



CINE

American dharma: la otra cara de Steve Bannon

“

**FERNANDA
SOLÓRZANO**

¿Cómo pudo pasar esto?”, se preguntaron millones cuando Donald Trump se convirtió en presidente de Estados Unidos.

Las encuestas daban a Hillary Clinton un 90 por ciento de probabilidades y, el mes previo a las elecciones, se difundió un audio en el que Trump afirmaba que hombres como él podían “agarrar por la vagina” a cualquier mujer. Inaudito.

En la noche de su victoria, el propio Trump se veía sorprendido. También en su equipo había rostros pasmados. Solo Steve Bannon, su estratega de campaña, sonreía como quien ve cobrar vida a un monstruo de su invención. Él sabía la respuesta al enigma de la noche: cómo un *bully* racista y misógino le había ga-

nado la partida a la mujer progresista. Aunque Clinton ganó el voto popular, Trump contó con un amplio respaldo que dejó una mínima diferencia porcentual entre ambos.

Al principio Bannon era casi anónimo. Luego Trump lo designó estratega en jefe de la Casa Blanca, y la prensa le dedicó portadas donde aparecía con una expresión siniestra. La revista *Time* lo llamó “el segundo hombre más poderoso del mundo” y el programa satírico *Saturday Night Live* lo caracterizó en sus *sketches* como una parca que le hablaba al oído a Trump.

Bannon dejó la Casa Blanca a mediados de 2017. Se dice que tenía enemigos en el gabinete y que al presidente no le gustó su nueva fama mediática. En adelante, Trump siguió aplicando las enseñanzas de su estrategia, pero no su método de control de daños. Ese era un talento de Bannon, ser maquiavélico pero brillante.

¿Qué carencias explotó Bannon que otros pasaron por alto? ¿Cómo hizo que un millonario se erigiera en ídolo de los desposeídos? ¿Cómo logró que el sexismo de Trump operara en su favor? Cualquiera diría que es necesario, casi obligado, saber las respuestas. Sin embargo, en tiempos de *cámaras de resonancia* se ha vuelto preferible conservar la pureza de oídos que escuchar argumentos incómodos —aun si esto ayudara a exhibir sus inconsistencias. En el caso de Bannon, ayudaría a entender cómo secuestró a un país.

Muestra de esta sordera autoinfligida fue lo ocurrido con el documental *American dharma*, del director Errol Morris, quien entrevistó a Bannon con el deseo de entender las elecciones de 2016, “para asegurarnos de que [algo así] no vuelva a suceder”. Es un propósito que recuerda a su documental *The fog of war: eleven lessons from the life of Robert S. McNamara* (2003), donde el exsecretario de Defensa habla de sus errores tácticos en la guerra de Vietnam.

American dharma se estrenó en el festival de Venecia de 2018. En la conferencia de prensa, pocos hablaron de aspectos invaluable del documental y, en cambio, acusaron a Morris de “normalizar” a su interlocutor. Esa misma semana, el editor de *The New Yorker*, David

Remnick, canceló la entrevista que había planeado hacer a Bannon, cediendo a la presión de personajes públicos. Al respecto, Bannon declaró: “Había aceptado porque enfrentaría a uno de los periodistas más valientes de su generación. [Al retractarse] Remnick demostró que carecía de agallas para enfrentar el aullido de las turbas digitales.” Uno puede aborrecer a Bannon, pero conceder que tenía razón. El incidente con *The New Yorker* se empalmó con el de Venecia, provocando que los grandes distribuidores dieran la espalda al documental. Temían ser acusados de respaldar a Trump en caso de comprarla, sin considerar que *American dharma* hace lo contrario al conducir a Bannon a callejones sin salida. Hasta fines de 2019, la película fue adquirida por una distribuidora pequeña y ahora puede verse en *streaming*. Más allá de su valor cinematográfico, *American dharma* deja ver que la conversación con un oponente es mucho más provechosa que su expulsión de foros. En tanto los deseos de los votantes de Trump no se vieron cumplidos, siguen siendo campo fértil de manipulación.

American dharma revela que Bannon se ve a sí mismo como un ángel de la muerte (que, a la menor provocación, cita versos de *Paradise lost*), y a la vez como un personaje de cine. Morris construye un espacio físico para que interprete ese personaje frente al espectador. Al inicio del documental, Bannon está en una pista aérea y camina hacia el hangar donde tendrá lugar la conversación. Este hangar imita el set de una de sus películas favoritas: *Twelve o'clock high* (King, 1949), donde un general de guerra interpretado por Gregory Peck usa mano dura para inyectar valor a un grupo de bombardeo que ha sufrido bajas a causa, según el general, de la bonachonería de su antecesor. Sobra decir que Bannon se proyecta en él, y accede a recorrer el set como lo hace él. Muchos cuestionaron a Morris por haber materializado la fantasía de un hombre repudiado. No ven la estrategia detrás. Según los negociadores (en casos de secuestro y toma de rehenes) el pri-

mer paso para comunicarse con alguien que tiene posturas opuestas es hacerlo bajar la guardia. En el caso de Bannon, había que domar su tendencia a manipular. El diálogo que sigue es todo menos complaciente. Morris no finge estar del lado de su entrevistado, ni siquiera permanece neutral: llama a Bannon “loco”, y le restriega la inconsistencia entre su ideología populista y los intereses a los que sirvió. Este lo escucha descolocado. Pareciera que, por primera vez, le preocupa una descalificación.

Morris recurre a otra estrategia esencial para hablar con un adversario: encontrar un interés compartido. En este caso, el cine. Además de ser un cinéfilo versado, Bannon es documentalista. A lo largo de *American dharma*, se ven escenas de películas elegidas por él, y elogia a sus protagonistas por ser valientes, determinados y por tener un objetivo claro. Bannon interpreta sus acciones de modo que se ajusten a su propia mitología y esto da lugar a lecturas fascinantes. Por ejemplo, dice que el personaje de Falstaff en *Chimes at midnight* (Welles, 1965) acepta el rechazo de Enrique V, quien fuera su amigo y discípulo, como algo “natural”. (El propio Welles dijo que su película hablaba de “la amistad traicionada”.) Una pantalla dividida muestra la escena del destierro de Falstaff y a Bannon viéndola. Los ojos se le humedecen. La sola secuencia vale el documental.

