



CINE

En el espejo de Antonioni

“

FERNANDA SOLÓRZANO

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

Nunca pienso en términos de alienación; son los otros quienes lo hacen”, dijo en 1967 el director italiano Michelangelo Antonioni,

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 re-

tórica: “¿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 aislado 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 li-

brar 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 de 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*. Su libro *Misterios de la sala oscura* (Taurus) acaba de aparecer en España



MÚSICA

Ópera: *We are the world*



EDUARDO HUCHÍN SOSA

parece el inicio de un chiste: un francés, un italiano, un japonés y dos alemanes conversan en la lujosa residencia de una ciudad sudamericana que no es difícil asociar con Lima. Un comando guerrillero los mantiene secuestrados, junto con otras treinta personas de alto perfil y de las más diversas nacionalidades que habían asistido al concierto privado de la estrella de la ópera Roxanne Coss. Los planes no han salido como se esperaba —unos iban a una gala, otros a secuestrar al presidente que no asistió— y, en algún tiempo muerto, uno de los prisioneros sugiere una

insurrección. “Necesitaríamos una docena de traductores y un arbitraje de las Naciones Unidas antes de decidir derrocar al adolescente con un cuchillo”, dice el francés mientras dirige la vista a uno de sus jóvenes centinelas y hacia el único políglota en la casa que ha traducido a cuatro lenguas distintas aquel comentario sarcástico.

La escena pertenece a *Bel Canto* (2001), la novela de Ann Patchett, cuyo planteamiento inspirado en la toma de rehenes de la embajada japonesa en Perú en 1996 pronto cede paso a una fábula sobre la capacidad del arte para crear consensos más allá de los idiomas, los conflictos políticos y las diferencias de clase. En ese encierro tenso, con tantos problemas de entendimiento, que uno de los personajes no duda en llamar un “mal-



grado experimento social”, la música obtiene victorias ahí donde las palabras fracasan. En otro momento, un paquete con partituras llega a petición de la soprano. El representante de la Cruz Roja y el líder de la guerrilla se enfrasan en una bochornosa discusión en español que es, en el fondo, una lucha por demostrar quién tiene el poder. Cuando la causa parece perdida, la cantante improvisa una versión de “O mio babbino caro”, cuya letra nadie de los presentes comprende, pero que zanja la pelea a su favor.

Cursilerías del tipo “la música es el lenguaje universal” son comunes para hablar de su presencia en todas las culturas, aunque la ópera parece mostrar un empeño casi patológico por llevar las cosas al siguiente nivel. No solo cruzó fronteras, particularmente en épocas de censura, inestabilidad social y estallidos nacionalistas, sino que provocó toda clase de comercios lingüísticos. Si en la década de 1720 los británicos veían con desconfianza que las deca-

dentes funciones italianas se ofrecieran en “una lengua ininteligible”, para finales del siglo XIX Edith Wharton describió, no sin ironía, “una ley inalterable e incuestionable en el mundo de la música que exigía que el texto en lengua alemana de una ópera francesa y cantada por artistas suecos debía ser traducido al italiano para mejor comprensión angloparlante”. Para jactarse de su popularidad, alguien como Giuseppe Verdi podía decir medio en broma: “Aunque vayas a la India o al interior de África podrás escuchar *Il trovatore*”, convencido de que tarde o temprano sería verdad. En particular porque había concebido su ópera mientras leía *El trovador*, del español Antonio García Gutiérrez, en un idioma que no entendía del todo.

La mirada celebratoria que pone a la música por encima de las peculiaridades culturales no está exenta de sesgos. En la reapertura del Metropolitan Opera House, el 27 de noviembre de 1893, el *New York Times* habló de “una Babel melódica”, gracias a la asistencia de “italianos, franceses, españoles, e incluso griegos, todos ellos —y aquí venía el matiz más interesante— *de la clase más alta*”. Nueva York confirmaba su carácter cosmopolita no porque albergara a gente de diversos orígenes, sino porque algunos de ellos podían pagarse un asiento en el teatro. A fin de recibir a un público más numeroso —cuenta Daniel Snowman en *La ópera: Una historia social*—, se había ampliado el aforo del lugar, aunque a fuerza de reducir la zona de palcos, que se volvía así más exclusiva. Habían democratizado la ópera, profundizando el elitismo.

Maniobras de ese tipo se dieron también en el México del siglo XIX, un periodo en el que la opinión pública le otorgaba un lugar predominante al drama musical. De acuerdo con Luis de Pablo Hammeken, la ópera se había vuelto “un elemento clave para suavizar las costumbres y refinar el gusto de la población, es decir, civilizarla” y, una vez alcanzado cierto nivel, la gente tenía que seguir asistiendo “para demostrar que efectivamente era

civilizada”. En este proceso doble, la lengua no era asunto menor: los mexicanos que iban a presentaciones ofrecidas “en el mismo idioma, con las mismas palabras y con las mismas notas que las que se disfrutaban en Viena o en Londres” podían sentirse parte de “una república internacional de la música”. Compartían valores que, al interior, los hacían sortear sus diferencias sociales y, al exterior, los distinguían del resto de los ciudadanos.

