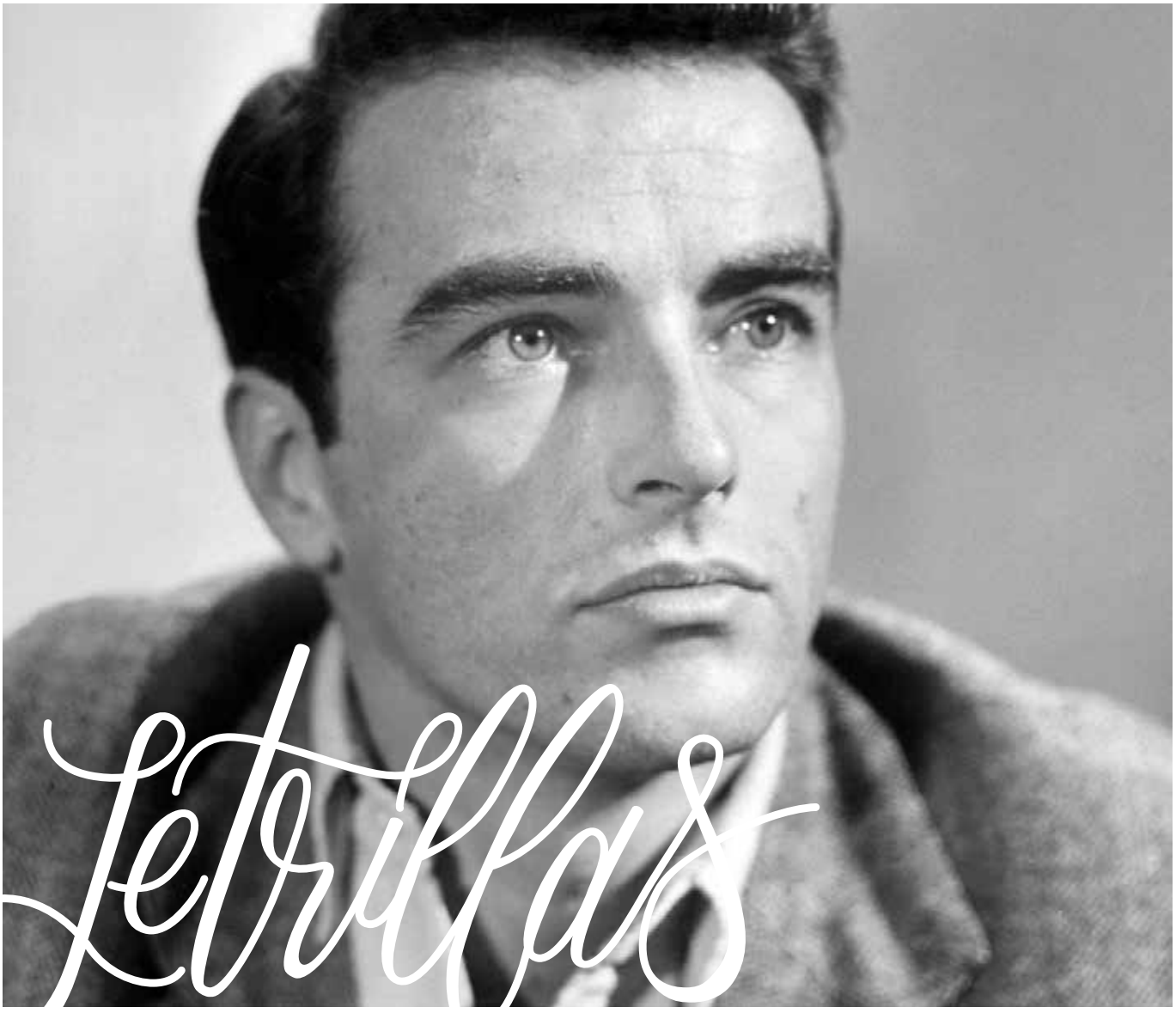

CINE

Dos ocasos

VICENTE MOLINA FOIX

Fueron grandes estrellas de Hollywood con fama de sufridores y víctimas: de la maledicencia, del dolor físico, de sí mismas. Nunca trabajaron juntos ni se conocieron, según mis noticias, y su belleza imperfecta no les impidió ser símbolos, más que del sexo en estado básico, de la atracción sentida por los *connaisseurs* del demonio oculto bajo caras de ángel. Los dos empezaron pronto su carrera. Montgomery Clift en el teatro, debutando en Broadway con quince años en 1935; Jean Seberg a los 18, señalada a dedo entre tres mil jovencitas en un casting cinematográfico organizado por Otto Preminger para buscar su Santa Juana, la doncella de Orleans. La muchacha de Iowa obtuvo el papel, pero no buenas críticas en una película fallida que no gustó a nadie, sin perder por ello la confianza del exigente director vienés, que la lanzó mundialmente un año después del fracaso de *Saint Joan* en la excelente *Bonjour tristesse* (1958). Rodando un día ella en París con Preminger apareció Godard por allí y así nació, además del cine moderno, la presencia real del personaje de Patricia Franchini voceando el *New York Herald Tribune* de modo inolvidable.

La vida de Seberg fue dramática, si bien ella era, al menos externamente, una mujer de alegre temperamento. En su carrera, interrumpida por

las tragedias personales y el probable suicidio que le puso fin en 1979, hay películas de gran relieve, además de la seminal *À bout de souffle* (1959). Empezando, pese a sus muchos defectos, con *Saint Joan*, en la que la inexperta adolescente da la réplica con gran aplomo (y acento del *midwest*, eso sí) a actores del calibre de John Gielgud, Anton Walbrook o Richard Todd, los encargados –en un reparto de lujo– de dar vida, entre el cartón-piedra de un decorado de estudio inglés, a un guion ni más ni menos que de Graham Greene. Un libreto acusado en su día de papista por varios estudiosos, y que a ratos sigue la estructura de la pieza original de Bernard Shaw, perdiendo en el trasvase mucho del ingenio mordaz propio del dramaturgo irlandés, quien, por cierto, también había escrito antes su propia adaptación para un gran *blockbuster* de Hollywood; cuando los productores quisieron de protagonista a Greta Garbo, el escritor se negó, dando pie ese rechazo de Shaw al carpetazo del proyecto y a uno de sus mejores *bon mots*: "Garbo de santa sería comparable a Mae West de Virgen María."

