

IN MEMÓRIAM

Hasta siempre, Wolfgang Amadeus Mundstock

D

MERCEDES
CEBRIÁN

Desde el 22 de abril de este año, la voz de Marcos Mundstock, integrante de Les Luthiers, solo se podrá escuchar grabada. Cinco años antes, se había apagado también la de Daniel Rabinovich, otro miembro muy querido del grupo, pero la

de Mundstock era *la voz* por excelencia de Les Luthiers, la del narrador que, con la modesta excusa de anunciar los números musicales que venían a continuación, nos proporcionaba no solo el placer sensorial de su fabuloso timbre vocal, sino también el de su ingenio lingüístico.

Como homenaje personal a Les Luthiers, y también como ayuda para escribir este texto, acudo de nuevo a los vídeos de sus espectáculos más an-

tiguos, pero con cautela, pues me remiten a mi adolescencia y juventud y temo que una bocanada de pasado tan intensa pueda resultarme traumática. Les Luthiers pertenecen a mi formación y, me atrevería a decir, a la de toda muchacha de habla hispana con veleidades artísticoculturales. Al reírme y tararear con ellos sus canciones, me surge de nuevo esta pregunta, a la que llevo años dando vueltas: ¿Podríamos hablar de un humor panhispánico, facilitado por la lengua común? Si bien la existencia de Les Luthiers debería llevarme a responder afirmativamente, un “no” enorme en letras de molde se me viene a la cabeza como respuesta. El humor es un fenómeno tan local y tan vinculado al momento en el que se produce que cautivar a un público de diversos países y edades en

tiguos, pero con cautela, pues me remiten a mi adolescencia y juventud y temo que una bocanada de pasado tan intensa pueda resultarme traumática. Les Luthiers pertenecen a mi formación y, me atrevería a decir, a la de toda muchacha de habla hispana con veleidades artísticoculturales. Al reírme y tararear con ellos sus canciones, me surge de nuevo esta pregunta, a la que llevo años dando vueltas: ¿Podríamos hablar de un humor panhispánico, facilitado por la lengua común? Si bien la existencia de Les Luthiers debería llevarme a responder afirmativamente, un “no” enorme en letras de molde se me viene a la cabeza como respuesta. El humor es un fenómeno tan local y tan vinculado al momento en el que se produce que cautivar a un público de diversos países y edades en



un mismo espectáculo humorístico es una tarea casi imposible. Sin embargo, Les Luthiers lo logran, entre otras muchas razones por emplear la música, con su intrínseca capacidad para mover los afectos de inmediato. Por eso no es de extrañar que unos *musicomediante*s como ellos hayan recibido el Premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades, si bien tampoco habría sido un error premiarles en la categoría de Concordia.

Mis anhelos panhispánicos, ingenuos, pero bienintencionados, me llevaron hace tiempo a rastrear posibles fósiles de algún tipo de humor producido para todos los hispanohablantes. En concreto, mis pesquisas se dirigieron a un viejo programa televisivo de finales de los años setenta del siglo pasado: 300

millones. Se emitía vía satélite —la idea más cercana entonces al *streaming*— y su nombre hacía referencia al número de hispanohablantes que había en aquel momento, así contados a ojo. Todos los países de habla hispana éramos hermanos: este venía a ser el mensaje del programa, cuya misión era acercar el folclore, la gastronomía y el legado histórico-artístico de cada país a los demás. Como no recordaba si le dedicaban algún espacio al humor, y puesto que en un programa de variedades parece inevitable buscar la risa de los espectadores, accedí a los archivos de Televisión Española para averiguarlo. Tras verme varias cintas en formato Betamax, comprobé que solo se incluyeron *sketches* humorísticos en las tres primeras semanas, aunque el programa se emitió durante seis años. Después de sufrir esos tres números cómicos, a cargo de humoristas de ambos lados del Atlántico, comprendí que hubieran tomado la decisión de suprimir el humor del programa. Había fracasado el intento de compartir el humor entre naciones supuestamente hermanas.

Vuelvo en estos días a hacer un breve trabajo de campo y me expongo a hitos del humor latinoamericano que hasta ahora desconocía. Mi desconocimiento del parque móvil de humoristas peruanos, chilenos, venezolanos, colombianos o nicaragüenses me producía sonrojo, así que tras una encuesta informal entre amigos latinoamericanos obtengo nombres tan diversos como La cuatro dientes y Coco Legrand en Chile; los peruanos la Guardia Serafina, Felpudini y Pataclau, los venezolanos Pepeto y Emilio Lobera y, en Colombia, La Nena Jiménez, Andrés Pérez y Jaime Garzón, este último asesinado en 1999 por motivos políticos.

Comienzo el visionado intensivo de sus números de humor y detecto en ellos el clásico *bhorror vacui* sonoro, también muy español: mejor hablar atropelladamente que permitir unos segundos de silencio. Abunda tam-

bién la cachetada, la persecución final y el chiste zafio perteneciente al viejo paradigma. Todos los *sketches* tienen un aire pasado de moda, como esas chaquetas de mullidas hombreras que nos teletransportan directamente a los años ochenta. Me hacen más gracia las peculiaridades lingüísticas de las escenas (escuchar decir “zancudo” por “mosquito” o “bolos” por “bolívares”, en el caso del venezolano Pepeto) que cualquier otro aspecto del guion o la actuación. Conecto algo más con La Nena Jiménez y sus chistes verdes. Al ver los espectáculos de La Cuatro Dientes (“Cuatrito”) y Coco Legrand, ambos estrellas del multitudinario Festival de Viña del Mar, me siento como si me hubieran invitado a una fiesta donde todos se divierten mientras yo miro las estanterías del anfitrión haciendo tiempo para no quedar muy mal por retirarme demasiado temprano.

Así que regreso a Les Luthiers como a una casa soñada y entiendo algunas claves de su éxito internacional: para empezar, se libraron de la esclavitud de la televisión, de producir risas a destajo semanalmente, muy a menudo enlatadas como la carne de peor calidad. Las únicas carcajadas que se oyen en sus espectáculos son en directo, algo enormemente valioso. Otra de las esclavitudes que no se autoimpusieron fue la de imitar a personajes célebres, tan vinculados a la cultura local y al mismo tiempo tan efímeros. Tampoco su caracterización es estafalaria o llamativa, si bien algunos quizá afirmen que su atuendo estilo *Men in black* es en sí un disfraz.

A su adicción por los juegos de palabras, especialmente por los calambures, le sacan un partido inmenso gracias al seseo. Los títulos de sus espectáculos están llenos de ellos: *Les Luthiers unen canto con humor, Todo por que rías...* La rima consonante fácil pero encantadora es otro de sus rasgos distintivos: “Aunque el turco nos deteste, marcharemos hacia el este”, dice parte de la letra de la canción *El cruzado, el arcángel y la barpía*. Esto a ve-

ces genera un humor algo previsible, que al mismo tiempo nos resulta extremadamente reconfortante. Y no es de extrañar, pues Les Luthiers beben de una tradición retórica que data de tiempos de Garcilaso –“El dulce lamentar de dos pastores” es uno de los calambures más célebres de la poesía en castellano– y de Quevedo (recordemos su verso memorable: “Entre el clavel blanco y la rosa roja, su majestad escoja”, con el que ganó una apuesta por llamar renga en su cara a la reina Isabel de Borbón). Por algo Marcos Mundstock fue uno de los invitados al Congreso Internacional de la Lengua en Córdoba (Argentina) en 2019, donde ofreció una videoconferencia en la que desmenuza la mucha o poca lógica de las expresiones cotidianas que empleamos en castellano.