Pero ningún personaje seduce a Bannon tanto como el general interpretado por Peck. Le explica a Morris que su dureza tiene el fin de ayudar a los soldados, y que es un hombre que entiende a cabalidad su *dharmā*: un concepto hinduista con múltiples significados, pero que Bannon define como “una combinación de obligación, sino y destino”. Y remata: él mismo tiene un *dharmā*, y está obligado a cumplir su misión. Morris le dice que esa misión parece ser “destruir todo”, pero Bannon afirma que se trata de una “reestructuración radical” del sistema. Agrega que para lograr un cambio hay que estar preparado para

ser odiado, y que pocos están dispuestos. Él vio esa disposición en Trump.

La tesis de la disrupción explícita —aunque no justifique— una estrategia basada en cortar vínculos: levantar un muro, romper tratos comerciales, abandonar acuerdos, expulsar personas. Bannon deja ver que, para infiltrarla, aprovechó la capa de invisibilidad que los propios medios arrojaron sobre quienes votarían por Trump: los “deplorables”, como los llamó Hillary —palabra que le serviría a Bannon para escribir un guion ganador: ellos, los *deplorables*, pelearían una guerra contra las “élites corruptas”, liderados por “el agente del cambio”—. Con placer perverso, Bannon describe cuántas veces lanzó anzuelos a los demócratas y los hizo “caer en la trampa”. Por ejemplo, cuando Hillary gastó tiempo innecesario en deslindarse de Anthony Weiner, o cuando Bannon aprovechó que los periodistas crucificarían a Trump por su frase misógina y llevó a la conferencia de prensa a mujeres supuestamente acosadas por Bill Clinton. “Hicimos *jiu-jitsu* con ellos”, dice el estratega, refiriéndose a las artes marciales donde se vence al oponente utilizando su propia fuerza.

Morris usa gráficos, citas y recortes de prensa para desmentir algunas afirmaciones de Bannon, como que Trump nunca ha sido corrupto. En una de las mejores secuencias, le dice que toda su palabrería sobre destruir círculos de privilegio se contradice con “servir a los grandes negocios, y a los ricos”, es decir, al haber elegido como títere a un billonario sin escrúpulos con quien solo compartía un deseo de validación. El narcisismo de Trump causaría el destierro de Bannon, pero el deseo de reflectores de este lo hizo traicionar la retórica que defendía con pasión. Lo hizo, por ejemplo, en su documental *Generation zero* (2010) donde culpa a los *baby boomers* (“la generación más materialista, egocéntrica y narcisista que ha producido el país”) de la crisis económica del 2008. Es un documental bombástico y efectista, pero el discurso se sostiene en sus términos. Se derrumba, sin em-

bargo, cuando ochos años después Bannon propone resarcir los daños de los *boomers* a través de, nada menos, Trump.

Bannon ha dirigido diez documentales. Esto permite que *American dharma* sea leída también como una fábula sobre los alcances y consecuencias del cine. Morris escucha sorprendido cuando su entrevistado le dice que *The fog of war* lo inspiró a hacer cine. Luego le cuenta que su ópera prima, *In the face of evil* (2004), fue aplaudida por el conservador Andrew Breitbart, y que eso los volvió amigos. Años después, Bannon buscó a Breitbart para que lo ayudara a difundir *Generation zero*, y fue entonces cuando se convirtió en el director de Breitbart News, la plataforma mediática más influyente de la llamada “derecha alternativa”. La eficacia de sus campañas le ganó el puesto de estrategia de Trump.

“Así que tú eres el responsable de todo”, le dice Bannon a Morris. Es una broma cargada de admiración. Esto explica la vulnerabilidad de Bannon cada vez que Morris le señala el racismo de sus políticas y su impulso de destrucción. En vez de defenderse, se muestra dolido. Su ídolo lo desaprueba, y eso merece un minuto de reflexión. Visto de un lado, la obra documental de Bannon lo llevó a cumplir su *dharma*; no por valiosa, sino por las puertas que abrió. Visto del otro, su anhelo de cineasta hizo posible que, por primera vez, la audiencia de *American dharma* lo viera lamiéndose las heridas. Morris vuelve humano a Bannon —cosa que para nada equivale a ennoblecerlo—. Más bien demuestra que hasta el hombre que se cree invencible tiene un lado inseguro. Para quien aspire a ser estratega o a cambiar el rumbo de las cosas —uno de los temas de *American dharma*— esta es una gran lección. —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la videocolumna *Cine aparte* y conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo en México* (2017) y *España* (2020).



TEATRO

Una cuestión de distancia



VERÓNICA BUJEIRO

cientemente hemos atestiguado imágenes insólitas en donde las plantas han suplantado el lugar de los espectadores en un concierto, se puede tener por compañero de asiento a un maniquí o a un oso de peluche, los actores no pueden tocarse, los bailarines usan un vestuario que parece tomado de la estética dadaísta para evitar el contacto y hay públicos mirando obras en estacionamientos desde sus automóviles. Todas ellas conforman un catálogo de escenas del porvenir, ya que la contingencia sanitaria impuesta por la covid-19 ha planteado una compleja ecuación a nivel mundial en la que el riesgo inminente, la cantidad de personas permitidas dentro de un espacio cerrado y la ganancia econó-

mica son factores determinantes que han hecho a los teatreros trazar soluciones creativas o los han obligado a replegarse, como pasó con el gigante de Broadway, que ha optado por reanudar sus actividades hasta 2021.

En el caso de México, en donde esperamos el fin de la contingencia como aquellos dos vagabundos a Godot, productores, gestores y artistas de la escena independiente han lidiado ya con cancelaciones, falta de empleo, pagos atrasados, posibles cierres de foros y ahora buscan mantenerse económica y creativamente para paliar también la zozobra de este tiempo incierto. Los creadores han cedido ante la desconfianza hacia los medios virtuales en una interesante apropiación de la relación y ritmo que propone una plataforma como Zoom, en un acto loable de resistencia que replantea una posibilidad para realizar un auténtico teatro a distancia.

“Estamos aprendiendo juntos esta nueva forma de relación entre creado-



res y espectadores. El teatro en vivo *online* es una forma de tecnovivio potente del que no se puede esperar que produzca la misma experiencia que el teatro de cuerpo presente, pero el medio audiovisual tiene su propio lenguaje y ahora tenemos la oportunidad de ampliar y proponer desde el teatro otras formas de relacionarnos”, comenta Raquel Araujo, creadora emérita y fundadora del Teatro de la Rendija, hoy ubicado en Mérida, Yucatán. Araujo forma parte de la recién creada Asociación Nacional de Teatros Independientes (ANTI), en la que 37 espacios escénicos independientes de la república se confabularon como una auténtica “Resistencia teatral ante la distancia”, título con el cual tuvieron a bien celebrar un festival en el mes de junio, en donde por medio de funciones en vivo de teatro y danza, talleres y mesas de discusión ampliaron el panorama de lo que podemos esperar para los espacios escénicos del país en la llamada “nueva normalidad”.

