CINE

# *Parasite*: cuando "el buen cine" entretiene

FERNANDA SOLÓRZANO

Hay películas que podrían compararse con parques temáticos. Eso dijo Martin Scorsese en una entrevista hace unos meses, dando pie al debate cinematográfico más intenso de 2019. El director se refería a las cintas de superhéroes (en específico, las del universo Marvel), lo que provocó que los consumidores del género se sintieran agredidos. Luego, para explicarse, Scorsese publicó un texto en *The New York Times* donde habla del tipo de cine que él considera arte: historias que ofrecen misterio, revelación y peligro emocional. Más allá de su contexto, el artículo de Scorsese describió de forma brillante eso tan elusivo que llamamos *experiencia estética*: el acto de apreciar la composición formal de una obra y, a la vez, sentirse emocionalmente afectado por ella.

Pero algo de su respuesta generó comezón: la mención de parques temáticos o de diversiones (también usó el término *amusement parks*) como sinónimo de cine *chatarra*. Se entiende que el director se refería a franquicias que agotan fórmulas y están diseñadas para complacer a la audiencia. Pero, si no se elabora, el símil podría sugerir que Scorsese niega que la diversión pueda ser parte de la experiencia estética. Quizá él mismo intuyó lo resbaladizo de su argumento al agregar que, en cierto modo, las películas de Alfred Hitchcock tenían también algo de parque temático. No lo eran, aclaraba, por una particularidad que comentaré más adelante. Por lo pronto, valga la ambigüedad del asunto para preguntarse si una película que entretiene y juega con las emociones del público podría ser considerada *buen cine*.

A juzgar por las listas de las mejores cintas del año, la respuesta es un sí rotundo. *Parasite*, del coreano Bong Joon-ho, aparece en casi todas ellas disputándose el primer lugar nada menos que con *El irlandés* (de Scorsese). La puesta en escena que hace Bong de la desigualdad económica ha resonado en audiencias de todo el mundo (más aún en un año de estallidos sociales como no se habían visto en décadas). Pero el atractivo de *Parasite* no está –o no solamente– en la gravedad de su tema central, sino en su recorrido vertiginoso de géneros, tonos y referencias a otras películas, incluidas las del director. El guion de *Parasite* sigue un trayecto de curvas cerradas, ascensos y bajadas súbitas no muy distinto al de los rieles de una montaña rusa. Y, a pesar de su subtexto, es una película que genera sorpresas y diversión.

La primera secuencia transcurre en un sótano: el hogar de una familia coreana, los Kim, compuesta por padre, madre y dos hijos adolescentes. La cámara mira desde el interior hacia una ventana por la que apenas se filtra la luz. Esto define el estatus social de los protagonistas: son, en todos sentidos, "los de abajo". El hijo, Ki-woo,

Fotograma: *Parasite*, de Bong Joon-ho.

se queja de que su vecina ha cambiado la contraseña del wifi: ya no será posible robarse la señal. Su hermana y su madre comparten el enojo y orillan al padre a buscar una solución (acercar el teléfono al techo y a las esquinas en busca de acceso a internet). Han transcurrido apenas tres minutos y los Kim ya se han presentado como una familia que, en complicidad, saca provecho de lo ajeno. A ellos podría referirse el título pero *Parasite* es un juego de espejos: cada parásito se alimenta de un huésped que a la vez explotará los beneficios de alguien más.

La simbiosis comienza cuando, por sugerencia de un amigo, Ki-woo se convierte en el tutor de inglés de una chica adinerada. El joven posee los conocimientos pero no diplomas que lo acrediten; un obstáculo menor, ya que su hermana Ki-jeong es experta en falsificar documentos. Por vía de Ki-woo los Kim se infiltran en la vida de una familia acaudalada: los Park, compuesta por un matrimonio, la hija que recibirá clases y un niño sobreprotegido. Si hasta este punto los personajes de *Parasite* recuerdan al clan protagonista de *Shoplifters* (2018), del japonés Hirokazu Kore-eda, pronto queda claro que son mucho más despiadados y habilidosos que aquellos. Los miembros de la "familia" de Kore-eda no eran parientes sanguíneos pero se comportaban como si lo fueran. Los Kim, como se verá, echan a andar la estrategia contraria –fingirse desconocidos– para ganarse la confianza de sus nuevos empleadores.

En contraste con el sótano estrecho de los Kim, la casa de los Park es enorme, despejada y rodeada de ventanas. El espectador entra a ella desde la perspectiva de Ki-woo. Primero lo ve ascender por la calle alta en la que está ubicada y luego lo acompaña a subir por la escalinata que llega al nivel del jardín. Ki-woo descubre el mundo de los "de arriba" con un gesto de fascinación y extrañeza semejante a los del protagonista de *Burning* (2018), del director Lee Chang-dong. También celebrada –y también coreana–, ambas se cuentan desde el punto de vista de un joven ajeno a los lujos de un sector muy pequeño del país.

Los Kim adoptan identidades falsas para, como Ki-woo, hacerse contratar por los Park: el padre como chofer, la madre como ama de llaves y la hermana adolescente como maestra de dibujo del niño sobreprotegido. Para ello, deberán "deshacerse" del personal existente. Durante su primer acto, *Parasite* es una mezcla de sátira social y de las llamadas *heist movies*, donde ladrones sofisticados ejecutan planes ingeniosos con precisión cronológica. Los Kim operan a plena vista y fingiendo compasión por sus víctimas. Astutos, explotan los miedos, inseguridades y aspiraciones de sus patrones. Por ejemplo, a sabiendas de la importancia que estos dan a la exclusividad, practican con ellos la psicología de la escasez: les hacen creer que sus servicios son muy codiciados e imponen condiciones para aceptar. Apenas se consolida la nueva normalidad –una coexistencia de clases que se explota mutuamente–, los Kim descubren que la enorme casa de los Park albergaba "parásitos" desde hacía mucho tiempo. En vez de pactar con ellos, los miran con desprecio. Quizá les producen miedo. Les recuerdan la experiencia de ocupar los estratos bajos, en lo simbólico y en lo literal. A partir de ese punto, Bong lleva a su audiencia de paseo a otro género: el cine de horror basado en la noción del retorno de lo reprimido. Ahora *Parasite* recuerda a *Us* (2019), de Jordan Peele, sobre una familia amenazada por seres del subsuelo, idénticos a ellos, que buscan cobrar venganza por haber sido ignorados.