Es tan insustituible la experiencia de ver y escuchar a Les Luthiers en directo que ellos mismos cuelgan sus vídeos de modo oficial, sin temor a perder público con esta medida, que probablemente produzca el efecto contrario. Los comentarios que reciben en su cuenta de YouTube son un oasis de cariño y simpatía, algo verdaderamente milagroso en las redes sociales: “Muerdo de risa”; “¡Qué genios!”; “Son inmortales, ¡gracias, maestros!”

Mi conclusión, a modo de moraleja, es que exponerse al humor ajeno puede ser una experiencia violenta, ante todo de exclusión, y a menudo produce una incómoda vergüenza. Sin embargo, este texto nació justo de lo contrario: de celebrar la inclusión, de festejar el milagro de que Les Luthiers encandilen tanto a la señora porteña de sesenta y tantos como al joven clarinetista de Logroño. Y quizá todo se lo debamos a la omnipresencia invisible en sus espectáculos del gran Johann Sebastian Mastropiero, ese compositor creado al alimón por Les Luthiers que ya es tan inmortal como Beethoven o Mozart. –

MERCEDES CEBRIÁN es escritora. En 2019 publicó *Muchacha de Castilla* (La Bella Varsovia).

sus crí base



12 números

€50

Estados Unidos y Canadá

\$98 USD

Resto del mundo

\$140 USD

Asia

\$150 USD



91 402 0033



revista@letraslibres.es



www.letraslibres.com/suscribete



CINE

El otro Stevens

VICENTE
MOLINA FOIX

En 1947 Wallace Stevens publicó el que creía su libro más importante, *Transport to summer*, al que añade, a modo de coda, sus anteriores *Notas para una ficción suprema*, un

extenso poema entre lo oracular y lo abstracto. Es del todo improbable que George Stevens, su contemporáneo californiano un par de décadas más joven, leyese aquel libro opaco y anti-figurativo. En esas fechas, al volver de Europa, tras haber formado parte de *Why we fight*, el equipo de cineastas es-

tadounidenses (John Huston, Anatole Litvak, John Ford, y varios más) que filmó a modo de propaganda antihitleriana y movilización civil las atrocidades encontradas por los vencedores en los campos de concentración, este segundo Stevens estaba preparando su retorno a Hollywood, donde en 1948 terminó y estrenó una saga familiar de ámbito noreuropeo muy distinta a las comedias disparatadas que en los años treinta y primeros cuarenta le dieron la reputación de gran maestro de la sátira. Frank Capra, que supervisaba al grupo de voluntarios de *Why we fight*, lamentó años después, en un tributo de homenaje a Stevens por parte de la plana mayor de dos generaciones de cineastas próximos a él (Rouben Mamoulian, Mankiewicz, Warren Beatty, Alan J. Pakula, entre otros), que Stevens ya hubiese abandonado la comedia: “nadie la sabía hacer como él”.

Con una de las más celebradas, *El amor llamó dos veces* (*The more the merrier*), se despidió en 1943, para reco-

ger imágenes en Alemania de los trenes del horror y los hornos crematorios; vista hoy, *El amor llamó dos veces* tiene mucha menos gracia de la que en su día le vieron los críticos y los académicos hollywoodienses. Es una *crazy comedy* llena de gags extravagantes que fluyen con lentitud exasperante, y a la que le sobran vueltas de tuerca y le falta chispa, quizá porque sus actores centrales, Jean Arthur, James Coburn, Joel McCrea, carecen de ella; siempre entran tarde al humor, y la indudable sofisticación compositiva del cineasta no lo remedia. Tampoco en las comedias anteriores que he vuelto a ver ahora encuentro las maravillas que Capra pregona: el musical *En alas de la danza* (*Swing time*, 1934) solo se sostiene en las piernas de Fred Astaire, y *La mujer del año* (1942), memorable por instaurar, en la pantalla y en la vida privada, a la pareja Katharine Hepburn/Spencer Tracy, no alcanza las cimas de ligereza ni la densidad de los tres títulos que ambos actores rodaron a las órdenes de Cukor.

Sin embargo, George Stevens fue un artista de enorme prestigio, uno de “los grandes” de la comedia antes de la Segunda Guerra Mundial, y aún más engrandecido después en la tragedia atávica americana, de la que, con tres títulos seguidos de éxito, se hizo especialista. Capra, que había fundado con él y Billy Wilder una productora independiente de breve recorrido, daba en ese mismo homenaje al que me he referido una explicación ingenua pero seguramente plausible de la evolución de su cine: lo que Stevens había visto en Dachau y otros infiernos le había quitado el espíritu de la comedia; lo descubierto allí y lo fotografiado fue “too much for him”. Con determinación, y en pocos años, los que cubren la década de 1950, Stevens se labraría una reputación de *metteur en scène de qualité*, precisamente la categoría que la nueva crítica francesa detestaba, tanto la cahierista como la macmahonista; Bertrand Tavernier, al que siempre es un placer leer cuando hablaba de cine antes de pasar a hacerlo, escribe en sus *Treinta años de cine americano* (y no

solo sobre Stevens) alguna de las apreciaciones maliciosas mejor fundadas de aquel tiempo en el que el crítico no era solo el reseñista rutinario y contador de argumentos que uno encuentra hoy en todas partes, sino un ocurrente mandarín dotado de autoridad en el juicio y el don de la más bella escritura. El prestigio de George Stevens era entonces similar al que tenían los popes del gran *blockbuster* sentimental, tipo Wyler, Wise o Zinnemann, si bien hay algo en él, más allá de los fantasmas del nazismo, que le distingue estilísticamente y le endereza en el camino del *pathos*.

Había sido en sus comienzos del cine mudo actor, camarógrafo y guionista *fa presto* de muchos cortos de Stan Laurel y Oliver Hardy, pero cuando en 1947 se reintegra a Hollywood, cumplidos ya los cuarenta años de edad, el Gordo y el Flaco no hacen reír a nadie, y Stevens busca la gravedad romántica y el bien delineado marco social, que hacen de él un director-artista. *I remember Mama* (*Nunca la olvidaré*, 1949) es un delicado drama familiar sobre unos emigrantes nórdicos, a ratos perjudicado por su extraterritorialidad de estudio y los acentos forzados. Stevens encuentra su voz cuando se siente llamado por Estados Unidos, y a ese país confuso y convulso que ha luchado por la liberación de Europa y alberga en suelo patrio a los perseguidores de la libertad le aplica algo que es superior a cualquier género o registro cinematográfico: la captación del dolor, el reconocimiento de la tragedia, las aguas turbias de la pasión prohibida y del odio. Así, Stevens, tal vez destinado en un principio, por los requerimientos de los grandes estudios, al escuadrón de los grandilocuentes, se hizo agudo y sutil en la revelación de la cara oscura del humano temperamento.

