



CORONAVIRUS

El enemigo más insidioso

BRANKO MILANOVIC

Es peor que la guerra aunque mate a menos gente. Porque en una guerra las líneas están claras. Los vecinos de quienes nunca sospechaste pueden volverse contra ti. Pero no tus padres, ni tus hermanos o hermanas, hijos o pareja. Esto va contra aquellos que aman a otras personas. Matará a aquellos que quieren ser amigos, ayudar a los demás o disfrutar de su compañía.

Solo te dejará en paz si puedes separarte del mundo, y si tienes suficiente autocontrol y frialdad para no emerger de esa existencia gélida y solitaria. Su "objetivo" es destruir la sociedad. Su "objetivo" es lograr que te mate gente que morirías por mantener con vida. —

*Traducción del inglés de Daniel Gascón.
Publicado originalmente en el blog del autor, Global Inequality.*

BRANKO MILANOVIC es economista. Su libro más reciente es *Capitalismo, nada más* (Taurus, 2020).

CORONAVIRUS

Rueda de espectros



MARIANO GISTAIN

iendo la tele: tres ministros y una ministra. Y detrás, militares, expertos, secretarías de Estado. Esta rueda de prensa de espectros es el Juicio

Final. Pero solo me doy cuenta al día siguiente. El general se parece al abuelo del rey, aquel don Juan de la corte de Estoril. El mismo día que comparecen estos figurones del averno el rey vigente le retira a su padre el sueldo y renuncia a su herencia. Vaya momento.

Y aún dicen que un virus no es vida. Será prevista, o posmuerte. Pero es. Es un ente con más presencia que cualquier humano. Un sacacorchos coronado. No lo sientes llegar. Vengo con los enlaces puestos, dice. Links al más allá. Llevo en la mochila cajas llenas de vacunas, pero cuando las voy a reparar resulta que son hidras de siete cabezas, todas infectadas. Era un fake, eso sí, oficial. O sea, ha sido verdad mientras ha durado la rueda de prensa. Preguntas filtradas y transcritas en una pantalla. El plasma hecho texto.

Todo lo oficial ha sido siempre mentira o error, pero en este caso es las dos cosas a la vez. De ahí tanta solemnidad. De todas formas hemos hecho caso, tarde y mal, a mala gana, disciplinadamente... disciplina social. New Concept Car. Al menos nos sentimos juntos, una especie de comunidad vírica tardía, aunque sea metafísica, metaficticia, la autoficción era el virus, que se propaga y permanece. Superficies duras, pelos, aire, gasoil.

El virus es la venganza imprevista de las generaciones jóvenes, que se iban quedando sin futuro, a expensas de sus jubilados ancestros, y ahora

mira. Liberando recursos del sistema. Es difícil, y aburrido, creer que no hay una cierta intención, que todo es azar y necesidad, lucha por la no vida.

Quiero ser positivo (no dar positivo) pero la situación mundial mía se complica: los dedos ya congelados empiezan a destrozar las teclas, golpean las letras cual estalactitas, pronto llegarán al procesador que guarda la memoria de la especie: anoche vimos a tres ministros y una ministra que no tenían ni idea de lo que decían. Aunque en ese momento no me di cuenta. Las lágrimas me impedían entender lo que estaba viendo: nada. El simulacro del poder en su máxima desorientación. La vicepresidenta era la única que fingía bien, con apostura y experiencia. Tiene tablas. Estaban flanqueados por otros responsables con cara de miedo (entre ellos un militar con la cara de don Juan), esa escenografía era para reparar o descargar las culpas. Tanta gente.

Estado de alarma. Al tío Joaquín, 85 años, lo ha parado la Guardia Civil cuando iba a dar de comer a las gallinas: que deje la bici, que vaya andando.

Escenario positivo número 1. La epidemia pasa en un mes, quizá me-

nos, y nos ponemos en modo euforia, salen vacunas por doquier, una nueva generación de antibichos, pura ecología, renace el optimismo absurdo, la necesidad, el consumo basura, se reinician los bares, el jolgorio, la vida aquella pseudodisipada, incluso el lujo (el que reclamaba Fernando Fernán Gómez, no el low cost); se olvidan los propósitos de enmienda y vuelve el plástico y todos a comer murciélagos, que son símbolos de lo mejor, lo prohibido controlado, murciélagos de criadero, de piscifactoría, asépticos, la muerte vencida, el pangolinismo, el exterminio y la extremaunción.

Los dedos han vuelto de la muerte, que solo era un aviso, la vida vuelve en forma de letras ordenadas por el editor automático de CRISP-R, la "R" es "resurrección", siempre a crédito, pero Lagarde está abriendo el grifo, ella siempre lleva un millón en el bolso, y los bancos fluyen de nuevo alegremente sin control. La única forma de reactivar el sistema es dar libertinaje al capital serie B, que es casi todo. Lo demás no funciona. Nunca ha funcionado. Los policías y soldados patrullan con el manual de



Adam Smith bajo el brazo y los bomberos, que no tienen nada que hacer, reparten pegatinas de Keynes.

Epístola póstuma: aquí estoy disfrutando del tomo *El infinito en un junco*, de Irene Vallejo, misceláneo, entretenido, educativo, atrevido, lleno de sorpresas y travesuras... una maravilla: todo este desastre que nos aflige (o ya nos ha matado, según si eres funcionario o no), ya les pasó a los griegos, todo está escrito, catalogado en el big data de los milenios, por eso también, quizá, estamos posmortem, cripta de Pombo. Y tengo ya aprendido el fabuloso *Ramón Acín, en cada uno de nosotros un pedazo tuyo*, que Víctor Juan Borroy dedica al autor de las pajaritas, que financió *Tierra sin pan* a Buñuel con un décimo de lotería. Se saturan las redes, y solo llevamos dos días. Lo que se abre por un lado se cierra por otro.