Ese estado de tensión entre integrar y excluir es comparable al deseo que todavía experimentan algunos conocedores de que la ópera atraiga a un público más amplio, *siempre y cuando* no se “vulgarice”, lo que sea que eso signifique. En el ensayo “The best seat in the house”, Ann Patchett describe cómo, en su amada Nashville, la única manera de acercarse al género es a través de las transmisiones del Met en el cine, una opción nada despreciable, aunque embarazosa para algunos puristas. La ópera en pantalla grande le hizo ver detalles que de otro modo habría pasado por alto, encontrar a numerosos compañeros de viaje y disfrutar —a diferencia de casi todo el mundo— los entreactos. En otras palabras, descubrió que no existían experiencias espurias de apreciación: “al igual que la audiencia en Nueva York, aplaudimos después de las arias y cuando cae el telón gritamos ¡Brava! y ¡Bravo! La mente racional sabe que los cantantes no pueden escucharnos y, sin embargo, estamos viviendo tan completamente en nuestro momento de alta definición que es fácil olvidarlo”. Si tiene razón Oskar Bie y la ópera es una ocurrencia lo suficientemente descabellada como para dedicar tiempo, dinero y esfuerzo a coordinar una orquesta y una veintena de cantantes, armar un tinglado y hacerle creer a la gente que eso tiene sentido, la cosa no es para alarmarse. Al igual que Roxanne Coss, el género seguirá apostando por las causas que parecen perdidas. —

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico y escritor. Es miembro de la redacción de *Letras Libres*.



HISTORIA

Aves de mal agüero

E

PERLA
HOLGUÍN PÉREZ

el pico y los enviaba al tesorero municipal, quien realizaba un pago de tres peniques por cada uno. La medida se implementó luego de que los agricultores sufrieran constantes saqueos en sus cosechas. Los cuervos, famosos por alimentarse de los cultivos y respondiendo solo a su naturaleza salvaje, acabaron siendo presa de los humanos y convertidos en “moneada de cambio”. Esta práctica se normalizó a tal grado que, a los pocos años, se propuso que los pioneros que deseaban reclamar un terreno en la frontera oeste de Pensilvania debían matar una docena de estas aves. De tal modo que “los colonos hacían volar los árboles donde se solían posar los córvidos y mataban a miles de ellos de golpe”. Fue tal la matazón que, pronto, el campo sufriría los efectos de las pla-

n 1724 una ley de Pensilvania invitaba a los hombres de raza blanca a cazar cuervos y entregarlos al juez del lugar, este mandaba cortarles

BORIA SAX
CUERVO. NATURALEZA, HISTORIA
Y SIMBOLISMO
Madrid, Siruela, 2019, 216 pp.

gas de gusanos que, naturalmente, habían sido controladas por las aves.

Otros cuervos han corrido con mejor suerte: el de María Antonieta, por ejemplo. Una mañana de 1785 en que María Antonieta se encontraba desayunando en una isla de Versalles, mientras remojaba una galleta en leche, observó un cuervo a su lado batir sus alas. La reina observó la galleta al cuervo y a partir de ahí el ave acudió todas las mañanas para ser alimentada. Según cuenta la historia, cuando María Antonieta fue decapitada, en 1793, el cuervo dejó de aparecer. No fue sino hasta 1810 en que se volvió a tener noticias de este, cuando se le presentó a María Luisa de Austria en la misma isla. Tanto ella como su recién esposo, Napoleón, creyentes de superstición, consideraron lo ocurrido como un mal augurio y la primera señal de su derrota, la cual llegó cinco años más tarde.

Existe un sinnúmero de historias que relacionan a los cuervos con malos augurios, pero también hechos reales en los que han sido segregados a causa de su naturaleza, como el ya mencionado en Pensilvania. La mayoría de estas historias nos cuentan más sobre la relación del hombre con los córvidos que sobre el ave misma y esto puede deberse, quizás, a que es uno de los animales más inteligentes y con una capacidad de respuesta a las acciones humanas que despierta curiosidad. Más relatos como estos aparecen en *Cuervo. Naturaleza, historia y simbolismo* de Boria Sax, un compendio de la presencia de esta criatura a lo largo de la historia, la cultura y la literatura. A partir de la observación personal y del estudio de las mitologías y la cultura popular, el libro contiene algunos de los casos más emblemáticos en los que el cuervo tiene un papel protagonista. Sax ordena este mundo a través de regiones y periodos: Mesopotamia, Egipto, Grecia, Roma, la Edad Media y el Renacimiento europeo, Asia, los nativos americanos, el Romanticismo y el siglo xx. De esta manera, nos permite entender cómo el significado y la percepción que tenemos de esta ave ha cambiado, en buena parte a causa de fatales acontecimientos históricos. Sus historias, dice Sax, “sirven para ilustrar el regreso de supersticiones en tiempos de crisis”. No es raro, entonces, que volvamos continuamente a los cuervos.

Cabe mencionar que en la historia de la humanidad no siempre se habla con exactitud del cuervo. En sus primeras manifestaciones, este suele ser confundido con la corneja, la grajilla, la urraca, el cuervo americano o con algún otro miembro de la familia de los córvidos: “La taxonomía de los cuervos es objeto de arcanos debates entre los especialistas. Las distinciones entre las especies de córvidos pueden resultar con frecuencia útiles e ingeniosas, pero rara vez, o nunca, nos ayudarán a comprender las referencias al cuervo en la literatura o en las leyendas.”