En cinco años, Stevens produce tres filmes —para algunos una trilogía— que son sin duda los que hoy le dan permanencia. El primero, de 1951, fue *Un lugar en el sol* (*A place in the sun*), basado en la novela de Theodore Dreiser *An American tragedy*, que había sido llevada al cine en 1931 por

Josef von Sternberg con el mismo título del libro; es un cumplido máximo decir que Stevens supera en casi todo al gran maestro vienés. Y volviendo ahora a ver esta cruel historia tan tétrica como encendida me vinieron a la cabeza los versos de Wallace Stevens en el epígrafe IX de su ya citado *Notas para una ficción suprema*: “Lo que [el poeta] busca es la jerga del lenguaje vulgar. / Mediante un habla particular intenta decir / la particular potencia de lo general, / combinar el latín de la imaginación con / la lengua franca et jocundissima” (en la traducción de Javier Marías para Pre-Textos). Puede sorprender el atrevimiento de referirse a George Stevens, hoy tan postergado, como el poseedor de una jerga elevada, y aún más quizá de un carácter jocundo, siendo su cine de los últimos años más bien aciago y de resonancias bíblicas. Esas finuras contradictorias y complementarias a las que alude con su parte de humor el gran poeta de *El hombre de la guitarra azul*, Stevens el cineasta las incorpora combinando las esencias del melodrama universal con un lirismo sutil que roza lo morboso, así como con un ojo infalible para los lugares dramáticos: el lago del crimen, las montañas Tetons siempre presentes al fondo del valle de *Raíces profundas* (*Shane*, 1953), la casona aislada en los pastos y los pozos petrolíferos de *Gigante* (*Giant*, 1956). Y los actores tan sabia y sorprendentemente elegidos: la Taylor casi niña frente el atribulado Monty Clift en *Un lugar en el sol*, los físicos opuestos de Alan Ladd y Jack Palance en *Shane*; la piel y el pelo de mexicanos y yanquis en *Gigante*, de tanta carga simbólica. *Genius loci* y *genius humanorum*, para no salirnos del latinajo.

La gran epopeya americana de esas tres excelentes películas se inicia, en *Un lugar en el sol*, con un *amour fou* entreverado con la verdadera locura que lleva hasta las dos muertes finales. La historia más de fondo social de la novela de Dreiser se concentra en el filme en la pareja protagonista, desde el primer instante en que se descubren el uno al otro; George Eastman (Montgomery

Clift) al ver al volante de un coche deportivo a una joven de extraordinaria belleza (Elizabeth Taylor), y ella al verle a él encadenar carambolas en la sala de billar de una gran mansión. Hay un *fatum* en sus encuentros, que Stevens resuelve con una significativa figura de estilo de la que acierta al no abusar: las sobreimpresiones encadenadas. A mí me impresiona más otra: el uso del primerísimo plano de rostros que se besan, en los que la cara de la Taylor adquiere una dimensión subyugante al lado de la cabeza opaca de George.

Un lugar en el sol tiene también un elocuente paisaje: la pequeña ciudad con el único brillo de los neones industriales, los habitáculos de la clase obrera, las fincas de recreo de los millonarios. Cuando en sus posteriores *Raíces profundas* y *Gigante* Stevens va al Oeste, su complacencia jocunda es someterse, siendo original, a los patrones del western: la familia granjera, el salón astroso y peligroso, los rebaños en estampida, los dos pistoleros enfrentados, y una cierta bonhomía pastoral que hace de la primera una dulce alegoría triste, con halo de misterio y ribetes hoeróticos, y de la segunda un alegato sin exagerada moraleja en favor de la justicia y la igualdad racial. Stevens, además, se muestra en su trilogía, y tan pronto, muy sensible a las sensibilidades femeninas de firme carácter.

Lástima que la última película suya que nos interesa, *El diario de Ana Frank* (1959), sea un paso fallido en un contexto que parecía el más idóneo, con sus antecedentes. Le traiciona, en mi opinión, partir no del libro, que es una obra maestra de la literatura confesional, sino de una adaptación hecha para Broadway. Al perderse casi del todo la voz de la adolescente judía en primera persona, el relato se hace externo y demasiado anecdótico, aunque el reparto vuelve a ser inspirado y la factura formal la propia de un maestro que durante mucho tiempo a alguno de nosotros no nos lo pareció. —

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

MÚSICA

¿Por qué nadie quiere ser Beth March?



EDUARDO HUCHÍN SOSA

e todos los personajes de *Mujercitas* (1868), acaso sea Beth la que despierte menos interés. Hay, por supuesto, gente rara por ahí —como Susan

Beth Pfeffer, que ha publicado un par de libros sobre la tercera hija de los March—, pero es Jo quien, por lo general, acapara el entusiasmo. De Simone de Beauvoir a Jennifer Weiner, escritoras de diversas épocas y edades han visto en Jo un modelo, “un rostro y un destino”. Nada comparable a lo que suscita Beth: pese a su incondicional amor por el piano, no sé de ninguna pianista que haya salido a agradecerle a la joven March su inspiración.

Está, desde luego, el asunto de que *muere de escarlatina* en la segunda novela de la serie, *Aquellas mujercitas* (1869), pero es quizás la forma en que Louisa May Alcott dibuja sus fracasadas aspiraciones artísticas lo que vale la pena atender. Una mezcla de perseverancia y derrotismo puede verse en varias escenas, como aquella en la que Beth practica “tan pacientemente en el viejo y desafinado instrumento de la familia que parecía obligado que alguien (por no decir la tía March) acudiese en su ayuda”. Sobra añadir que nadie —mucho menos la tía March— llega para salvarla, ni tampoco nadie la ve “secar las lágrimas que caían sobre las teclas amarillentas y desafinadas cuando ensayaba sola”.

No podemos atribuir todo este melodrama a su personalidad abnegada, más propia de una santa que de una niña común y corriente, o al deterioro físico y emocional que la identifica. Existe además, acorde a la época,

un desprecio casi descarado por la música como actividad remunerada, que contrasta con las oportunidades profesionales que ofrece, por ejemplo, la literatura. Jo lleva sus manuscritos con este o aquel editor, a la luz del día o a escondidas, con resultados agrídulces o satisfactorios, pero la mayor recompensa que recibe Beth es un piano afinado *para tocar en casa*.



La popularidad del piano como instrumento “femenino” del hogar es parte del problema. Una vez que, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, el piano encontró su lugar en las viviendas de la clase media, lo natural era que las mujeres se encargaran de él. Un panfleto de 1778 explicaba que los instrumentos musicales impulsaban a las jóvenes a “entretener a su propia familia” al tiempo que fomentaban “el confort doméstico que la Providencia les ha encomendado pro-

mover”. No obstante, abrirle la puerta a cualquier instrumento podría ser peligroso. En su libro *El comportamiento de las damas jóvenes, o reglas de educación en varios capítulos; con instrucciones sobre el vestuario para antes y después del matrimonio, y consejos para jóvenes esposas*, John Essex cataloga la flauta, el violín y el oboe en el apartado de objetos “impropios del bello sexo”, en particular el oboe, que le parece “indecente en la boca de una mujer”.