Tras ese debut insatisfactorio llegaron las ya citadas obras maestras de Preminger y Godard, y una sarta de películas en Estados Unidos y en Europa, alimenticias algunas pero no todas desdeñables; Seberg volvió con Godard en un filme de sketches, trabajó en dos títulos estimables de Chabrol, cantó y rio muy bien en el delicioso musical de Joshua Logan *La leyenda de la ciudad sin nombre* (*Paint your wagon,* 1969), y sobre todo fue la gran intérprete de una de las obras maestras del cine de los años sesenta, *Lilith*, de Robert Rossen, su primer cruce con la locura (si no contamos, a riesgo de caer en la herejía, su papel de Juana de Arco). Las peores cosas las hizo a las órdenes de sus sucesivos maridos, pero las del segundo de ellos, el novelista Romain Gary, merecen una glosa, aunque solo sea por respeto a su exagerada vida, que él mismo noveló muy bien. De la primera, *Les oiseaux vont mourir au Perou* (1968), amarga parábola mortuoria de una mujer ninfómana y autodestructiva, tal vez inspirada en perfiles reales de la pareja, guardo un mal recuerdo borroso de pretenciosidad localizada y rodada no en el Perú sino en Huelva, pero he podido ahora ver, por primera vez, la segunda, *Matar (Kill!*, 1971), que destaca en la etapa final como actriz de Seberg por ser la más demencial, y no en el sentido frenopático de la palabra. Coproducción italo-franco-española de ambiente árabe (reconstruido en Elche y en un Marruecos de pacotilla), el filme tiene el aliciente de poder ver y oír, muy desmejorado, al gran James Mason en medio de un pintoresco y desigual reparto: Stephen Boyd, el estupendo Curd Jürgens, y por nuestra parte un senatorial José María Caffarel doblándose a sí mismo y Víctor Israel perpetuamente mirando de reojo como los aviesos del cine mudo. El asunto del thriller, pionero en la denuncia de los enjuagues de la alta política internacional y los servicios secretos corruptos, resulta insustancialmente enmarañado, según la tónica del género, pero tampoco la trama amorosa tiene lógica, si bien sabiendo nosotros que la protagonista y el autor tuvieron un tormentoso pasado marital eso podría entenderse como un ajuste de cuentas privadas: la primera aparición de Jean Seberg con un tremebundo pelucón negro pudo ser una maligna *vendetta* en diferido, ya que enseguida se lo quita y vuelve a su estado natural de pelo rubio a lo *garçon* en el que la adoramos todos.

Gary el director empieza muy bien, con un prólogo metafílmico *in medias res* que luego adquiere peso y sentido; pero le vence lo chillón (a lo Jess Frank) de sus fantasías eróticas en un prolongado final en el desierto donde se alterna el relato de aventuras orientalistas y un onirismo pseudosurreal, entre el *kitsch* y el *camp*. Del naufragio se salvan dos cosas: las miradas y el pelo corto de Jean y una ambición narrativa que Gary no cumple pero al menos trata de mantener en el desaguisado de este engendro internacional que explora *avant la lettre* el tráfico de droga, el terrorismo islámico y el abuso infantil. Señalemos, para los eruditos o los mitómanos, que pocas semanas antes de su trágica muerte, Jean Seberg salió en un mediometraje esotérico e insonorizado de Philippe Garrel, *Le Bleu des Origines* (1979), inane, tal vez incompleta y sin duda privada confesión sentimental a tres mujeres a las que el cineasta francés amó: la cantante Nico, la modelo y actriz Zouzou y Seberg, que aparece en un plano de moviola y en una silueta de mujer agresiva con bata recamada que podría ser ella o *representarla* a ella. El testamento mínimo y opaco de una de las grandes.

Antes que Seberg murió, en 1966, Montgomery Clift, en su propio ocaso de homosexual bebedor e indeciso aunque promiscuo. De él se recuerdan varios títulos primerizos de gran relieve bajo la dirección de Hawks, Stevens, Hitchcock, Vittorio de Sica, sin que ninguno de ellos tenga quizá el aura *epoch making* que le da a Seberg el haber interpretado en poco más de un año y medio dos papeles tan icónicos como la Cécile de *Bonjour tristesse* y la Patricia Franchini de *À bout de souffle.* Pero como actor fue seguramente el mejor de su generación, el más original e imprevisible; Elizabeth Taylor, su amiga íntima desde que se encontraron en *Un lugar en el sol*, le describió inolvidablemente en una entrevista como alguien de quien se tenía siempre la certeza, en cualquier toma, de que algo estaba pasando dentro de él, "sin saber nunca lo que pasaría en el plano siguiente".