Pese a esta confusión, la literatura parece concordar sobre la dignidad e importancia de este animal.

Entre los episodios históricos que recupera Sax destaca el de la Torre de Londres. Durante el reinado de Carlos II se creía que los cuervos cuidaban la torre y que si un día faltaban la monarquía caería. Por eso el rey se encargó de que siempre estuviera habitada por cuervos. Por otro lado, estas criaturas también han protegido a la población londinense, aunque de una forma singular. En 1666, lo que comenzó como un incendio en una panadería, concluyó en la devastación de más trece mil hogares y cientos de muertos. La situación rebasó a las autoridades, que no pudieron hacerse cargo de todos los cadáveres, “los cuervos llegaron en masa a Londres para el banquete, donde se multiplicaron hasta el punto de que los ciudadanos le pidieron al rey que los exterminara”. Sax cuenta cómo este suceso escalofriante pudo ser determinante para evitar otra epidemia como la peste bubónica.

Entre las mitologías abundan las cosmovisiones sobre los cuervos y los diferentes significados que se les atribuyen. En el capítulo dedicado a los nativos americanos, Sax nos regala una breve luz sobre ellas, por ejemplo, los indios del río Athabasca tienen una leyenda en la que existieron dos cuervos, uno blanco que creó el mundo y uno negro que, celoso de su hermano, lo asesinó, similar a la historia de Caín y Abel. Mientras que para el pueblo inuit el cuervo representaba la búsqueda de alimento. Dado que los cuervos sobrevuelan donde hay comida, creen que les servirá tener como amuleto una de sus patas. Entre los nativos americanos las historias son tantas y tan variadas “que pueden llegar a complicarse de tal manera que la figura del cuervo casi parece más un principio metafísico que un animal”.

En la literatura son numerosas las apariciones de los cuervos, sobre todo en fábulas y cuentos. Sin duda la más famosa es la del poema de

Edgar Allan Poe, “ese pájaro de ébano, cautivador”, que visita al protagonista durante la noche, un “cuervo atávico, lúgubre y horrendo”, una compañía como un melancólico tormento. A partir de este poema, el cuervo se convertiría en el símbolo de Poe, pero también de las historias góticas y de terror. En cambio, una parte de la cultura popular centró su atención en la picardía de esta ave, e incluso fue utilizado como sinónimo de racismo en parodias y en la personificación de Jim Crow. Sax señala lo anterior como la continuación de la historia de la grajilla que deseaba ser un pavorreal, “era la personificación del esclavo amoral y despreocupado que trabajaba en los establos mientras canturreaba para sí. Era un impostor, desde luego, como la grajilla de la fábula de Esopo”.

Ya sea por su interpretación como presagio o símbolo de la muerte, o por su naturaleza salvaje y misteriosa, el cuervo ha inspirado cientos de leyendas urbanas e historias fantásticas. Sin embargo, también su inteligencia y su carácter juguetón han llamado la atención de los estudiosos, quienes han destacado su ingenio para obtener alimentos, su interés por recolectar objetos brillantes, la forma en que se relacionan con sus congéneres y su capacidad para comprender la comunicación no verbal. Por lo que “es posible que los cuervos sean los únicos animales que no solo tienen un interés pragmático en el ser humano sino también intelectual”. —

PERLA HOLGUÍN PÉREZ es editora, escritora y docente.

LITERATURA

Borges profesor



MARTÍN ARIAS

A mí me gusta mucho enseñar, sobre todo porque mientras enseño, estoy aprendiendo”, decía Jorge Luis Borges en una de sus numerosas entrevistas.¹ Poco antes, se había referido a la cátedra como “una de las felicidades que me quedan”. Y no hay duda sobre el doble placer que le causaba a Borges estar al frente de una clase.

Semejante placer puede constataarse en el libro *Borges profesor*, que recoge un curso completo dictado por el escritor en la Facultad de Filosofía

y Letras de la Universidad de Buenos Aires, ubicada entonces en el viejo edificio de la calle Viamonte, en el año 1966. Para ese entonces, Borges ya llevaba diez años dando clases en dicha institución. Había sido aceptado como titular de la cátedra de Literatura Inglesa y Norteamericana en 1956, escogido por sus antecedentes frente a otro postulante pese a no haber obtenido nunca un título universitario.² Borges expresó en varias oportunidades (en ese tono suyo que combinaba la modestia con el humor y la plena confianza en su capacidad) su sorpresa frente a la designación, así como su apoyo a aquel pobre profesor graduado que se quedó sin trabajo al lograr él el cargo.

En el “Ensayo autobiográfico” que escribió en inglés, Borges explicaba, tras referirse a su nombramiento como director de la Biblioteca Nacional en 1955: “Otro placer me llegó al año siguiente, cuando se me otorgó la cátedra de Literatura Inglesa y Norteamericana en la Universidad de Buenos Aires.

¹ Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996, p. 205.

² Borges dictaba las clases de literatura inglesa, mientras que su adjunto, Jaime Rest, se encargaba de las de literatura norteamericana.

