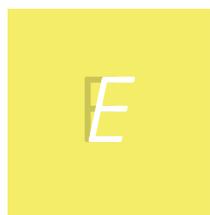




LITERATURA

Anne Carson cabalista



JEANNETTE L. CLARIOND

Premio Princesa de Asturias de las Letras, enseña griego, lo traduce, lo entiendo renovado como el rocío fresco de una rosa. Esa es su estética, esa su forma de navegar el río de su propia creación. Pienso que, de ser cristianos compasivos, y ante el clamor del Hijo al Padre: “Tengo sed”, llevaríamos vasos con agua al altar en lugar de cirios encendidos. El teólogo danés Søren Kierkegaard (1813-1855) señaló que la sed solo se colma con más

entender la poética de un autor o autora exige conocer la tradición en la que abreva. Sabemos que Anne Carson, que ha ganado este año el

sed. Se rebeló contra la religión de su tiempo volcándose en la subjetividad. Anne Carson se vuelca igualmente en este terreno. Es la poeta de la sed. No busca saciarla. Recorre el Camino de Santiago bajo el genuino afán de entender al peregrino. *Tipos de agua* es un libro en el que explora la falta, el hambre, la sed, el desamor. Alcanza una alta forma de espiritualidad. Se interna en el porqué de la necesidad, el silencio:

Fui una persona encerrada en mí misma. Llegué al límite. Algo tenía que romperse. Escribí un poema titulado “Soy esa ventana sin un sitio dentro de mí” (mi padre lo encontró sobre la mesa y a lápiz lo cubrió con las palabras viernes día de basura unas cuarenta o cincuenta veces). Ayuné y oré.

Leí a los místicos. Estudié a los mártires. Empecé a pensar que era alguien con sed de Dios. Después conocí a un hombre que me habló de la peregrinación a Santiago de Compostela.¹

En *Economía de lo que no se pierde*, había dicho: “No quiero ser una mónada desprovista de ventanas —mi formación y mis maestros opusieron gran resistencia a la subjetividad—.”² Al igual que el teólogo danés, ella ha conquistado su espacio, ese lugar donde Martin Buber encuentra el espíritu: este no está en el Yo, tampoco en el Tú. El espíritu, según el filósofo austriaco, se encuentra *entre* el yo y el tú siempre en diálogo. Carson se dirige siempre a un tú, su lector, ella instalada en ese espacio en donde nace lo espiritual que hace visible lo invisible, y en donde es posible escuchar el habla. “Es la limpieza lo

1 H. Bloom, *La escuela de Wallace Stevens. Un perfil de la poesía estadounidense contemporánea*, Vaso Roto Ediciones, España-México, 2011.

2 A. Carson, *Economía de lo que no se pierde*, Vaso Roto Ediciones, España-México, 2020.

que requiere de tiempo. Es la limpieza el misterio". Es deber del poeta, piensa, restituir lo ausente. Esa ha sido su tarea, si por ausente entendemos las voces de quienes nos han precedido, pues los poetas, como los muertos, avanzan mirando hacia atrás. La sed es esencial en la escritura, es estar en falta. Eros, dice, es un verbo, se mueve.

El epílogo de *Ensayo de cristal*, por otro lado, es una serie de dieciocho poemas que se encuentra en la sección *The truth about God [La verdad acerca de Dios]*. En esta serie destacan "Deflect" ["Desvío"] y "God's name" ["El nombre de Dios"], que provienen de la primera Cábala de Isaac el Ciego. Lo que se desvía es la luz emanada de Adán Kadmon, el Hombre-Dios.

De la luz de su frente se formaron
[todos los nombres
del mundo.

De la luz de sus oídos, nariz y
[garganta
nació una facultad que nadie ha
[podido definir.

De la luz de sus ojos —pero espera—
Isaac está a la espera.
En teoría

la luz de la mirada debió haber
[nacido del ombligo de Adán.
Pero en las luces mismas sobrevino
una inhalación.

y cambiaron su rumbo.
Y fueron separadas.
Y se asentaron en la cabeza.

Y desde estas luces separadas surgió
eso que te duele
en su errar (aquí mi amiga
sollozó) por
el mundo.

Ten la seguridad que no solo es tuyo
[el lamento.
Isaac azotó su cola.
Cada rango del mundo

conlleva un descenso
al menos un rango

por la terrible presión de la luz.
O, en dos fragmentos de su poema:
["El nombre de Dios":

Dios no tuvo nombre.
Isaac tuvo dos nombres.
Isaac también era llamado El Ciego.

En el oscuro cielo de su mente
Isaac solía oír a Dios
recorriendo una arbolada vereda [...].

Anne Carson forma parte de esta tradición de la Cábala Luriánica del siglo XVI y de Isaac el Ciego. A Isaac ben Solomon Luria (1534-1572) debemos la experiencia sufrida por los judíos expulsados de la península ibérica en 1492. Esta luz de la imaginación resurgirá más tarde en Angelus Silesius, Hölderlin y Rilke. ¿Es Dios la única causa real de la poesía? ¿Cuál es el Dios de estos poetas? ¿Cuál su *acto de dilema*? ¿A qué se enfrentaron y en qué abrevaron para su inspiración? La imaginación puede subvertir el destino. William Blake dijo: "La imaginación no es un estado sino un mero existir", que Coleridge pudo colegir: el poeta de talento crea grandes obras siguiendo los pasos de sus maestros; el de genio, inventa la realidad en el poema. Con Anne Carson me pasa que, al leerla, no sé si me está contando una fallida relación entre ella y su pareja en un hotel de Nueva York o si me habla de Abelardo y Eloísa. Tampoco sé si cuando toma un tren hacia Milán y dice a su lector que "el paisaje es tan bello como una manada de caballos galopando hacia la cima", si lo ve o si se trata de la idea de belleza de Safo. Tampoco puedo asegurar si ella ha establecido una relación entre los corceles veloces de Simónides y el pasaje de Isaías 30:16: "No, porque huiremos a caballo. Por tanto, huiréis. Y: Sobre corceles veloces cabalgaremos". Luego de veinte años de traducirla, preferiría no saber, no es relevante. Creo en su sed, en lo que, como en Celan, purifica. Su limpieza fulgura hasta dejarnos ciegos. —

JEANNETTE L. CLARIOND es poeta, traductora y editora de Vaso Roto.

ARTES PLÁSTICAS

¿Dónde está Andy?