Es imposible describir la trama sin estropear el desenlace. Basta decir que la comedia del primer acto cede el paso a secuencias amargas que ilustran la premisa de *Parasite*: los seres humanos experimentan el mundo de acuerdo con el lugar que ocupan en el sistema económico. La misma lluvia torrencial que los Park contemplan desde su sala como si fuera un espectáculo, inunda el sótano de los Kim. Con el agua hasta el cuello, estos buscan sus pertenencias en medio de excremento flotante.

En alguna entrevista, Bong afirmó que la aceptación global de esta película se debía a que, "al final, todos vivimos en un país llamado capitalismo". Esto es cierto, pero también lo es para las películas a las que hice referencia. El propio Bong ya había planteado la metáfora del espacio físico compartido en su anterior *Snowpiercer* (2013), donde los últimos sobrevivientes de una era glacial viajan en un tren que nunca se detiene y donde las carencias y comodidades de los pasajeros dependen de la sección que ocupan. En esta película, sin embargo, el discurso es explícito, y el motor mismo de la narración. En *Parasite*, en cambio, muy pocas veces se verbaliza el concepto de división social (como cuando el millonario Park dice que no soporta a los empleados que "cruzan la línea"). Por otro lado, aunque casi no se nombre el desequilibrio y la desigualdad, casi todas las secuencias de *Parasite* trasladan estos conceptos al plano de lo visual. Por más que los personajes suban escaleras y asciendan calles inclinadas, siempre terminarán ocultos y/o hacinados: debajo de muebles, en un búnker bajo tierra y amontonados

en el gimnasio que sirve de refugio a los damnificados de la inundación.

Cuando Scorsese mencionó a Hitchcock como director de películas que podrían compararse con parques temáticos, agregó que más allá de su construcción ingeniosa uno podía observar la soledad de sus personajes –y eso las elevaba por encima del entretenimiento–. ¿Podría decirse lo mismo de *Parasite*? A primera vista, no. El humor negro que impregna a la cinta, y el hecho de que Bong no idealice a los Kim ni satanice a los Park, crea distancia emocional entre los personajes y la audiencia. El salto entre tonos y géneros hace difícil distinguir cuál es el centro de gravedad. Por su ligereza aparente, el evento trágico hacia el final de la cinta no parece tener una motivación real. Pero, según se establece en *Motber* (2009), del propio Bong, esto nunca es verdad. "Hay tres motivos para cometer homicidio: pasión, dinero o venganza", le dice un personaje a la madre a la que hace alusión el título, quien investiga un crimen atribuido a su hijo. En *Parasite*, el motivo se construye desde las primeras secuencias, cuando un miembro de los Park comenta que le disgusta el olor del nuevo chofer, el mismo que despiden los que viajan en metro. "Su solo olor –agrega– es una forma de *cruzar la línea*." El aludido oye su comentario. No puede reaccionar, pero su rostro deja ver la ira de un hombre humillado. Esta humillación es el centro de la historia. Como dijo Scorsese hablando de Hitchcock, si este centro no fuera visible solo quedaría hablar de una sucesión de composiciones elegantes y dinámicas. Todo es juegos y diversión en *Parasite* hasta el día en que un personaje actúa en nombre de los "apestados". Ese día cruza la línea para no volver jamás. –

**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*.

FIERRO VIEJO

# Debajo de la tiara

GUILLERMO SHERIDAN

En "Mi corazón se amerita" (1917), poema importante, López Velarde fantasea con sacarse el corazón de la oscuridad del tórax para llevarlo a pasear y que mire de cerca al día, del alba a la noche, que es cuando mejor se miran las estrellas y cuando mejor se amerita "el perímetro jovial de las mujeres". Una vez cumplido ese paseo, con el ánimo sacrificial de la apoteosis, lanzaría su corazón sumariamente "a la hoguera solar".

Es una palabra cargada de sístoles y diástoles etimológicas. Pudo nacer en Mitra, potente divinidad solar de la India pérsica que generó una amplia progenie en las religiones subsecuentes. Los comparatistas argumentan que Mitra era el dios de las alianzas y los pactos, y que uno de sus fonemas, *mit*, da a luz a *amitié* y amistad y largo etcétera. Corominas, más escueto, arraiga la voz en el griego para significar "cinta para ceñir la cabeza [...] especie de tiara o turbante de los persas".

La información litúrgica no aporta mayor dato, fuera de que es una suerte de diadema bicorne disparada hacia lo alto para significar la voluntad de salvación. En *The shape of the liturgy*, el sabio Gregory Dix fecha su estreno en el siglo X, cuando el papa León IX le adjudica un gorrito distintivo a algún influyente y, por algún motivo no especificado, lo llama mitra. Dix desdeña la idea de que la mitra sea aditamento femenino por haber sido las diaconisas medievales las primeras en emplearla y, por tanto, las responsables de haberla deslizado por la puerta trasera hacia la liturgia vestimental.

El corazón "es la mitra y la válvula", dice con escrúpulo de anatomista, pero también con ambigüedad de poeta. En efecto, entre las varias que le dan ritmo al corazón se halla la mitral, válvula que los científicos llaman bicúspide o atrioventricular, terminajos menos maculados por voces intrusas como la tal *mitra*. La válvula mitral se llama así por laboriosa analogía, pues su forma se asemeja a la mitra que ostentan los obispos oficiantes. Algún cardiólogo pionero detectó esa semejanza, bautizó de cura a la valvulita y López Velarde enfatizó con ella la jefatura del corazón, ese obispo ritualista del deseo.

Pues sí, pero es difícil no asociar ese gorro dividido en dos, bicorne, con signos previos, con el toro, por ejemplo, tan solar y mitraico. Y también puede verse como un paréntesis

sis, es decir, como un signo que pone en evidencia la nada que hay entre esos dos picos: una icónica boca abierta en busca de anzuelo.

Otro sabio, más permeable, Austen Layard, detectó en sus *Discoveries among the ruins of Nineveh and Babylon* (1853) a un dios de tercer grado llamado Dagon, que es una suerte de Aquamán palestino-babilónico sirenoide de largas barbas que cuando se pone peatón para visitar la tierra, para no echar de menos su mundo subacuático, se cubre con una capa de pez portátil, cuya cabeza busca anzuelos.