Los demás candidatos habían enviado cuidadosas listas de sus traducciones, sus publicaciones académicas, sus conferencias y otros logros. Yo me limité a la siguiente oración: ‘Sin saberlo, me he venido preparando para este cargo a lo largo de toda mi vida.’ Mi llana exposición fue exitosa. Fui contratado y pasé diez o doce años felices en la Universidad.”³

El curso reunido en este libro nos presenta entonces a un Borges que ya tenía a cuestas diez años dedicados a la enseñanza, incluyendo no solo sus clases universitarias, sino también diferentes cursos en instituciones como la Asociación Argentina de Cultura Inglesa. Nos presenta además a Borges en una faceta distinta de la del texto literario o la entrevista, y quizás más cercana a las conferencias. Sin embargo, las clases difieren de estas últimas en un punto esencial: aquí el escritor, tan dado a la anécdota y el cambio de tema, debía restringirse a cumplir con un programa fijado. No podía, como hacía con frecuencia en otros ámbitos, preguntar en tono jocoso y después de hablar por media hora: “¿Cuál era el título de esta charla?” Es por eso interesante ver cómo se las arreglaba para, sin dejar de hacer digresiones, dar a sus clases unidad y coherencia.

Un punto importante al respecto es el lugar que Borges daba a la literatura. “Juzgo la literatura de un modo hedónico —dijo en otra entrevista—. Es decir, juzgo la literatura según el placer o la emoción que me da. He sido durante muchos años profesor de literatura y no ignoro que una cosa es el placer que la literatura causa y otra cosa el estudio histórico de esa literatura.”⁴ Tal postura queda clara ya desde la primera clase, en la que Borges explica que se referirá a la historia solo cuando el estudio de las obras literarias del programa así lo requiera.

3 *Aleph and other stories 1933-1969 —together with commentaries and an autobiographical essay*, Nueva York, E. P. Dutton & Co., 1970, pp. 249-250.

4 Fernando Sorrentino, *op. cit.*, p. 134.

Del mismo modo, Borges pone a los autores por encima de los movimientos literarios, a los que al comienzo de la clase sobre Dickens define como una “comodidad” de los historiadores. Aunque no olvida las características estructurales de los textos estudiados, Borges se concentra sobre todo en la trama y en la individualidad de los autores. Lo que Borges pretende como profesor, más que calificar a los estudiantes, es entusiasmarlos y llevarlos a la lectura de las obras y al descubrimiento de los escritores. Así, hay en todo el curso apenas una referencia a los exámenes, y resulta conmovedor su comentario del final de la segunda clase sobre Browning, cuando les dice a los alumnos: “Tengo una especie de remordimiento. Me parece que he sido injusto con Browning. Pero con Browning sucede lo que sucede con todos los poetas, que debemos interrogarlos directamente. Creo, sin embargo, haber hecho lo bastante para interesarlos a ustedes en la obra de Browning.”

Frente a las escuelas de crítica literaria que se cuestionan el rol del autor, Borges acentúa el carácter humano e individual de las obras. De cualquier modo, no establece por cierto una relación de necesidad entre la vida de los autores y sus textos. Sencillamente se fascina y fascina a los estudiantes narrando las circunstancias vitales de la existencia de los artistas y sumergiéndose en sus poemas o narraciones desde una mirada crítica y actual, en la que siempre están presentes la ironía y el humor.

En su afán de bajar los textos a la tierra, Borges establece además insólitas comparaciones, que sin embargo cumplen perfectamente el rol de enmarcar cada obra y dejar en claro su valor. Así, al explorar el tema de la jactancia y la valentía en el *Beowulf*, compara a sus personajes con los compadritos porteños de principios de siglo y pasa a recitar no una, sino tres coplas, que deben haber sonado muy curiosas en medio de una clase sobre literatura anglosajona del siglo VIII.

En su análisis de los textos sajones, por otra parte, Borges se abandona con

frecuencia a la narración pura, olvidando su rol de profesor, acercándose más bien al antiguo narrador oral. Refiere historias contadas por otros hombres muy anteriores a él, y lo hace con absoluta fascinación, como si cada vez que repite un relato lo estuviera descubriendo por primera vez. Y, dentro de esa fascinación, sus comentarios son casi cuestionamientos metafísicos. Borges se pregunta de maneras distintas qué pasaba por la mente de los antiguos poetas sajones al escribir sus textos, sospechando que nunca alcanzará una respuesta.

En el marco de las clases, un aspecto que salta permanentemente a la vista es la erudición de Borges. Sin embargo, esa erudición no se presenta en ningún momento como una limitación para la comunicación con los estudiantes. Borges no cita para demostrar sus conocimientos, sino solo cuando las citas le parecen apropiadas al tema. Lo que le importa son las ideas, no tanto la exactitud en el dato. Pese a eso, y a que en una ocasión se disculpa por su mala memoria para las fechas, es sorprendente la cantidad de datos que recuerda con increíble exactitud. Debemos pensar que para la fecha en que dictó estas clases —y desde 1955— Borges estaba casi completamente ciego, y ciertamente inhabilitado para leer. Sus citas, por lo tanto, y el recitado de los poemas, dependen de su memoria y son testimonio de sus interminables lecturas anteriores.