RODRIGO FRESÁN

a respuesta a la pregunta del título es: aquí, allá y en todas partes. Y con todos. Como Wally, pero con la diferencia de que a Andy se lo encuentra enseguida. Su peluca platinada y radiactiva destaca en toda multitud. Alcanza y sobra con repasar el índice onomástico de su reciente megabiografía. No falta nadie a lo largo de algo fácil de confundir, por la contundencia de sus casi mil páginas, con aquellas hoy extintas guías telefónicas (de redacción y cadencia, nombres y números y direcciones, inequívocamente Andy). Titulada, simple y eficazmente, *Warbol* (Ecco Books) y firmada por el crítico de arte de *The Washington Post* Blake Gopnik. El apellido como marca registrada, como signo de los tiempos, como forma de vida propia a la vez que variedad exótica que solo puede generar algo como el *American way of life* (el hijo de humildes inmigrantes incultos convirtiéndose en magnate cultural *Made in USA*) y como estilo resultante de lo ajeno y de lo anterior centrifugándolo para lanzarlo al futuro como algo para siempre suyo y a su manera (cine, música, publicidad, moda, vídeo, reality show antes del reality show, videoclips, marketing y figurante deluxe en casi toda biografía ajena y contemporánea; y no es casual su duelo de décadas con Bob Dylan, otro camaleónico acelerador de partículas en permanente evolución que se las arregló para sobrevivir a los Sixties y reprocesador/abducidor compulsivo *extraordinaire*).

Algo que empieza y termina en sí mismo. El onomatopéyico Pop como también onomatopéyico Big Bang que –gracias o por culpa de Warhol– pone de cabeza la idea de Gran Arte y que, ahora mismo, no deja de aumentar su millonaria cotización en subastas y en el ojo de críticos y coleccionistas.

Así, Warhol –inmortal más allá de su muerte en 1987– como cura milagrosa a la vez que virus contagioso que se propaga a día de hoy y hasta el infinito y más allá, brotando y rebrotando y perpetuándose en la más o menos mediocre hueste (Jeff Koons y Damien Hirst están entre los más aplicados y listos) de imitadores torpes de un imitador genial.

Y ya había otras biografías atendibles como las de Victor Bockris (próxima a ser llevada al cine con Jared Leto en el protagónico luego de que Crispin Glover, David Bowie, Jared Harris y Bill Hader lo invocaran en otras películas); el clásico oral-colectivo *Edie* de Jean Stein & George Plimpton como representativo del destino de agujero negro de tanta superstar explotada hasta la implosión en cualquiera de las cuatro The Factory (incluyendo a su casi asesina Valerie Solanas, quien intentando matarlo dio a luz al Warhol Inc. suplantando al Warhol hasta entonces *under*); o *Holy terror*: esa obra maestra del “esclavo” Bob Colacello registrando su paso por la revista *Interview* (a destacar el pasaje de/con Truman Capote: otro *American psycho* de cuidado y, de algún modo, el tránsito a sangre más que fría de Warhol es un poco esa novela, *Plegarias atendidas*, que el escritor nunca pudo terminar). Además, estaban los libros “firmados” por el propio Warhol (con ayuda más o menos reconocida a “colaboradores”) incluyendo rejuntes de conversaciones, sus “filosofías” e “ismos”, sus célebres y casi hipnóticos diarios, así como esa extraña y joyceana “novela” grabada por “Sony, mi esposa”.

Pero el *Warhol* de Gopnik –quien evidentemente adora a su biografiado y tiende a disculpar hasta al comportamiento más cruel en el nombre de

patologías infantiles y timidez crónica– se vende como “definitivo”. Ocho años de trabajo, entrevistas con “más de 260 amantes, amigos, colegas y conocidos” (el inevitablemente omitido índice de fuentes de 741 páginas se descarga aquí: <https://www.harpercollins.com/pages/warhol/>) y la consulta de unos cien mil documentos con apoyo incondicional del Andy Warhol Museum de Pittsburgh que cobija el monumental archivo del artista. Y puede serlo en teoría, pero a la vez resulta imposible de conseguir en la práctica. Y está bien que así sea, porque así fue



y sigue siendo Warhol. Visto y leído y recorrido en retrospectiva, *Warhol* es la exploración del magistral enigma irresoluto que resuelve todos los misterios tontos de nuestra sociedad. Warhol como producto perfecto con ingrediente secreto. Como la Coca-Cola.

Y así habló Andy: “Si quieres saberlo todo sobre Andy Warhol, nada más tienes que fijarte en la superficie de mis cuadros y películas, y de mí mismo. No hay nada detrás de eso [...] Yo veo todo de ese modo, la superficie de las cosas es una especie de Braille mental. Mi trabajo consiste en deslizar mis manos sobre la superficie de las cosas [...] Cuando murió Picasso, leí en una revista que había realizado cuatro mil obras maestras a lo largo de su vida y pensé: ¡Wow, yo soy ca-

paz de hacer eso en un día!; y me puse a trabajar. Luego me di cuenta de que: ¡Wow, se tarda más de un día en hacer cuatro mil cuadros! [...] Si pinto de esta forma, es porque quiero ser una máquina. Las máquinas tienen menos problemas y no sienten dolor [...] No quiero acercarme mucho a nada o a nadie. No me gusta tocar las cosas. Por eso mi obra está tan distante de mí mismo. Preferiría ser un misterio. Ser una superficie. Porque así veo yo las cosas. Solo su superficie...”

Warhol entonces es el más profundo descenso a la más abismal de las superficies: un viaje al fondo de la forma.

De ahí, de nuevo, Warhol se nos presenta aquí centrifugador de alta y baja cultura y acelerador de partículas de lo clásico con lo publicitario, como sólido gas inasible y perverso polimorfo, como vivísimo zombi robótico vampírico (¡con ancestros en los Cárpatos! y, nada es casual, “Agente Encubierto W” en *Men in black 3* agotado por su propio personaje/fachada), como espejismo vendedor de oasis o viceversa, como el más elocuente de los monosilábicos y yonqui telefónico, como gay de armario abierto pero saliendo solo lo justo y necesario, como fingido idiota *savant* escondiendo a un voraz enciclopedista de vertiginoso coeficiente intelectual, como políticamente transgresor-conservador, como practicante de los deportes de “lavar los platos y pasar la aspiradora”, como testigo protagonista al que nada ni nadie le es impropio porque no hay objeto o persona imposible de ser *warholizada* ni famoso al que no se pueda potenciar/degradar a partir de su propia e invulnerable fama. La vida como obra y –al igual de lo que ocurre con Philip K. Dick y J. G. Ballard– la muerte como puerta de escape justo cuando los modales del mundo y de sus habitantes comienzan a parecerse demasiado a los suyos y, por lo tanto, lo normaliza y vulgariza. Y, sí, ya en 1966 Warhol predijo que “todo se está simplificando tanto que pronto todo será arte”.

