sin viento, excepto la última tarde, que cayó un chubasco mientras unos amigos y yo comíamos algo y conversábamos en un café frente al Jardín de Luxemburgo. Cuando salimos del café, afortunadamente había escampado.

Pagué mi tributo contemplando el *Entierro en Ornans* de Courbet, el mejor cuadro conservado en París, según mucha gente, Toulouse-Lautrec entre ellos, y un servidor también, cuadro gigantesco, de tres metros de alto por casi siete de largo, con su cotidiana y perfectamente unificada multitud (unos cincuenta personajes y un perro), con su vigoroso claroscuro, sus tierras y grises, su parquedad, su austeridad de color, y su sencillo pero conflictivo tema, un entierro nada más, pero un entierro civil, en tiempos en que el panteón civil y la sepultura laica, sanitariamente alejada de la población, venía a sustituir al camposanto y el sepulcro religioso, en medio de gritería, jaloneos y luchas de todas clases. Cosa que no asustaba al artista, nunca fue Courbet, el pintor de la Comuna, ajeno a las luchas sociales.

“Pero mira”, me dice Jean-Clarence Lambert, poeta y traductor, entre otros de Octavio Paz, mientras viajamos en un taxi a un restaurante en la suntuosa noche parisina, “mira, qué belleza, tanta más culpabilidad por haber deshecho esta maravilla, mírala, llena de coches y de prisa ansiosa, una ciudad para coches, no para humanos, irrespirable, destrozada, invadida de turistas, 34 millones el año pasado, y para 2030 ya se espera sumar a eso diez millones de chinos. ¿Te imaginas lo que va a ser eso? No va a quedar nada...” De todo hay disidentes, hasta de la hermosura de París...

Explicablemente Lambert vive con su familia en el campo, en Dijon, de donde viene el vino de Borgoña, donde vivió Colette, en una casa con jardín razonable y perro corpulento. —

**HUGO HIRIART** (Ciudad de México, 1942) es filósofo, narrador, dramaturgo y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. En 2017 recibió la Medalla Bellas Artes.

FIERRO VIEJO

# El misterioso poema

para Antonio Lazcano



**GUILLERMO SHERIDAN**

ace tiempo me dedicó un poema Gerardo Deniz, avatar de Juan Almela. Fui relativamente amigo de ambos. Solía llegar a la Fundación

Octavio Paz a impartir cursos y conferencias principales o a pasar el rato en el jardín con las dueñas Maribeles, que curaban dél y su rocino. Ahora Fernando Fernández, entre cuyas labores se cuenta curar su legado, me pregunta por qué me habría dedicado

SABIO

Don Alfonso Herrera explicaba/ el movimiento browniano mediante bestezuelas que resistían el rojovivo./ Me da cierta compasión./ si bien temo que aquel cráneo de gres no la merecía.

A menudo recorro la calle crepuscular./ Fue ampliada en el 47. Antes vivió Victoriano Huerta./ (En cambio, ya no hay calle de Constantinopla./ ni de Juan Polainas. ¿Podrían justificármelo?)

Escucha adentro, al pasar, el discurso gargajeante/ de quienes ensalzaron el gusto de la sacarina/ y envejecen y expiran sintiendo orgullo por su aportación./ La Historia repite más que el Pepino.

Pienso, por analogía./ que seres minúsculos agitando patas filiformes/ producen el azul de este cielo./ Va oscureciéndose tras la engalladura.

Como toda su poesía, es un divertido artilugio, laborioso, urdido de erudi-

ción y guñapos, escrupuloso inventario de la nada y lo todo. Enigmas en marea, hebras de historia y ciencia, sinapsis y tragaldabas, memorias, narraciones, sigilosas charadas...