Mientras leemos estas clases podemos imaginar a un profesor Borges ciego, sentado frente a sus alumnos, recitando con su tono de voz tan personal los versos de ignotos poetas sajones en su lengua original y participando de polémicas con célebres escritores románticos junto a los cuales hoy, quizás, esté reunido discutiendo. —

Fragmento editado de Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires, que ya se encuentra en circulación.

MARTÍN ARIAS es escritor y periodista. Junto con Martín Hadis compiló y editó *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires* (Lumen, 2020).

TELEVISIÓN

La serie de la primera gran autora millennial



ANA CAROLINA BRICEÑO DE LA ROSA

El 26 de abril se estrenó con gran expectativa en el Reino Unido la adaptación televisiva de *Normal people* (2018), la segunda novela de la joven escritora irlandesa Sally

Rooney (Castlebar, 1991). Varios meses después la serie ha llegado a América Latina y a España. Con doce episodios de media hora de duración, que invitan a verla en una o dos sentadas, esta serie original de Hulu en asociación con la BBC y coescrita por Rooney ha sido unánimemente elogiada por los medios británicos —*The Guardian* la calificó como “una adaptación casi perfecta” y *The Economist* como “exquisita”—. La serie también ha sido un fenómeno en redes sociales con miles de tuits llenos de elogios y una cuenta de Instagram creada a nombre de la cadena que porta el protagonista, la cual tiene casi 180 mil seguidores. El comité turístico de Irlanda quiere aprovechar el gran impacto de la serie y las tomas hechas en lugares como Dublín y el Condado de Sligo para promocionar el turismo después de la cuarentena. Por otro lado, dos años después de su publicación, *Normal people* ha regresado a la lista de los libros más vendidos en el Reino Unido.

Normal people es una inteligente, original y moderna historia de amor que vale la pena en cualquiera de sus formatos. Su trama gira alrededor de Marianne y Connell, dos

jóvenes irlandeses que se conocen en la escuela y comienzan una relación escondidas que cambiará el curso de sus vidas. En la escuela, Connell es un deportista popular mientras que Marianne es una chica solitaria de la que huyen los demás. Su relación inicia gracias a que la mamá de Connell limpia periódicamente la casa de Marianne. Temas como la clase social, el dinero, el estatus, el qué dirán, la pertenencia de grupo, las relaciones familiares disfuncionales, la inteligencia y la vanidad intelectual hacen sentir su peso en la historia de amor y en el destino individual de los protagonistas. La dinámica que se crea entre la pareja le da fuerza a la historia; su interacción transforma la vida de cada uno y les permite, al final, sentirse como “gente normal”.

A través de secciones entre las que pasan semanas o meses, la novela nos cuenta con una profundidad narrativa la historia tanto desde la perspectiva de ella como desde la de él. Los lectores nos adentramos en sus conciencias, los vemos tomar decisiones e interpretar las acciones del otro. Esta profundidad no se pierde del todo en la pantalla gracias a las actuaciones de Daisy Edgar-Jones y Paul Mescal. A lo largo de la historia, Rooney nos permite observar el desarrollo interior, los demonios y las inseguridades de los complejos protagonistas. De esta forma, *Normal people* logra ser mucho más que una historia de amor y tiene elementos que la acercan a la novela de aprendizaje.

La descripción de los personajes, que refleja lo que se siente ser joven y estar abierto a nuevas experiencias, es de las virtudes que los críticos más le han aplaudido a Rooney. Marianne, por ejemplo, es una joven inteligente, perceptiva y analítica. Sin embargo, sus compañeros de clase se burlan de su apariencia “extraña” y difunden rumores sobre que padece una enfermedad mental. En la adaptación televisiva Marianne es mucho más atractiva de lo que se describe en el libro. Pero ambas versiones presentan

a una joven que, aunque asegura que no le importa ser diferente a los demás, en su interior siente que hay algo que le impide ser amada. En su relación con Connell logra un nivel de intimidad sentimental y sexual que no había conocido; pero cuando su relación termina, se enfrasca en otras relaciones en las que de alguna manera busca ser degradada. Rooney describe la sexualidad de sus protagonistas con una profunda carga psicológica y física —misma que se lleva a la pantalla sin tapujos— y nos permite entrever los posibles orígenes de la vena masoquista de Marianne. Connell, por otro lado, logra gracias a Marianne aventurarse fuera de una vida cómoda y “normal” en donde era fácil ser popular y pertenecer. Sigue su consejo y decide estudiar literatura inglesa en la universidad abrazando ese lado no conformista de sí mismo. Este cambio de ambiente representa un cambio de roles para los protagonistas, pues ahora es Connell quien se siente fuera de lugar y lleno de inseguridad intelectual mientras que Marianne hace nuevos amigos con facilidad. Esta inversión de poderes le da un giro a la historia. Las maneras en que las dinámicas de poder pueden afectar una relación y cómo a través de nuestros intercambios íntimos nos construimos los unos a los otros son algunos de los temas que más le interesa a Rooney explorar en su escritura.