En la imagen, el hombre Pez y su colega Pájaro reverencian, por cierto, a la enigmática *bendidura asiria*: otra historia, no menos complicada... Por lo pronto, que nade el pez en ese bosque de símbolos cachondos explica que el antecedente visual de la mitra acabara de munición antipapista.

Le gustaba a López Velarde imaginarse con su mitra oficiando en su íntima iglesia apóstata que no es ni carne ni pescado. En otro poema, luego de escuchar a Grieg, cifra que "Monseñor, encargado de la Mitra, / apostató con la Danza de Anitra". Y poco antes de morir señaló que "en mí late un pontífice / que todo lo posee / y todo lo bendice; / la dolorosa Naturaleza / sus tres reinos ampara / debajo de mi tiara...". –

**GUILLERMO SHERIDAN** es escritor. Su libro más reciente es *Breve revistero mexicano* (Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2019).

LITERATURA

# ¿Olvidamos a Cortázar?

**PABLO BRESCIA**

En "Veinte años sin Julio" Carlos Fuentes cuenta que en 1960 visita a Julio Cortázar: "Verlo por primera vez era una sorpresa. En mi memoria, entonces, solo había una foto vieja, publicada en un número de aniversario de la revista *Sur*: un señor viejo con gruesos lentes, cara delgada, el pelo sumamente aplacado por la gomina, vestido de negro y con un aspecto prohibitivo, similar al del fatídico personaje de los dibujos llamado *Fúlmine*.

El muchacho que salió a recibirme era seguramente el hijo de aquel sombrío colaborador de *Sur*: un joven desmelenado, pecoso, lampiño, desgarbado, con pantalones de dril y camisa de manga corta, abierta en el cuello; un rostro, entonces, de no más de veinte años, animado por una carcajada honda, una mirada verde, inocente, de ojos infinitamente largos y separados y dos cejas sagaces, tejidas entre sí, dispuestas a lanzarle una maldición cervantina a todo el que se atreviese a violar la pureza de su mirada.

–Pibe, quiero ver a tu papá.

–Soy yo."

La historia cifra la carga simbólica del nombre. Cuando Fuentes lo visita, el "muchacho" tiene 46 años. Sin embargo, para muchos evocar a Cortázar es evocar al hombre del rostro eternamente juvenil, al creador de lenguajes inauditos, al jugador de la rayuela, al perseguidor de utopías políticas y literarias. El espíritu renovador y la fuga de las reglas son algunas de las características reconocidas bajo esta "marca registrada".

A 35 años de su muerte y más de cien de su nacimiento, hay pruebas del lugar que Cortázar tiene en el canon argentino y latinoamericano: Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar en la Universidad de Guadalajara, pensada y creada por Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes e inaugurada el 12 de octubre de 1994; publicación de los *Cuentos completos* el mismo año, con un prólogo de Mario Vargas Llosa; reunión de la *Obra crítica* publicada también en 1994; proyecto de publicación de las *Obras completas* por el Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg en Barcelona, iniciado en el 2003 con un total de 5990 páginas, cinco volúmenes de sus *Cartas* y dos libros con textos inéditos: *Papeles inesperados* (2009) y *Clases de literatura. Berkeley, 1980* (2013).

Cortázar está. La cuestión es si se lee.

La idea del libro que compilé en el 2014, *Cortázar sampleado. 32 lecturas iberoamericanas* (México, Librosampleados), tiene una historia visible y otra secreta. La visible inicia con mi excursión a la Fundación Juan March en Madrid en diciembre del 2011. Donada por Aurora Bernárdez en abril de 1993, llegó a esa ciudad la biblioteca que Cortázar había dejado en su casa de la rue Martel en la capital francesa. Eran los libros acumulados a lo largo de su vida en Buenos Aires y París. Pedí algunos de los libros que Julio leía y anotaba con fervor –libros de Borges, de Paz, de Arreola, de muchos otros– y comencé a imaginar al Cortázar lector. Cuando llegaron los aniversarios en el 2014, surgió la historia secreta y me empecé a preguntar: ¿qué tal explorar un Cortázar menos conocido, el que construyen algunos de sus lectores? El libro dejó un testimonio alejado de las reverencias y más cercano a los encuentros y desencuentros que han tenido con la obra o la figura de Cortázar. La propuesta fue preparar una antología de lecturas lo más iberoamericana posible, con narradores nacidos en los sesenta, setenta y ochenta, es decir, lejos de aquella "marca registrada" de

la que hablaba al principio. ¿Quiénes de ellos y ellas leen a Cortázar? ¿Por qué y cómo lo leyeron, lo leen?

La metamorfosis y la intervención son las capacidades del Cortázar escritor que Andrés Neuman destaca en el prólogo y Fabián Casas echa de menos en el epílogo a este libro. Un poco de historia literaria no viene mal, a fin de cuentas, para comprender la relevancia de Cortázar en los momentos de recambio formal e ideológico de la cultura. Está claro que se lo puede leer desde tradiciones múltiples: la argentina, la latinoamericana, la internacional, la trasnacional. Los ensayos construyen su propia tradición *cortazariana* con vectores reconocibles: el combate cuentos *vs. Rayuela*, el vocabulario cronopiesco, París, lo fantástico, lo lúdico, lo político, la infancia. Aunque se extrañe un poco la discusión de otras novelas más allá de la obra magna o haga falta un debate a fondo sobre la estética/política como resistencia a la hegemonía o a la homogeneización, se convocan textos menos canónicos como *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Prosa del observatorio*, *Los autonautas de la cosmopista*, *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, se ocupan espacios diversos (Montevideo, Santa Cruz, México D. F., Temuco, Lima, Barcelona, Puerto Rico) y se emprenden lecturas que confirman que Cortázar sigue dando de qué hablar.

Medir el "legado" de Cortázar a partir de este libro es exagerado, por supuesto. Pero *Cortázar sampleado* le toma la temperatura a esa "marca registrada" de la que hablaba antes. Se exploran muchas cosas, pero principalmente dos: por un lado, la fuerte presencia de lo que podríamos llamar universo o sistema literario; por el otro, las prácticas de lectura –vía Cortázar– que se materializan en este libro y nos hablan de cómo los escritores-lectores construimos desde un pasado presente no solo nuestro gusto literario, sino también nuestras posiciones estéticas y nuestra relación con la tradición.