Para Boris Schoemann, director escénico y artístico del Teatro La Capilla de la Ciudad de México y fundador de ANTI, la experiencia de dar funciones

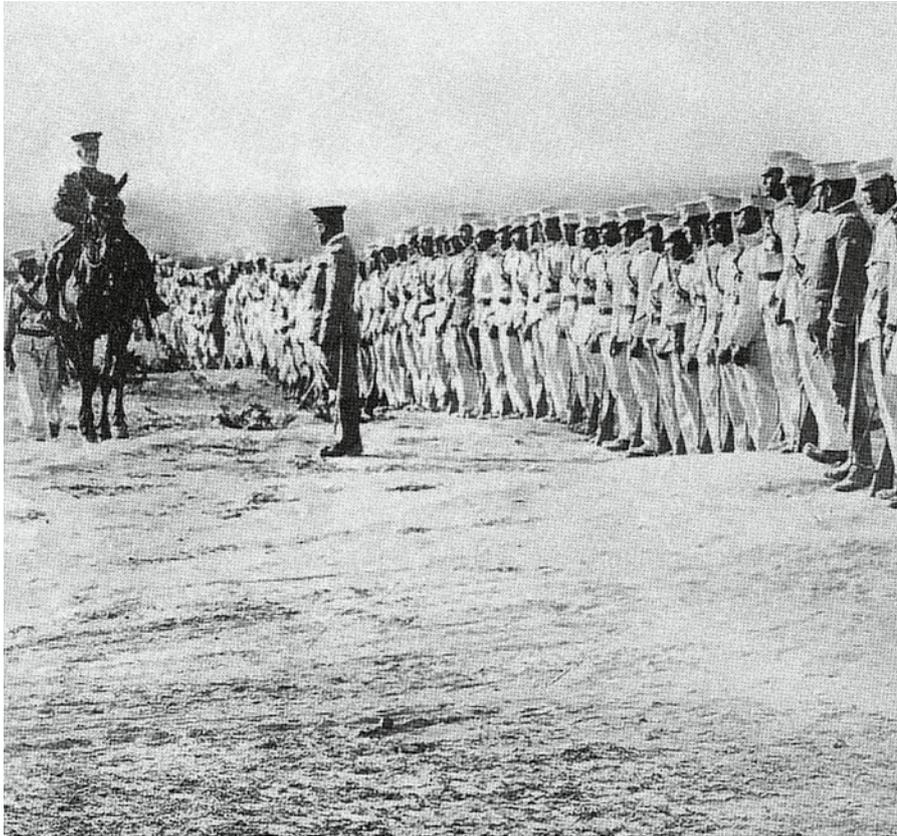
por Zoom ha resultado positiva en tanto que es un ejercicio creativo, interesante y potencialmente poderoso en sus posibilidades artísticas, pero también por el acercamiento que le permite tener con los que se encuentran del otro lado de la pantalla, ya que al estar en vivo se convierte en una experiencia única e irreplicable en la que se establece una relación completamente horizontal, pues se invita en todas las funciones a que el público pueda dar su opinión y conozca el proceso creativo de la “puesta en pantalla”. Es gracias a esta experiencia que Schoemann vislumbra para el futuro inmediato de su espacio un funcionamiento híbrido, en el cual las funciones en vivo puedan ser transmitidas a distancia o bien contar con obras destinadas únicamente para el medio virtual porque reconoce que el tiempo de vuelta a sus espacios físicos será lento por las medidas sanitarias impuestas y por la confianza de los espectadores en ocupar estos lugares. Como iniciativa de emergencia, el festival ANTI permitió una módica reactivación de la economía de estos teatros y foros y la posibilidad de acceder a un público situado en latitudes distantes, y fue a la vez un afortunado encuentro entre creadores, algo rara vez visto fuera de ciertos eventos organizados por instituciones gubernamentales como la Muestra Nacional de Teatro.

Esta exposición permitió ver abordajes por parte de artistas de teatro y danza al medio audiovisual y dio la pauta para exponer trabajos que se encontraban en proceso de montaje, como la obra destinada al público infantil *Tú eres tú* de Amaranta Leyva, dirigida por Claudio Hochman, que cuenta la historia del descubrimiento de la identidad sexual de un niño y el consecuente rechazo de su madre y la sociedad que lo rodea. La interesante apuesta de validar y añadir este relato de vida al repertorio del imaginario infantil fue abordada por el equipo de Marionetas de la Esquina como un juego afortunado entre objetos, movimientos de cámara y recursos interesantes que hicieron de la función en

vivo una novedad en sí. Leyva, quien se encontraba nerviosa antes de estrenar una obra por este medio, opina al respecto: “Los ritmos del medio audiovisual y del cuerpo son completamente distintos por el retraso temporal de la transmisión, por esto había que adecuarlos para que se sintieran como naturales y hacer que el actor comprendiera el desfase entre su voz y el movimiento de sus manos. Si logramos un punto de equilibrio es porque había un fuerte sentimiento de equipo en el que la paciencia y el cuidado estuvieron presentes en todo momento.” Dentro del espacio independiente La Titería, esta creadora realiza un trabajo a distancia con niños, quienes en eventos en los que dialogan con un títere han manifestado su necesidad de ser escuchados en esta etapa de encierro obligatorio. Este modo de funcionamiento emergente también puede tener un beneficio potencial, pues Leyva asegura que el infantil es un público desatendido durante esta pandemia.