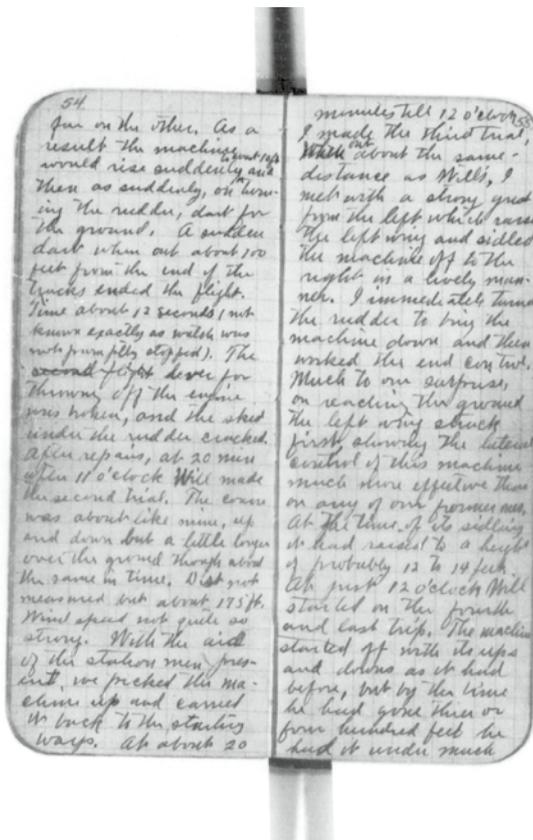
La historia sigue a los personajes durante sus años universitarios en Dublín. Su atracción es tanto sexual como intelectual: los protagonistas discuten sobre teoría crítica y el *Manifiesto comunista* y juzgan a los estudiantes que no leen lo suficiente. Al igual que en su primera novela, *Conversations with friends* (2017), el ambiente que habitan los personajes de *Normal people* es el de asiduos lectores a los que les gusta discutir acerca de ideas, cultura, literatura, historia y política. Todo esto a la vez que se enfrentan a la construcción de su identidad personal, a sus relaciones amorosas, a la precariedad

económica y a la definición de su destino profesional. Esta mezcla de conciencia social y angustia existencial, que tan bien caracteriza a los *millennials*, se plasma perfectamente en las novelas de Rooney y en la serie, y es tal vez una de las razones por las cuales la autora ha sido bautizada como “la Salinger para la generación Snapchat”. Es justamente a causa de esa narrativa alrededor de lo que significa ser joven que algunos críticos menosprecian sus obras, considerándolas novelas para adultos jóvenes, románticas ligeras o *chick lit*, categorizaciones a las que han contribuido sus coloridas portadas, su fácil lectura y su adaptación a otro formato. Estas críticas parecen asumir que las experiencias juveniles y los primeros amoríos no son dignos de la ficción literaria de la más alta calidad. Pero las novelas de Rooney han sido reconocidas por diversos premios, en especial *Normal people*, que fue seleccionada para el Man Booker Prize, el premio literario de mayor prestigio en Reino Unido, y que ganó, entre otros, el Costa Novel Award que galardona tanto la calidad literaria como la accesibilidad de una obra.

Si hay algo que le sobra a Irlanda son escritores talentosos: Jonathan Swift, Oscar Wilde, James Joyce, George Bernard Shaw y Samuel Beckett. Ahora con Rooney puede que estemos ante la primera gran autora *millennial* proveniente de esa isla. Aunque con *Conversations with friends* Rooney logró posicionarse en la escena literaria, con *Normal people* ha cautivado al público y a la crítica tanto literaria como televisiva porque escribió con una prosa inteligente, ácida y precisa una conmovedora novela de ideas que supo llevar a la televisión. El éxito de la serie avivará aún más el fenómeno literario en que se ha convertido Sally Rooney. —

ANA CAROLINA BRICEÑO DE LA ROSA

(Mérida, 1990) es maestra en literatura comparada por la Universidad de Edimburgo y en estudios humanísticos por el Tecnológico de Monterrey.



MEMORIAS

La escritura de la intimidad

S

MERCEDES
CEBRIÁN

que escribir un diario en momentos significativos de la vida, ya sean embarazos, cuarentenas, estancias en el extranjero o incluso una enfermedad, es ante todo una actividad terapéutica, tanto para escritores profesionales —llamados a hacerlo por vocación— como para cualquiera que necesite dejar constancia escrita de sus experiencias. Pero también existen otros diarios de largo aliento, que ocupan varios años de vida

e bromea con la ingente cantidad de diarios del confinamiento que aparecerán durante los próximos meses. Es cierto

y que recogen tanto experiencias cotidianas *infraordinarias* —así las llamaría Georges Perec— como vivencias de índole histórica. Esta combinación de sucesos de todo calibre la encontramos en los diarios de Virginia Woolf y Franz Kafka, pues ambos fueron testigos de la Primera Guerra Mundial, tal como comenta el poeta y narrador Daniel Saldaña París en su artículo “Una pandemia íntima”.

De las dos modalidades de diarios a las que me acabo de referir se han publicado ejemplos recientemente. De la primera tenemos el del argentino Alberto Giordano, titulado *El tiempo de la convalecencia*, centrado en su recuperación paulatina tras una larga depresión. El diario se publicó previamente en Facebook en *posts*, y por esta razón se encontraría en las antípo-

das de *Lo que fue presente*, la colección de diarios de Héctor Abad Faciolince que recoge una amplia selección de veintidós años de escritura confesional en cuadernos del autor colombiano.