Primero, el universo Cortázar. Está hecho, por una parte, de la imaginación creativa que explora los poros de la realidad cotidiana, articulando lo literario como vehículo de conocimiento que edifica una contrarrealidad; por otra, de la tensión entre autofiguración, literatura, política y mercado que define el proceso de producción, circulación y recepción de una obra. La literatura de Cortázar se ubica dentro de la neovanguardia que surge entre 1945 y 1960, con la supresión de barreras entre literatura culta y de masas y entre géneros, el uso del humor y la activa participación del lector en el texto. Esa apuesta por la imaginación creativa ante el "falso realismo" que combatía el argentino tiene dos núcleos: la investigación a profundidad del otro que proponen los relatos y la aventura horizontal en el campo de los bienes culturales que emprende la metafísica de *Rayuela*. Los resultados son, por un lado, el surgimiento de lo "cortazariano": el ataque frontal a la lengua, el proyecto de des-escribir la literatura, el azar objetivo surrealista, el jazz y la improvisación, las excepciones por sobre las reglas, la teoría de las figuras, los clubes, los dobles, los puentes, los perseguidores, el juego, la invención de una voz. Por el otro, como decía Beatriz Sarlo, el "cortazarismo": el tallerismo propagador de lo juvenil, la automatización del anticonvencionalismo de los sesenta, la imitación de una voz.

En segundo lugar, *Rayuela* y después. Allí crece la tensión de la que hablábamos: Cortázar es el referente de los jóvenes y "el argentino que se hi-

Fotografía: ZUMA Press / Album

zo querer de todos", como decía García Márquez, pero también es el éxito del mercado. Crecen las críticas: al esnobismo, al elitismo, a la misoginia, a la inautenticidad, a la excesiva experimentación y, más tarde, a la "excesiva" politización. La postura de Cortázar de denuncia ante ciertas opresiones políticas pero no ante otras, de adhesión a revoluciones como la cubana y la nicaragüense y de defensa de la autonomía literaria le acarrearon muchos cuestionamientos. Para un escritor lejos de su país de origen y de Latinoamérica, impresiona la cantidad de intervenciones en esos campos literarios durante los sesenta y setenta: debates con José María Arguedas sobre el telurismo, con Óscar Collazos y Vargas Llosa sobre literatura y revolución, con David Viñas sobre la "santificación" de París, con Casa de las Américas por el *affaire* Padilla, con Liliana Heker sobre el artista exiliado. Otras palabras, otras voces, otros tiempos. Desde Argentina, se lo criticaba en 1958 por la "débil composición de sus cuentos" (Enrique Anderson Imbert); en 1974, por su "socialismo consumidor" (Ricardo Piglia); en el 2004, por ser "un mal Borges" (César Aira).

La huella de Cortázar en el presente literario está no en su figura "juvenil" sino en sus procedimientos. Si no me creen, pregúntenle a Samanta Schweblin y a Mariana Enriquez. Los ensayos de *Cortázar sampleado*, no obstante, contienen algo de respeto, algo de nostalgia, algo de polémica. Pero casi todos los escritores convocados sitúan a Cortázar en la biblioteca de sus padres. O sea, Cortázar en el siglo XXI es una especie de tío y, tal como dice Casas sobre *Rayuela*, un tío "ingenuo, esnob e insoportable, aunque jamás me pude desprender de él y ahora mora en mi biblioteca medio hecho mierda por el paso del tiempo". –

**PABLO BRESCIA** es profesor de literatura, cine y cultura latinoamericana en la Universidad del Sur de Florida, en Tampa. Su último libro de cuentos, *La derrota de lo real/The defeat of the real*, fue publicado por Suburbano Ediciones en 2017.

DIARIO INFINITESIMAL

# Poetas en el basurero

HUGO HIRIART

El infatigable Giacomo Casanova está preso en la cárcel de los Plomos, en Venecia, y piensa fugarse. Después de unos meses de reclusión en su celda, se le permite pasear cada día durante un rato por un cuarto vecino (que tenía el techo tan bajo, recuerda, que no podía estar en él totalmente erguido). En el cuarto hay un basurero al que han ido a dar papeles y objetos diversos de desecho. Casanova los ve con avidez, busca algo, cualquier cosa que pueda afilarse, para –como el conde de Montecristo y otros valientes– separar las piedras, cavar el foso y escapar.

Detengámonos en esa mirada del gran Giacomo. Si nosotros en la calle vemos ese tiradero, lo vemos diferente de como él lo ve. Él busca, nosotros no. ¿Y qué busca Casanova? No sabe bien, aunque si descubre el artefacto va a identificarlo instantáneamente. Busca algo para cavar, algo para escaparse.

Permítaseme decir que así es el poeta, así actúa frente a las palabras: donde nosotros vemos artefactos verbales útiles o inservibles al comercio diario, ruinosos o nuevos, él revuelve buscando algo que usar para su propósito. Esa búsqueda hace que las palabras cobren enorme significación y valor para él, tanta como los objetos del tiradero para Casanova.

¿Y qué busca el poeta en el basurero? No nos apresuremos a decir que busca palabras. Su mirada se dirige al tiradero de palabras, y él, como Giacomo, va a identificar instantáneamente lo que necesita, pero lo que necesita antes que nada es una cierta organización, una manera expresiva de disponer la sucesión de palabras. El poeta no amontona palabras, sino

que hace algo con ellas, las saca de su uso habitual y las congela, las coagula en un cierto orden. Casanova puede sacar de su uso habitual los artefactos del basurero porque tiene un proyecto de fuga; el poeta puede sacar de su uso habitual las palabras porque necesita hacer su extraña y monomaniática construcción. Quiero decir, todo poema tiene un alma, una estructura que no está hecha de palabras sino de ideas acerca de cómo disponer las palabras, cómo exprimirlas para que rindan sus beneficios. Todo poema implica una estética, sea la consabida y gastada, la vigente en una época, sea otra, sorprendente, extraña, llena de inventiva.