El piano ofrecía una posición idónea para que las jóvenes conservaran el decoro y, de paso, cultivaran algunas habilidades propias de su género. A decir del reverendo Hugh Reginald Haweis —autor de *Música y moral*, entre otros libros—, “el piano hace que una chica se siente erguida y preste atención a los detalles” y tiene la impagable virtud de convertir en horas de práctica lo que en el pasado era “una buena llantina en el piso de arriba”. Como afirma Stuart Isacoff en su muy documentada *Historia natural del piano*, en el siglo XIX “las jóvenes que deseaban encontrar marido sabían que aprender a montar a caballo, leer y, sobre todo, tocar música hacía que aumentaran mucho sus posibilidades”.

Era indispensable, dicho sea de paso, que todo ese talento quedara limitado al ámbito doméstico. “Beth, busca consuelo en la música”, le había aconsejado su madre a la joven March, “pero no desatiendas las labores del hogar”. El mundo profesional era exigente, malagradecido, pero sobre todo hostil. De hecho, los críticos del *Allgemeine Musikalische Zeitung* —la publicación de mayor prestigio en Alemania por varias décadas— habían acuñado una palabra para describir la música “de aficionados” que de repente llegaba a oídos del público: *Damenmusik*, “música de mujeres”.

El término repercutía en la confianza de muchas ejecutantes. Pianistas de primer nivel, como Fanny Hensel, tuvieron serias dudas de si debían o no hacerse de un nombre en la escena musical de sus ciudades. El padre de Fanny le había dicho en una car-

ta que la música debía “ser únicamente un adorno y no el fundamento de tu ser y de tu obra”, no obstante, líneas antes había elogiado las aspiraciones profesionales de su hijo varón, el también excepcional Felix Mendelssohn. Para la historiadora Anna Beer, Fanny vivió en el sistema de valores protestantes, que llegarían a dominar la música decimonónica: a diferencia del pasado, las compositoras ya no serían relegadas al silencio ni tendrían ese aire cortesano a lo Jacquet de La Guerre, pero su “creatividad quedaría confinada en el hogar: un acompañamiento, real y metafórico, de la vida familiar”.

Esa era la tragedia de Beth, que Alcott a menudo delinea en episodios de patetismo gracioso —“Una vez conocí a una niña que tenía un gran don para la música pero no lo sabía”, le comenta Laurie en cierta ocasión. “No sospechaba cuán maravillosas eran las composiciones que creaba cuando estaba sola y, de haberse-lo dicho alguien, no lo hubiera creído” y Beth, incapaz de darse cuenta de que se refiere a ella, le responde: “Me hubiese encantado conocer a esa niña, tal vez podría ayudarme”— y que vuelve verosímil que ni siquiera morir le importe *demasiado*.

Algunos compositores contemporáneos, como Mark Adamo, han tratado de imaginar lo que Beth tocaría, sin recurrir a piezas existentes. En su ópera *Mujercitas* (1998) pone a Beth al piano y en distintos momentos su música guía la partitura general. Al final de la segunda escena del segundo acto, mientras una de sus melodías acompaña los diálogos entre Jo y Bhaer, y entre Amy y Laurie, que residen en ciudades distintas, sus sobrios pasajes van dando paso a violentas disonancias. El último acorde que toca dentro de la historia suena casi a un puñetazo. Sugiere una renuncia de su arte, pero no es sino la continuación de una música que la trasciende. —

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico y escritor. Forma parte de la redacción de *Letras Libres*.



CINE

Sunset Boulevard siete décadas después



FERNANDA SOLÓRZANO

La observan decenas de reporteros, fotógrafos y policías que han invadido su casa. Alguna vez Norma Desmond fue una estrella de cine, pero en esta ocasión la acosan por haber cometido un crimen. Aun así, todos guardan silencio y la miran hipnotizados. Han comprendido que la actriz delira: se ha convencido a sí misma de que la multitud y las cámaras son parte del equipo de rodaje de la película que marcará su regreso. Al pie de la escalera, la espera su mayordomo, coautor de esa mentira. “Muy bien, señor De Mille. Estoy lista para mi *close-up*”, dice Desmond, confundiendo a su empleado con el famoso director de

una mujer con expresión de repente baja por una escalera. Su sentido de realidad sigue un trazo tan sinuoso como la herrería del ba-

cine. Conforme se acerca a la cámara, el rostro de Desmond pierde foco. Se abandona a la locura, una opción que prefiere a vivir en el anonimato y en la grisura de la “mediana edad”.

Con *Sunset Boulevard* (1950), el austriaco Billy Wilder logró algo contradictorio. Por un lado, pintó a la industria del cine como un monstruo que devora gente y un día, sin más, la escupe. Por otro, filmó una de esas películas que hacen que el resto del mundo sea cómplice del monstruo. Igual que los periodistas paralizados ante el delirio de Desmond, ante cintas como *Sunset Boulevard* somos incapaces de mirar hacia otro lado. Y, como le sucede a la actriz, preferimos habitar la “gran mentira” del cine por encima de la realidad.

Las películas que hablan del lado oscuro del Hollywood clásico hoy se cuentan por decenas. Pocas, sin embargo, son tan audaces como *Sunset Boulevard*. Wilder no se refugió en la seguridad que da la distancia temporal —no existía esa distancia—, ni explotó la

nostalgia del público por una era cinematográfica previa: la del cine silente, a la que pertenecía Norma Desmond. Y es que la transición a los *talkies* sepultó la carrera de decenas de actores cuyas voces no estaban a la altura de su propio mito. Algunos pasaron la prueba vocal, pero no se adaptaron a la tecnología del sonido (cuando en *Sunset Boulevard* Desmond visita un set sonoro, ahuyenta un micrófono *boom* como si fuera una mosca). Otros más se resistieron a abandonar la gesticulación extrema que compensaba la ausencia de diálogos. Si el personaje de Desmond es estafalario, se debe, entre otras cosas, a que pone palabras a aquello que expresan sus ojos desorbitados y sus manos inquietas de dedos largos. *Sunset Boulevard* apunta hacia el pasado, pero solo para sustentar la amargura de la protagonista. No sugiere que fue mejor. Desmond añora el cine silente, pero se infiere que no fue solo la transición al sonido lo que apagó su popularidad. Según las claves que da la película, cuando llegaron los *talkies* ella había cumplido treinta años. Para los estándares de Hollywood, ya era una mujer “madura”. Uno de los dardos de Wilder se dirige a esas normas tan vigentes en los años treinta como en los años en los que transcurre la historia. Pero el tango se baila entre dos y Desmond no es solo una víctima: es la primera en negar su edad. *Sunset Boulevard* señala a una industria que crea y desecha ídolos, pero también a aquellos que siguen su juego. No solo actrices y actores sino todos los que cruzan límites con tal de figurar.