Escenario positivo número 2. La cuarentena ha durado lo justo, todo va bien, en el sentido que fue bien el desenlace del crack del año 8, o sea, un desastre mundial, pero con variaciones: comida a lomos de drones, comida estatal, raciones, sopa en gotas, maná del Plan Marshall. Se descubre el vínculo entre el coronavirus (ya olvidado) y el 5G. Se va a saber. El IoT coronado.

Se me caen los dedos a trozos de tanto whatsapp, no hay nada a la vista, solo esas comparecencias de autoridades que decretan medidas efímeras, como abrir las peluquerías/cerrar las peluquerías. On/off. Esto pasará bla bla. Hay mensajes de propósito de enmienda, redenciones en masa, arrepentimientos difusos, qué hemos hecho, la era del plástico corrupto, savonarolismo... pero no pasa ni una moto. Los gorriones se han hecho cuervos, los búfalos buitres. Quiero creerme todo.

Escenario y 3. Perdido el sentido, destruido el sueño de Europa, arruinada hasta la mismísima Deuda, está todo por hacer de nuevo, de cero otra vez. Amén. —

MARIANO GISTAÍN es escritor y columnista. Lleva la web gistain.net. En 2019 publicó la novela *Se busca persona feliz que quiera morir* (Limbo Errante).



POLÍTICA

Biden: volved con el abuelo



RICARDO DUDDA

na parte del establishment liberal occidental (desde la socialdemocracia al centroderecha) asumió tras 2016 que la insurgencia populista era solo un bache o una desviación puntual. Pronto las cosas volverían a su cauce. Ese cauce, los años previos a 2016, era preferible solo porque era previo a la insurgencia populista. No existía un análisis más allá, y la única solución era volver atrás en el tiempo. La victoria del populismo de derechas en Reino Unido y Estados Unidos, según esta lógica, fue una especie de catástrofe natural, un fenómeno espontáneo: de pronto, una parte de la población quiso cambiar radicalmente el statu quo. Esta visión no tiene en cuenta que quizá había que cambiar el statu quo y que nadie, tras la mayor crisis económica en décadas, lo propuso de manera sensata.

Aunque en los últimos cuatro años han cambiado muchas cosas y los diagnósticos sobre el populismo son más sofisticados que al principio (estamos hablando ahora, más de diez años después de la crisis, de

los efectos de la Gran Recesión y de su posible influencia en la aparición de los populismos), persisten en algunos líderes la ceguera y la autocomplacencia. Quizá el político que mejor refleja esto es el futuro candidato (si no se tuercen las cosas) del Partido Demócrata estadounidense, Joe Biden.

Su campaña presidencial se basa en dos pilares sencillos: elegibilidad y Obama. El primer argumento defiende que solo alguien como Biden (moderado, *old school*, campechano) puede derrotar a Trump. Es extraño, tautológico (si me votáis, me votaréis) e indica que el establishment demócrata sigue todavía en una burbuja: la elegibilidad, la idea del candidato ideal, el americano perfecto estilo James Stewart, quizá ya no tiene sentido tras Trump. Es también un análisis de politólogo (qué perfiles demográficos le apoyan: los pensionistas, las clases medias, la población negra) convertido en una promesa electoral. Decir a un público compuesto por esos segmentos demográficos que él puede ganar porque le apoyan precisamente esos segmentos de la población resulta ligeramente ridículo (y Biden lo ha hecho en más de un mitin).

El segundo argumento es la nostalgia: Obama fue uno de los presi-

dentes más ilustrados de las últimas décadas en Estados Unidos, un líder civilizado y pedagogo con la virtud de la ejemplaridad pública; después del presidente ilustrado vino el maleducado. Hoy Biden defiende una vuelta a esa decencia frente a Trump.

Al centrarse en esos dos aspectos (elegibilidad y reivindicación de Obama), Biden quizá consiga vencer a Trump, pero no atacará la raíz del problema que trajo a Trump. Como ha explicado el periodista Ben Judah, “al conceptualizar a Trump como una excepción al statu quo y no como un producto del statu quo, Biden no se da cuenta de que las condiciones para producir otro Trump todavía existen.” ¿Qué condiciones son esas? Tienen que ver con la “oligarquización” y “elitización” del Partido Demócrata.

El partido siempre ha sido un gran paraguas ideológico, pero en los últimos años está más dividido que nunca entre un ala ortodoxa (los llamados *corporate democrats*, tibios con Wall Street, el lobbismo y el *big money*, herederos de los Nuevos Demócratas de Clinton) y una nueva ala de socialistas democráticos, liderada por Bernie Sanders y Alexandria Ocasio-Cortez, que defiende una socialdemocracia más radical. Esta última siempre había existido (y es heredera del candidato presidencial del 74 George McGovern, que fue aplastado por Nixon), pero durante los años de Obama no había hecho mucho ruido. Ahora representa más de un tercio del partido.

Más allá de sus propuestas, los socialistas democráticos apuntan a un problema real dentro de los demócratas. En la revista *Jacobin*, el periodista Luke Savage define al partido como un “autoproclamado vehículo para la clase media y los desfavorecidos que en la práctica funciona más como una enorme compañía de consultoría empresarial que hace un poquito de caridad y otro poquito de trabajo para la comunidad por una cuestión de marca: está liderado por patricios de cuello blanco, con visión empresarial, comprometidos completamen-

te con un proyecto que nunca moleste a los extremadamente ricos o ni siquiera les cree una pizca de malestar”. Es una caracterización dura, quizá demasiado impresionista, pero acertada.