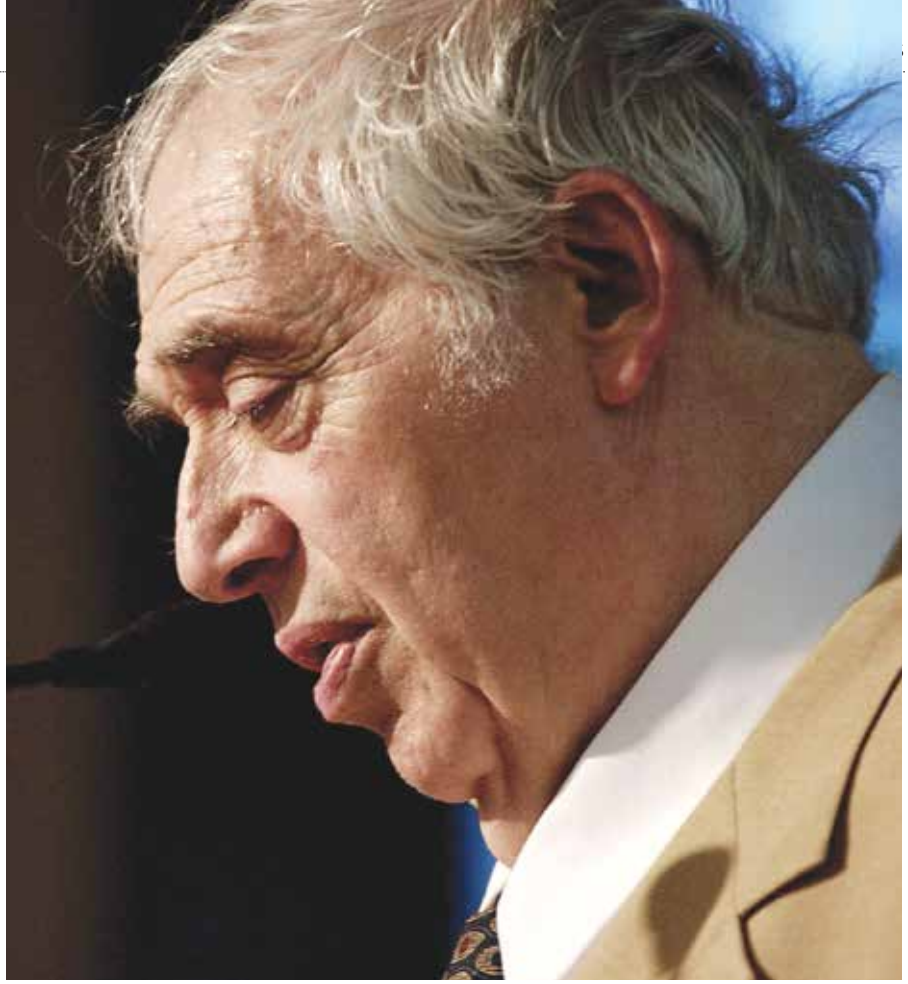
Pero el poeta, como Casanova, tampoco propiamente busca, sino mira el basurero y está, digamos, alerta para identificar. No sabe qué pueda aparecer, no puede adelantarlo. Sería absurdo pedirle a Giacomo que haga una lista de cosas o artefactos que pueda utilizar en su fuga. No, no sabe, pero si lo ve, lo identifica. Igual el poeta ante el basurero de palabras enlodadas, hundidas en el desprestigio del balbuceo de las ocasiones y negocios de la tribu.

Hagamos la referencia obligada: todo poeta, y Casanova en los Plomos, es como el místico Jakob Böhme, que vio en el reflejo de un viejo e inservible trasto de estaño tirado en un muladar toda la luz del sol.

Digamos por último que el poeta quiere también, como Giacomo, fugarse, escapar, pero de sí mismo, salir de los Plomos de la solitaria e inasible interioridad. Casanova encontró una piqueta y logró escapar de las mazmorras, y la poeta halló en la luminosidad de una palabra, la palabra "piramidal", el inicio de algo y escribió:

> Piramidal, funesta, de la tierra
> nacida sombra, al cielo encaminaba
> de vanos obeliscos punta altiva,
> escalar pretendiendo las estrellas... –

**HUGO HIRIART** (Ciudad de México, 1942) es filósofo, narrador y dramaturgo, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.



LITERATURA

# Harold Bloom: ¿un cínico?

a Harold Bloom, *in memoriam*

**JEANNETTE L. CLARIOND**

Discípulo de Antístenes (siglo v a. C.), Bloom sí fue un cínico: objetó los convencionalismos –no los sociales, sí los aceptados por "escuelas" a las que nunca se adhirió–. Desde los años sesenta, él manifestó su desacuerdo en seguir una tradición según raza, género o país. Buscaba unir voces bajo la estética que el alma registra, tal y como Wilde maduró la crítica. ¿Qué hay en esa voz que me remite a otras voces y me lleva a imaginar (*misunderstand*) lo que hago consciente en el poema? Bloom, Wilde y Walter Pater (*Mario el epicúreo*) vislumbraron esa unión en el atomismo. Antes, Mosco de Sidón habló del universo compuesto por partículas indivisibles llamadas átomos "que no se pueden cortar". Así entendió Bloom la tradición. Bajo el símil del atomismo replantea un canon cuya estética es la búsqueda de lo que une, lo que –como los átomos– viaja en una sola dirección: estéticas y perspicaces, las voces se desvían antes de caer, triunfan sobre el lenguaje que las precede. La voz desviada ha de ser fuerte (*starke* dice Nietzsche). Fuerte en sentimientos, fuerte para destacar entre otras, fuer-

Fotografía: Globe Photos / Andrea Renault

te para per-durar. ¿Qué hace el teórico o la escuela? Corta. Cuando terminé la maestría en letras españolas en Monterrey, pedí a mi asesor me permitiera no usar un marco teórico aduciendo que Gadamer pasaría, también pasarían Ricoeur, Derrida... no me lo permitió. Bloom, humanista, defendió hasta su muerte ser crítico como lo entendió Wilde: quien mira la poesía como un registro del alma.