Los automóviles fueron las tumbas de Jean Seberg y James Dean, y el vehículo causante, tras un aparatoso accidente en mayo de 1956, del declive de *Monty*, quien, cargado de alcohol, volvía precisamente de una fiesta que Taylor había organizado para ce-

lebrar en su alta mansión a las afueras de Los Ángeles la nueva superproducción *Raintree County* (*El árbol de la vida*), que ella y su amigo habían empezado a filmar. El actor no murió, pero su belleza vidriosa quedó quebrada por las cicatrices y una parálisis facial que obligó a posponer y alterar el rodaje. Sin ser ya él mismo, su prestigio y su calidad reconocida le permitieron seguir trabajando hasta el final junto a los más distinguidos: Mankiewicz, Kazan, John Huston. El destino quiso sin embargo que su última película, *El desertor* (*L'espion*, 1966), estrenada sin ningún éxito después de su fallecimiento por oclusión coronaria, fuese también, como la de Seberg, una rareza de ámbito europeo y director francés, Raoul Lévy, más notorio como productor y descubridor de Brigitte Bardot. Otro suicida temprano, que al cabo de un mes del catastrófico estreno, y completamente arruinado, se pegó tres tiros en Saint-Tropez.

El desertor es un filme de espionaje en un contexto muy marcado de Guerra Fría anticomunista, con una primera parte farragosa y desmañada (aun contando con la fotografía de Raoul Coutard y la música de Serge Gainsbourg) que da un buen giro en su última media hora de huida accidentada a través del telón de acero alemán. Clift recupera entonces su gesticulación insospechada y el fuego de sus ojos, que miran como en espera o deseo de lo terrible, Hardy Kruger resulta un sólido antagonista, y de repente sale Jean-Luc Godard en un cameo de lo más divertido, como amigo o informante del capo principal de los servicios de inteligencia germanorientales (David Opatoshu), al que saluda besando en la boca, antes de quedar agazapado al fondo de la siniestra oficina policial con mirada de burla. Godard nunca deja de aparecer en las historias del cine. –

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

LITERATURA

El orden del caso

GONZALO TORNÉ

Aunque cueste creerlo, hubo un tiempo en el que Conan Doyle no estaba al corriente de lo que Sherlock Holmes iba a significar para su carrera: la única persona capaz de inventarlo lo desconocía todo sobre su personaje. En la primera de sus novelas Holmes aparece ya completo, mientras que Doyle actúa como un advenedizo, obligado a esforzarse para que no lo confundamos con un impostor. Sorprende que, teniendo prácticamente formada a su figura ganadora, Doyle no confíe en las posibilidades de Holmes y lo retire de la escena durante casi la mitad de *Estudio en escarlata*, para recrearse en un insípido *flashback* donde se explican las motivaciones de unos criminales por los que no sentimos el menor interés. El novelista nos obliga a comparar el alcance de sus poderes con y sin su personaje, y el resultado es desolador para Doyle.

Cuando empiezan a publicarse las aventuras de Holmes la literatura inglesa domina una imponente gama de recursos: fisonomías, diálogos, humor, ideas, análisis económicos, descripciones, máximas morales. La prosa de Doyle se aprovecha de las ganancias de esta tradición: es solvente y agradable, ni el estilo ni las ideas tiran demasiado de nosotros ni nos perturban, la buena fe del profesional contribuye a que Holmes se apodere del escenario. Allí donde el lector de Proust reparte su atención entre los personajes y las observaciones del narrador, o

el de Woolf entre la señora Dalloway y los hallazgos líricos, Sherlock Holmes no encuentra competencia.

El género detectivesco comparte con la magia cierta deshonestidad consentida: se trata de engañar, hurtar o esconder la pieza que falta para intrigar al público. Pero allí donde el arte del mago pasa por ejecutar el truco sin que veamos la "pieza", el relato detectivesco se obliga a mostrar al final la "pieza", vive de alimentar la esperanza de que con un poco más de atención uno mismo podía resolver el caso.

Cada detective propone una clase distinta de "truco". Holmes, lector infatigable de periódicos, podría definirse como un adivino del pasado, intérprete de residuos y de restos: tabaco, huellas, tatuajes, tejidos, barbas, amputaciones, manchas, medallas, tipografías... que gracias a una alquimia desconocida es capaz de conectar con el pasado con una precisión inequívoca. Holmes extrae de cada fenómeno su propia ley de formación, que le faculta para predecir su comportamiento futuro: es el sueño húmedo del empirismo.

Conocemos el truco, lo hemos leído, escuchado y visto representado cientos de veces, pero nos sigue proporcionando la misma fascinación placentera: Holmes entra en una habitación, y gracias a su superempirismo es capaz de reconstruir una vida a partir de una fibra de seda o anticipar el futuro en una gota de sangre. El mayor talento literario de Doyle fue soltar a Holmes en un escenario.

Pero si el de Holmes es un método científico el lector puede proclamarse el obispo de Canterbury. Doyle se aprovecha de que los lectores solo podemos ver lo que él se decide a describir: Holmes estudia un espacio que se nos escatima, por muy atentos que estemos siempre se nos "pasarán por alto" pistas y señales por la sencilla razón de que Doyle no nos permitió "verlas". Pero el truco es más profundo: si las deducciones e inducciones de Holmes son imposibles de anticipar se debe a que no responden a ninguna cadena lógica, se trata de hallazgos estéticos, asociaciones sugestivas, que comparten rasgos con el *capriccio*. Buena parte del trabajo de Doyle pasa por imaginar en sentido inverso a la exposición narrativa: veía primero al marinero o al asesino, y después le atribuía un "residuo" que después le permitirá a Holmes (y al lector) recorrer el camino contrario.

La fascinación del truco es tan intensa, la rendición del lector tan incondicional, que admitimos que Holmes diga cualquier cosa, ¡esperamos que vaya tan lejos como pueda! Doyle es un maestro de la exposición antes que de la intriga. Y tampoco logra interesarnos con las justificaciones y las confesiones de los criminales. Si con el paso de los relatos anticipamos algunas de las soluciones no es porque se nos contagie algo del falso método de Holmes, sino porque cada vez conocemos mejor la mente de Doyle.