El medio de comunicación *Bloomberg* filtró una charla de Biden con donantes multimillonarios del partido que recordaba a las charlas de Hillary Clinton con Wall Street en 2016: “Tengo muchos problemas con algunos de mi equipo, del lado demócrata, porque dije que he descubierto que los ricos son tan patriotas como los pobres. No es una broma. No queremos demonizar a la gente que ha hecho dinero [...] No va a cambiar el estándar de vida de nadie. Nada va a cambiar sustancialmente.” La presencia de alguien como Michael Bloomberg en las primarias, aunque breve e insatisfactoria, también apunta a una “oligarquización”: como ha señalado el economista Branko Milanovic, en EEUU solo se tienen en cuenta los intereses de la clase media si coinciden con los de la clase alta. Thomas Piketty ha escrito que el Partido Demócrata es el partido de las élites educadas y de los ganadores de la globalización (“En 2016, por primera vez en la historia de Estados Unidos, el Partido Demócrata obtuvo un mejor resultado que el Partido Republicano entre el 10% de los votantes con mayores ingresos”).

Aunque Biden ha prometido un giro a la izquierda (con subidas de salario mínimo, planes de inversión enormes contra el cambio climático, una extensión de Medicare modesta) y posiblemente nombre a un vicepresidente más progresista que él, su promesa de continuismo es decepcionante: no solo porque asume que Trump es la desviación de un proceso de progreso lineal (y no el representante de una nueva realidad), sino también porque cree que estamos ante un problema de carácter y no estructural. —

RICARDO DUDDA (Madrid, 1992) es periodista y miembro de la redacción de *Letras Libres*. En 2019 publicó *La verdad de la tribu. La corrección política y sus enemigos* (Debate).

CINE

For Sama, The cave y el cine de la atrocidad



FERNANDA SOLÓRZANO

En su libro *Ante el dolor de los demás* (2003), la escritora Susan Sontag se pregunta por las reacciones que genera la “fotografía de la atrocidad”, como designa a las imágenes de heridos y muertos en las guerras. El ensayo es una adenda a su libro *Sobre la fotografía* (1977), donde cuestionaba —a veces con dureza— la ética de la fotografía como medio visual. Ahí afirmaba, por ejemplo, que la difusión excesiva de imágenes bélicas terminaba por anestesiar la sensibilidad del receptor.

En *Ante el dolor de los demás*, Sontag acepta que ese juicio no descansa sobre la evidencia. Para compensar, en esta nueva reflexión no deja piedra sin remover. Una de sus premisas es que las fotografías de guerra vuelven reales (“o más reales”) asuntos que las personas privilegiadas o quienes viven en lugares seguros quizá preferirían ignorar. Esto puede sonar moralista, pero para Sontag el desarrollo del argumento no lo es. La escritora incluso cuestiona la superioridad moral de quienes piensan que ver esas imágenes es, de algún modo, suficiente. El imperativo, escribe, no es tanto mirar fotos que registran crímenes y crueldades sino “pensar en el significado de mirarlas y en la capacidad de realmente asimilar lo que muestran”.

Ante el dolor de los demás es un libro sobre fotografía fija pero mucho de lo que plantea es extrapolable a los documentales de guerra. Aunque una fotografía de autoría anónima puede prestarse a lecturas subjetivas, apropiación y/o propaganda, la propia Sontag señala que, cada vez con más frecuencia, los fotógrafos de guerra son portavoces de las víctimas. Esto también ocurre en los documentales bélicos contemporáneos, cuyos directores hacen pública su intención de, por ejemplo, denunciar genocidios.

La obligación de pensar por qué ver un documental de guerra va de la mano con pensar por qué invitar a otros a hacerlo —una de las actividades que definen mi profesión—. Este año, una coincidencia en los premios Óscar me hizo confrontar la vaguedad de mis propios *porqués*. De los cinco documentales nominados, dos transcurren en plena guerra civil siria: *The cave*, de Feras Fayyad, y *For Sama*, de Waad al-Kateab y Edward Watts. Ambos narran la historia de mujeres cuya profesión las pone en contacto constante con víctimas de bombardeos y —la coincidencia más dolorosa— ambos muestran niños heridos, algunos agonizantes. Por momentos, ver estas películas se vuelve intolerable.

The cave debe su nombre a un hospital subterráneo en Guta, cerca de Damasco. La directora del hospital es la doctora Amani Ballour, quien tolera el ninguneo de hombres que exigen hablar con “un director hombre, que pueda hacer un mejor trabajo”. El machismo musulmán al que apuntan escenas como esta tiene contrapesos: el padre de Amani, orgulloso de su hija, y el entrañable cirujano Salim Namour, quien interrumpe al hombre que insulta a Amani para informarle que la doctora fue elegida por votación.

Uno de los atributos de la protagonista es su impasibilidad. No solo ante el machismo —con el que, se intuye, ha lidiado siempre— sino ante los casos desgarradores que atiende. Amani es pediatra, lo que explica que el docu-



mental muestre tantos niños. Después de un ataque aéreo, la doctora recibe a un bebé cubierto de polvo y logra que escupa un trozo de cemento. Más adelante, intentará salvar la vida de niños atacados por bombas químicas.

Entre tanta crudeza, la cámara de Fayyad busca centrarse en la experiencia de Amani. Así, se aleja de escenas que la propia doctora parece incapaz de soportar (si ella no pudo salvar una vida, no hay algo que, narrativamente, justifique filmar un cadáver). En el documental *For Sama* los márgenes son más amplios. La cinta es narrada en *off* por su directora y toma la forma de una carta dirigida a su pequeña hija: la Sama del título, nacida en Alepo en 2016. Al-Kateab es también periodista, por lo que mucho del pietaje tuvo como primera intención documentar los ataques. Y ya que su esposo es médico, hay, como en *The cave*, acceso a quirófanos. Si el documental sobre la doctora Amani mostraba el dolor de la protagonista al ejercer su profesión,

For Sama quiere hacer ver a la audiencia más dimensiones del horror. Por ejemplo, a una madre que reconoce el cadáver de su hijo o el apilamiento de cuerpos, algunos en *close up*.