Y de acuerdo: el adictivo *Warhol* de Gopnik no aportará gran cosa al

fan, pero sí tiene el mérito de organizar tanta información dispersa y atar tantos cabos sueltos y aventurar atendibles hipótesis en lo que hace a su faceta de astuto estratega sexual (llega a especificarse el inesperado para muchos tamaño XL de su pene) y a su religiosidad tan devota como *sui generis* así como revelar su inesperada pericia gimnástica y fortaleza física. Pero lo que se impone aquí, de nuevo, es la foto movida y el cuadro desmarcado pero que queda bien en todas partes: el itinerario incluyendo al Max's Kansas City y a Studio 54 y a *penthouses* frente al Central Park y las mejores pinacotecas del planeta (que nunca le interesaron, no pasó más de quince minutos en El Prado, en realidad diez: cinco los gastó en la tienda de souvenirs; "Es mucho más interesante lo que ves yendo de una galería de arte a otra que lo que hay dentro de las galerías", explicó), la celebridad como combustible volátil, el desfile de famosos e infames como en Comedia In/humana. A su manera —y nunca mejor dicho— Gopnik pela y enlata a Warhol. Y la única manera de hacerlo (y no deja de ser una buena decisión) es la de *procesarlo* como el más largo *profile* de *The New Yorker/Vanity Fair* jamás redactado. (Consejo atendible: lo inevitablemente escaso de su insert fotográfico/ilustrado hace recomendable la lectura en tándem con la visualización del *Andy Warhol "giant" size* editado por Phaidon en su más maleable formato "mini" o aquel catálogo de formato casi cúbico que se editó para la muestra total de lo suyo en Bilbao cuando a finales de milenio se detuvo allí —para tomar por asalto y por completo el Museo Guggenheim— la itinerante y de pretensiones igualmente totalizadoras *Andy Warhol: a factory*.)

Leer y disfrutar entonces de este nuevo *Warhol* como se viene haciendo con el mismo Warhol: como *catalogue irraisonné* en el que el sueño de sus razones no produce monstruos sino prodigios y freaks que, sospechan, no podrán ser considerados auténticos fenómenos de su era hasta que Warhol no los autentifique a cambio

de, también, ser legitimado por ellos en un minué cortesano que hubiera fascinado a Marcel Proust, acaso el más warholiano antes de Warhol pero, sí, adicto a frases más largas y a reflexiones más sinuosas, pero no por eso más iluminadoras de los ambientes y conductas de los poderosos. Lo interesante —lo que hace a Warhol diferente a todos— es que su conducta no es la de un típico y maquiavélico trepador sino la de una suerte de gurú elevado por el aliento caliente de sus adoradores como el más aerostático de los dirigibles. Y, *last but not least*, digámoslo: a diferencia de aquellos típicos vividores cuyo único talento reside en la riqueza de su ambición, Warhol fue y es —por encima de todo y de todos, por muy encima— un genio.

Su ausencia entre los convocados para la *wallyesca* portada de *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* de The Beatles no hace más que sospechar que no le interesó figurar allí porque no le pidieron a él que la diseñara.

Y, además, Andy ya tenía su propia banda neoyorquina: The Velvet Underground.

Y una idea de portada aún más original.

En 2019, en uno de los spots presentados en el intermedio de la Super Bowl, Warhol volvió 33 años después de su muerte, para viralizarse comiendo una Whopper de Burger King (#EATLIKEANDY se leía allí y, ah, qué feliz habría sido el hombre en estos tiempos de iPhones y redes sociales con distancia de seguridad y sintéticos tuits).

Así, de nuevo, el suyo es un presente con futuro de famoso que ya viene durando mucho más de los, postulados por él, quince minutos de rigor.

Una cosa es segura: donde y cuando sea, Andy será.

Y —aquí y allí, ahora y siempre— Andy seguirá estando. —

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

CINE

Demy, fábula y música



VICENTE MOLINA FOIX

Jacques Demy y Agnès Varda formaron un matrimonio de fábula que siguió activo al morir él —antes de cumplir los sesenta— en octubre de 1990. Varda prolongó la fabulación y la mejoró hasta el fin de sus propios días, aún reciente, dándose la paradoja de que esta pareja tuvo un debut simultáneo desarrollado de modo opuesto; Demy brilló muy pronto, desde su primer largometraje *Lola* (1961), pero tuvo un final cinematográfico disperso y apagado, mientras que ella, al principio comparativamente menospreciada (¿por ser la única mujer de una *nouvelle vague* repleta de grandes directores?), adquirió en los últimos veinte años de su prolífica filmografía un rango de singular maestra *trapera* en el sentido *benjaminiano* del término. El matrimonio, cuyas íntimas peculiaridades no nos atañen, se distinguió además por ser ambos, junto a Alain Resnais, cineastas notorios de esa Nueva Ola pero carentes de un bagaje teórico articulado y un sostenido ejercicio de críticos de cine, al contrario que la plana mayor del movimiento, Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol, Rivette. De origen humilde y familia proletaria, Demy se muestra cándido y sentimental en el único credo estético que le conozco, un breve texto titulado "Pourquoi je filme?", que termina con la un tanto pazguata declaración "Porque me gusta / Y porque es lo único que sé hacer." Ni siquiera

su cinefilia fervorosa tiene un cariz militante; Demy ama el musical americano, pero sus fuentes también acuden al ilusionismo *camp* a lo Cocteau y al realismo poético un tanto relamido de Marcel Carné o Claude Autant-Lara, nombres estos dos que sus coetáneos (y amigos alguno de ellos) desdeñaban.

Su primera película, *Lola*, es sin embargo moderna y abocetada, con ritmos y guiños godardianos (se cita a un tal Michel Poiccard, el nombre de Belmondo en *Al final de la escapada*), y una musicalidad sincopada pero melodiosa, a lo Stravinski. Sorprende saber, a ese respecto, que Demy quería rodarla en color y cinemascope, en decorados de estudio, con canciones y aparatosas coreografías, y fue el escaso presupuesto de la producción de Georges de Beauregard lo que cambió su formato, aunque sin privarle de un cafetín cantante y unos bailes de salón. La música y la provincia, un programa que marca su cine. La provincia de Demy es el noroeste bretón centrado en las ciudades de Nantes (próxima al pueblecito de Pontchâteau donde nació), Cherburgo y Rochefort; todas ellas juntas y entrelazadas con otras poblaciones marítimas como Niza, Marsella o Los Ángeles, forman un Macondo propio, lluvioso y agrídulce, que completó Agnès Varda después de enviudar en esas glosas o romances soñados que son *Jacquot de Nantes* (1991), *Les demoiselles ont eu 25 ans* (1993), *L'univers de Jacques Demy* (1995) y en cierta medida *Las playas de Agnes* (2008).