El ambicioso central de esta cinta es un escritor de guiones. Joe Gillis (William Holden) narra su propia historia a través de una voz en *off* técnicamente imposible (o bien, desde el más allá). En las primeras secuencias, Gillis describe aquello que ha convocado a policía y prensa a la casa de Desmond: un hombre flotando de bruces en la alberca. El muerto, dice Gillis, es solo un guionista (“nadie importante, en realidad”). Lo que sigue es un largo *flashback* que explica por qué ese

don nadie —él mismo— terminó siendo el sujeto de una nota de tabloide.

Al comienzo de este *flashback* (advierto que siguen *spoilers*) se sugiere que Gillis también ha llegado a su fecha de caducidad. Trabaja para los estudios Paramount, y parece que los productores han dejado de interesarse en sus guiones. Agobiado por las deudas, huye de los acreedores que lo amenazan con quitarle su auto. Esto lo lleva a esconderse en el garaje de una casona que describe “como de otra era”. Pronto descubrirá que eso también define a la mujer que la habita: la ya mencionada Desmond, que lo observa desde una ventana. Creyendo que es alguien más, Norma le ordena que entre. En la puerta lo recibe un mayordomo solemne (Erich von Stroheim), quien lo lleva a la habitación de la actriz. Joe reconoce a Norma y esta le comparte sus intenciones de volver al cine con un guion escrito por ella. Fascinado por la decadencia de todo lo que lo rodea, Joe acepta leer el guion. Le parece abominable, pero intuye las ventajas de alimentar las esperanzas de Norma y le dice que él podría pulir el borrador. Desmond acepta y, sin consultarle, lo instala dentro de su casa. A Joe le incomoda depender de ella, pero pronto le encuentra el gusto a recibir regalos como cigarreras de oro y un guardarropa a la medida. Gillis tarda en entender que la actriz se ha enamorado de él —y que no será fácil dejarla—. El mayordomo Max le cuenta que la mujer tiene tendencias suicidas y confiesa ser el autor de las cartas que la hacen creer que aún tiene fans. Eventualmente, Max también le revela el origen de su adoración por ella: él fue su primer marido —y el director de cine que la descubrió.

Joe no consigue escapar de la telaraña de Norma y se resigna a ser su *mantenido*. Eso lo hace testigo de otro ciclo de autoengaño, cuando la actriz visita al director Cecil B. de Mille (interpretado por él mismo), quien no se atreve a decirle la verdad sobre su guion. Eventualmente ella se entera de que nadie en Paramount la to-

ma en serio, a la vez que descubre que hay una mujer cercana a los afectos de Joe. La idea de perder a Gillis lleva a Norma a cometer el crimen con el que abre la cinta. Enloquecida del todo, la actriz se abre paso entre curiosos y detectives. Histriónica y entusiasmada, cree que se encuentra en un set.

No hay sinopsis que haga justicia al guion de Charles Brackett y el propio Billy Wilder, aunque el tramado de la historia es solo uno de los porqués de la mordacidad de la cinta. Igual de poderosa es la elección de los actores protagonistas. Si hiciera falta otro juicio absoluto, podría decirse que *Sunset Boulevard* es la película con el *casting* más brillante en la historia del cine.

Wilder había pensado en Mae West, Mary Pickford y Pola Negri para el rol de Norma, pero las tres impusieron condiciones imposibles (West, por ejemplo, quería reescribir los diálogos). Después de que el director George Cukor sugirió considerar a Gloria Swanson, todo cayó en su lugar. Swanson había recorrido el mismo camino que Desmond: fue la actriz mejor pagada de la era silente, famosa por su extravagancia y, como Norma, actriz recurrente de Cecil B. de Mille. Aunque Swanson siguió trabajando en teatro y televisión, su carrera en cine terminó con la llegada del sonido. Se debió, sobre todo, a la producción catastrófica de su última película muda: *Queen Kelly* (1929), producida por el entonces amante de Swanson, Joseph P. Kennedy Sr. El rodaje se vino abajo cuando Swanson le pidió a Kennedy que corriera al director: nada menos que Erich von Stroheim (de los más grandes directores de la era silente, quien también dejó de hacer cine como consecuencia del episodio). Para cuando se filmó *Sunset Boulevard*, Von Stroheim y Swanson ya habían limado asperezas. Aún así, la idea de Wilder de asignarle a Von Stroheim el rol de mayordomo al servicio de una actriz neurótica (interpretada por la actriz que en la vida real truncó su carrera) es de una genialidad casi sá-

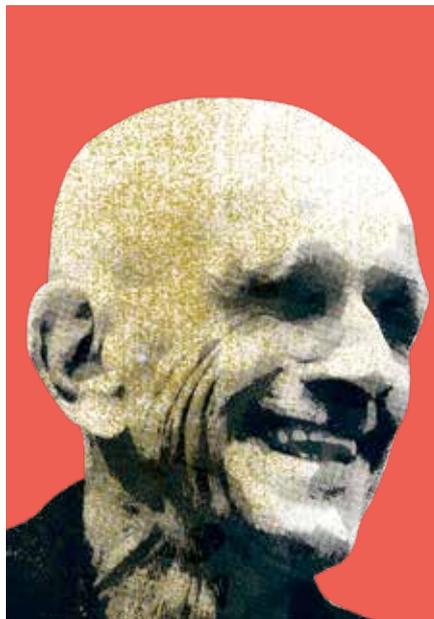
dica. *Queen Kelly*, además, es la película que se proyecta dentro de *Sunset Boulevard*, cuando Norma le muestra a Joe una de las películas que le dieron gloria. Más punzante, imposible.

Si bien es cierto que Billy Wilder retrata al Hollywood de su tiempo como un altar en el que se sacrifican la cordura o la vida, nadie podía decir que su acidez venía del fracaso. Asentado en Estados Unidos tras huir de la amenaza nazi, el austriaco se convirtió en uno de los directores más celebrados de la época. Su estatus dentro de la industria y el éxito de sus películas, tanto comercial como crítico, se reflejaron en las veintiún nominaciones a los premios Óscar que recibió a lo largo de su vida —trece al mejor guion; ocho a mejor dirección— y en las seis ocasiones en que resultó ganador.

En los días que escribo esto, la serie de televisión *Hollywood* busca desmitificar la era de los grandes estudios: denunciar su sexismo, homofobia, racismo y poco espíritu de riesgo. Su creador, Ryan Murphy, crea personajes ficticios (algunos basados, libremente, en reales) que padecen estas prácticas hasta el día en que deciden mandar al diablo a quienes los oprimen. Los últimos capítulos de *Hollywood* reescriben la historia de esos años cuando nadie, según Murphy, se atrevió a levantar la voz.