No es que la inclusión de *For Sama* o *The cave* en una categoría del Óscar hiciera imperativo verlas. Sin embargo, su nominación las volvió accesibles en salas de cine o en plataformas digitales. Sugerir a otros ver documentales suele generar resistencia, pero nada parecido a las respuestas que obtuve a cambio de “recomendar” *For Sama* o *The cave*. Bastaba describir el tema para saber que mi interlocutor no se asomaría a sus universos. Uno puede minimizar esta resistencia calificándola de cobardía o de falta de compromiso. Pero hacerlo, como dijo Sontag, es una forma de superioridad moral. Querer convencer a otros de ver una película “importante” (por estar nominada, por aparecer en listas de “lo mejor del año”) es un acto esnob y retórico: cosifica a se-



res humanos de por sí reducidos a daños colaterales. Tampoco es suficiente el argumento del “deber humanista”, considerando la posibilidad nula que tiene un espectador promedio, no se diga mexicano, de incidir en las crisis humanitarias de Medio Oriente.

La fotografía de la atrocidad, escribe Sontag, puede dar lugar a distintas respuestas: “un llamado a la paz, un llamado a la venganza, o la conciencia perpleja de que en el mundo pasan cosas horribles”. Lo mismo puede decirse del cine. Aun así son respuestas estériles si antes no se examina lo que genera en cada quien este tipo de películas. Durante el visionado de *For Sama* y de *The cave* varias veces bajé la vista, sobre todo en escenas de duelo. Contemplar ese dolor —el de un humano que pierde a otro— se sentía como una especie de invasión. Incluso, de insolencia. “Hay vergüenza al mirar un *close up* del horror verdadero”, escribe Sontag, y agrega que quizá los únicos con el derecho a ver imá-

genes son aquellos que pueden mitigarlo o quienes pueden aprender de ellas. “El resto somos *voyeurs* —dice—, aunque no sea nuestra intención.”

En este acto de voyeurismo, sin embargo, hay lugar para la revelación. Escenas como la de una madre que llora a gritos la muerte de su hijo pueden no corresponder a la experiencia de un espectador y, en ese sentido, sería osado de su parte afirmar que “la entiende”. Sin embargo, son escenas no muy distintas de las que, casi todos los días, muestran los medios en México: madres que lloran a sus hijas asesinadas y familiares desolados por sus muchachos *desaparecidos*. Según Sontag, las imágenes de tragedias en países lejanos pueden traer la satisfacción de que aquello que se ve no es algo que le pasa a uno (“no estoy enfermo, no me estoy muriendo, no estoy atrapado en una guerra”). No creo que sea el caso de un espectador mexicano. Si acaso, la exposición diaria a escenas de exterminio civil puede explicar el rechazo inmediato a ver películas como *For Sama* y *The cave*.

Quizá la sensación de vergüenza, la que hace bajar la vista, sea la que, paradójicamente, lo vuelva a una parte del relato. Reconocer la asimetría entre quien mira y quien es mirado es preferible a la compasión pasajera. Escribe Sontag que el sentimiento de simpatía es engañoso; sugiere identificación inmediata con las víctimas— y esto impide cuestionarse si uno no es cómplice del perpetrador. No de un individuo en concreto, sino de un statu quo que permite la opresión. Para poner un ejemplo cercano, habría que observar qué sensaciones genera la imagen de un crimen violento. Y, al hacerlo, preguntarse si ignorar sus causas —la impunidad, la violencia de género— no facilita que se cometa el siguiente.

Hacia el final de *Ante el dolor de los demás*, surge la pregunta de qué hacer con las sensaciones que generan imágenes de dolor. La sensación de “no poder hacer nada”, dice su autora, lleva al cinismo, a la apatía o al abu-

rrimiento. No ofrece respuestas pero no descarta que existan. En el caso de *For Sama* y *The cave* quizá sonaría indecente apelar a la experiencia estética, pero igual sería deshonesto negar el poder transformativo de algunas de sus secuencias. En estos documentales no hay estilización visual pero hay belleza innegable en, por ejemplo, la escena en la que un corte de luz causado por un bombardeo obliga al cirujano, en plena operación, a iluminar su precario quirófano con la luz de su celular. Por no hablar de que en todas sus operaciones —y esta no es la excepción— reproduce música clásica desde su celular. Lo hace para ayudar a sus pacientes a relajarse, a falta de anestesia.

En ambos documentales coexisten las consecuencias de la vileza humana con gestos de bondad y resiliencia. Incluso de vitalidad. Para muchos, estos contrapesos justificarían el viacrucis de ver las escenas descritas. En algo parecido a una conclusión, Sontag escribe que las fotografías de los que sufren intensamente son más que recordatorios de muerte, fracaso, o victimización. “Invocan —dice— el milagro de la supervivencia.” Esto puede sonar abstracto, por lo que describo a continuación una escena de *For Sama*: Tras una explosión, una mujer con nueve meses de embarazo es llevada al hospital. Los médicos deciden hacer una cesárea de emergencia y extraen de su vientre a un niño lánguido y sin pulso. Durante segundos que parecen horas, los médicos lo frotan, le dan nalgadas, le comprimen el pecho. Todo parece perdido. De pronto el niño abre los ojos y suelta un llanto agudo. Su madre, se nos dice, también sobrevive. La directora describe el episodio como “un milagro” que les da fuerza para seguir. Si esto es cierto para ella, también lo es para el espectador que, un minuto antes, quizá había decidido dejar de ver el documental. —

FERNANDA SOLÓRZANO es ensayista y crítica de cine. Lleva la videocolumna *Cine aparte* en *Letras Libres*. Esta primavera sale en España su libro *Misterios de la sala oscura* (Taurus).