Lola, que transcurre en Nantes, cuenta con el plano fundacional del altar más sagrado del imaginario país del cineasta, el Pasaje Pommeraye, situado en el centro de la capital, junto al río: una de esas decimonónicas galerías comerciales, cubiertas y acristaladas, que tanto le sugerían a Walter Benjamin. Demy lo vuelve a filmar, en un largo y sinuoso *travelling* evocativo de *Los paraguas de Cherburgo*, mientras el ya canoso Roland Cassard (Marc Michael) de *Lola* rememora a su amada cabaretera siempre esperando a un hombre de sombre-



ro Stetson y coche descapotable que al fin llegó. Ese lugar quimérico de antiguas y hermosas arquitecturas lo pueblan los marineros como lascivos niños de primera comunión, las madres atractivas y casquivanas, los hombres tristes, los bailarines volantes, y en especial las chicas alegres y luminosas, desengañadas a veces, que encarnaron de diversa manera Anouk Aimée (dos veces), Jeanne Moreau, Dominique Sanda, la malograda Françoise Dorléac, pero sobre todo la hermana de esta Catherine Deneuve, musa, doble o alter ego del cineasta en cuatro de sus películas.

Del estilo libre indirecto que predomina en *Lola* y en las mejores escenas de *La babia de los ángeles* (1963), un filme repetitivo y en buena parte fallido pese al imán de una Moreau rubia platino caminando por el paseo marítimo, fumando rítmicamente y jugando a la ruleta sin parar, Demy dio el salto fundamental de su carrera cuando un año después consigue realizar *Los paraguas de Cherburgo*, un sueño que tenía, si creemos a Varda, desde niño: llevar al cine la ópera, o el teatro cantado, con actores que actúan y a veces bailan, y cantantes que les prestan la voz. Se trata de una película legendaria y seminal, cuya selecta irradiación es notable en el cine francés actual (cuando menos en la obra de Olivier Ducastel,

Jacques Martineau y el Christophe Honoré de *Las canciones de amor* y la recientemente aquí estrenada y magnífica *Habitación 212*), muy reconocible en ciertas fantasías de Fassbinder, Almodóvar y Wong Kar-wai, y esencial en esa obra maestra del género que es *La La Land* de Damien Chazelle.

Vista de nuevo hoy, pasados más de cincuenta años de su estreno, la leyenda no resiste, al menos para el entregado espectador que fui en su día; la razón no es la declarada ñoñez ni el sentimentalismo, que forman parte del alma de la película, sino la limitada musicalidad de la partitura, toda ella resuelta en un *parlando* de una sola tonalidad que hoy llega a cansar pronto en su falta de evolución. Lo que queda incólume del filme es su atrevimiento formal, iniciado por esa lluvia de atrezo que cae a chorros de utilería sobre el empedrado del puerto de Cherburgo en el primer capítulo; en la realidad nunca llueve así, así que la historia banal de amores contrariados se refuerza en la campana de vidrio de unos espacios que Demy fija como cromos que dan su propia letra de colores vivos a las canciones grises. La tienda de paraguas, el dormitorio o refugio de la tía enferma, la joyería encantada, la estación de servicio donde la pareja perdida se reencuentra en el emocionante

desenlace: los paisajes falsos cantan más y mejor que el *recitativo secco*, demasiado seco, de Michel Legrand.

La película por la que me gustará siempre recordar a Demy es la que antes me parecía menor, *Las señoritas de Rochefort*; hoy la equiparo en su magistral zarabanda a la otra obra maestra posterior, el melodrama cantado de gravedad casi testamentaria *Una habitación en la ciudad* (1982). Podríamos definir *grosso modo* a la primera como un musical de Hollywood situado en la ciudad de recia arquitectura militar que es Rochefort; el capitalismo americano, y no solo la danza, lo representan Gene Kelly, y en clave más superficial y ceñida George Chakiris. La segunda es un trágico agitprop sindicalista, quizá la razón por la que ese gran músico que en general es Legrand rechazara el libreto, renunciando a componer la banda sonora; la que escribió Michel Colombier es más narrativa que lírica, lo cual favorece la mayor densidad de una historia político-amorosa que empezó siendo, en los primeros años 1950, una novela abandonada por el joven Jacques. Lo mejor de *Las señoritas de Rochefort* son las letras de Demy en pareados ocurrientes que reaniman la música; el chiste “Monsieur Dame”, que parece tonto, acaba haciendo reír de gozo cada vez que se dice. Y es una película de grandes superficies, en contraste a las habitaciones cerradas de *Los paraguas de Cherburgo*. Los vendedores de Yates que llegan a la ciudad monumental traen un nuevo orden y trastocan la infelicidad reinante. Hasta las monjas bailan en este filme, al que no le faltan los interiores *parlantes*: aquí en especial la tienda de música que regenta con elocuente tristura el Monsieur Dame de Michel Piccoli. Los encuentros casuales son el leitmotiv, pero la cámara de Demy está siempre ahí para recogerlos con elegantes *dollies*, grúas aladas y *travellings* vertiginosos que rivalizan con el frenético ballet al que se lanza toda la población.

Antes del cierre efectivo a su carrera de gran artista que supone en mi

opinión su antepenúltimo largometraje, el ya citado *Una habitación en la ciudad*, no quisiera dejar de mencionar en mi reciente revisión de su obra la vena arcaizante y feérica de Demy, muy deslucida en el raro engendro británico *El flautista* (1972), con Donovan haciendo de flautista de Hamelin, pero llena de un encanto tan caramelizado como atrevido en *Piel de asno* (1970), adaptación muy fiel del cuento de hadas de Perrault “Peau d’âne”. Empachosamente kitsch en sus decorados y vestuario, con música una vez más de Legrand que cantan los profesionales pero defienden en la pantalla intérpretes de la talla de la Deneuve, Delphine Seyrig y Jean Marais, la película destaca, como ya lo hace el cuento clásico, por el desenfadado tratamiento que se le da al inces-

to, tema que volvería Demy a reflejar en *Tres entradas para el 26* (1988), más que musical revista a la mayor gloria de Yves Montand. ¿Un Demy tan melifluo como licencioso? Algo insu-miso y disolvente latía en su espíritu, que no siempre se muestra romántico e ingenuo. La guerra de Argelia, por ejemplo, irrumpía de manera elíptica en *Los paraguas de Cherburgo* (una carta tardía, un cojeo del soldado vuelto del frente), la guerra de Vietnam era el trasfondo de *Estudio de modelos* (1969), y nunca la lucha de clases ha tenido una representación épica tan bien orquestada como la de las barricadas del Nantes huelguistas de *Una habitación en la ciudad*. —