El “Sabio” es Alfonso Herrera (1868-1942), biólogo, botánico, geólogo, que dedicó la suya a descifrar el origen químico de la vida toda. Pionero del protoplasma, inspirador de acuarios y zoológicos; nombrador de reptiles; corresponsal de Oparin, autor de libros polémicos que disparaban esoterias y rescataban ciencia prehispánica (pero en serio). Los científicos importantes del mundo –Lazcano entre ellos– reeditan sus obras en Springer, la editorial inglesa. Su *Botánica* (1924), completa en línea, explica el “movimiento browniano”: es la danza que coreografían las partículas vivas y rojas del humo. Y Herrera habrá tenido un cráneo duro, de roca grès, ¿el suyo o un *memento homo*? Y Almela gozó su fastuoso vocabulario: párrafos preñados de bioblastias, condriomas, simbiotes, vacuomas y plastidomas.

Luego, Almela vivió niño la colonia San Rafael (en *De marras* hay una preciosa evocación), cuya “crepuscular” calle Alfonso Herrera la cruza de lado a lado, y en la que vivió el tirano Huerta; y a una cuadra está el Cine Ópera, en cuya pantalla habrá visto películas sobre Constantinopla y *Juan Polainas*, algunas de cuyas escenas se filmaron en la colonia. Y en la misma calle abundan los bares y comederos. Y como por la guerra escaseaba el azúcar, llegó la sacarina. Y el pepino causa eructos, pero Deniz piensa en el penil Pepino, famoso por sus regüeldos y por ser papá de Carlomagno.

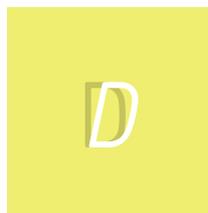
Ya al final retorna a Herrera: si por creaturas microscópicas el humo es rojo, por lo mismo es que es azul el cielo. Y como la engalladura del gallo mancha de rojo al huevo fecundado, la tarde entra al crepúsculo.

¿Por qué me lo dedicó? No por sabio... ¿Por gallo o cráneo duro? En su ensayo sobre Deniz, Paz se preguntó si sus poemas eran “¿canto o improprio, himno o vejamen?”. Sépalo Almela. —

**GUILLERMO SHERIDAN** es escritor. Acaba de publicar *Breve revisero mexicano* (Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2019).

EFEMÉRIDES INÚTILES

## Heffelfinger, primer futbolista profesional



**PABLO DUARTE**

universitarios. No se especifica si los decesos ocurrieron en el campo durante el transcurso de un partido, o si fueron más bien muertes ulteriores y privadas, asuntos extracancha.

icen las historias que entre 1890 y 1905 la práctica del fútbol americano mató a trescientos treinta estudiantes

En cualquier caso, es una tropa entera, el batallón de un ejército el que en quince años perdió la vida por rebotar tras un balón de piel inflada. Y quizá la pregunta que con más urgencia uno, desapasionado, de lejos, se plantea al leer esto es: ¿y para qué?

Porque lo que se infiere de esas historias que narran el origen de un deporte es que esa pregunta estaba siendo planteada, de alguna forma u otra. Es decir, ¿para qué seguir formándonos como si fuéramos un

escuadrón al borde de una trinchera, y pelearle a otro escuadrón igual, pero con suéteres distintos, la posesión de un balón por todo un campo? Y la respuesta, de algún modo, cambió profunda, irremediablemente, un sábado de noviembre de 1892.

William Heffelfinger medía poco más de un metro noventa, pero no era precisamente un titán. Su apodo infantil, “Pudge” —rechoncho, rollizo, gordito—, describía tanto el físico del infante como la personalidad del joven adulto que practicaba *baseball* y fútbol americano en sus años escolares. El proverbial gigante atolondrado, el bonachón inconsciente de las posibilidades, mucho menos de las consecuencias de su fuerza, era sin embargo un atleta de excepción. La Universidad de Yale contó con sus servicios como guardia —posición extenuante en un deporte de por sí brutal, frente de la línea, vanguardia del ataque, principal punto de contacto, carne de cañón— durante cuatro años. Graduado y suelto en el mundo de los adultos, Pudge siguió jugando en una liga *amateur* de Chicago como las de entonces —recordemos que el siglo XIX aún no terminaba y el deporte entonces seguía siendo la exigencia del cuerpo para la recreación del espíritu, descargo de las tensiones sociales y solaz de una sociedad que descifraba qué hacer con sus ratos de tiempo libre.