Esta “nueva normalidad” de las funciones por Zoom ha probado ser también un reto para el espectador en su contrato con la ficción escénica, ya que ha tenido que adecuar sus ideas preconcebidas y acceder a los mismos desafíos que los creadores, aunque el inusual hecho de estar en la misma sala virtual con personas que se encuentran en el norte del país, el sur de Francia o en la Patagonia ha probado que el compromiso y la complicidad de grupo están completamente presentes. Es complicado decir qué es lo que sigue a estos esfuerzos por mantener esa luz que se deja por tradición encendida en un teatro vacío para asegurar la vuelta, pero resulta interesante atestiguar cómo es que el apego al origen ritual del teatro conserva aún en la distancia el acto de comunión, pero también el de la fe que permite a espectadores y creativos permanecer en la función a pesar de todo. —

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



AEROLITOS

La risa cruel de Huysmans y Torri



ENRIQUE
SERNA

Asistir a un entierro con el ánimo de ejercer la crítica de espectáculos, sin la menor consideración por el dolor de los parientes y amigos del muerto, equivale a llevar hasta sus últimas consecuencias la doctrina de la deshumanización del arte que, según Ortega y Gasset, había llegado para quedarse a principios del siglo xx. La reseña objetiva y fría de un funeral desvía la atención del lector hacia la personalidad del propio reseñista, un espíritu selecto que no puede hacer concesiones a la sen-

siblería del vulgo cuando se trata de juzgar una puesta en escena. Su falta de empatía con los dolientes parece monstruosa, pero está justificada por la teatralidad de las pompas fúnebres, que no solo busca impresionar y conmover a la familia del difunto sino al público en general. Como el arte funerario aspira a tener un valor estético independiente del insigne difunto que lo costea, hasta cierto punto apela al juicio de los conocedores, de modo que el surgimiento de una crítica especializada en esa materia sería una consecuencia lógica de haber mezclado el duelo con las bellas artes.

Julio Torri adoptó este punto de vista en “De funerales”, una de sus primeras incursiones en el humor

cruel, la veta literaria que mejor explotó. El tipo del crítico deshumanizado que lamenta el decaimiento de la oratoria fúnebre y la pobre calidad de un entierro mediocre proviene, creo, de la literatura francesa decadentista, en particular de *À rebours*, la gran novela de Joris-Karl Huysmans, un delicioso retrato de las aberraciones en que puede caer la religión del arte. Jean Floressas des Esseintes, su protagonista, es un dandí neurótico, enemigo acérrimo de la normalidad burguesa, que se jacta de tener un gusto infalible en todas las artes y vive refugiado en una mansión a las afueras de París, a salvo del odioso contacto con el vulgo. Hastiado de todas las perversiones, Des Esseintes ha caído en un letargo narcisista del que ningún vicio nuevo puede sacarlo. Hasta en materia de fisiología quiere darle a su vida un toque de distinción, pues llega al extremo de alimentarse por el ano, inyectándose papillas con un clister.

Aunque la novela tiene una clara intención paródica, en gran medida Huysmans compartía el credo estético de su protagonista. Arrepentido de sus pecados (libertinaje, soberbia, falta de amor al prójimo), en la madurez se convirtió al catolicismo y narró su búsqueda espiritual en varias novelas que no merecieron la fama póstuma de *À rebours*, pero a últimas fechas han llamado la atención del público francés, gracias al homenaje que les rindió Michel Houellebecq en *Sumisión*, cuyo protagonista, François, es un doctor en letras dedicado a estudiar la conversión de Huysmans.

El protagonista de *Là-bas*, *En route* y *La cathédrale*, Durtal, sostiene una lucha interior entre su fervor religioso y su inclinación por los placeres mundanos. Desearía ser un monje trapense, pero se comporta como un árbitro de la elegancia porque la sensualidad y el egoísmo todavía lo dominan. Tras haber visitado infinidad de capillas ardientes en busca de elevación espiritual, en el primer capítulo de *En route* cuenta a un amigo su triste experiencia como espectador de velorios:

En la actualidad lo único decente que se puede ver en París son las ceremonias casi similares de tomas de hábito y de entierros. Por desgracia, cuando se trata de un lujoso cadáver, las pompas fúnebres lastiman la sensibilidad. Para empezar, el mobiliario da escalofríos: estatuas de vírgenes plateadas de un gusto atroz, bases de zinc con peroles en donde humea el ponche verde, candelabros de hierro blanco galvanizado que soportan, en el extremo de un tallo similar a un cañón erguido, arañas vueltas de espaldas con cirios engastados en las patas; toda una quincallería funeraria de tiempos del Segundo Imperio, troquelada en relieve de pátera, de hojas de acanto, de relojes de arena con alas, de rombos y de grecas. ¡Lo más deplorable es que, para realzar el boato de las ceremonias, los músicos tocan piezas de Massenet, de Dubois, de Benjamin Godard, de Widow, o peor aún, cualquier murga de sacristía, cualquier mugido místico, como los que cantan las damas devotas afiliadas a las cofradías de mayo!

Aunque el tono despectivo de Durtal se asemeja mucho al del implacable crítico de entierros imaginado por Torri, la aportación del mexicano consistió en exacerbar la crueldad irónica esbozada en la novela de Huysmans, porque en “De funerales” el espectador ofendido por el entierro ramplón es, para colmo, amigo del difunto. Al identificar esta probable fuente de inspiración no pretendo restarle méritos a Torri. Nadie puede exigirle originalidad absoluta a ningún escritor (*El retrato de Dorian Gray* también le debe mucho a Huysmans), ni creo que tomar prestado un enfoque satírico equivalga a un plagio. Pero quizá valga la pena rastrear el origen de este enfoque para entender cómo se fue transformando en manos de Torri, que primero siguió muy de cerca a Huysmans y luego lo rebasó en “De fusilamientos”, una maravillosa pieza de orfebrería literaria que trasplanta al México revolucionario el esteticismo

a ultranza de los dandis franceses. La idea genial de juzgar las ejecuciones de prisioneros con la flema aristocrática y el delicado paladar de Durtal anuncia una inclinación a jugar con el sinsentido de la existencia que treinta años después germinaría en el teatro del absurdo.

En el París de la *Belle Époque*, donde el refinamiento artístico abría múltiples horizontes a la crítica especializada, un personaje como Durtal no desentonaba, aunque algunos pudieran detestarlo. En la sátira de Torri, publicada en 1915, cuando las descargas de fusilería estaban a la orden del día en todo México, la invención de un exigente y sofisticado crítico de fusilamientos era un disparate sutil y estridente a la vez, el último recurso de la cultura humanista para hacerse oír en medio de las balaceras. Solo una crueldad exquisita, un puntilloso examen de la matanza cotidiana, podía evocar el perfume de la civilización desaparecida. Vacuna contra la desesperación, manifiesto pacifista en clave, grito de protesta que nadie quiso escuchar, la obra maestra de Torri estableció un paralelismo entre la insensibilidad de los generales revolucionarios y el culto al arte deshumanizado. Hasta cierto punto “De fusilamientos” es la contraparte culta del corrido de Rosita Álvarez. Flotaba en el aire una jocosidad maligna a la que Torri no se pudo sustraer, pero en vez de ponerle cananas al humor negro, como los autores de corridos, el joven ateneísta lo vistió de frac. Su distanciado y flemático examen de una carnicería en donde ya no era posible distinguir a los tirtos de los troyanos inaugura el retrato irónico del México bronco, una tarea colectiva que su compañero de generación Martín Luis Guzmán complementaría después, con tintes expresionistas, en “La fiesta de las balas”. —

ENRIQUE SERNA (Ciudad de México, 1959) es narrador y ensayista. Su libro más reciente es *El vendedor de silencio* (Alfaguara, 2019), por el cual recibió el premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores 2019.