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

MÚSICA

Los no tan horribles ochenta



EDUARDO HUCHÍN SOSA

na descripción de la serie *Cobra Kai* y de buena parte de sus admiradores podría ser: “La historia de unos señores de mediana edad que no saben cómo dejar ir aquello que los apasionaba a los quince.” Las dos primeras temporadas disponibles en Netflix y el anuncio de una tercera han dado un nuevo aire a la mítica rivalidad entre Daniel LaRusso y Johnny Lawrence y han colocado en un contexto *millennial*, *centennial* o lo que sea que estamos viviendo ahora, valores que hace cuatro décadas podrían haber representado algo en nuestra formación y que, con el paso del tiempo, empezaron a darnos bochorno. La serie defiende y a la vez ridiculiza esas vidas atrapadas en los ochenta, siguiendo la pista de un maestro de karate que enseña a un grupo de adolescen-

tes a desarrollar la agresividad, el sexismo permisible y el amor por Guns N’ Roses, por poner tres ejemplos.

A la distancia, esa mezcla de personalidad, música y valores parece una amalgama de la que es difícil salvar algún elemento en limpio, pero vale la pena prestar atención al reciente empeño de escritores, guionistas y músicos por reivindicar la forma en que hacíamos las cosas en el pasado, un poco para explicar a una generación y otro tanto para poner en entredicho que haya sido el peor momento de la historia. Los ochenta fue la década de Margaret Thatcher, las blusas con hombreras y “The final countdown” pero también de *La princesa prometida*, “Back in black” y un sinfín de productos culturales que de algún modo la redimen. Por eso, no solo es la nostalgia lo que anima a dos libros dedicados a entender los sonidos y las imágenes de aquellos años: en *Fargo Rock City*, Chuck Klosterman examina la estética *glam* que engatusó a los

CHUCK KLOSTERMAN**FARGO ROCK CITY**

Traducción de Óscar Palmer Yáñez
Madrid, Es Pop Ediciones, 2019, 352 pp.

HADLEY FREEMAN**THE TIME OF MY LIFE**

Traducción de Zulema Couso
Barcelona, Blackie Books, 2016, 336 pp.

rockeros en su afán por ligarse a todas las rubias y rivalizar con ellas en materia de maquillaje y peinados, y en *The time of my life*, Hadley Freeman analiza una buena porción de películas juveniles, en la línea de *Dirty dancing* y *La chica de rosa*, a fin de demostrar los numerosos matices del cine de entretenimiento, despreciado por superficial y, en realidad, por ochentero.

Hay, desde luego, un obligatorio componente autobiográfico que lleva a Klosterman y Freeman a tomarse en serio canciones como “The right to rock” o tramas que incluyen a tres hombres y un bebé. Ninguno de los dos concibe sus vidas sin el arte ochentero, un sentimiento bastante extendido si uno toma en cuenta la popularidad de sus libros, el furor creciente por *Cobra Kai* y la cantidad de listas de heavy metal que han pululado en Spotify desde su estreno. Y aunque el atractivo kitsch resulta central para explicar ese fenómeno, sería simplista reducir la fascinación a un solo elemento. Para Freeman, aquellas historias “ofrecen muchas otras cosas aparte de lo kitsch” y, al igual que la música que les sirve de fondo, se les puede apreciar sin una tramposa distancia irónica. *The time of my life* se sumerge en el ambiente, las figuras y las películas representativas de la época —*Los cazafantasmas*, *Todo en un día*, el *Batman* de Tim Burton— en busca de su vigencia, de una conexión, casi siempre sorprendente, con las preocupaciones habituales de nuestra era. Los temas de clase, raza y género atraviesan las exitosas cintas ochenteras con una libertad que, a decir de Freeman, sería impensable en el cine contemporáneo de entretenimiento.



Klosterman, por su parte, no quiere conectar generaciones, sino reconstruir la energía con la que el metal sacudió a los jóvenes de su tiempo, incluso si esos mismos jóvenes se avergonzaron después de lo mucho que se habían divertido. “Ha llegado el momento de que todos abracemos a nuestro pasado metálico”, afirma en una declaración de principios que no oculta su resentimiento contra los críticos culturales, aquellos eruditos que, en nombre de la música, quisieron enterrar de una vez y para siempre a cualquier banda que hubiera vestido licra o disparado un juego pirotécnico. “El metal siempre había sido un poco tontorrón; ahora ni siquiera molaba. Aquello marcó el final.”

El humor puede hacer de Klosterman un ensayista sumamente persuasivo. Escribe con honestidad y posee una convicción a prueba de balas, aunque, en ocasiones, erra el tiro en su intención de avanzar siempre a contracorriente. Hacen falta muchos giros argumentativos para negar la misoginia con la que el heavy metal retrataba

a las *groupies*, las compañeras de instituto o cualquier mujer con la que coincidieras en un elevador. El caso es que Klosterman lo intenta, fracasa frente a sus lectores y en el camino culpa a las feministas clásicas, las feministas no clásicas y a todas esas personas que quieren sentirse más inteligentes que las demás. Sus conclusiones han envejecido mal porque, a estas alturas, es más que evidente que si Mötley Crüe y Ratt hablaban tanto de *strippers* no solo era por el afán de vender, como en algún punto sugiere. Grupos como Iron Maiden y Judas Priest demostraron que se podían escribir letras populares sobre cualquier cosa —por decir dos: las historias de ancianos marinos y el delito por desempleo.

Con todo, *Fargo Rock City* sabe recuperar el interés por los viejos temas y los videos de antaño gracias a sus ideas acerca del potencial democrático del metal o su capacidad para cifrar la experiencia adolescente. De acuerdo con Klosterman, lo maravilloso del rock ochentero es que los oyentes importa-

ban más que las propias canciones. La música de Van Halen estaba dirigida *a todo mundo* y su aceptación universal “nos ayuda a comprender la cultura que la engendró”. Ese mismo entendimiento lo hace revalorar los videos de grupos que fingían tocar en un escenario en oposición con los cortometrajes de pretensiones artísticas, como “Don’t cry” de GN’R, cuya trama nadie ha sabido explicar al día de hoy. Aquellas imágenes de vocalistas que corrían con un soporte de micrófono sin conectar o bateristas que apuntaban hacia la cámara con la baqueta alimentaban las fantasías del muchacho promedio que hacía lo mismo frente al espejo. Por unos instantes, las barreras entre la superestrella y su público podían desaparecer.