Al tiempo que el bueno de Pudge chocaba de cabeza contra sus desafortunados contrincantes, en la ciudad obrera de Pittsburgh sucedía lo que en casi todas las localidades del mundo conocido desde hacía algunas décadas: estallaba una rivalidad entre dos clubes deportivos. Lo que en otros sitios eran rivalidades escolares o religiosas (el equipo de una parroquia contra otro), en este sitio era simplemente una rivalidad zonal, ciudadana. La Allegheny Athletic Association era el club menor frente al Pittsburgh Athletic Club (conocido antes como East End Gym). Perdían en todos los deportes, hasta que decidieron incorporar el fútbol americano a sus actividades recreativas. Y entonces sí, los de enfrente estaban

en problemas: la triple A se imponía con facilidad en cada encuentro. Y al igual que cada una de estas rivalidades en otras latitudes y otros deportes, la pregunta con la que iniciamos era planteada y respondida en el mismo movimiento: Se compite por la gloria, por el amor a la victoria, por la ilusión que da saberse vencedor en una contienda arbitraria pero acordada entre rivales. Para eso, en esencia, cada club seguía con vida: para poder jugarse la reputación con la confianza de que una vez más serían los ganadores; de que ahora sí remontarían las derrotas del pasado. Sábado. Un campo en la ribera norte del Allegheny. El segundo partido de



la temporada 1892 entre la Allegheny Athletic Association y el Pittsburgh Athletic Club (el primero lo ganó Pittsburgh) está a punto de no jugarse. Los integrantes de Pittsburgh abandonaron el campo porque, dicen, los rivales contravienen uno de los principios básicos de la liga: traen jugadores a sueldo, mercenarios, *ringers*, entre sus filas. Después de mucha discusión, regresan al campo y aceptan jugar. El partido, una batalla particularmente sorda y forzada, termina con el bajo marcador de 4-0 a favor de los acusados. El único *touchdown* (en ese momento valían cuatro puntos y no seis como ahora) lo anotó, quién más sino William “Pudge” Heffelfinger. Y uno se pregunta, además de qué hacía ahí un tipo que solía jugar en una liga a muchas millas de distancia, ¿para qué llevarlo a reforzar las filas de un equipo que no era el su-

yo? Tardaron décadas en esclarecer con toda claridad qué hacía Pudge Heffelfinger en la ribera norte del Allegheny el 12 de noviembre de 1892. Pero cuando aparecieron los libros contables de la Allegheny Athletic Association, quedó certificado: “*game performance bonus to W. Heffelfinger for playing (cash) \$500*”.

Es imposible decir si ese fue el primer caso de un jugador de fútbol americano que recibía dinero por jugar. Durante esos años, no solo en los campos de fútbol americano sino en la mayoría de los deportes y en gran cantidad de países se coqueteaba con dejar atrás el amateurismo e inaugurar esa carrera armamentista en la que se convirtió el deporte profesional. Pero al tener el documento se tiene aniversario y protagonista: Pudge, el bonachón, es el primer profesional del fútbol americano.

El historiador inglés David Goldblatt escribió en la introducción a su compendio infaltable sobre el fútbol nuestro (no el americano) algo que aplica en general a cualquier deporte profesional: “Al fútbol lo anima tanto el amor como el dinero, y si algo es más poderoso que la vida y la muerte, son esos dos.” En cuanto se abandonó el amateurismo, la pregunta para qué jugar dejó de tener una respuesta así de clara como se pretendía en aquellos años. Aunque en la cancha se aspira a que lo único que importa es el amor al juego, la gloria y el logro por sí mismo, es cierto que para conseguir esos triunfos hace falta plata, y, más aún, para que exista el deporte como tal hacen falta costales y costales de dinero que se consiguen únicamente poniendo en una vitrina, allá lejos, esos ideales de gloria, amor al juego y cediendo al calculado jaloneo de los mercados. Pudge de esto no tiene culpa propiamente. Él solo era un gigante muy capaz que recibió doscientos cincuenta dólares más de un equipo que del otro para chocar de frente contra otros hombres tras un balón de piel inflada. —

**PABLO DUARTE** es ensayista, traductor y editor. Conduce el podcast de literatura *Telegrafía sin hilos*.