Nuestras posibilidades de "resolver" el caso aumentan si sospechamos de un criminal que regresa de las colonias o de que bajo ese empleo regalado espera una trampa. Aquí actúa la pereza narrativa de un Doyle entregado a tantas variaciones del mismo ejercicio, pero también asoma una preocupación común. Los colonos que regresan para vengarse de unos padecimientos para los que ya no pueden contar con la protección de la ley son figuras apropiadas para explorar situaciones en las que el delito no se sustenta en la codicia o lujuria sino en el código de honor que exige la reparación de una ofensa. Doyle señala que la ley tiene sus zonas ambiguas: justicias que la legalidad no comprende; y Holmes se complace a veces en dejar escapar al "criminal" si no reconoce acciones irreparables. ¿No son excesivos los castigos cuando los incita la necesidad? ¿No deberían prescribir los delitos en algún momento? La musculatura literaria de Doyle carece de la elasticidad (y de la resistencia) para perseguir los desajustes entre crimen, justicia y venganza demasiado lejos; pero los señala con una contundencia que le proporciona a las aventuras de Holmes su particular coloración moral.

Doyle nunca se deja fascinar por el mal. Uno tras otro, sus oficiantes aparecen como figuras anémicas, sustraídas de la corriente de los afectos, sus cualidades aparecen rebajadas: son más astutos que inteligentes, más calculadores que atrevidos; si resultan dañinos es desde la debilidad. Esta concepción del mal lastra la emoción de las aventuras, Holmes apenas tiene enemigos a su altura. Sin capacidad de respuesta, ya no digamos de contraataque, los criminales actúan como directores de escena a los que una vez dispuesto el escenario solo les queda sentarse y contemplar la actuación de la primera figura: su función se superpone a la Doyle.

Las mejores "intrigas" de las aventuras coinciden con la manifestación de las debilidades que Doyle le atribuyó a Holmes para escapar del aburrimiento de lo infalible: cuando se demora, cuando se recrea, cuando convencido de la superioridad de su inteligencia omite la poca que pueda tener el criminal. Consideraciones que quedan atrás cuando Doyle decide desembarazarse de Holmes y proporcionarle un rival a su altura en el mismo relato, cuando los éxtasis del antagonismo y la muerte convergen en *El problema final*.

Las versiones visuales de Holmes nos han acostumbrado a pensar en el profesor Moriarty como en un enemigo recurrente, pero su presencia está contenida en un número reducido de páginas. Lo que Doyle se propone con Moriarty afronta ciertas complicaciones, y tensa la historia de Holmes tal y como la venía contando. Aunque las aventuras puedan leerse de manera independiente, Doyle ha marcado algunos hitos (la convivencia de Holmes y Watson, la marcha del doctor de Baker Street para casarse) que trazan una borrosa línea cronológica, de manera que por misterioso que sea Holmes, y por distraído que parezca Watson, es casi un escándalo que después de tantos años de aventuras al detective no se le haya escapado una

palabra sobre el profesor Moriarty, un hombre con el que además de unirle una enemistad íntima resulta ser el responsable último de muchos de los casos en los que han trabajado juntos: la araña en el corazón de la tela.

Holmes establece con Moriarty una relación de violenta cercanía inédita en las aventuras precedentes. El carisma del villano depende de la fascinación que ejerce sobre Holmes, quien admira a Moriarty por lo mismo que le repele: la calidad de su mente abstracta. El profesor es un matemático extraordinario (si no recuerdo mal ha firmado trabajos decisivos sobre el movimiento de los cuerpos celestes), un empirista cuya mirada se ha desviado hacia el aterrador silencio de los espacios celestes. Si Moriarty nos impresiona es por su dependencia de Holmes, ambos son estudiosos de lo escarlata y comparten las mismas habilidades intelectuales, aunque el profesor las haya encauzado hacia el crimen. Hoy diríamos que Moriarty es el reverso oscuro de Sherlock, pero la pertinencia histórica invita a hablar de doble. *El misterioso caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, escrito siete años antes, planea sobre *El problema final*.

La imaginación de Doyle no es capaz de detallar la batalla intelectual entre Holmes y Doyle. Terminadas las presentaciones sigue un asomo de encuentro, el eco de un diálogo, una carta trampa e insinuaciones de una persecución... En un gesto tan genial como inesperado Doyle concluye el relato en una imagen que casi exige una interpretación simbólica: los dos antagonistas precipitándose a una muerte conjunta. ¿Qué significa esta ascensión y caída, la mutua neutralización de los antagonistas? Da igual, aceptamos que el sentido quede borroso a cambio de la fuerza expresiva de la escena. Las Cataratas de Reichenbach ofrecen una imagen indeleble, y han cumplido su función: Sherlock ha muerto, Doyle vuelve a ser libre. –

GONZALO TORNÉ es escritor. En 2020 ha publicado *El corazón de la fiesta* (Anagrama).

CINE

En el espejo de Antonioni

FERNANDA SOLÓRZANO

"Nunca pienso en términos de alienación; son los otros quienes lo hacen", dijo en 1967 el director italiano Michelangelo Antonioni, cuando Curtis Pepper de *Playboy* le preguntó si ese era el tema de sus películas. "La alienación significa una cosa para Hegel, otra para Marx y aun otra para Freud [...] Es un asunto que bordea la filosofía, y yo no soy filósofo ni sociólogo. Mi asunto es solo contar historias." La respuesta cortante revela su hartazgo ante la forma aún vigente de etiquetar su cine. Sobre todo, su trilogía sobre personajes de pasos lentos y miradas perdidas centrados en sus intentos fallidos de alcanzar la plenitud amorosa: *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) y *L'eclisse* (1962). Para el director, esta plenitud era una quimera. Cuando el mismo periodista le dice que en sus cintas los hombres son incapaces de mantener un vínculo con las mujeres, el director responde con una pregunta retórica: "¿Crees que existe la relación ideal entre un hombre y una mujer?"