Para Freeman la artificialidad de muchas historias ochenteras les permitía ser tiernas, políticamente comprometidas y a su modo transgresoras. Estaban hechas para que ningún espectador se sintiera estafado por experimentar de vez en cuando la felicidad. Klosterman también tiene claro el valor de la pose y el artificio en el heavy metal: nos permitía ser más simples, pero también más inconformistas, de lo que usualmente aceptaríamos. Ese cruce poroso entre la realidad y la ficción que comparten las cintas y el metal ochentero los vuelve a la vez emocionantes y fáciles blancos de burla. Nadie quiere admitir el tipo de existencia que tenía para que las canciones de Warrant representaran una mejor opción. Y, sin embargo, la gran razón por la que un montón de personas “no las puedan dejar ir” es que —como las artes marciales en las biografías de los adultos Lawrence y LaRusso— se volvieron una extensión de sus vidas, de un modo tan profundo que ni siquiera las preocupaciones futuras las pudieron borrar. Así fue como sucedió, no hay mucho más por hacer...

Salvo subirse a un DeLorean y ese tipo de cosas. —

EDUARDO HUCHÍN SOSA, nacido en Campeche en mil novecientos SETENTA Y NUEVE, es músico, escritor y miembro de la redacción de *Letras Libres*.



CINE

#Unfit: el narcisismo al poder

E

FERNANDA SOLÓRZANO

En el documental *#Unfit: The psychology of Donald Trump* el psicólogo John Gartner describe al espectador un comportamiento de los chimpancés. Según observó la famosa primatóloga Jane Goodall, durante el tiempo en que los animales formaron un solo grupo, los machos desplegaron gestos para mostrarse dominantes (gritaban, se golpeaban el pecho, lanzaban piedras al río) pero nunca se lastimaron entre sí. La cosa cambió cuando el grupo se dividió en dos. El chimpancé de una de las manadas desplegó esos comportamientos, pero esta vez los usó para arengar al resto. Una vez que lo consiguió encabezó una marcha hacia el terreno ocupado por la otra manada. Apenas los chimpancés invasores avistaban a un macho del grupo contrario, lo golpeaban hasta matarlo. No importaba si el simio víctima no había mostrado agresión. Podía incluso tratarse de un chimpancé con el que habían convivido antes, pero, al calor de la arena, eso ya no importaba: su líder los había predispuesto a verlo como enemigo. Los chimpancés repetían el ataque con cada macho que avistaban.

Al final mataron a todos y se apropiaron de sus hembras y su territorio.

Esta dinámica, dice Gartner, tiene un rol en la evolución: los grupos con un líder agresivo y manipulador lograron esparcir sus genes. Tan importante como el rol del líder fue que los simios desarrollaron una proclividad a seguirlo. Esta inclinación, concluye Gartner, es parte de nuestro bagaje genético. Lo que justifica que los líderes humanos bravucones convenzan fácilmente a un grupo de que hay un bando enemigo que amenaza con destruirlos (aunque no haya evidencia de ello). En conclusión, esto explica que tantos hayan sucumbido al llamado de Donald Trump.

Escribo esto semanas antes de que comiencen los debates presidenciales en Estados Unidos. Al día de hoy, las encuestas otorgan al demócrata Biden una ventaja de siete puntos sobre su contrincante, cosa que muchos ven como augurio de victoria. Pero falta considerar que a) la presidencia de ese país se define por votos electorales, b) los debates permitirán al sanguinario Trump zarandear a Biden y c) que aquello que parecía imposible ya ocurrió en 2016. Ya quedó claro que un votante no siempre responde a plataformas sólidas o a promesas de unificación social. Si acaso, lo contrario. Suele ganar el candidato que divida al electorado y le promete a un bando el exterminio del otro.

Suele ganar el chimpancé que sepa enardecer a una manada, no el humano que ofrezca argumentos sustentados.

Por razones como las que expone Gartner, es ingenuo pensar que, a estas alturas, una película, libro o discurso harían cambiar la opinión de quienes marchan en la caravana del bravucón. Esto aplica al propio documental *#Unfit*, dirigido por Dan Partland, el esfuerzo más reciente de un grupo de personas por advertir del riesgo de poner el futuro de su país en manos de alguien *inadecuado*. Que la propia película parezca asumir su derrota no impide que sea uno de los mejores trabajos alrededor del fenómeno Trump. (Por el momento puede verse en las plataformas Amazon Prime y Apple TV, en sus catálogos de Estados Unidos.)

#Unfit tiene como propósito reunir a psicólogos y psiquiatras prominentes y pedirles que diagnostiquen la salud mental de Trump. Estos recurren al *Manual diagnóstico y estadístico de trastornos mentales* (DSM-5) y concluyen que el presidente es un *narcisista maligno*. Explican por qué este trastorno es incompatible con el oficio de gobernar un país (no todas las alteraciones mentales lo son) y, junto con historiadores invitados, alegan que Trump comparte diagnóstico con los líderes más nocivos en la historia de la humanidad (y con algunos contemporáneos). De paso, *#Unfit* expone la atracción que estos líderes ejercen en las masas (como lo señala el doctor Gartner con su ejemplo de los chimpancés).

Es posible que Partland anticipara reparos a su documental. Por ejemplo, el argumento de que es imposible diagnosticar a alguien con quien no se ha tenido una conversación o que hacerle eso a un presidente es un acto de mala fe. Este reparo tiene un antecedente, y el primer acierto de *#Unfit* es abordarlo en las secuencias iniciales. Los médicos hablan de la llamada “regla Goldwater”, creada por la Asociación de Psiquiatría de Estados Unidos, que declara antiético que un psiquiatra exprese su opinión profesional sobre una figura pública. La regla se creó en 1973, cuatro años des-

pués de que el senador republicano Barry Goldwater ganara una demanda en contra de la revista *Fact*, la cual en 1964 publicó una encuesta a 2.417 psiquiatras sobre su capacidad para ser presidente. Cerca de la mitad de los entrevistados lo declararon *inadecuado* para ocupar el cargo. Lo previsible sería que los médicos de *#Unfit* defendieran la validez de aquel diagnóstico, pero en un acto de autocrítica el propio doctor Gartner reconoce que dicho ejercicio carecía de bases y que el político merecía ganar. En esos años, dice el psicólogo, dominaba el análisis freudiano ortodoxo, de por sí ya rebasado en muchos aspectos, y especialmente *inadecuado* para analizar figuras públicas.