La crítica es la única forma civilizada de autobiografía. Nacido en el South Bronx, con el yidis como lengua madre, aprende el hebreo literario desde pequeño. Esto lo conducirá a los estudios bíblicos, raíz de gran parte de su conocimiento para desbrozar el llameante follaje de los poetas norteamericanos en seminarios que impartió durante cincuenta años en Yale. No se nutría de teorías. La unión de miradas (la estética) era lo que le atraía, el silencio, la fuerza en la transmisión de los sentimientos que exigió Pseudo-Longino. Examinó el hilo unificador de las voces. Ese, su humanismo, su estética perspicaz. Mostró su "canon" y lo defendió. No como verdad sino como Sublime. Sí, también fue discípulo de Coleridge y Wilde. Más que historiar buscó dejarse penetrar. Su distintiva manera de entender y asimilar la poesía difería de la crítica implementada en los años setenta por Derrida, Paul de Man... Harold Bloom no habla *sur la parole*, la palabra le habla a él, se le revela como sucesión de imágenes que aparecen de forma original en los poetas de esa tradición, cada uno con su peculiar modo de decir. La gran tradición metafórica, por ejemplo, de la ceguera o el vacío culmina para él en "Las auroras de otoño" de Wallace Stevens. Lo cito:

> Una gran y estremecedora tradición metafórica del "vacío" culmina a medida que Stevens camina por la playa: "El hombre que camina mira *ciego* la arena." John Milton, invocando ciegamente la Sagrada Luz, lamenta: "un vacío universal / de las obras de la Naturaleza en mí borradas y destruidas". Samuel Taylor Coleridge, confrontando su "Aflicción: Una oda", contempla un presagioso cielo: "¡Y aunque veo, mis ojos están vacíos!" Coleridge alude a Milton y Ralph Waldo Emerson logra conjugar ambos: "La ruina o vacío que vemos en la naturaleza está en nuestros ojos." Emily Dickinson, obsesionada con esta metáfora, se ve a sí misma saltando "de Vacío en Vacío", en un laberinto sin hilo que la guíe. En Stevens, el blanco aciago reducido a una primera idea se modula en una vacuidad creada por su imaginación. El hombre que camina en la arena –el poeta de sesenta y ocho años– se queda en blanco, observa un vacío, su mirada habita en la blancura, en el contexto de un hueco universal, al percatarse de que todos los poemas hasta ese entonces escritos le parecen insignificantes. La aurora boreal amplifica el cambio, lo confronta con la ruina.

Las *apreciaciones* de Bloom son significativas al unir todos los vacíos y trenzarlos en un solo hilo. De Stevens hacia atrás, recorre cada verso para llegar a ese poema que lo nutre, y al anterior, y así lo hacía con los estudiantes cada miércoles de una a tres, en busca del verso anterior, del poema, del poeta siglos atrás hasta llegar a la obra, al personaje, al parlamento, a la línea que hizo detonar el canto de Stevens desde William Shakespeare: "Este es nuestro drama: vivir atados a un sueño. / Tal el destino de la acción del destino." En Hart Crane vio el orfismo norteamericano, muy cercano al Shelley de "Oda al viento del Oeste". Y con Hazlitt: "... así como el Destino, la Fuerza es inmensa, otra evidencia en este mundo dual, inmenso. Si el Destino sigue y limita a la Fuerza, la Fuerza escucha y se opone al Destino". Iba y venía por los versos; ciego también, impartía sus seminarios con entrega y pasión. Dice que el hombre que camina ciego es Stevens, pero ve a Milton, Blake, Dickinson... ojos vacíos que más tarde leerá John Hollander en "El sueño de Nabucodonosor", mundos cargados de significados y sentido, lecturas que van del rabino Isaac Luria a rabí Moshé ben Shem Tob de León, creador del cuerpo central del *Séfer ha-Sohar*.

"¿Qué Biblia leyó Cervantes?", me preguntó en la segunda sesión. Comencé a ver a Isaías en Bishop: "Todo es plata." Me dejé atravesar por los salmos de W. S. Merwin. Percibí la oscuridad en Charles Wright, allí donde surge san Juan de la Cruz. ¿No es Harold Bloom un puente para entrar al Siglo de Oro español? ¿No es el modo de leer a Anne Carson? De ella, Bloom dice: Carson añade su propio sello vital; Isaac el Ciego se convierte en el dragón de lo Profundo, azotando su cola, atestiguando la creación de la catástrofe. "El nombre de Dios" muestra a Carson como su propia cabalista:

> El nombre no es un sustantivo.
> Es un adverbio.
> Como los pequeños cuadernos
> [oscuros que traía Beethoven
>
> en el bolsillo del abrigo
> para que en ellos escribieran
> [quienes querían conversar con él,
> el adverbio Dios
>
> es calle de un solo sentido
> [que siempre llega a ti.
> Ni para qué decirte lo que es.
> Medítalo, asimílalo.

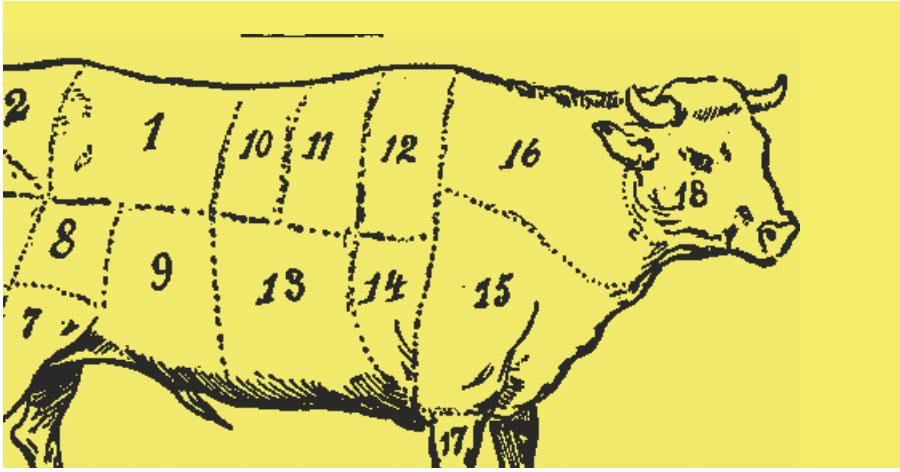
Todo acto de pensar le viene de lo que el mismo Bloom deja por escrito en su último libro: "Los poetas, Cabalistas, los críticos necesitan transformar la opinión en conocimiento", idea que retoma de Samuel Johnson. No apuntala a la opinión pública sino a lo que la lectura profunda siembra en la mente del lector: la idea de sí mismo; de otra forma no se entendería que para Bloom la lectura será siempre la más alta forma de autoconocimiento: el ingenio supremo como una de las más altas capacidades cognitivas. Falstaff es tan inteligente como Hamlet. Pero Hamlet es embajador de la muerte mientras que Falstaff lo es de

la vida, dice en *Falstaff: give me life:* dame la vida, uno de cinco libros que entregó antes de morir; sin duda su mejor autobiografía. Lo vi interpretar a Falstaff en el Yale Center for British Art, rebosando humor y vitalidad, un papel que había interpretado en Cambridge, Massachusetts, con el American Repertory Theater; lo escuché leer a Whitman, preguntarse sobre la existencia, la verdad, interrumpir la clase para relatar la anécdota sobre Paul de Man atesorando sus libros en la nevera.