MÚSICA

Dra. Taylor & Ms. Billie (o viceversa)

H

**RODRIGO
FRESÁN**

oy están las dos juntas. Para la foto. Donde termina una empieza la otra. Y donde empieza otra termina la una. Opuestas pero complementarias. Modelos para armar y desarmar y amar y odiar. El signo y el sonido de un mismo tiempo, pero con voltaje alternativo y polaridad distinta. Monstruo ultraprecoz de dos cabezas: esa criatura vagamente alienígena y aerodinámica como Barbie replicante y surgida del country que es Taylor Swift, y esa descendiente directa de la muy funcionalmente disfuncional familia Addams que es Billie Eilish

rimándole al lado más luminosamente *dark* de su edad. Las dos cantándose a sí mismas canciones con corazones rotos y cerebros fritos. Billie Yin y Taylor Yang. Lo de una es “pegadizo”, lo de la otra es “hipnótico”; y ambas cuentan con seguidores con actitudes –acoso, invasión de la propiedad privada, imitación patológica– que traspasan los límites de lo normal. Y entre una y otra, todos esos récords y millones de escuchas y ventas para alegría de la industria. La bendita Taylor es la artista de la década que pasó y la maldita Billie –se supone– ya es la artista de la década que vendrá, y sí, el cambio de guardia se oficializó en la pasada entrega de los premios Grammy, donde los récords de la primera fue-

ron igualados y superados en número y en menor edad por la segunda.

Y las dos –Nirvana dixit– oliendo a *teen spirit* y fantasma adolescente.

Y, claro, se supone que Swift vendría a ser la versión Jekyll del asunto: hija modelo, guapa, *cheerleader* acrobática y *queen of the prom* y alumna aplicada con, de tanto en tanto, algún arrebatado de furia que no iba más allá de alguna copa de más y quema de fotos con su chico. Eilish, por su parte, es la faceta Hyde y freak que se sienta al fondo del salón y Lolita en versión Tim Burton y futura Carrie de Stephen King. Pero –como en aquella fantasía de Stevenson– la cosa no está tan clara en cuanto a la división de bienes y males, de bondades y maldades...

Swift es fan de sí misma y no tiene pudor a la hora de explicar con esa mirada de gata en celo autosatisfactoria que está educada para conseguir el aplauso sea como sea y compone y graba en recámaras de penthouses de princesa Disney o en estudios top reforzada por los más efectivos productores/coautores. Mientras que Eilish –entre estremecimientos por su confeso síndrome de Tourette– no tiene problema alguno en declararse fan de Justin Bieber y resta importancia a todo lo que le sucede revoleando ojos bajo la atenta mirada de su hermano mayor y productor de lo suyo con equipos artesanales y domésticos en el pequeño cuarto de la casa en la que crecieron y por el que se pasea su tarántula mascota. Los más recientes videoclips de Swift la muestran como hipersexuado autómatas o dulce heroína de musical del Hollywood dorado desbordante de empalagosos efectos especiales. Eilish, por su lado, se precipita desde las alturas como ángel caído con alas cubiertas de alquitrán en llamas como sueño húmedo de Robert “The Cure” Smith.

Este juego de espejos distorsionantes no es nuevo y suele ser una constante en el negocio del pop (allí estuvieron, en sus inicios, los chicos buenos de The Beatles con/versus los chicos malos de The Rolling Stones; y más cerca aún la chica-de-

su-casa Adele y la chica-de-su-pub Amy Winehouse); pero en el caso de Swift & Eilish aparece potenciado por uno de los rasgos característicos de la era en que vivimos: el desprecio por lo fake y la admiración por lo no-fake (que no necesariamente equivale a la autenticidad o al gesto artístico sentido y honesto).

Así, Swift vivió su propio infierno cuando pasó de ser la novia de América de turno a una suerte de mantis religiosa devoradora de galanes con los que no deja de ajustar cuentas vía canción/revancha, enemiga de colegas como Katy Perry (por robo de bailarines de tour o algo así), y victimista demandante y desorientada emisora de ese vomitada catarsis psycho-auto-compasiva-quejosa-sónico-histérica que fue el álbum *Reputation* (2017). Todo esto luego de los muy exitosos y perfectos en su forma e intenciones *Red* (2012) y *1989* (2014) por los tiempos en que todos la amaban y admiraban (incluyendo nombres como los de Elvis Costello, Ryan Adams, Neil Young, James Taylor, Judy Collins, Steve Earle, Lindsey “Fleetwood Mac” Buckingham, Dolly Parton, Lady Gaga y Kris Kristofferson, Paul McCartney y Madonna) mientras que el decano programa humorístico de televisión *Saturday night live* se reía, temblando, del fenómeno y del síndrome. Allí, en uno de sus muchos falsos comerciales, se publicitaba y recetaba el medicamento Swiftamine (ahora Eilish le canta al Xanax) a ser consumido cada vez que sentía que, inexplicablemente, no solo te gustaba la música de Taylor Swift (“principal causa de vértigo entre la población adulta”, advier-

te allí un médico) sino que, además, comienzas a respetarla como artista.

Sobre todo lo anterior trata el reciente documental y *vanity-project* para Netflix titulado *Miss Americana*, apasionante por casi todas las razones incorrectas, donde Swift “revela” su intimidad casi con desesperación y revisa su saga: niña en *home-movies* ya apareciendo como dispuesta a triunfar a toda costa, giras interminables, parejas desaparejas, trastornos alimenticios, persecución de su némesis Kanye West, madre con cáncer, juicio por acoso sexual y tocada de culo hasta ir a dar a súbito despertar político, enemiga pública de Trump, anticipadora con ojos entrecerrados del fin de su juventud y su inevitable tránsito “hacia el cementerio de los elefantes”, y cerrarlo todo con la composición del himno generacional “Only the young”, cuya letra no termina de aclarar si propone llamada a las armas o invitación a salir corriendo en retirada.