Hablar del elefante en el cuarto permite al panel de *#Unfit* mostrar cómo la regla Goldwater se ha utilizado para silenciar a quien cuestione la salud mental de Trump. También explican por qué el método actual de diagnóstico (el basado en el DSM-5) considera que el interrogatorio es la forma *menos* confiable de llegar a una conclusión sobre el estado mental de alguien (no se diga de los narcisistas que, como Trump, mienten sin empacho y exageran su grandiosidad). Para hacer un diagnóstico certero, aclaran, es necesario también observar el comportamiento de la persona: sus actos, reacciones y lo que dice a otros. Entre más ventanas haya para observar este comportamiento, mejor. Piénsese en la infinidad de ventanas desde las cuales es posible observar los hechos y dichos de Donald Trump.

La secuencia inicial de créditos y gráficas *à la* Saul Bass da la impresión inicial de que *#Unfit* hará una caricatura de su sujeto. Muy por el contrario, el documental busca darle gravedad a la idea de que “Trump está loco”. Los especialistas señalan que su paranoia, sadismo, fantasías de poder y ausencia de empatía son síntomas de la forma más extrema y nociva de narcisismo (y que es, prácticamente, incurable). Partland incluye también declaraciones y tuits no solo de Trump sino de los funcionarios que, por obligación o lealtad, han replicado su discurso. Es el caso

de Sean Spicer, su primer jefe de prensa, y de Kellyanne Conway, hasta hace poco su asesora, y quien acuñó la memorable frase “hechos alternativos”.

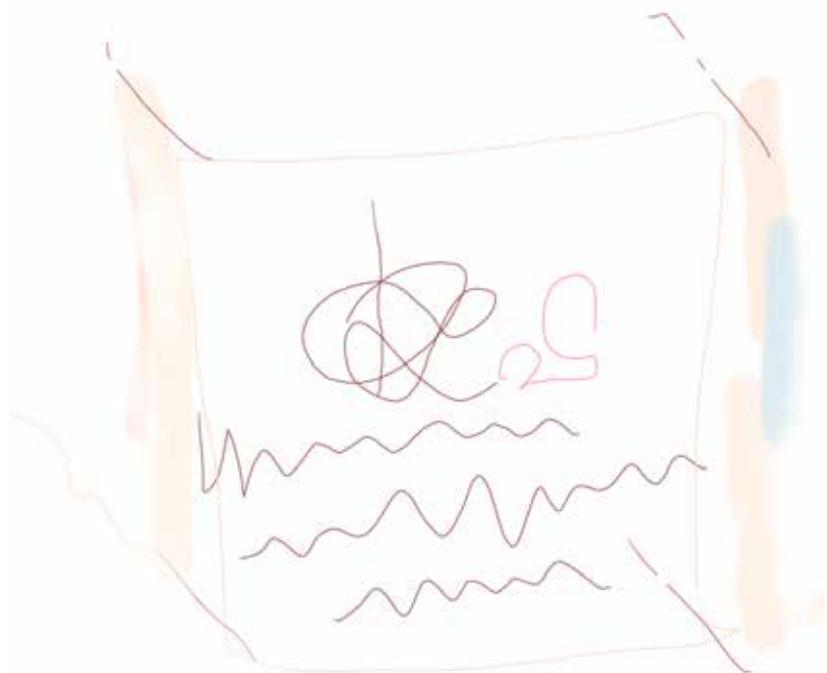
Para apoyar el punto de que un diagnóstico se beneficia del testimonio de los cercanos al diagnosticado, *#Unfit* incluye entrevistas con el abogado George T. Conway (cofundador de The Lincoln Project, un comité de republicanos que se opone a la reelección de Trump) y con el abogado Anthony Scaramucci (quien relevó a Spicer como jefe de prensa y, a los diez días, fue despedido). Conway ha sido un crítico fiero y vocal de Trump, y está casado con la mencionada Kellyanne, su defensora a ultranza (esta peculiaridad de su matrimonio no se menciona en *#Unfit*, pero igual se prestaría a análisis). Por su lado, Scaramucci pasó de la admiración a un desencanto rabioso. Más allá de lo que cada uno dice sobre el presidente, sus testimonios abren un debate que vale la pena explorar. A propósito de las convicciones de Trump, Conway concluye que el hombre es xenófobo. Por su lado, Scaramucci dice que, más que racista o misógino, “Trump es una mierda con todos”. Esto podría sonar a absolución pero, más bien, apunta hacia un peligro mayor: la facilidad con la que Trump apoya “causas” que le ganen adeptos. Lo cual guarda relación con el diagnóstico de narcisismo maligno —donde la persona busca ser admirada, lo de menos es por quién— y con la tendencia de las figuras públicas afectadas por este síndrome a explotar el tribalismo latente en toda sociedad. Después de todo, en el ejemplo de los chimpancés queda claro que lo que mueve al simio narcisista no es el rechazo hacia algún atributo del bando contrario —pues eran de la misma especie y solían vivir juntos— sino el deseo de dominar.

El intento de poner un espejo frente a los seguidores de Trump —o de cualquier otro líder paranoico— es el aspecto más valioso de *#Unfit*. Se queda corto, pero esto se explica desde el problema que también aborda la cinta: un escepticismo generalizado ha-

cia los diagnósticos de salud mental. En respuesta a la regla Goldwater los especialistas de #Unfit hablan de la regla Tarasoff: el deber que tiene un terapeuta de advertir que su paciente representa un peligro para otros. En estados como California, la regla Tarasoff es también una ley; en otros, solo una recomendación. Para el director de #Unfit y para su panel de expertos, esta regla justifica la existencia del documental. Habiendo fundamentado por qué son válidos los diagnósticos a distancia, los médicos sostienen que su deber es advertir del daño irreversible que puede causar Trump a los habitantes de todo un país. Después de todo, sería impensable que a un individuo con tendencias suicidas se le permitiera pilotear un avión (en caso de que esto ocurriera y tuviera lugar una tragedia, los primeros señalados serían los responsables de haber revisado su salud mental).