Al leer en papel las entradas de Facebook de Giordano, por un momento olvidamos que fueron difundidas masivamente antes de su recopilación y publicación. En ellas asistimos a discusiones telefónicas con su tía Ema, a charlas con amigos escritores y también a reflexiones sobre la naturaleza de sus publicaciones y de su posterior conversión en libro, lo que nos recuerda que estamos irremediablemente ante un diarista del siglo XXI que practica lo que él mismo denomina el “intimismo espectacular”.

Abad Faciolince, en cambio, confiesa haber desenterrado estos diarios (que abarcan desde 1985 hasta 2006) no sin temor a las reacciones ante su publicación. En ellos encontramos una montaña rusa de experiencias vitales: el nacimiento de sus hijos, el asesinato de su padre en Medellín, pero también sus fantasías eróticas, sus inseguridades, así como reflexiones que dan fe de su aprendizaje. La nimiedad y el suceso notable cobran la misma importancia en este diario, que podría servir como ejemplo arquetípico de lo atrayente que resulta la escritura confesional de calidad, pues aunque en un principio seamos ajenos a los protagonistas y a los escenarios que conforman la vida del autor, los lectores seguimos pegados a la narración de sus vicisitudes y disyuntivas como si estas fuesen los episodios de una serie exitosa de HBO.

La abundante presencia en las librerías de la llamada “escritura del yo” ha favorecido la proliferación de talleres y cursos que guían a quienes desean convertir en caracteres con espacios los hechos más elocuentes de su propia vida. Pero ¿se puede enseñar a escribir un diario? Saldaña París, profesor de varios talleres de escritura diarística, proporciona algunas pausas al respecto. Para empezar, parte precisamente de no considerar este ti-

po de texto como un género literario: “El diario es más un objeto, un soporte literario. Puede incluir ficción, ensayo, crónica de viaje, memorias... Más que delimitar fronteras, para mí se trata de ampliar el género del diario.”

La teoría sobre el diario y, en general, sobre la escritura autobiográfica, nos lleva a ensayistas como los franceses Philippe Lejeune o Béatrice Didier y, en castellano, a Laura Freixas y Anna Caballé. Además, en los últimos meses se ha ampliado el elenco de autoras que le dedican su atención a lo confesional en sendos ensayos en lengua castellana. Son Andrea Valdés en *Distraídos venceremos* y Begoña Méndez en *Heridas abiertas*. El primero es un ensayo creativo sobre la escritura del yo que funciona a su vez como texto metaautobiográfico. El lector asiste a las vicisitudes personales de la autora durante su proceso de investigación sobre los escritores cuyas obras examina.

Méndez, por su parte, estudia en *Heridas abiertas* los diarios de diez escritoras. El ensayo abre con el *Libro de la vida*, de santa Teresa, y cierra con el delicioso y delirante *Diario de una princesa montonera*, de la argentina Mariana Eva Pérez, también publicado en internet con anterioridad. “De la fusión entre lenguaje y vida se deriva otra de las características fundamentales de los diarios: la identificación entre cuerpo y escritura”, afirma Méndez en el prólogo, y este vínculo entre los diaristas y su cuerpo ya lo advierte Saldaña París, quien les propone un ejercicio al respecto a los participantes de su taller: “Me gusta empezar haciéndoles reflexionar acerca del acto de escribir: si lo hacen a mano, en hojas sueltas o en la computadora. Es una reflexión sobre el cuerpo que ya aparecía en *El discurso vacío* de Mario Levrero, donde el autor trataba de modificar su caligrafía para así modificar su ánimo.”

Si algo se echa de menos en la escritura autobiográfica en castellano son los diarios de lecturas. Obviamente, en todo dietario de un

escritor profesional se encuentran numerosos párrafos centrados en textos de otros autores. Alejandra Pizarnik escribió más de uno sobre el Quijote: “*El Quijote* no me hace reír. A veces sonreír, pero solo a veces. Cap. v: Sancho y su mujer. Sancho se revela ya completamente quijotizado.” Pero en el mercado editorial en castellano no es fácil encontrar un diario específicamente dedicado a la lectura de un autor o autores. Por eso el extenso libro del ensayista y poeta Moisés Mori sobre sus lecturas de la obra de Annie Ernaux es una rareza. Titledo *Escenas de la vida de Annie Ernaux*, en sus 832 páginas Mori hace una exhaustiva lectura de la obra de la escritora francesa publicada hasta 2008. Los textos de este diario, además de ser un estudio pormenorizado de la escritura de Ernaux, son también reflexiones morales del propio Mori, que, con total libertad y fluidez, establece paralelismos entre los dilemas vividos por la autora y los suyos.

En su *Diario de lecturas*, el escritor argentino Alberto Manguel parte de una premisa muy distinta. En él se impone la tarea de registrar la relectura de doce libros, uno por mes, para así “obtener algo parecido a un diario personal y a un volumen de notas, de reflexiones, de impresiones de viajes, de retratos de amigos, de comentarios sobre acontecimientos públicos y privados, todo ello provocado por mis varias lecturas”. Y eso logra, no solamente comentando la lectura, sino también recordando cómo llegó a sus manos cada libro en cuestión. Además, el diario de Manguel funciona claramente como soporte literario, pues contiene numerosas imágenes y notas manuscritas. Todo esto lo convierte en un fantástico cajón de sastre que provoca muchas ganas de hacerse con un cuaderno de buen papel y comenzar a escribir y a pegar recortes pero, ante todo, ganas de acercarse de nuevo a viejas lecturas. —

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



**SEIS COMENTARIOS
SOBRE CRÍTICA DE ARTE**

TERESA DEL CONDE

En más de una ocasión Octavio Paz externó su preocupación por la escasez de la crítica de arte en México. En respuesta, la historiadora del arte escribió este artículo que apareció en marzo de 1996, en el número 232 de *Vuelta*. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por el Nobel mexicano.