Hace apenas tres meses fui a visitarlo. Seguía dando clases en Yale, así eligió morir: leyendo y enseñando. Como Epicuro, creyó en el azar. En el encuentro con el otro a través de quien descubrimos *the best and the oldest in us*. Cómo extrañaré su saber, su mirada, su humor, su memoria prodigiosa albergadora de poemas que lo marcaron desde la niñez. Harold Bloom legó a los anglosajones lo que deseó para él. Lo dijo en entrevista a Charlie Rose: "La lectura solitaria es un don, un talento, un destino." Aquellas mañanas caminando del Omni a Yale, por Chapel, entre arboledas, arriates recién podados, pájaros, nubes... quedan en mí como una imagen imborrable. Harold Bloom fue mi maestro de vida, en mí despertó la humildad ante la Palabra, remanso espiritual que no se puede traducir. Viene a mi memoria un poema de Charles Wright incluido en *La escuela de Wallace Stevens*:

Si la historia es una repetición,
[que no lo es,
la condición de toda cosa tiende
[a la condición del silencio.
Cuando se detiene el viento, hay
[silencio.
Cuando las aguas se ponen de rodillas
[y sumergen su frente
hasta el fondo, hay silencio; cuando
[las estrellas asoman
mirando hacia abajo, oh Señor,
[llega la quietud. –

**JEANNETTE L. CLARIOND** es poeta, traductora y directora de Vaso Roto Ediciones.




AEROLITOS

# Gastronomía literaria

**ENRIQUE SERNA**

Según el latinista Roberto Heredia, "la palabra sátira deriva del vocablo latino *satura*, que designaba un platillo compuesto por una variedad de frutas y verduras". Desde un punto de vista formal, la sátira latina era, pues, una especie de ensalada compuesta de elementos heterogéneos: prosa y verso, burlas inverecundas y diatribas moralizantes, cuadros de costumbres y relatos fantásticos engarzados sin orden ni concierto, en abierto desacato a la arquitectura literaria exigida a otros géneros. Lo que le daba unidad era el espíritu socarrón de sus autores, el afán de ridiculizar defectos y conductas, ya sea en tono ligero o grave. Horacio, Juvenal y Petronio aderezaban de manera distinta sus ensaladas, pero en ellas no había una trabazón como la exigida al drama, la comedia o la poesía épica: de hecho, el público de la sátira buscaba la variedad de tópicos, como los modernos lectores de revistas, y por lo tanto agradecía las interpolaciones.

La novela realista, nacida con el *Quijote*, es hija de un adulterio entre la epopeya y la sátira. De la épica heredó el arte de fabular, de la sátira la crítica social, escudada en la ficción para evitar el ataque directo. Hay un puente que va de la sátira latina a la fábula milesia (el género griego al que pertenece *El asno de oro* de Apuleyo) y otro que parte de ese modelo para llegar a la novela picaresca española. Un hecho histórico confirma ese trasplante: la traducción al español de la obra de Apuleyo, publicada con gran éxito en 1513, que pudo haber leído el autor anónimo del *Lazarillo de Tormes*. La metamorfosis culmina cuando Cervantes suprime la intercalación de relatos en la segunda parte del *Quijote*. Desde entonces la novela se exige un grado de orquestación más alto que el de su antepasada latina.

Tomando prestadas las herramientas conceptuales de Lévi-Strauss, el tránsito de la sátira a la novela tendría, entonces, un claro paralelismo con la invención del guiso, quizá el mayor salto cualitativo del arte culinario. Cuando la carne o la verdura se impregnaron de una sustancia que les mejoraba el sabor, el ingenio humano le abrió nuevos horizontes al paladar. En la narrativa ocurrió algo parecido cuando la trama reemplazó a la sucesión inconexa de aventuras. La exigencia de urdir cadenas de causas y efectos en concordancia con el carácter de uno

o más personajes requería una destreza mayor por parte del cocinero que la simple yuxtaposición de episodios. La trama no puede traicionar a su materia prima, el protagonista, sin rebajarlo al rango de marioneta, lo que equivale a estropear la sazón del guiso con un puñado de sal. El oficio narrativo consiste en adivinar qué salsas le convienen a tal o cual vianda, pero sobre todo en la capacidad de inventar nuevos sabores con distintas combinaciones de especias. Por supuesto, esta analogía no funciona si, en un gesto de soberbia intelectual, los chefs le niegan al comensal el derecho de juzgar sus platillos y cocinan para una cofradía de charlatanes incondicionales.

La divergencia entre el contenido de la sátira y la novela determinó también la evolución formal de ambos géneros. El escritor satírico no tiene la necesidad de crear a los personajes que ridiculiza: son sus contemporáneos y cualquiera los puede reconocer. Como el blanco de sus dardos son tipos sociales rebajados a la categoría de monigotes, tampoco está obligado a mostrarles ningún respeto. Cervantes, en cambio, se solidariza con un personaje ridículo al que retrata con profundo afecto. Hasta los personajes incidentales del *Quijote* tienen un espesor humano impensable, por ejemplo, en el Buscón, don Pablos, de Quevedo. En la novela realista que siguió ese camino, la química de las pasiones determina tanto el curso de la trama como el tipo de lenguaje empleado para contarla. El monólogo interior, la tentativa más radical por borrar las fronteras entre el cocinero y sus ingredientes, aparentaba renunciar a cualquier técnica de cocción para poner en primer plano la materia prima del platillo: el pensamiento en formación. Pero ese artificio gastronómico tampoco pudo prescindir de la trama, el condimento que marca la diferencia entre la carne cruda y la carne tártara. –

**ENRIQUE SERNA** (Ciudad de México, 1959) es narrador y ensayista. Su libro más reciente es *El vendedor de silencio* (Alfaguara, 2019).