Mientras, la jovencísima Eilish, por el momento, no tiene nada de lo que arrepentirse y nadie a quien reprocharle nada (parece querer a todos y todos parecen quererla), y parte de su perfecta estrategia parece ser la de señalar todas y cada una de sus imperfecciones ahora mismo sin guardárselas para un hipotético y futuro popcumental. El EP *Don't smile at me* (2017) la reveló como artista a seguir de cerca (apoyado por el éxito boca a boca y pupila a pupila en YouTube de su “Ocean eyes”, al que solo cabría reprocharle un exceso aire y aroma de su maestra espiritual Lana Del Rey). Y, el año pasado, el recién multipremiado álbum *When we all fall asleep, where do we go?* y su omni-

presente “Bad guy” la han consagrado planetariamente y lanzado a versionista de “Yesterday” en el segmento necro-in memoriam de los Óscar, así como en cantadora en los créditos de apertura del nuevo Bond-film. Swift, en cambio, aparece en la reciente y castrada versión cinematográfica de *Cats* y su canción no ha ganado ni un Golden Globe ni fue nominada por la Academia.

Es decir: aquí y ahora, Eilish lleva las de ganar, pero nada más que por haber salido más tarde y ser más nueva y fresca y lo de más arriba, lo de la foto del principio: juntas pero no revueltas. Taylor susurrando un *uuuub* en sus implacables y sentimentales estribillos y Eilish casi eructando un *dub* entre estrofas.

Lo del principio: son tan diferentes, pero parejamente superdotadas cada una en lo suyo, que uno querría verlas y oír las siempre juntas. Como en una de esas *buddy-movies* de personalidades supuestamente irreconciliables que se potencian al acercar insalvables distancias. Algo así como un remake-reboot de *Thelma y Louise* en el que —llegado el momento de acelerar a fondo para que los acontecimientos se precipiten desde lo más alto del *top-bit-parade*, cuando en algún laboratorio de grabación ya se está destilando la nueva fórmula a sonar y transformar a bellas en bestias o viceversa— solo habrá que discutir/decidir si en el *fade to black* en caída libre lo que se oye como música de fondo en la radio de ese descapotable es “Me!” o “All good girls go to hell”. —

RODRIGO FRESÁN es escritor. En 2019 publicó *La parte recordada* (Literatura Random House).

LETRAS LIBRES

91 402 0033

revista@letraslibres.es

www.letraslibres.com/suscripcion

SUS
cri
base

50€
anual

CINE

Deseo de mujer mayor

W

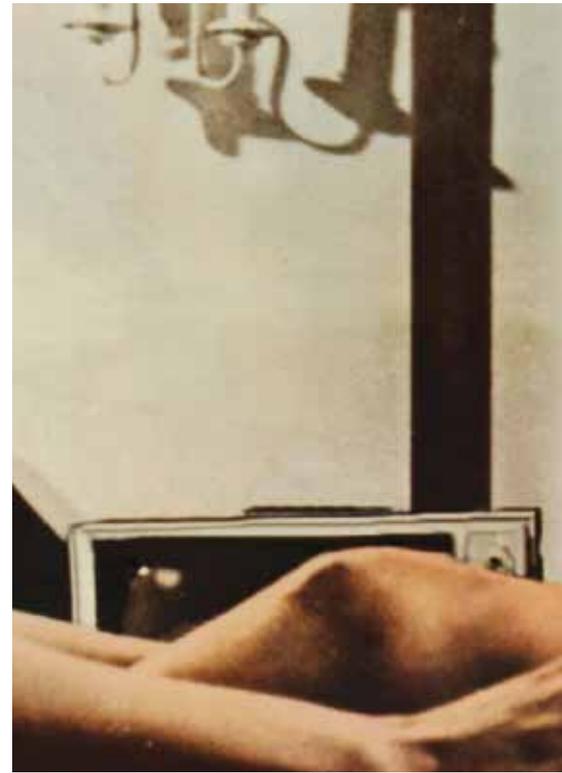
VICENTE
MOLINA FOIX

o es una novedad que el cine plasme deseos femeninos en el ocaso; cada vez se ven en las pantallas más mujeres indómitas, decididas y hasta obscenas en su madurez, lo que contribuye también a igualarlas libidinalmente con los hombres, haciendo tablas de ciertos tópicos místicos crecidos en torno a ellas y reflejando así la verdad de las liberaciones explícitas. Con todo, los memoriosos y los entrados en años recordamos especialmente dos filmes de ese registro temático: *El graduado*, de Mike Nichols (1967), con su pegadiza canción, y la adaptación en España y con la Guerra Civil española de trasfondo que Manuel Lombardero, sobre un guion de Rafael Azcona, hizo en 1996 de la estupenda novela de Stephen Vizinczey *En brazos de la mujer madura*, muy superior a la que, manteniendo el título original del libro, *In praise of older women*, filmó casi veinte años antes (1978) en Canadá un cierto George Kaczender con reparto estelar y escaso brillo narrativo.

Las dos casadas y madres en torno a la cincuentena que protagonizan *El doble más quince* del director vasco Mikel Rueda y *Reina de corazones* de May el-Toukhy entran en la categoría de las *invisibles* del último estreno de Gracia Querejeta, es decir las mujeres que, teniendo belleza y formas no devastadas todavía, raramente o nunca provocan la mirada de interés de los hombres. Es muy sugerente y hasta inquietante que en la película de Rueda a Ana (Maribel Verdú) no se la haya visto de antemano en el chat erótico que sostiene, según sabemos después, con un muchacho joven, ocultos ambos en la conversación digital bajo pseudónimos. El es-

pectador sabe de ella cuando, en un muy logrado arranque, Ana espera nerviosa junto a su coche en un *no man's land* al que se acerca en su bicicleta un también desconocido adolescente en edad escolar. Rueda es un formalista, cosa que en principio yo agradezco, siempre que las figuras de estilo cumplan la encomienda que tienen en Ophüls o en Antonioni, por citar grandes maestros no del todo ajenos a la inspiración del cineasta nacido en Bilbao. El sintagma visual recurrente, y como tal un poco cargante, es el desenfocado, al que acompañan encuadres vaciados de actividad y con información objetual o paisajística que —deliberadamente, uno deduce— se pretende ajena a la trama. Esta opacidad manierista, que en la parte final recuerda y quizá rinde homenaje a las citas con desencuentro de *L'eclisse* y a las travesías por espacios urbanos despoblados de *L'avventura*, tiene el contrapunto de una dialogación que incurre en la verbosidad y la redundancia; la veteranía de Verdú la supera, pero no siempre lo logra el joven Germán Alcarazu, al que no le faltan, sin embargo, presencia y desparpajo.