A un mes de las elecciones de Estados Unidos, nadie puede tener la certeza de que ha concluido la era de Trump. La sola incertidumbre es aterradora y fascinante. Aterradora por las razones obvias, y fascinante por lo que confirma de la psique colectiva: que es susceptible de ser manipulada, al punto de llevar a un grupo a su propia aniquilación. Justo porque nada de esto tiene que ver con convicciones políticas, el atractivo de #Unfit: *The psychology of Donald Trump* no es solo coyuntural, ni atañe solo a los interesados en la política de ese país. Con el pretexto de dar nombre clínico a la megalomanía y falta de escrúpulos de su poderoso sujeto, el documental invita al espectador a cuestionar su atracción hacia cierto tipo de primate. Nunca es tarde para detectar que le da por inventar guerras en su beneficio y que busca seguidores que sean carne de cañón. —

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).



POLÍTICA

Eméritos populares

Aunque es imposible quisiera que este texto tuviera la levedad de la estupenda novela *El mapa de los afectos*, de Ana Merino, y la humanidad del compendio misceláneo de *Canciones tristes que te alegran el día*, de Miguel Mena.



MARIANO GISTAIN

Se ha puesto de moda la figura del emérito. El primero y más flamante, un papa, que dimitió y propició el cónclave para elegir a su sucesor. En España está en auge el rey emérito, que ahora ejerce su alcurnia, como en un cuento oriental, en lejanos emiratos.

Sugiero que se establezca como nueva figura institucional en países,

iglesias y donde proceda el emérito o emérita popular. Este nuevo cargo honorífico, elegido por sorteo o sistemas similares, podría servir de representación de la soberanía popular. Para acceder, aparte de acreditar la edad de jubilación (que pronto llegará a los cien años), habría que demostrar cierta trayectoria cívica: no haber matado ni robado a mansalva, no haber ejercido cargos públicos, no deber a bancos, usureros o a la hacienda común (aunque esto restringiría demasiado el acceso a las candidaturas: quizá se podría fijar un tope superior de deuda o fraude, para excluir solo a los grandes evasores).

En todo caso no se exigirían títulos, idiomas, genoma, seguidores en redes ni experiencia previa. Por ejemplo, para ser presidente emérito de una república o rey emérito de una monarquía, casi mejor no

saber nada. Más frescura, más espontaneidad y más capacidad de representar al censo. Cada institución correría con los gastos mínimos, una habitación cualquiera en palacio o sede y el vestuario que exige el decoro.

Se trata de que la ciudadanía, muy alejada y quejumbrosa de estas altas dignidades y de los gerifaltes en general, pueda identificarse con una persona que habría ascendido a la máxima magistratura por el mero azar. Usted misma/o podría ser la próxima reina, presidente, papisa, ayatolá, etc. Incluso el Partido Comunista de China o de Cuba, si es que existen todavía, podrían acogerse a esta fórmula empática con la sufrida plebe, grey, etc.

En el apartado de casas reinantes un emérito amateur, sin vínculos con la familia (aunque todos somos remotamente familia, tanto por parte de Darwin como por parte de Adán y Eva), supondría un alivio inmenso y un refresco, incluso conceptual.

El papado ganaría frescura teológica y humildad populista, liberando al emérito titular de ejercer esas tareas que tanto fatigan. A las instituciones y países que niegan la jerarquía y por tanto la humanidad a las mujeres el emeritaje popular les daría la oportunidad de adaptar sus bárbaras costumbres a la igualdad de sexos (incluso de admitir la palabra sexos) sin incurrir de momento en catarsis, cismas o motines, dado que semejante oculturnia sería fortuita y temporal.

Este emeritazgo liberaría a los titulares de engorrosas tareas y daría visibilidad al pueblo raso, encaramado de súbito a los puestos de relumbrón sin más méritos que la mera existencia y la mano del azar. Por supuesto, aquellas personas que hubieran desempeñado cargos en los organismos a emeritar no podrían acceder a esta nueva dignidad honorífica. Si la idea funciona se podría ampliar tanto por arriba como por abajo y por los lados. Un país podría sortear para el puesto a ciudadanos de un territorio rival y esta sencilla operación inocua aliviaría las tensiones. Los miembros de asociaciones, alian-

zas o clubs, como la Unión Europea, pueden elegir a sus eméritos entre toda la población, aprovechando incluso la rutina del sorteo de Euromillones, los bombos de la Champions, etc.

Así que se pueden aprovechar los cargos no ejecutivos para restablecer la amabilidad universal y cierta cortesía. Dos o tres reglas bastarían para normalizar esta levisísima institución, siendo la primera no envenenar ni trocear al insaculado. Una vez investido el emérito correspondiente, cada país, iglesia u organismo sentiría de inmediato un alivio inmenso de sí, y una relajación de las esencias difusas de las patrias que tanto enturbian el trasiego comercial y la simple convivencia.

Porque aun siendo cargos honoríficos sin mando alguno, y precisamente por eso, l@s emérit@s gozarían del fervor popular, del carisma de la inocencia y de la atención universal.

Bien mirado, lo lógico sería que toda la humanidad (el censo) fuera candidata a todos los países y organismos, que tendrían que aceptar el designio del sorteo y honrar y respetar al emérito o emérita que les hubiera correspondido. Esto ayudaría a disipar recelos, aligerar prejuicios y dar luz y dignidad global a mino-

rías perseguidas, castas sometidas, refugiados y diversos en general.

Países o iglesias que no admiten la variedad tendrían la oportunidad de limar por arriba sus retrógrados códigos de Hammurabi. El supremacismo se iría moderando.

La falta de competencias de esta figura representativa es lo que podría facilitar que se implantara en todo el mundo. Dado que la democracia está en retroceso (“Democracy’s backsliding in the international environment”, dirigido por Susan D. Hyde) e incluso hay cierta complacencia en denigrarla, muchos países e instituciones pueden hallar en el emeritaje global una capa cosmética para sus atrocidades y la civilización –que mejora a escala pinkeriana– un alivio de luto.

Bien mirado, dado que la mujer, en general y en particular, todavía está en situación de inferioridad en gran parte o en todo el orbe, el meritoriaje se podría arbitrar como una institución que ostentaran ellas, al menos durante un tiempo, un siglo quizá, hasta que se alcanzara cierta equidad. —

MARIANO GISTAÍN es escritor. Lleva la página web gistain.net y el blog *Veinte segundos en 20 minutos*. En 2019 publicó *Se busca persona feliz que quiera morir* (Limbo Errante).

sus
crí
base

91 402 0033
revista@letraslibres.es
www.letraslibres.com/suscribete

**LETRAS
LIBRES**

12 números

€50