POESÍA

La campesina que revolucionó la poesía china



ANA VIDAL
EGEA

ese a quien pense, la poesía es un arma cargada de futuro, como decía Gabriel Celaya. Y es la poesía la que está haciendo vibrar a

China, uno de los países más opresores del mundo. Se trata de un fenómeno inaudito, una revolución social inofensiva, que nos da esperanza en una sociedad marcada por la alienación aplastante del capitalismo. Cuatro de los seis libros de poemas de Yu Xiuhua (nominada para el Premio Newman de Literatura China 2019) están por fin siendo traducidos del chino a otros idiomas. Hacía tiempo que no se generaba tanta expectación por leer a alguien, especialmente si hablamos de poesía.

La vida de Yu Xiuhua (1976) parece propia de un cuento de antaño ambientado en el siglo XXI. Érase una vez una granjera que vivía en una humilde casa en una zona rural, Hengdian, en la provincia china de Hubei; estaba casada y tenía un hijo. Yu Xiuhua nació con una parálisis cerebral que le impedía hablar y moverse, pero a partir de los veintisiete años empezó a escribir poemas para lidiar con su realidad y expresar sus emociones. Había escrito más de dos mil poemas cuando un buen día de 2014 uno se hizo viral. Se titulaba “Atravesé la mitad de China para dormir contigo”. Lo publicó en Weibo (el Facebook chino) y en cuestión de horas pasó de tener doscientos seguidores a varios miles: el poema fue compartido más de un millón de veces en redes sociales. Así fue como



pasó de ser una mujer anodina a una de las poetas chinas más leídas de todos los tiempos. Su vida dio un vuelco radical, como en los mejores sueños.

Su primer libro, *Moonlight drops on my left hand*, publicado por Guangxi Normal University Press, vendió quince mil copias el día de su lanzamiento y se convirtió en el libro de poesía más vendido en China en los últimos treinta años. Además, con él ganó el Premio de Literatura Campesina en el 2016. Y el fenómeno siguió creciendo de manera imparable. El director de cine Jian Fan dirigió un documental sobre la vida de la poeta, *Still tomorrow*, con el que ganó el Premio del Jurado en el International Documentary Filmfestival Amsterdam. El largometraje se centra en cómo Yu Xiuhua lidió con la separación de su marido, un obrero de la construcción con el que se casó por arreglo de sus padres y que no solo le era infiel, sino que también la maltrataba. Incluso después de contraer matrimonio, ella permaneció en la casa de sus padres porque su marido trabajaba en la ciudad y allí no había trabajo para una mujer con discapacidad. La fama le otorgó la independencia económica que necesitaba para llevar a cabo lo que más ansiaba: divorciarse.

En 2017, el *New York Times* la incluyó en la lista de las once mujeres más valientes del mundo. Un año des-

pués, se vio envuelta en la polémica cuando uno de los poetas chinos más respetados, Guo Lusheng, mejor conocido por su seudónimo Shizhi, la acusó de no escribir una poesía que reflexionara sobre temas políticos o el destino de la humanidad y que ni siquiera hablara de la miseria de la vida rural. A lo que ella respondió: “Las experiencias de las primeras décadas después de que llegara el comunismo han perdido su relevancia. Los que han vivido aquí veinte años o menos no tienen una historia común [...] La vida rural nunca me ha parecido miserable. Mi problema radica en estar en lo más bajo de la sociedad y seguir con la cabeza alta.”

Yu Xiuhua ilustra la transformación del país, su evolución pese a la censura del gobierno y las limitaciones constantes. Los artistas de la China comunista contemporánea abogan por su individualidad en detrimento del espíritu colectivo, y el pueblo aplaude.

ATRAVESÉ LA MITAD DE CHINA
PARA DORMIR CONTIGO
穿过大半个中国去睡你

Dormir contigo o estar dormida,
[¿cuál es la diferencia si hay alguna?
Dos cuerpos colisionan –la fuerza, la
[flor empujada a abrirse por la fuerza,
el florecimiento de la primavera
[virtual–, nada más que esto.

Y lo confundimos con el reinicio
[de la vida.
En la mitad de China están
[pasando cosas:
volcanes en erupción, ríos que
[se secan,
prisioneros políticos y trabajadores
[desplazados que son abandonados,
alces, ciervos y grullas de cresta roja
[disparados.
Cruzo la lluvia de balas para dormir
[contigo.
Acumulo muchas noches en una
[mañana para dormir contigo.
Hago que todos mis *yos* se conviertan
[en uno para dormir contigo.
Y, aun así, pueden confundirme las
[mariposas, por supuesto,
equivocar los elogios con la
[primavera,
creer que un pueblo como Hengdian
[es mi hogar. Pero todas estas,
todas estas son razones poderosas
[para dormir contigo.

SATISFAGO A ESTE MUNDO CON MI DOLOR
我以疼痛取悦这个人世

Mi cuerpo es viejo, cuando me di
[cuenta por primera vez
no había forma de retroceder en el
[tiempo.
Muchas partes comienzan a doler:
el estómago, los brazos, las piernas,
[los dedos.

Sospecho que he hecho mucho mal
[en el mundo
hablando con dureza a las flores
[marchitas.
Sospecho que he favorecido las
[noches y despreciado las mañanas.
Pero está bien, después de todo,
[algunos dolores son insignificantes:
ser abandonado, crecer solo, ser
[adoptado por una larga desolación.
Me avergüenza decirlo: no los he
[amado lo suficiente. –

Traducciones del inglés
de Ana Vidal Egea.

ANA VIDAL EGEEA es periodista, escritora
y poeta.

MÚSICA

El fin del arte de la fuga

in memoriam Aurelio León
Ptacnik (1945-2012)



EMMANUEL
NOYOLA

Quién dijo que una fuga del periodo barroco tiene que terminar siempre con una larga cadencia conclusiva para que quede claro que llegó a su fin? El enigmático

“Contrapunctus XIV” de *El arte de la fuga* de Johann Sebastian Bach, la pieza final de un conjunto de veintidós contrapuntos musicales, acaba, tras unos últimos compases de clímax absoluto para la obra entera, donde se escucha musicalmente “B-A-C-H” (‘arroyo’ o ‘río’ en alemán; ‘si bemol-la-do-si natural’, en términos melódicos), en un suspenso súbito y eterno, en un aparentemente inexplicable e imprevisto silencio total y concluyente.