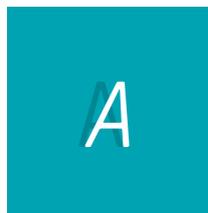
A setenta años de *Sunset Boulevard* dejo al lector una anécdota que pone en su lugar a Murphy y a sus ínfulas de trasgresor. A la salida de la primera proyección de la cinta, el legendario Louis B. Mayer —fundador de la MGM— dijo indignado que “¡Ese Billy Wilder debía ser enviado de vuelta a Alemania! ¡Muerde la mano de quien le da de comer!”. Wilder escuchó. Desde el lado opuesto del lobby, le dijo: “Yo soy el señor Wilder —y váyase usted a la mierda.” —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la videocolumna *Cine aparte* y conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Su libro *Misterios de la sala oscura* (Taurus) acaba de aparecer en España.



LITERATURA

Rubem Fonseca (1925-2020)



RENATA MAGDALENO

antes de que la palabra reclusión se transformara en sinónimo de los tiempos actuales, en los que el mundo observa la pandemia de la Covid-19 a través de las ventanas de sus casas, el sustantivo ya estaba asociado al escritor brasileño Rubem Fonseca. Pasaron más de cincuenta años sin que Fonseca concediera entrevistas. Para los lectores, su imagen estaba rodeada de misterios. Escritor recluso que andaba de incógnito por las calles de Leblon, barrio de Río de Janeiro en el que vivía, sin escucharlo de manera directa, teníamos acceso a su palabra a través de más de treinta libros publicados. Su muerte, el pa-

sado mes de abril, hizo que muchos de sus fans volvieran a los estantes.

Fonseca se hizo famoso por sus historias que desvelaron la violencia de las ciudades y la miseria humana con un lenguaje directo y crudo. Llamó la atención por las temáticas que abordaba y por un estilo que hizo que el crítico literario Alfredo Bosi lo calificara, en la década de los setenta, como uno de los autores que inauguraron la llamada corriente *brutalista* en Brasil. Bosi destacaba su retrato de una realidad marginal, con un lenguaje impuro, obscuro y sin rodeos. Sus libros de cuentos *Los prisioneros* (1963), *El collar del perro* (1965) y *Lucía McCartney* (1967) fueron bien recibidos por la crítica y atrajeron lectores. Pero también sus narrativas repletas de sexo, violencia y conflictos de clase provocaron que su libro *Feliz año nuevo* (1975) fuera censurado por la dictadura militar. A partir de la década de los ochenta, publicó novelas como *El gran arte* (1983), protagonizada por el abogado criminalista Mandrake, personaje que marcó la memoria de sus lectores, circulando por otros de sus relatos y narrativas; *Bufo & Spallanzani* publicada en 1986; y *Agosto* (1990), que tiene como contexto los acontecimientos que llevaron al suicidio del presidente Getúlio Vargas en agosto de 1954.

Leer sus textos es también adentrarse a los submundos de los paisajes urbanos. Fonseca pudo haber nacido en 1925, en la ciudad de Juiz de Fora, en el estado de Minas Gerais, pero sus personajes serán siempre recordados por sus recorridos en las calles de Río de Janeiro. Como escribió y publicó durante un amplio periodo de tiempo (su último libro publicado fue la colección de cuentos *Carne cruda*, de 2019), logró retratar un paisaje urbano que se transformaba a lo largo de los años gracias a los avances tecnológicos.

Esta evolución también es notoria en los cambios de hábitos de sus personajes: además de los trayec-

tos por las calles de la ciudad en caminatas que parecían no tener fin, exploraron el mundo virtual. Eso ocurre, por ejemplo, con el abogado Mandrake, personaje que aparece en libros de diferentes décadas. En *El gran arte*, por ejemplo, es la personificación del investigador que necesita tener astucia, pero también buenas piernas. Su labor lo obliga a recorrer diferentes barrios, entrevisitando a sospechosos, al tiempo que registra un paisaje urbano que se transforma. En *Mandrake, la Biblia y el bastón* (2005) el abogado reaparece. Pero ahora se encuentra con una ciudad globalizada y está obligado a seguir a los sospechosos más allá de las fronteras de la ciudad, incluso, más allá de las fronteras del país. Las piernas entrenadas ya no son suficientes. Las investigaciones de Mandrake también se trasladan al mundo virtual de las computadoras. Lo que no se transforma es la naturaleza de los personajes: individuos desilusionados, corruptos, violentos, que actúan sin ninguna sensibilidad. Los crímenes son siempre crueles, la naturaleza humana es siempre perturbadora y cuestionable.

Por las tramas urbanas, los crímenes y los personajes investigadores que marcan su obra, Fonseca es también recordado como uno de los escritores que estimularon el género policíaco en Brasil. A pesar del éxito en todo el mundo, este género ganó adeptos entre escritores y lectores brasileños hacia el final del siglo xx. Son varias las teorías para explicar este éxito tardío, entre ellas que las novelas que tienen más seguidores son las que se aproximan al *noir* y se valen del género para reflexionar sobre la realidad urbana. Lo que es un hecho es que las narrativas de enigma, enfocadas en la deducción de un misterio, no se consolidaron en el país.

Rubem Fonseca fue una inspiración para los escritores que vieron en la narrativa policíaca una manera de discutir cuestiones paralelas. El

propio autor trató las transformaciones del género en el cuento “Novela negra”, que forma parte del libro con el mismo nombre publicado en 1992. En la trama, un famoso autor de novelas policíacas, Peter Winner, revela durante un encuentro de escritores del género que es un farsante. En realidad él habría asesinado al verdadero Winner y asumido su identidad. Es por esta razón que su obra, ya decadente y ultrapasada, sufre un cambio brusco a partir de determinado momento de su carrera, y aparece renovada para sus lectores. Él mata al escritor de textos de enigma y hace nacer al escritor de novela negra porque era necesario acompañar las transformaciones del mundo.

La vinculación con el género también se justifica por la propia trayectoria de vida del escritor. Fonseca trabajó como delegado de policía y, a pesar de haber pasado gran parte de su tiempo lejos de las calles y dentro de las oficinas, las historias que vivía y los personajes que se cruzaban por su camino inspiraron las tramas que posteriormente llevó al papel. No obstante, sería reduccionista encasillar su obra dentro de una definición estricta de género. Es cierto que el crimen y la violencia ocupan un lugar central en su narrativa, pero el alcance de su obra extrapoló las características usualmente asociadas a una literatura de género para acercarse de manera más amplia a una exploración cruda de los mundos urbanos contemporáneos.

No es exagerado afirmar que su obra influyó en varias generaciones de escritores y escritoras de Brasil y América Latina y que, seguramente, seguirá influyendo en muchas más. —

*Traducción del portugués
de Rafael Gutiérrez.*

RENATA MAGDALENO es profesora, crítica literaria y periodista. Su libro más reciente es *Uma literatura que se quer crítica. Diluição de fronteiras entre a crítica literária e a ficção contemporânea* (Papéis Selvagens, 2019).

PANDEMIA

Que gobierne Larry Fink



**MARIANO
GISTAIN**

a pandemia demuestra que el Estado no funciona. Es lógico, pues ha sido larga y meticulosamente desmantelado. El sistema, el capi-

talismo, tampoco va muy bien. Ya lo avisaban desde hace un año sus propios custodios, sus medios globales de cabecera. El capitalismo ha sido devorado por su propio hijo, el capitalismo financiero, encarnado en Deuda. (Algunos autores afirman que este proceso acabó con el imperio español, el holandés, el inglés, etc.)