En *El doble más quince* hay elipsis y escamoteos que funcionan muy bien, como, por ejemplo, el modo de reflejar en la gran pantalla, a un lado, los mensajes que la pareja chateadora se cruza en sus ordenadores; es al contrario un hándicap o un anticlímax que la escena de cama entre la casada infiel y el colegial de quince años eluda toda visible carnalidad, y no creo que esa decisión se haya tomado para escapar del puritanismo legislativo, ya que Alcarazu, y esto se sabe por la prensa, es de aspecto aniñado pero mayor de edad en la vida real. La cineasta danesa de origen egipcio El-Toukhy no cae en tal despropósito. Su película, de un erotismo indisimulado, tiene aromas de thriller que hacen pensar en el



cine de Paul Verhoeven, aunque ningún vínculo une a Anne, la madre de dos niñas gemelas y abogada especialista en casos de menores hostigadas, con la perversa vengadora de hombres interpretada por Isabelle Huppert en *Elle*. Y por mucho que Anne (excelente Trine Dyrholm) no salga a buscar tan a ciegas el sexo como la Ana española (sorprendente coincidencia de nombres), la base de su curiosidad y de su atrevimiento es la misma que lleva a esta última a quedar con un desconocido en un descampado: el cansancio del rito matrimonial, los antojos de la aventura, el rejuvenecimiento en la piel del más joven, experiencias y búsquedas frecuentes entre los maduros heterosexuales y una buena parte de la comunidad gay.

En *Reina de corazones* (*Dronningen*) la propia mecánica de los cuerpos expande el territorio dramático; hay algún componente tecnológico (la grabación de las preguntas que el chico Gustav le hace a ella, en una variante del llamado cuestionario Proust), pero básicamente, frente a los extrarradios urbanos y las ferias de Mikel Rueda, El-Toukhy se circunscribe a



LITERATURA

Los biófagos atacan de día y de noche



FABIENNE BRADU

Henry de Montherlant fue, junto con André Gide, uno de los primeros lectores de Camus, más exactamente de su temprano libro *Noces* (1939).

Después de leerlo en la biblioteca de unos anfitriones suyos, Gide habría declarado a sus amigos: “Me gusta mucho la manera en que está escrito, realmente se trata de alguien que tiene el sentido de la lengua.” Montherlant fue más escueto y solo lo alentó a seguir. Pero se trataba para el joven argelino de un gran acontecimiento porque ellos eran, junto con André Malraux, los escritores a los que admiraba en esa época.

Montherlant también era partidario de una palabra que Camus le tomaría prestada para significar su suspicacia hacia la biografía: los *biófagos*. En rigor, le pertenece a un poeta belga, Fernand Divoire, quien así definió su invento: “Los biófagos son gente que llega inútilmente a comerse la vida de los demás.” A fines de 1934, Montherlant publicaba una crónica en el periódico *Le Figaro*: “Contra los biófagos”, que traduzco aquí por ser demasiado o perfectamente desconocida en español:

●
 Existe una liga contra el ruido y ojalá fuera más eficaz. ¿Para cuándo una liga contra aquellos que Fernand Divoire llamó los *biófagos*? El objetivo de semejante liga sería educar al público: se empeñaría en convencerle de que el tiempo de los intelectuales merece ser preservado y que no hay que tenerles rencor si lo defienden con una energía susceptible de ofender a los demás.

la casa donde vive Anne con su marido médico, Peter, y sus hijas y a la que llega Gustav, el hijo adolescente de un primer matrimonio del padre. La casa y asimismo el bosque próximo, un escenario encantado, como de cuento de hadas, donde se inicia la apasionada historia de Anne y su hijastro, que la directora y coguionista se esfuerza en subrayar, de modo forzado y un poco incongruente, con varias citas a *Alicia en el país de las maravillas* y, en unas alusiones, más crípticas pero atractivas en su enigma, a los sapos que aparecen muertos en el río local con una de sus vísceras, el hígado, extraída minuciosamente del cuerpo de los batracios. Se trata de un giro no tanto argumental como anecdótico, que al principio parece insinuar la presencia de un psicópata suelto en la vecindad, pero pueda tal vez encerrar una idea de plaga bíblica que castiga a los habitantes del lugar. La idea que en estos momentos más nos preocupa, aunque por el momento la amenaza mortífera del coronavirus no tenga resonancias religiosas.

El desenlace del filme no hay que contarle, como es natural, pero sí puede

cuestionarse, sin dar demasiadas pistas. Que Anne muestre tamaña crueldad ante los hechos que acontecen, tanta determinación y tan fuerte sentido del mantenimiento de la paz familiar y el statu quo, es un factor de desconuelo para quien, como es mi caso, se enamoró vicariamente o quedó al menos seducido por esta apasionada mujer sin trabas ni remordimientos. ¿Es aceptable la decepción amorosa respecto a las criaturas de ficción? Así ha sido siempre en la historia de la novela, y el cine lo fomenta al dar al público cuerpos vivos y rostros conocibles. Que una historia de desenfreno y traspaso del límite acabe siendo una agria parábola sobre el poder del marco institucional resulta lícito, claro está, para quienes han concebido y hecho la película, pero decepcionante y acomodaticio en el campo de las expectativas no menos legítimas forjadas en la mente del espectador. O hablando ya de los imposibles, el deseo frustrado de entablar relación con tal personaje o tal intérprete de una película amada. —

VICENTE MOLINA FOIX es escritor. En 2019 publicó *Kubrick en casa* (Cuadernos Anagrama).