A pesar del juego de gato y ratón al que sometía a quien lo entrevistara, Antonioni daba claves claras sobre qué causaba el aparente desapego de sus personajes. No era indiferencia sino deseo de anclarse. "Mis personajes buscan un hogar", sostuvo en una entrevista que le concedió al crítico Roger Ebert en 1969. Esto desmiente otra lectura frecuente de sus películas: que el hastío de sus protagonistas proviene de su bienestar material. "Hablo de ellos porque los conozco", respondía cuando se cuestionaba su tendencia a retratar una clase media acomodada, y agregaba que el confort no protegía de la ansiedad. A la par de ello, consideraba "absurda y simplona" la idea de que el cine debía mostrar *toda* la realidad. Él prefería abordarla a partir de un personaje ais-

Fotograma: *La notte*, de Michelangelo Antonioni.

lado para luego –y no siempre– mostrar el lugar que ocupaba en la sociedad.

Su método era inverso al del neorrealismo italiano, cuya consigna era mostrar un país devastado por la guerra. Antonioni consideraba que esa escuela había sido la respuesta estética adecuada a su tiempo, pero que la vuelta a la paz demandaba explorar las consecuencias de la destrucción en la psique de las personas. Él sería el autor de ese cine. Dado a rechazar adjetivos, acogió la frase "neorrealismo del interior", acuñada por la crítica francesa, para definir su propio estilo. Así como el neorrealismo llevaba al espectador a mirar a los personajes, el neorrealismo del interior coloca la cámara dentro de ellos. El cambio de perspectiva, decía, fue consecuencia de su propia desconexión con el pasado reciente: "Sentía que ya no toleraba ciertas películas, ciertas formas de contar historias, ciertos trucos para avanzar la trama. Todo me parecía predecible e inútil." El hastío no era solo estético. El trauma de la guerra, la creación de la bomba atómica, el surgimiento de la Guerra Fría y todo lo que trastocó al mundo a mediados del siglo XX, afirmaba, habían cambiado al hombre mismo. Por tanto, no veía el sentido de obligarse a seguir los mecanismos de un orden que había llegado a su fin. Este mismo desarraigo aqueja a sus personajes. No son ellos las víctimas directas de la guerra sino quienes deben fingir que todo ha vuelto a la normalidad.

A medio camino del 2020, la trilogía de Antonioni vuelve a ser espejo de la desconexión colectiva. Se diría que no hay relación entre el contexto de su aparición y el presente, pero la pandemia del coronavirus ha vuelto a dividir la experiencia de habitar el mundo en un antes y un después. Más allá de si es sensato compararla con una guerra, la devastación es semejante: los miles de muertos, los millones de enfermos y un colapso económico que trae consigo desgracias que apenas se avistan. Esta vez, sin embargo, lo peor no ha quedado atrás. Las pocas probabilidades de combatir el virus a corto plazo obligan a volver a las calles –todo sin bajar la guardia y sin librar el riesgo de contagio–. La nueva cotidianidad empalma guerra y posguerra, y esto genera estados anímicos parecidos al pasmo. Cualquiera que en estos días los haya experimentado quizás encuentre afinidades con personajes a quienes se ha tildado de ociosos y vacíos ("parásitos", según Roger Ebert). Como ellos, volvemos a experimentar el fin de una era. De nuevo nos preguntamos si mañana estaremos aquí.

Un espectador de hoy quizá no encuentre novedosa la sintaxis visual de *L'avventura*, *La notte* y *L'eclisse*: planos largos y subjetivos, yuxtaposición de humanos "pequeños" y construcciones enormes, uso dramático del blanco y negro (y, luego, del color). Esa disrupción en las formas era la expresión del "neorrealismo del interior", pero el cine que siguió asimiló el estilo de Antonioni y luego lo relegó al cajón de referencias y guiños. La nueva posguerra, sin embargo, genera estados anímicos que desempolvan formas de ver.

En *L'avventura* y *La notte*, la sombra de la muerte y del desvanecimiento de lo que se creía seguro son parte de la trama misma. En la primera, una mujer desaparece de forma misteriosa. Durante un viaje en un yate cerca de Sicilia, Anna (Lea Massari) discute con su novio Sandro (Gabriele Ferzetti). Ella le dice que no tolera la idea de pasar una vida juntos y que prefiere que no se vean más. Después de esta discusión nadie volverá a verla. El grupo la busca en una isla cercana y luego Sandro levanta un reporte. No hay pistas ni explicaciones. Al cabo de un tiempo dejan de buscarla. La falta de resolución desconcertó (y quizá todavía) a las audiencias. Pero el asunto de *L'avventura* no era la desaparición de Anna sino el efecto de su ausencia en los personajes que seguían a cuadro: los estragos interiores que Antonioni buscaba explorar. Al poco tiempo, Sandro comienza a asediar a Claudia (Monica Vitti), la mejor amiga de Anna. Al principio ella lo rechaza: puede que la perturben la volatilidad de los afectos de él o los suyos, la idea de traicionar a Anna o la posibilidad de que esta vuelva. Cuando al fin contempla tener una relación con Sandro, este hace añicos toda esperanza. La última escena de *L'avventura* es la más desoladora: Sandro llora desconsolado y Claudia le pone una mano sobre la cabeza. Después de todos sus encuentros eróticos, es la primera vez que se tocan. Se reconocen como seres rotos: intolerantes a la soledad e incapaces de conectar.