El capitalismo, mientras tuvo rival, hizo concesiones a la ciudadanía, que disponía de una alternativa más o menos remota. Cayó el muro y al quedarse sin competencia, en monopolio, el capitalismo, tal como él mismo predica, abusó sin límites. Abusó tanto de ese monopolio que se comió todo lo que había, incluyendo al Estado.

La pandemia acelera y deja ver esta decadencia mixta de sistema y Estado. Hasta febrero ambos iban renqueando, con fallos, protestas, ansiedad, precariedad, productividad estancada, sueldos ídem, PIB de subsistencia... La única esperanza lejana era el gran pack de negocios del Cambio Climático (CC), aún en fase cigoto.

La carta anual de enero de Larry Fink —la máxima autoridad mundial, presi y CEO de BlackRock— ya hablaba del CC y de dar un giro al agónico sistema; pero esa carta, equivalente a la Biblia, ya la habrán leído mil veces.

O sea, el mundo estaba en peligro y los jefes y sus medios (todos) eran conscientes de ello y estaban anunciando tímidamente un cambio: el propio sistema intentaba autorrepararse, alargar sus telómeros.

Con el virus, la gente no ha ido a ver qué decían los estadistas, cuyas recetas son beber detergente, etc. Hemos acudido de nuevo al oráculo de Delfos: a leer la carta –edición especial– de Larry Fink, de BlackRock, el mayor fondo de inversiones del mundo, que ayuda a gobiernos contra la pandemia y está en todas partes: 6,3 billones de euros, casi más que el PIB sumado de Francia y Alemania. El capital financiero es varias magnitudes mayor que todo lo demás. Luego está el fondo Vanguard Group, que quizá es el primero, porque cada fondo tiene una parte de los otros, y de todas las grandes corporaciones, incluyendo las célebres plataformas tecnológicas, los bancos y el 88% de las compañías del S&P 500. BlackRock gestiona, por ejemplo, el fondo de pensiones de California. Si usted cree que no trabaja para los fondos de inversión es que no lo ha mirado bien. La creatividad y la productividad han migrado a este mundo, que inventa cada día

nuevos híbridos, como los ETF, mezcla de fondo de inversión y acciones, un fondo que se vende como acciones, mundos apasionantes. Los fondos de inversión tienen también participaciones en los emporios que nos alimentan el cerebro, como Disney, que es Marvel, y el vibrante mundo de las series. Las decisiones sobre los ETF y otros instrumentos de inversión las toman las máquinas, los fondos invierten mucho en IA (buscar la plataforma Aladdin de BlackRock para flipar). Aparte de usted, los fondos tienen en nómina (también) a los mejores guionistas.

Como deudor de su inmensa Deuda, el Estado es un servidor o un auxiliar del capital financiero. El Estado ha servido para rescatar bancos y empresas en el CRACK 08 y, ahora para aliviar bancos, rescatar empresas y personas en el ciclo SARS 20. Pero es a costa de endeudar a los biznietos. Sin dinero no se puede funcionar. Los bancos centrales fabrican dinero y lo prestan a muy bajo interés a los bancos normales para que puedan ir tirando prestando a su vez a los Estados y bla bla. El virus ha saturado el esquema.

La idea es cancelar poco a poco las dos ficciones –Estado, capitalismo– que han cumplido su papel pero

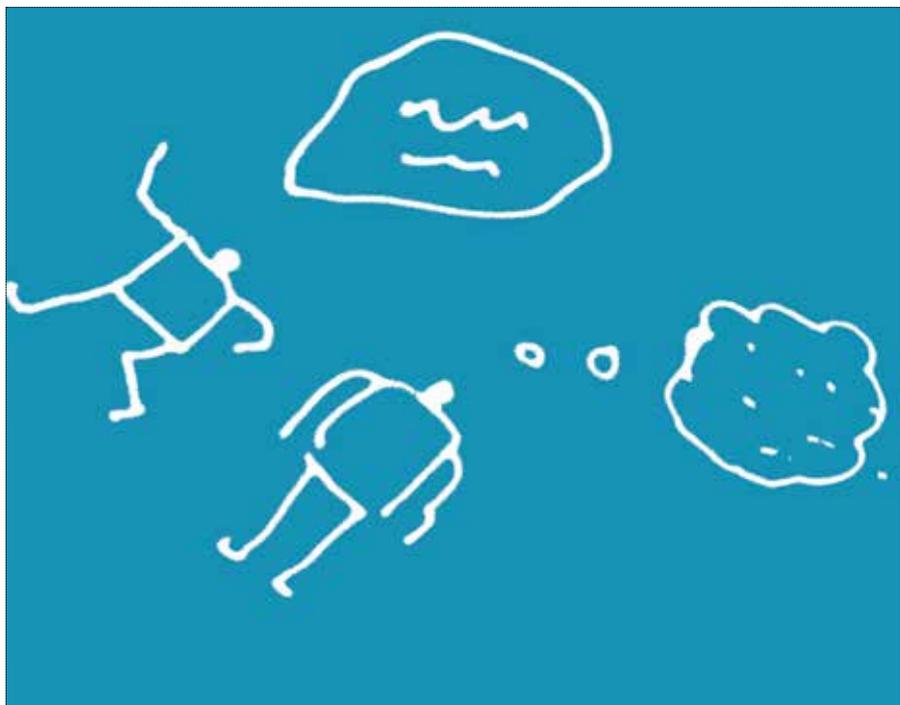
ya no rulan y dejar paso a lo que funciona de facto: los fondos de inversión, que ya deciden casi todo. Jeffrey D. Sachs apela directamente a Larry Fink en su artículo de mayo de *Project Syndicate* para salvar a Argentina y, de paso, salvar el mundo: “Tu turno, Larry Fink, te toca ayudar a evitar una catástrofe financiera mundial.”

Los fondos de inversión han ocupado el Estado de mil maneras. Lo que “invierten” en las elecciones, en grupos de presión y en las célebres puertas giratorias. Aunque también importan los contenidos que producen, la *cultura* que justifica y argumenta ese post-mundo. El CRACK 08 no tuvo culpables: nadie fue juzgado, ni siquiera Dick Fuld, jefe de Lehman Brothers, apodado “el gorila” (vid. el documental *Los hombres que robaron el mundo*, de Antón Valuka, 2009, en la web).

El Estado fue desmantelado hasta en los detalles que ahora más nos importan: los recursos contra las tan anunciadas epidemias han sido cancelados en los últimos años.