AGENDA

# ENERO

**MÚSICA**

## LO TERRENAL Y LO CELESTE

El saxofonista Kamasi Washington, uno de los más importantes músicos de jazz de los últimos años, regresa a México para interpretar su disco *Heaven and Earth* en el Plaza Condesa este 23 de enero a las 21:00 horas

**ARTES VISUALES**

## DANZA POLÍTICA

Por primera vez en México se presenta una exposición sobre *voguing*, un acto político, rítmico e identitario. *Elements of Vogue* podrá visitarse en el Museo Universitario del Chopo hasta el 8 de marzo.

**ARTES VISUALES**

## CELEBRACIÓN DE FELGUÉREZ

Para celebrar los noventa años de Manuel Felguérez, el MUAC ha organizado una muestra retrospectiva en torno a tres momentos esenciales en la carrera del artista mexicano. *Trayectorias* estará abierta al público hasta el 10 de mayo.

**CINE**

## LAS MUJERES DEL CINE JUDÍO

Del 17 de enero al 6 de febrero se exhibe el 17 Festival de Cine Judío en México, en la Cineteca Nacional. Esta entrega cuenta con una amplia participación de directoras de distintos países que exploran la perspectiva de las mujeres dentro del judaísmo.

ARCHIVO Vuelta

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

# VIDA DE GALDÓS

Reproducimos un fragmento de esta nota por el centenario de la muerte de Pérez Galdós; apareció en abril de 1998, en el número 257 de *Vuelta*. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

La vida de Galdós, como su obra, es víctima de una segunda leyenda negra, la que maldijo a la literatura decimonónica española, acusada de una doble indigencia: ante Miguel de Cervantes y ante la narrativa europea. Me temo que las causas de este desprecio, atenuado por la industria académica pero visible para el visitante de librerías de viejo, son más políticas que literarias. Se trata de una engañosa ecuación entre cultura política y realidad literaria, muy propia de los traumas del liberalismo español. El fracaso de las revoluciones burguesas en la península ibérica devino en purgatorio sin remisión para aquella novela burguesa. La vergonzosa indulgencia dejó a Galdós en calidad de epílogo segundón de Balzac y Dickens. Que España padeciese la Restauración alfonsina, tan cutre en relación a la era victoriana o a las espectaculares mudanzas francesas, se convirtió en motivo suficiente para descartar la novela que la retrataba. Es el argumento que los críticos transformados en Monsieur Homais utilizaron contra Flaubert: es un mediocre porque habla de mediocres. Si la Ilustración y el romanticismo español fueron, sin duda, fenómenos ancilares por causas discutidas hasta el tedio, el mismo modelo de subordinación parece no justificarse contra Galdós, ni como baremo estético ni como coartada ideológica. Los *Episodios nacionales* galdosianos se convirtieron en catecismo liberal, pero su dignidad artística fue sobajada por las generaciones del 98 y del 27. La derrota republicana de 1939 agravó el cuadro. Con gran parte de la inteligencia desterrada, el franquismo impuso un *syllabus* cuya negación del mundo moderno pasaba por la deformación escolar de los clásicos del siglo XIX. La aparente mediocridad de Valera, Galdós y Clarín le venía muy bien a la dictadura.

El siglo XX avanzaba y Galdós se iba quedando ciego, mientras los nuevos escritores, la generación del 98, desarrollaban pertinaces defensas contra el maestro. Baroja y Azorín, anarquistas de salón que se habían estremecido con *Electra*, negaron a Galdós tres veces tan pronto cayó el telón sobre el antiguo liberalismo. La religiosidad atormentada del regeneracionismo, su exaltación de una España profunda y castiza tras la pérdida de Cuba, lo tornaba incompatible con la mansa clerofobia de don Benito. Se fue imponiendo el parricidio. "No es cínico como Verlaine, ni satánico como Baudelaire, ególatra como Nietzsche. En Galdós no hay llama", sentenció Baroja. César González-Ruano se lamentó en sus memorias de que ni con la mejor buena voluntad podían respetarlo los jóvenes. Era inútil esperar que los Ramiro de Maeztu, que velaban armas para la guerra civil europea, tuviesen piedad para el ciego que dictaba sus últimos *Episodios nacionales* sobre la vetusta Primera República. Unamuno fue más generoso, al grado de ser el único entre ellos que lo homenajeó el día de su muerte. Y Ramón Gómez de la Serna se burló de la suscripción nacional que Galdós auspició para procurarse una vejez más que digna, porque pobre nunca fue. "Otra vez el español con afán de mendigo...", anotó Ramón.

Galdós fue el último de los gigantes de la novela decimonónica y el único en soñar con el Premio Nobel. Se lo ganaron José Echegaray (1904) y Jacinto Benavente (1922). Tras su muerte, el 4 de enero de 1920, el novelista fue asimilado al mundo senescente de esos dramaturgos. Antonio Espina firmará el anatema en 1923: "Galdós fue una inmensa medianía." Tomás Segovia dice que Espina se arrepintió, como Gómez de la Serna, quien concluyó que tan monstruoso fue Galdós como Unamuno.

La muerte de Galdós fue galdosiana. Los curas merodeaban alrededor del lecho del moribundo. Hay familiares interesados en vender a la Iglesia la sonora reconciliación del hereje. El doctor Gregorio Marañón, médico de cabecera, ahuyenta a las ratas eclesiásticas con su conciencia española en paz: Galdós se va creyendo en el austero cristianismo que soñaron Juan de Valdés y Erasmo. Muerto el novelista, Alfonso XIII ordena luto nacional pero la izquierda protesta porque este no incluye desfile militar. La Institución Libre de Enseñanza prefiere no hablar de un compañero de viaje cuyo radicalismo dejó mucho que desear. Y al escritor popular lo despide esa muchedumbre que Ramón execra pues cuando se reúne crea un domingo. La actriz Margarita Xirgu, preferida de Galdós, melodramatiza arrojando flores al cortejo desde el Hotel París de la Puerta del Sol. Cierran todos los teatros. —

**CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL** es escritor, crítico literario y editor de *Letras Libres* México. Su último libro es *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XIX* (El Colegio de México, 2019).