La última nota de la obra, para decirlo de una vez, ocurre en el último octavo del último compás escrito por Bach, después del cual, en la partitura original, hay un vacío inaudito (desperdiando la mitad de la página pautaada) sobre el cual su hijo Carl Philipp Emanuel escribió: “NB: über dieser Fuge, wo der Nahme B A C H im Contrasubject angebracht worden, ist Der Verfasser gestorben” (“Nota bene: en esta fuga, donde el nombre B A C H se introduce en el contrasujeto, el autor murió” [no dice que la fuga esté incompleta]). Esa última nota no es cualquiera sino un re solitario, el mismo re central (en un teclado o clave convencional) con el cual empieza el primer contrapunto de *El arte de la fuga*, dando a entender de algún modo que al primer pulso del siguiente compás puede volver a tocarse desde el principio la obra entera y así

sucesivamente, una y otra vez, hasta el fin de los tiempos si se desea.

El arte de la fuga comienza y acaba en su centro. Se sabe que el “Contrapunctus XIV” es la última pieza de la obra, pero esta consta de veintidós contrapuntos y el último no es el vigésimo segundo sino el decimocuarto, en apariencia inconcluso. Bach se tomó el trabajo de componer, además de los catorce principales contrapuntos, cuatro cánones adicionales y dos fugas extras para dos claves, cuando el resto de la obra está concebida para un cuarteto o para un clave. Pero catorce más cuatro más dos es igual a veinte, así que nos faltan dos piezas para sumar veintidós. Cabalísticamente Bach se dio el tiempo para realizar dos versiones del “Contrapunctus XII” y otras dos del “Contrapunctus XIII”, la primera en modo “rectus” y la segunda en modo “inversus”, que actúan como espejo una de la otra.

¿Cómo que a Bach no le alcanzó el tiempo o la energía para hacer una coda y una cadencia decentes y acabó así, con una ramplona coletilla? Coletilla por cierto mucho más hermosa que la redundante obviedad que Davitt Moroney propone, a manera de dizque reconstrucción del final de esta fuga sin fin, en su edición para G. Henle, la más prestigiosa editorial de la obra bachiana. A Bach le habría llevado diez minutos después de comer o antes de cenar o de morir, si hubiera querido, componer una cadencia o un final “decente” a su obra, a su fuga cumbre, a una de las fugas más bellas que escribió y donde plasma su firma, B-A-C-H, en un motivo melódico tan sencillo y sorprendente de cuatro sonidos, tan simple y poderoso como el motivo de cuatro sonidos de la fuga a cinco voces en do sostenido menor del primer libro de *El clave bien temperado*. Al parecer esta vez, poco antes de morir,

prefirió no hacerlo, e inventó un nuevo final, idéntico al principio, unísono.

En *El arte de la fuga* nunca nada se repite, ni siquiera el tema o sujeto principal, que siempre resurge en circunstancias musicales distintas o transformado; no hay un compás a lo largo de veintidós extensas composiciones contrapuntísticas igual a otro, pero la obra está escrita de principio a fin en re menor, sin modular ni por un momento a ninguna otra tonalidad (aunque al mismo tiempo abarca todas las tonalidades, pues es una obra cromática); por si fuera poco, cada contrapunto finaliza con un grato y luminoso acorde en re mayor; salvo el último, el “Contrapunctus XIV”, que acaba en el mencionado re solitario con el que empieza la obra entera, y los cuatro cánones, que terminan también al unísono.

El arte de la fuga es la obra más extensa de Bach escrita en una sola tonalidad y el más complejo y riguroso ejercicio contrapuntístico que realizó en su vida (tenía entre 63 y 65 años al acabarlo, no se sabe, y estaba casi ciego), pero no contiene una sola nota de más ni de menos ni un silencio de más ni de menos, salvo, aparentemente, ese (se insiste) excesivo silencio final que a nadie debería extrañarle que sea tan súbito, inesperado y suspensivo.

El arte de la fuga, a mi parecer, es una obra más que completa. Bach escribió cientos de fugas, no solo completas sino perfectas, durante su vida, ¿por qué habría de dejar inconclusa la última, en la que plasma con toda calma su propia firma musicalmente? El abstruso final de *El arte de la fuga* no es sino uno más de los ejemplos, entre miles, de la extraordinaria y posmoderna audacia de Bach, que hasta ahora no ha sido del todo comprendida. Nos ha llevado más de trescientos años de estudio y ni así acabamos de asimilarlo.

Durante los dos últimos compases, una melodía solitaria, simplísima, claramente cadencial, imperceptiblemente nostálgica, una grácil coletilla de quince notas (más de las que contiene el *leitmotiv* de la obra, melodía de solo doce notas), termina a una sola voz la obra

entera. Bach decidió concluir *El arte de la fuga* con una linda coletilla a una sola voz: la misma voz con la cual inició todo su discurso. Termina con una *coletilla*, había empezado con una *boquilla*, combinatoriamente irreplicable, ¿qué hay de raro en esto? Ahora se sabe que Bach concibió *El arte de la fuga* para clavecín o piano, es decir, para lo que él llamaba “el clave”, instrumento cuya característica esencial no es el timbre sino el diseño y el mecanismo mismo del teclado de acción del sonido, que en todos los claves desde hace cuatrocientos años es básicamente igual, incluso en el órgano, aunque este instrumento tiene un teclado adicional para los pies. Bach hacía música con manos y pies, se sabe.

Imagino que no soy el único ni el primero en pensar que *El arte de la fuga* es una obra completa, no inconclusa como de manera ya mecánica se la considera; quizá sea la creación más acabada de Bach, pues se dio el pequeño lujo de que *no concluyera* jamás. No es que *El arte de la fuga* esté inacabado, sino que no tiene *fin*. Se trata de un toque magistral que no requería explicar ni evidenciar más allá de lo que lo hizo.