En *La notte*, la muerte de un amigo de la pareja protagonista es el preámbulo de un recorrido por fiestas y reuniones que revela la crisis de su relación. Desahuciado en un hospital, Tommaso (Bernhard Wicki) conversa con Lidia (Jeanne Moreau) y Giovanni (Marcello Mastroianni) sobre la lucidez que provoca la agonía. Habla de su tiempo desaprovechado y de la noción de "éxito". La siguiente parada del matrimonio será el coctel de presentación del libro más reciente de Giovanni, pero la sola yuxtaposición de contextos le resulta intolerable a Lidia. Así, sale de la fiesta y emprende la más mítica de las caminatas solitarias de la filmografía de Antonioni. Los paisajes que recorre apuntan al pasado –edificios en ruinas, un reloj de pared descompuesto– y están salpicados de modernidad –aviones veloces, edificios altísimos–. Son frases visuales que anticipan lo que Lidia le dirá a Giovanni hacia el final de la noche: la muerte de Tommaso le ha hecho comprender que dedicó su vida a un hombre que nunca la *vio*. Él toma conciencia de su egoísmo. "Vamos a intentar sujetarnos de lo que estemos seguros", le responde a Lidia. Pero es tarde para ambos. No hay pasado que rescatar ni futuro que los vincule.

En *L'avventura* y *La notte* se asoma el desencanto de los personajes hacia las instituciones sociales (principalmente el matrimonio) y los sistemas económicos (sobre todo el capitalismo) que ofrecen falsa seguridad. Sin embargo, en *L'eclisse*, la cinta más inasible de la trilogía, el rechazo a estos valores es el delgado hilo argumental. Vittoria (Monica Vitti) termina su relación con Riccardo

(Francisco Rabal) con argumentos semejantes a los que dio Anna a Sandro al inicio de *L'avventura*. A diferencia de ella Vittoria no desaparece, sino que invita al espectador a seguirla a dos sitios turbulentos. Por un lado, la casa de bolsa en la que su madre y decenas de italianos especulan (y pierden) millones de liras. Por otro, el departamento de una mujer que extraña su vida en Kenia y se rodea de objetos que replican los ambientes salvajes. Es una colonialista exilada, que aun desde su nostalgia llama "monos" a los africanos.

Vittoria se involucra con Piero (Alain Delon), el corredor de bolsa de su madre. Es el tipo de persona a quien le preocupa más el costo de reparar su Alfa Romeo que el hecho de que un hombre murió al intentar robárselo. También esta relación fracasa. Ambos hacen una cita para verse al día siguiente, pero ninguno asiste. Las últimas tomas de *L'eclisse* muestran los lugares en los que Vittoria y Piero podrían haberse encontrado de haber cumplido su promesa. Son planos de sitios vacíos. Neorrealismo del interior.

"Estoy cansada y deprimida; harta y confundida", dice Vittoria en *L'eclisse*. "Hay periodos en los que da lo mismo tener en las manos una aguja y un hilo, un libro o un hombre." Diálogos como estos, aunados a la vestimenta *chic* de los personajes y a la belleza icónica de los actores que los encarnaron, hicieron que los hombres y las mujeres del cine de Antonioni fueran considerados el epítome de la decadencia. Pero son ellos quienes miran escépticos a los voraces y optimistas a ultranza –los que buscaban opacar su propia incertidumbre con relaciones fugaces, autos deportivos y fantasías de safari–. Parafraseando a Antonioni, los alienados son otros. Los personajes de la trilogía buscan certezas con desesperación. El mundo no les es ajeno, mucho menos despreciable, solo no saben qué esperar de él. Desde el limbo que habitamos, los podemos entender. –

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Conduce la videocolumna *Cine aparte* y el programa *Encuadre Iberoamericano.*

FILOSOFÍA

Entrevista con Martha C. Nussbaum: "La nación tiene una importancia moral"

DANIEL GASCÓN

Martha C. Nussbaum (Nueva York, 1947) es una pensadora de referencia, estimulante y rigurosa. Ha escrito sobre filosofía clásica, feminismo, ética, nacionalismo, la relación entre emociones y política. Su libro más reciente es *La tradición cosmopolita* (Paidós).

¿Cómo definiría la tradición cosmopolita?

La tradición, tal como yo la defino, mantiene que todos los seres humanos son, en primer lugar y ante todo, ciudadanos de todo el mundo, y que debemos nuestra lealtad primaria a toda la humanidad, no a la familia o nuestros conciudadanos. Creo que esta tradición expresa algunos ideales magníficos que hoy aparecen en el movimiento internacional de los derechos humanos.

¿Por qué considera que es un ideal imperfecto?

Encuentro cuatro defectos en la tradición tal como la articularon los griegos y los romanos.

En primer lugar, la tradición distingue entre "deberes de justicia": el deber de no utilizar la fuerza o el fraude contra los demás, pero también de proteger a la gente del fraude o la fuerza de los demás, y "deberes de ayuda material", es decir, dar asistencia financiera para aliviar el hambre y la privación. La tradición dice que los primeros deberes son muy estrictos y se deben cumplir para todos, pero los segundos son muy elásticos y permiten preferir a los cercanos y queridos. Creo que esta distinción es incoherente (porque cuesta mucho dinero proteger de la fuerza a los aliados) y no muy útil en un mundo en el que el hambre y otros tipos de privación material son asaltos de la dignidad humana tan terribles como la guerra. La bifurcación de los deberes ha llevado a lo largo del tiempo a una situación en la que tenemos doctrinas claras sobre la ley internacional que corresponden al primer conjunto de deberes, pero no una posición clara con respecto al segundo. Tanto Grocio como Adam Smith ayudaron a corregir ese error, así que este es un debate interno en la tradición.