La idea es dejar de mantener tantas ficciones que no funcionan, que no tienen recursos. El Estado y el capitalismo han engendrado un nuevo sistema que ya manda y dirige, pero no da ruedas de prensa. Hay que pedirles a los jefes de los fondos de inversión que se hagan cargo de esta chapuza. O sea, que pasen a gestionar directamente el mundo. No será difícil si utilizan sus avanzados sistemas de IA (¡y sus guionistas!). Nadie mejor que ellos conoce la realidad al segundo. No puede ser muy difícil organizar un consejo mundial y darles el poder que ya ejercen, darles la visibilidad. Lo digo en serio, las cartas de Larry Fink son un modelo de prudencia y sabiduría. Ellos sí que miran a largo plazo. Los Estados pueden quedar como museos, entes subsidiarios, gestores de proximidad, etc. Una vez que tengan el poder visible, querrán hacerlo bien. —

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





TEATRO

Del convivio al tecnovivio

*Toda la vida humana
representación es.*
Pedro Calderón de la Barca,
El gran teatro del mundo



**VERÓNICA
BUJEIRO**

El pasado mes de marzo, a una escasa semana de su estreno, la obra *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca dirigida por el cineasta español Carlos Saura (con producción de la UDG y apoyo del programa Efit teatro) logró presentarse en el Teatro Helénico de la Ciudad de México bajo un ánimo celebratorio y espectacular, pero no exento de tristeza y de cierta tensión, ya que tanto público como actores sabíamos que esa sería la última representación que veríamos en vivo por un buen tiempo. La crisis desatada por la pandemia del coronavirus y sus reglas de distanciamiento

social se instalaron desde un inicio como una declaración de guerra para el arte teatral en forma de cancelaciones de obras, giras, festivales y demás eventos relacionados, sembrando un clima de incertidumbre y ansiedad concentrada en la economía y seguridad social de los artistas escénicos, quienes en México subsisten en la raya de la precariedad y el trabajo remunerado en el día a día.

Ante los primeros días del nuevo orden pandémico, el teatro comenzó a pensarse fuera de su ámbito natural, no sin cierto recelo y desconfianza por ser un arte que requiere del convivio, definido este por Jorge Dubatti como “la exigencia del cuerpo presente de artistas, público y técnicos en una encrucijada espacio-temporal”, aunque tuvo que integrarse como muchas actividades cotidianas a la dinámica de encuentro que se vale de la intermediación tecnológica, un tecnovivio, en palabras del investigador argentino, con las dificultades y retos que esto representa.

Iniciativas por parte de la dramaturga Mariana Hartasánchez, quien se ofreció a escribir veinte monólogos destinados a igual cantidad de histriones para representar su evento por medio de una llamada de Skype, o el programa de clases magistrales “Títeres resistiendo al coronavirus”, organizado por Jimena Montes de Oca y Paolina Orta, surgieron como una primera oleada a la que diversas instituciones culturales se unieron rápidamente para atenuar la inevitable crisis. Ya sea en función de un ejercicio de presupuesto destinado a actividades canceladas o como ayuda directa, las convocatorias por parte de la Secretaría de Cultura, Teatro UNAM y el Centro Cultural Helénico han permitido a la comunidad de artistas escénicos la oportunidad de contar con una vía de subsistencia pasajera y de experimentación con el medio virtual.

Los resultados mostrados por la convocatoria “Contigo en la distancia” de la Secretaría de Cultura presentan escauceos de cierto interés con un modo de relación a este ámbito, pero sufren mayoritariamente por presentar productos realizados sin cuidado y bajo la presión de la fecha de entrega, desatendiendo las posibilidades

que estos espacios de interacción ofrecen y con las que podría jugarse más allá de la relación frontal o los usos convencionales. Los productos ofrecidos difícilmente pueden competir tanto en calidad como en contenido con productos de consumo espectacular familiarizados a estos medios, lo que nos lleva directamente a la polémica que despierta el teatro en video.

Si bien la grabación de representaciones teatrales fue una de las primeras opciones en las que se pensó ante el confinamiento, este formato ha existido siempre en una querrela constante entre los que defienden a ultranza el teatro como presencia y los que ven en el video la posibilidad de conocer obras a las que de otra forma difícilmente se podría acceder. Más allá de los purismos, es una realidad que el teatro grabado no puede de ninguna manera ser comparado con la experiencia presencial, simplemente por los límites que un espacio escénico impone al registro audiovisual. Sin embargo, compañías y teatros como el National Theatre de Londres, el Teatro Cervantes de Argentina, el Teatro Schaubühne de Berlín, The Wooster Group de Nueva York, entre muchos otros, han abierto para el espectador asiduo y a los estudiosos del teatro un arca de contenidos invaluable que han funcionado como un ejercicio de memoria del cual seguramente vendrán reflexiones y trabajos interesantes a partir de una revisión exhaustiva que no hubiera sido posible bajo otra cir-

cunstancia. La oferta mundial de la que se ha provisto la etapa de confinamiento es inmensa y variada.

En el caso que ocupa a México es importante mencionar la urgencia que requiere valorar la preservación del teatro como registro audiovisual, ya que los productos mostrados en las obras del Festival Cultural Digital Zacatecas 2020 o los archivos de la Compañía Nacional de Teatro, por mencionar dos ejemplos, no compiten con la calidad y el cuidado mostrado a nivel mundial. Ya no digamos en las formas espectaculares con las que el National Theatre graba sus producciones, dado el negocio alterno que esta empresa sostiene con las transmisiones a nivel mundial, pero sí con una atención al detalle de una perspectiva visual más comprometida a la acción en escena y una calidad de audio que permita percibir adecuadamente la representación.

Los tiempos de pandemia también han registrado la aparición del “teatro desde casa” con funciones en vivo vía Zoom. Sus resultados han sido desiguales porque intentan empatar el acontecimiento teatral a un medio que no le es natural. Habrá que seguirle la pista para ver si puede evolucionar o si solo fue un mero ejercicio contingente.

Digno de mención es el ciclo presentado por Teatro UNAM “Acción + Aislamiento: 15 ejercicios de liberación virtual”. En él artistas de diversas procedencias ofrecieron una interesante colección de perspecti-

vas sobre el cuerpo bajo condición de encierro en videos de corta duración y con muy buena calidad de grabación. Además de los ejercicios, los espectadores pudieron observar un comentario crítico de la filósofa y artista de performance Miroslava Salcido y de la responsable de la curaduría de dicha propuesta Zavel Castro.

Si bien al momento de la redacción de este artículo los resultados de algunas convocatorias nacionales aún no se encontraban en circulación, el clima de saturación de productos culturales en línea como distracción a la emergencia sanitaria ya comenzaba a ser también extensivo al quehacer teatral virtual. Puestas en una encrucijada de funcionar como dispersión, circulando contenidos de bajo costo que no pueden ser remunerados en un futuro inmediato, o en calidad de ayudas provisionales, algunas de estas iniciativas se han mostrado como una mera cortina de humo a la debacle financiera y social que impactará a los integrantes de la comunidad escénica sobre cuyo futuro prevalece una incertidumbre desalentadora en lo referente a la convivencia y sus nuevos condicionamientos. En el tiempo que sigue a esta crisis sanitaria, el arte teatral tendrá que ubicarse dura y lentamente dentro de ese nuevo modo de relación y cambio que afectará a todos los espacios y costumbres de la vida cotidiana. —

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente pertenece al Sistema Nacional de Creadores-Fonca.

LETRAS LIBRES

91 402 0033

revista@letraslibres.es

www.letraslibres.com/suscripcion

sus
cri
base

50€
anual