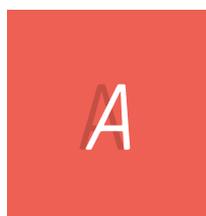
Por ejemplo, el organista neozelandés Indra Hughes presentó en 2007 una tesis doctoral sobre el “final inacabado” del “Contrapunctus XIV”. Propone que “la obra fue dejada inacabada no porque Bach muriera”, sino como “una elección deliberada para alentar intentos independientes de completarla”, tesis que me parece irrisoria pero tan válida como cualquiera: decenas de aficionados y expertos en la obra de Bach han hecho propuestas composicionales de una presunta conclusión de la triple fuga final, el “Contrapunctus XIV”, desde Helmut Walcha hasta el propio Moroney, pero, hasta donde se sabe, Bach jamás alentó semejantes competiciones. Bienvenidas, por supuesto. —

EMMANUEL NOYOLA es miembro a distancia de la redacción de *Letras Libres*. Estudió piano durante cuatro años en la Escuela Nacional de Música (ahora Facultad de Música) de la UNAM con el maestro Aurelio León Ptacnik.



LITERATURA

La llama doble de Bradbury



EDUARDO HUCHÍN SOSA

partir de 1953, año en que salió a la luz, no falta ser humano que crea que ya vivimos en el futuro de *Fabrenbeit 451* de alguna u otra forma. Y se entiende: la deshumanización que se presenta como una doble jugada de avance tecnológico y desprecio por los libros suele ser fructífera y alentar algunos de los principales temores de la gente de bien. Para el siempre quisquilloso Harold Bloom, *Fabrenbeit 451* es un imperfecto producto de la Guerra Fría y, pese a sus defectos, su advertencia de que las pantallas podrían destruir la lectura era más vigente a inicios del año 2000 que en su pro-

pia época. En 2018, el director Ramin Bahrani, responsable de la más reciente adaptación cinematográfica, trasladó ese peligro a las redes sociales y los grandes emporios tecnológicos, a los que hemos regalado nuestros recuerdos, nuestro ocio y nuestro lenguaje.

Como se recordará, Ray Bradbury (cuyo centenario se celebra este agosto) presenta en su novela una sociedad distópica en la que los libros han sido condenados y el protagonista, un incendiario profesional llamado Guy Montag, experimenta una conversión casi paulina, que lo transforma de perseguidor en perseguido. No es la única historia que Bradbury escribió sobre el tema: su cuento “Los exiliados”, de 1950, narra las peripecias de un grupo de autores y personajes —Poe, Machen, la pequeña Dorrit, las brujas de *Macbeth*, entre otros— que

viven en Marte, una vez que, a partir del año 2020, los libros de imaginación han sido proscritos en todos los países. “La ciencia infestó la Tierra, sin dejarnos finalmente más salida que el éxodo”, le explica Poe a un receloso Dickens. Un escenario parecido puede leerse en “Usher II”, también de 1950, en el que un hombre toma venganza contra los funcionarios del departamento de Climas Morales, que han quemado y prohibido las historias de fantasía en nuestro planeta. Varios de esos relatos fueron reunidos en la recopilación *A pleasure to burn*.

El tono aleccionador que a veces tiene *Fabrenheit 451* ha garantizado, a mi parecer, su perdurabilidad. Otro tanto lo ha hecho el contraste entre el valor de los libros, el sentido crítico y la memoria que identifica —obvio— a los lectores en oposición a los medios masivos, la manipulación y la amnesia histórica que caracteriza a buena parte de la sociedad. Su apasionada defensa de los valores tradicionales de la literatura suele hacer de *Fabrenheit 451* una fábula moral impermeable a toda crítica y hasta apreciable para la gente poco interesada en la ciencia ficción (su primera adaptación cinematográfica en 1966 corrió a cargo de François Truffaut, a quien le importaba un pepino el género).

A menudo los orígenes de aquel futuro antiintelectual se explican con aquellas palabras que Montag escucha de su jefe: “No hubo ningún dictado, ni declaración, ni censura. La tecnología, la explotación de las masas y la presión de las minorías produjo el fenómeno, a Dios gracias. En la actualidad, gracias a todo ello, uno puede ser feliz continuamente, se le permite leer historietas o periódicos.” En otros momentos, la culpa la tienen la publicidad, los deportes, la vulgar estandarización de la cultura o la cobardía de ciertos profesores universitarios que no alzaron la voz ante los primeros signos del horror. Para cualquiera que se sienta azorado por el vértigo del presente es fácil identificar varias de esas señales, pero aceptar aquel ra-

zonamiento es tanto como tragarse la justificación del censor. Una estrategia que a la larga resulta peligrosa y que otras ficciones de Bradbury se han encargado de cuestionar.

En “Usher II” las hogueras de la Tierra no solo arden gracias a las obras de Poe o de Hawthorne, sino también a los cómics, las revistas de ciencia ficción y las novelas policíacas. En aquel relato no hay distinción entre la alta cultura y la cultura de masas, porque el sistema ha puesto el ojo en cualquier manifestación que se considere demasiado escapista o demasiado política o simplemente útil para agitar el miedo social. Como explica uno de los personajes: “¡Hasta el entretenimiento era ‘extremista’, se lo aseguro!”

Esa apreciación tenía bases reales: desde finales de la década de 1940, publicaciones *pulp* como *Weird Fantasy*, *Weird Science* o *Crime Suspensories*, algunas de las cuales habían adaptado obras de Bradbury, estaban en el centro de una cruzada que pretendía restringir su comercialización y que, en diversas ciudades estadounidenses, las había llevado literalmente al fuego. El fundamento intelectual lo había proporcionado Fredric Wertham, un psiquiatra que, en diversas publicaciones literarias y en su libro *La seducción del inocente*, había responsabilizado a las historietas y las revistas *pulp* de corromper y hacer violentos a los jóvenes. En una inversión de la distopía de *Fabrenheit 451*, eran los libros, los especialistas y las publicaciones de prestigio los que alimentaban la llama en la que se quemaban los materiales impresos.

En su ensayo “The poet of the pulps: Ray Bradbury and the struggle for prestige in postwar science fiction”, el estudioso Anthony Enns analiza el paso de Bradbury de las publicaciones de entretenimiento a las revistas “serias” y concluye que en *Fabrenheit 451* hay suficiente ambigüedad como para no tomar su novela como una clara condena de la cultura de masas. En cierta escena, Faber, un viejo maes-

tro de literatura, le dice a Montag que los libros son apenas un soporte en el que la gente puso lo que valía la pena recordar y que ese soporte puede ser cualquier otro, la radio o la televisión, por ejemplo. Pero dice algo todavía más sugerente: que los medios que dominan aquella sociedad —los televisores que cubren las paredes— se perciben como entes *reales*, una peculiaridad que los vuelve incontestables. En cambio, para Faber, los libros tienen algo de irreales, “pueden ser combatidos”, te puedes dar una pausa para decir: ¿qué tontería estoy leyendo? Su mayor virtud es no tener un aura sagrada. No es casual que la Biblia misma, despojada de su autoridad sobrenatural, esté bajo amenaza y que hasta los no creyentes como Faber consideren necesario preservarla.