En segundo lugar, la tradición establece una regla estricta para las prioridades de todos los seres humanos, y dice que siempre se deben poner en primer lugar los intereses de toda la humanidad. Eso olvida que cualquier sociedad contiene una pluralidad de doctrinas religiosas y laicas sobre cómo vivir, y que todas merecen respeto. Esto es lo que mostraba John Rawls en su maravilloso libro *El liberalismo político*. Esto significa que ninguna doctrina general como el cosmopolitismo debería afirmarse como la norma para toda opción política. Los principios políticos deberían ser más humildes y respetuosos de la pluralidad y la diferencia.

En tercer lugar, el cosmopolitismo olvida un hecho que Grocio reconoció antes que nadie, aunque está presente de algún modo ya en Cicerón. Se trata de que la nación tiene una importancia moral, porque es la unidad más grande que conocemos que constituye una expresión de la autonomía del pue-

blo y porque rinde cuentas ante él. Por eso, no sería bueno que las organizaciones transnacionales quitaran demasiado poder a las naciones, y la ciudadanía nacional debería conservar su importancia. Por supuesto, las naciones pueden hacer que sus compromisos sean compatibles con algunos deberes transnacionales y un mundo en paz. La tradición tenía razón en eso. Pero aparte de Cicerón, que tiene cosas emocionantes que decir sobre la importancia de la república propia, los primeros arquitectos de la tradición fracasaron a la hora de ver esta verdad importante.

Finalmente, el cosmopolitismo es una forma de humanismo racionalista. Valora a todos los seres humanos, y solo a ellos, porque tienen racionalidad moral. Niega por completo nuestros deberes hacia los animales no humanos y el mundo de la naturaleza. Esa es la crítica más seria que hago, y ahora estoy escribiendo un libro sobre derechos animales.

La dignidad, la idea de una dignidad universal, es uno de los temas del libro. Escribe sobre pensadores europeos, pero también ha explicado que no es solo una tradición occidental.

Cuando formulaban la Declaración Universal de los Derechos Humanos, los participantes, que venían de todo el mundo, desde China, desde Egipto y muchos otros lugares, veían que lo único que podían compartir era el lenguaje de la dignidad humana, que aportaba el núcleo ético de ese documento.

Escribe que Cicerón presentó la primera formulación sistemática de esas ideas. Explica que algunos de los problemas de la tradición estaban presentes en su obra (por ejemplo, una falta de atención a los aspectos materiales). Grocio, que reflexionó sobre la soberanía y las leyes, quizá sea una presencia previsible en un libro sobre este tema. ¿Por qué es Adam Smith importante para la tradición cosmopolita?

Cicerón es la primera figura de quien tenemos algo más que fragmentos. Pero no es la primera. La tradición empieza con los cínicos y estoicos griegos, a partir del siglo IV antes de Cristo, y Cicerón escribe siguiendo sus textos, pero con un espíritu crítico. Su gran obra *Sobre los deberes* contiene algunos de los defectos de la tradición, pero también corrige algunos, en sus excelentes argumentos sobre el lugar especial de la república propia. Grocio es crucial porque defiende a la vez un papel moral clave para la nación y también empieza a mostrar cómo la tradición puede crear un espacio para la redistribución material. Además, aborda el asunto clave de la migración, y es una fuente filosófica importante para quienes desean defender un derecho a la migración a otro país. Finalmente, dice que la tierra es la posesión común de todos los seres humanos, una parte de su trabajo que el movimiento ecologista moderno ha considerado inspirador. Adam Smith es importante por muchas razones, pero sobre todo porque expone con argumentos detallados que la dignidad humana es erosionada por la pobreza y la falta de educación.

Un problema de las organizaciones internacionales es la dificultad de hacer que se cumplan sus medidas. Lo hemos visto con conflictos armados, lo vemos con el calentamiento global. Escribe sobre la centralidad del Estado-nación, su importancia para alcanzar fines que podríamos asociar incluso con una mentalidad cosmopolita. ¿Es una forma de reconocer un fracaso o un defecto de la tradición cosmopolita?

Como he dicho, creo que la nación tiene una importancia moral, no solo práctica, así que no deberíamos pensar en un Estado mundial, sino en cooperación entre Estados, que a menudo se logra a través de acuerdos y agencias internacionales. El hecho de que en la actualidad la mayoría de esas organizaciones sean muy defectuosas (las Naciones Unidas, por ejemplo, está llena de corrupción e incompetencia) nos da razones adicionales para no darle poderes dictatoriales sobre las naciones.

Defiende un "enfoque basado en las capacidades". ¿Qué es, y qué tiene que ver con el ideal cosmopolita?

El enfoque de las capacidades es una forma de ver la base ética del desarrollo internacional que empezó con el economista Amartya Sen, ganador del Nobel, sobre la economía del desarrollo. Yo lo he desarrollado de forma filosófica, y de manera un poco distinta, como base para pensar lo que significa para cualquier nación aspirar a una justicia básica. Desarrollo mi versión de este enfoque en tres libros, *Las mujeres y el desarrollo humano* (2000, en el año de publicación en inglés), *Las fronteras de la justicia* (2006) y *Crear capacidades* (2011). También hay una Asociación para el Desarrollo y Capacidades Humanos, de la que forman parte casi cien países, y donde Sen y yo somos presidentes fundadores. Lo que dice este enfoque es que si quieres saber qué tal está haciendo las cosas un país, la medida correcta no es el PIB per cápita, ni el promedio de utilidades. Es lo que la gente de verdad puede hacer y ser. Las capacidades no son solo destrezas, sino oportunidades sustantivas para elegir cosas que el individuo valora. En mi versión esta idea se convierte en la base para una lista de diez garantías cruciales que deberían formar parte de cualquier nación que afirme ser mínimamente justa.