Los biófagos son ante todo los extraños a quienes los “negocios” nos obligan a regalar briznas de nuestro tiempo, aquellos inevitables que no entienden que, por lo general, un asunto puede arreglarse por carta o por teléfono. No, a fuerzas piden una cita; a fuerzas nos hacen perder cuarenta minutos (porque, por supuesto, llegan tarde) cuando, por teléfono, habríamos despachado el asunto en cinco minutos. Sin embargo, es relativamente fácil defenderse de ellos y hasta se puede hacer con cierta frialdad. Es menos fácil hacerlo con la gente cuyo único problema consiste en ser demasiado amable. En una ocasión hablamos de las tragedias de la cortesía. Se trata del desgaste nervioso que sentimos al ser amables, es decir, yendo contra nuestra voluntad. Pero la otra tragedia de la cortesía consiste en el tiempo que nos hace perder.

¿Cómo darle a entender a alguien “amable”, sin ofenderlo con un rechazo que las cuatro horas que gastamos cenando y haciendo sobremesa en su casa las habríamos empleado mejor en otra cosa? ¿Cómo darle a entender que si multiplicamos estas cuatro horas por las cuatro horas que nos sentimos obligados a dedicar a Pedro, a Pablo, a Santiago que son todos “tan amables”, días y semanas se perderán para nuestra cultura, para nuestra vida interior, para nuestro perfeccionamiento? ¿Cómo darle a entender que la mayor amabilidad hacia nosotros sería dejar de invitarnos?

La discreción en la amabilidad siempre será una virtud más exquisita que la amabilidad misma. Pero se vuelve un deber cuando el objeto de nuestras amabilidades resulta ser alguien para quien las horas cuentan. Y la discreción en la amistad. Pienso en esos amigos que no saben despedirse sin preguntar: “¿Cuándo nos volveremos a ver?” ¡Ay, por piedad, déjenme respirar! La amistad se emponzoña cuando no se queda en barbecho por un tiempo. ¡Son verdaderos torturadores aquellos que escriben, por el puro gusto, carta tras carta y pretenden que uno les conteste cuando ya es mu-

cho haberlos leído! No existe amistad más agradable que aquella en la que los amigos pueden dejar de verse y de escribirse durante tres meses sin que su relación resulte dañada. Un día me extrañaba con una joven mujer, gran amiga de los gatos, de que sus gatos no llevaran nombres: “¿Cómo hace para llamarlos?” Ella me contestó: “No los llamo. Vienen a mí cuando quieren.” Exquisita respuesta que debería ser la regla de toda amistad. Yo mismo un día le dije a una mujer sin afán de burla: “Pienso tanto más en usted cuanto menos me recuerda su existencia.”

Un hombre que pretende reducir las horas perdidas en su vida corre el riesgo de pasar por grosero. Si no quiere ofender, ¡cuántas falsas excusas son necesarias! Hay que pasar por ausente muy a menudo, disponer de alguna casa en el campo para *justamente* salir



al día siguiente, hacerse el muerto para ganar ocho días al regreso de cada ausencia, etc. La liga contra los biófagos tendría la ambición de convencer a la gente de que un intelectual no pretende ofenderlos si se transforma en anguila para escapar de sus manos; de darles a entender cuánta calma de espíritu, libertad de espíritu, largas horas de silencio y nada de interrupciones, son necesarias para hacer algo que sea pensado y construido; explicarles que un día entero dedicado al trabajo (cerrada la llave de la “vida”) equivale a cuatro o cinco días de trabajo mermado —aunque fuera tan solo de dos o tres horas diarias— por los biófagos. Les enseñaría que una aparente misantropía es una necesidad vital para un hombre de pensamiento, si quiere salvar

lo esencial en él, y también que quien molesta a un hombre de pensamiento, aun con la intención de ser amable, le roba algo, tan tangible y grave como si robara la billetera de su saco.

A veces se oye decir de un escritor: “Vive como un salvaje” o “es imposible agarrarlo”. Yo respondo: “Es porque vive como un salvaje que puede entregar buenos libros.” “¡Pero X y Y, que se ven en todas partes, también entregan nuevos libros!” “¿Quién sabe si no los hubieran entregado mejores o en mayor número, de haber vivido ‘como salvajes’ o, al menos, según una disciplina de vida gracias a la cual se escabulleran más a menudo?”

Stefan Zweig escribió en su excelente *Casanova*: “A J. J. Rousseau no le sobraban las dieciocho horas que gastaba al día puliendo las frases de *La nueva Eloísa*.” El ejemplo de Rousseau no me parece el más pertinente y la jornada de dieciocho horas se antoja un poco larga (diez horas de trabajo intelectual al día me parecen suficientes), pero la frase corresponde a lo que debería fijarse en la mente de todos. El hombre medio discurre a menudo sobre la brevedad de la vida. Pero ya no escucha, o actúa como si no escuchara, cuando usted le dice que la vida es una cuestión de horas y que por esta razón “lamenta” usted no ir a su casa para tomar un oporto. “¿Qué es una hora...?”, le diría. Y pues una hora es una hora, y una hora perdida por aquí y por allá, eso basta para restarle fuerza a una existencia y abortar sus frutos.

A esta especie de biófagos habría que añadir a los que, con morbo o afán de publicidad, pretenden acceder a una intimidad que suponen escandalosa y, por lo tanto, susceptible de ser un aliciente para la venta del libro. Edward Sackville-West los llamaba “hienas”, Nabokov “psicoplagiarios” y, por su lado, Auden consideraba que la biografía es “siempre superflua y normalmente de mal gusto”. —

FABIENNE BRADU es ensayista, narradora y traductora. Su libro más reciente es *Gonzalo Rojas. Iconografía* (fce, 2017).