Hay otro cuento de Bradbury que delinea bien esa doble naturaleza de las creaciones humanas. Se llama “Vendrán lluvias suaves” y habla de una residencia automatizada, cuyas labores cotidianas continúan después de que una catástrofe nuclear ha pulverizado a todos los habitantes de la ciudad. En medio de esa desolación, un incendio se desata por azar y, pese a los esfuerzos de la casa por salvarse a sí misma, solo una pared queda en pie. En su descripción de los robots y los sistemas automatizados luchando inútilmente por su supervivencia sin dejar de hacer el trabajo para el que fueron programados, Bradbury logra, por un lado, ridiculizar las pretensiones de higiene, seguridad y confort que continúan incluso cuando las personas han desaparecido y, por el otro, recrear en aquellos objetos el carácter humano que les dio origen. Es lo que creo que sucede con los libros, las historietas, la ciencia y la tecnología, que son víctimas y villanos en distintas historias de Bradbury: reflejan, por igual, el lado inventivo y destructivo de los hombres. En momentos son frágiles y en otros pueden propiciar la llama para quemar otras obras humanas. —

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



Del espíritu de controversia

William Hazlitt

Traducción de Aurelio Asiain

A inicios de 1830, el ensayista inglés publicó un artículo para zanjar las diferencias al interior de la sociedad británica del siglo xix. En enero de 1992, su traducción se publicó en el número 182 de *Vuelta*. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

Se ha culpado a menudo al espíritu de controversia de ser fuente de muchas amarguras y aflicciones, de producir “envidia, rencor, odio y toda clase de iniquidades”. El cargo, sin duda, está más que fundado. Pero se dice que es un viento *malsano que no trae nada bueno*, y en esta vida son pocos los males que no se acompañen de alguna circunstancia atenuante. Una de las peores consecuencias del mismo espíritu de controversia es que ha llevado a los hombres a ver demasiado las cosas desde un solo y exagerado punto de vista. La verdad no es una sola: tiene muchos aspectos y muchos matices; no es ni del todo negra ni enteramente blanca; ve algo malo en su propio bando y algo bueno en los otros; hace concesiones al adversario, es indulgente con la flaqueza humana y está mucho más cerca de parecerse a la caridad de lo que son capaces de imaginar los mercaderes en controversia o quienes lanzan discursos contra ella.

Al hábito de la controversia se le reprocha que fomente la soberbia espiritual y la intolerancia, y que siembre el descontento, la envidia y el temor. Y, sin embargo, de no ser por ella, nos hubiéramos pasado haciéndonos pedazos unos a otros como los salvajes por un poco de carne cruda, o peleando como una piara por un puñado de bellotas caídas bajo un roble. Sin un motivo de desavenencia —una manzana de la discordia—, la gente no ha hecho todavía, ni será nunca capaz de hacer, mayor cosa que las cortes legales sin alegatos, o los doctores sin enfermos. Lo que deja de ser objeto de discusión deja de ser objeto de interés.

Descartemos la religión y la política, la gente se odiaría con la misma cordialidad y se atormentaría con igual eficacia por la preferencia que ha de darse a Mozart o Rossini, a Pasta o Malibrán. Elegimos desde luego las cosas más excelentes, como Dios, la patria y el rey, para justificar nuestro celo excesivo; pero este depende mucho menos de la bondad de nuestra causa que de la fuerza de nuestras pasiones, nuestras pocas pulgas y la arraigada antipatía que sentimos hacia cualquier cosa que se interponga en el camino de nuestra vanidad y nuestra obstinación.

Apenas es justo añadir, para atenuar los males de la controversia que, si los puntos en cuestión hubieran sido enteramente claros, o la ventaja hubiera estado toda de un solo lado, no habrían sido tan susceptibles de ser impugnados. Condenamos la controversia porque quisiéramos verlo todo a nuestro modo y pensamos que el nuestro es el único bando que merece ser escuchado. Imaginamos que no hay sino un punto de vista correcto sobre un tema y que, estando todos los demás simple y llanamente equivocados, tener que decir algo en su defensa significa un gasto escandaloso de saliva y una prueba horrible de prejuicio y espíritu de partido. Pero no hay aquí sino un deseo de amplitud de miras y espíritu compren-

sivo. Ya que en general discutimos sobre cosas respecto a las cuales estamos en buena medida a oscuras, y en las que ambos partidos están muy probablemente equivocados y puede dejárseles encontrar su propio error, tanto como sobre esas cuestiones acerca de las cuales hay intereses y pasiones que se oponen y en las que no sería de ningún modo seguro cortar el debate haciendo de un partido juez del otro. La furia de los combatientes se enardece porque la otra parte tiene algo que decir sobre el asunto. Si los hombres fueran tan infalibles como se suponen, no discutirían.

La controversia es por lo tanto un bien o un mal necesario hasta que todas las diferencias de opinión o de interés se reconcilian y la absoluta certeza o la completa indiferencia, da lo mismo, desechan la tentación de litigio y el enfrentamiento. No tenemos por qué alarmarnos apenas llegamos a semejante conclusión. Siempre cabe la duda, siempre hay motivos de disputa. Mientras una discusión nos absorbe, desde luego, todo parece claro; pero apenas un punto queda asentado, comenzamos a cavilar y a lanzar objeciones sobre lo que antes había sido tomado como verdad revelada. Nuestra propia opinión, pensamos, es sólida como una roca, y el resto nos parece rastrojos. Pero apenas ha caído por tierra una de nuestras defensas exteriores de una fe o una práctica establecidas, cuando ya otra ha quedado sin defensa ante el enemigo, y los ingenieros de la inventiva y la sofistería comienzan de inmediato a atacarla. Procedemos entonces paso a paso, hasta que, atravesando todos los grados de la vanidad y la paradoja, pasamos a dudar si estamos de pie o de cabeza, negamos una vez la existencia del espíritu. Tal es el efecto del flujo y reflujo y la incesante agitación del pensamiento humano. —

WILLIAM HAZLITT fue un ensayista y crítico literario inglés del siglo xix. Entre sus principales obras se encuentran *El placer de odiar*, *Sobre el sentimiento de inmortalidad en la juventud* y *El espíritu de las obligaciones y otros ensayos*.