Da la impresión de que solo una parte de los críticos está relacionada directamente con el arte o los artistas. Hay muchos comentarios informativos, crónicas sobre arte y sobre las políticas que lo rigen, pero la crítica orientadora es más bien escasa. Lo que sigue son algunas reflexiones sobre este fenómeno, el cual tiene que ver con la índole de un género, es cierto, no siempre bien recibido por sus posibles consumidores.

1.- No es fácil definir exactamente qué debe entenderse por crítica de arte. Pero cuando menos puedo intentar una descripción en términos generales de las funciones que tiene. La crítica de arte nace de las letras, aplicada quizá como una extensión de ese quehacer. El crítico de arte escribe o habla sobre el producto artístico y sus creadores valiéndose de los espacios a los que tiene acceso.

Lo que resulta indispensable para un crítico es observar las obras de arte

de cualquier periodo y género, en todos los lugares posibles y, también, tener profundamente arraigado el hábito de la lectura, no solo de cuestiones artísticas. El crítico selecciona, compara y emite juicios de valor, procurando que sus opiniones tengan el sustento indispensable para establecer cadenas asociativas pues, pese a que la crítica de arte no es objetiva sino intersubjetiva, opera por consensos.

2.- La crítica de arte en México, salvo excepciones, no pretende aleccionar; da a conocer más bien algo que considera valioso, interesante, digno de ser observado y discutido. También, aunque en menor medida, le importa lo contrario: señalar lo que es incoherente, desproporcionado o exagerado respecto de los hechos que involucran el trabajo artístico o lo que se expresa sobre el mismo. No obstante, tengo que confesar que esto último se practica cada vez menos en el campo artístico mexicano. El temor de herir susceptibilidades, de malquistarse con los allegados, personas a quienes se estima y quiere, con las instituciones culturales o con los núcleos de poder provoca, si no autocensura, por lo menos reserva. Esto no debiera suceder, pero sucede.

3.- Al escribir, el crítico de arte se dirige a sus posibles lectores, aunque no sabe quiénes pueden ser. Supone que son, en primer término, los artistas, los historiadores del arte, la gente de museos, los galeristas, los promotores culturales, los *connaisseurs*, los *amateurs*. Si el crítico es profesor pretende que sus alumnos lo lean, pero no está muy seguro de que lo lean los otros críticos debido a la gran cantidad de publicaciones dispersas a través de las que se expresa el *art writing*. Si se leen con cuidado dichas recopilaciones, se cae en la cuenta de que son pocos los autores que escriben sobre arte. Los superan en número quienes dedican sus textos a comentar otras cuestiones, como las políticas culturales, la sociología, la marginación, etc.

4.- Suele creerse que la crítica de arte se ocupa sobre todo del

presente. El crítico de arte muchas veces también se ocupa del pasado, inmediato o remoto, y cuando lo hace no está por fuerza ejerciendo la labor del historiador del arte.

5.- Por necesidad, un crítico de arte habla de sí mismo. La voz es suya y sus reflexiones están condicionadas por su propio bagaje cultural e, incluso, por sus genes, ya que están en juego sus capacidades de percepción, así como sus incapacidades. Un crítico que no experimenta gustos y disgustos ante aquello a lo que se enfrenta es más bien un comentarista o un reseñador. Pero la crítica, para serlo, requiere que quien la ejerza se involucre con los objetos y lo que le significan en forma personal. Por ello el crítico arriesga, a sabiendas de que es sujeto de equivocación y que sus opiniones presentes pueden resultar insostenibles en el futuro, no solo ante otros, sino también ante sí mismo.

6.- Hablamos mucho de los artistas jóvenes, intentamos seguir sus trayectorias, ver qué incidencia van teniendo en diferentes ámbitos. ¿Qué es un artista joven? ¿Alguien que tiene menos de 35 años? No. Al parecer todos los artistas vivos son artistas jóvenes, a menos que tengan realmente muchos años.

Pese a lo que dije al principio, estoy por darle la razón a Mark Sagoff cuando dice que en el ejercicio de la crítica "el mirar" es solo un elemento entre otros, pues la crítica depende de las categorías que imperan en el contexto en el que la discriminación estética tiene lugar. Por otra parte, el contexto de la crítica es, desde luego, histórico, va con los tiempos. Por eso, cuando la crítica aborda el presente puede carecer de perspectiva. Digamos entonces que el tiempo es el mejor crítico del arte como de las opiniones críticas. —

TERESA DEL CONDE fue una historiadora y crítica de arte mexicana. Entre los libros que escribió se encuentran *Las ideas estéticas de Freud, Frida Kahlo. La pintora y el mito* e *Historia mínima del arte mexicano en el siglo xx*.