En su mayor parte, los miembros de nuestra Asociación se centran en las capacidades humanas, como anuncia el nombre de la organización. Pero algunos hemos trabajado en una lista (o varias, más bien) de las capacidades de los animales no humanos como objetivos que el mundo debería alcanzar. Ese es el tema del libro que estoy escribiendo ahora. –

DANIEL GASCÓN es editor de *Letras Libres*.

SOCIEDAD

Nuevo chip quitamiedos

MARIANO GISTAÍN

Llevas un chip adherido a la cabeza que te libera de las secuencias de pensamientos negativos que ocupan la mayor parte de la actividad cerebral (como esta frase).

El repartidor ha traído este que interrumpe el flujo de monsergas que se reproducen desde que puedes recordar, toda esa matraca horrísona. El chip también te conecta con la Empresa que lo fabrica y, opcionalmente, con los demás clientes y con el mundo en general.

En efecto, el miedo ha cesado. El folleto dice lo que ya sabías: que el chip intercepta el canalillo de sodio en ciertos circuitos y elimina el ruido infernal dentro de tu cráneo. Viene con sencillas instrucciones: te lo pegas donde indica, lo conectas al móvil y en media hora escanea la configuración de tu cerebro (*grosso modo*), detecta el patrón de las repeticiones negativas y las corta en seco. Si tienes pelo te has de afeitar un cm^2, es lavable, discreto e inocuo (aunque lo hay en colores vivos, y pronto se podrá iluminar según los memes que esté procesando).

Interrumpe el curso natural de los miedos, rémoras de la especie, atavismos, terrores enquistados. Te libera del infame runrún, quizá mera entropía residual del big bang.

Con el uso continuado podrás pensar en lo que quieras, incluso en algo nuevo si lo hubiere o –gran novedad–, en nada. Los voltios que dejan de martillear secuencias repes y avisos agoreros los podrías aprovechar, aunque esto es una hipótesis: no promete nada más que reducir o eliminar el espanto y el ruido repe.

El invento es caro, como todo en la vieja Era Poscovídea que se reinicia con incrementos del 10% y cierres categoriales generalizados. La fórmula para rebajar el precio real y hacerlo accesible es, como siempre, dar tus datos a la Empresa. Sin ese retorno la factura sería inalcanzable para la mayoría.

La oferta está teniendo buena acogida: el adminículo lo lleva mucha gente. Aunque se camufla bien se nota por las caras de beatitud: las calles empiezan a deslizarse sin fricciones, las barredoras del infierno CO_2, gasoil recién frackeado, no importunan al gentío que sale a probar sus chips con una nueva agilidad y horizontes abiertos. Reportan los primeros usuarios que los poemas salen solos, que el mundo en general es más amable y que el universo einsteniano se aprecia a simple vista.

Las cuatro opciones que el chip te permite las manejas con el móvil o con cualquier otro dispositivo. Puedes activar la transparencia: que otros usuarios te reconozcan (en un radio de 50 metros); intercambiar sensaciones, emoticonos mentales, chispazos, saludos, guiños, poco más. También puedes ir de incógnito, excepto que la Empresa decida (según contrato) capar esa opción por exigencias del propio sistema o por requerimiento de la autoridad.

No hay que cargarlo, se nutre de tu propio epitelio y consume muy poco. El chip es de quita y pon. Si te cansas lo puedes apagar (aunque ya sabes que nada se apaga del todo). Lo puedes prestar, con dos condiciones: tarda media hora en escanear el lobulario de la nueva persona usuaria; y esa persona ha de darse de alta para que sus datos no se confundan con los tuyos por improbable error. Cada cerebro emite en una banda y una frecuencia distintas, el espectro es infinito, pero por si acaso.

Como todo, el chip adhesivo requiere conexión wifi o datos, que chupa, con moderación, de tu propio móvil. Viene preparado para el 5G: cuando se generalice esa conexión tu cerebro estará en la nube (de la Empresa) en dos horas. Esta condición es la que permite ofrecer un precio asequible. Cuando eso ocurra tu contenido cerebral estará a salvo, tendrás siempre una copia que se actualizará con la frecuencia que determines (mínimo una vez al día).

El consorcio que ha fundado esta Empresa deriva de una estirpe legendaria: Omni Consumer Products; Tyrell Corporation; Skynet, de Cyberdyne Systems Corporation, donde el malogrado Miles Benett Dyson copió con ingeniería inversa el brazo incorrupto del primer Terminator, Choam, Acme, Momcorp, Soylent, Stark Industries y otras que están en la mente de todos.

Hasta que el 5G sea ubicuo la Empresa intentará sobrevivir rentabilizando tus pesadillas y todo ese material repetido (que alguien ha equiparado en osada analogía con el llamado adn basura). Las letanías que te atormentaban, una vez pasadas a 3D, coloreadas y holomorfizadas con las del resto de clientes, serán revendidas en mercados secundarios del pánico para nutrir los algoritmos que fabrican series, noticias falsas, etc. No es necesario anonimizar estos residuos porque se remixean en bruto. Las frases repetidas, las cancioncillas de las que jamás, hasta hoy, te has podido librar, los refranes agoreros, todo el material insufrible que te abocaba al cenicismo, se recicla y se aprovecha. Además, en un mundo que las haya eliminado esas rémoras cada día valdrán más.

La Empresa depura hasta el último adverbio... hasta el mínimo fragmento facturable. Claro que hay que ponerlos todos en su contexto, establecer los vínculos, darle su sinsentido al teraflop.

Hay otra cosa: el cerebro está distribuido por todo el cuerpo y el chip actual solo atiende a una parte del que trabaja dentro del cráneo. La Empresa desarrolla un nuevo microprocesador intestinal, pero esas neuronas son muy primitivas y de momento escapan al rudo escaneado. Hay que esperar. Y recuerda que tu privacidad es importante para nosotros. La censura preventiva universal impidió concluir esta línea, ¡con lo bonita que era! –

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