



CINE

El hombre que lo hizo

S

VICENTE
MOLINA FOIX

de Netflix que se ha podido ver en cines selectos, da cumplida cuenta de la versatilidad, la cultura y el ingenio mordiente de esa figura borrosa del Hollywood de tres décadas (desde antes de 1926 a 1952), al que se le llamaba familiarmente *Mank* (su apellido, lo hemos sabido viendo la película, lo pronunciaban *Mankiuvich*). Lo primero que hay que señalar es que se trata de un excelente filme de arte, a la vez que de un ejercicio de fidelidad filial de Fincher Jr., quien luchó con denuevo y paseó el guion de su padre,

según Pauline Kael, el escritor Ben Hecht llamaba a Herman J. Mankiewicz “el Voltaire de Central Park West”, y *Mank* de David Fincher,

una producción

Jack, por los grandes estudios, que no se la produjeron en vida de aquel, hasta que lo ha hecho la plataforma citada, seguramente animada por el inesperado éxito mundial del *Roma* de Cuarón. Digamos de antemano que el guion de Jack Fincher es de gran calidad: bien construido, ameno sin ser fácil, libresco pero no pedante, y con algunos de los mejores diálogos de Hollywood que uno ha oído desde la época dorada de los años treinta y cuarenta o en los grandes títulos de Tarantino.

Si Jack Fincher fue una figura menor y frustrada a la que ahora se le rinde tributo *sotto voce*, el propio Mank, satisfactoriamente interpretado por Gary Oldman, es otro incomprendido impertinente al que el tratamiento *arty* del director Fincher le cae de maravilla: el blanco y negro muy elaborado, como el de *8 1/2* de Fellini o los Ingmar Bergman alegóricos e introspectivos de los últimos años 1950,

los flashbacks oníricos, la locuacidad hiriente y constante de ese *wise-cracking* mordaz que en los *thirties* pasaba con asombrosa facilidad desde los bares literarios de Nueva York a los platós de Los Ángeles, dicho y escrito por gente del talento de George S. Kaufman, Anita Loos, S. J. Perelman, John O’Hara, Dorothy Parker, Charles MacArthur, además del ya mencionado Ben Hecht, Scott Fitzgerald y los hermanos Mankiewicz, todos presentes, en carne y hueso, en espíritu o por mención, en la película de la que hablamos. Y aunque los personajes importantes o secundarios de *Mank* cumplen su misión en un mecanismo narrativo impecable, hay que reconocer y quizá advertir al espectador desavisado de que el 80% de la nómina de escritores, artistas de cine y productores en su día muy conocidos, tal vez hoy esté olvidado por la mayoría. Lo cual significa que el cinéfilo con bue-

na memoria será el espectador ideal, si esa figura existe, de este filme que en un considerable número de escenas se ve poblado de magnates, estrellas y demás seres míticos de Tinsel Town.

El más mítico y el más grande artista de todos ellos es el que menos sale, y no importa, e incluso quizá sea así mejor, o necesario. Me refiero a Orson Welles, dado que la película de Fincher es un filme sobre un filme, y si bien *Ciudadano Kane* es la fuente dramática de la historia contada, su director comparece, primero por teléfono, y brevemente en persona, hacia el final de los ciento treinta minutos de metraje, aunque Fincher, que debe de ser otro cinéfilo empedernido, le hace un homenaje o guiño de buena voluntad: Welles se comporta como un auténtico cerdo en esa escena en el interior del cuarto de Mank en el rancho, pero Fincher pone su cámara a ras de suelo, enfocando el techo de la habitación al modo welliesiano por vez primera visto en *Ciudadano Kane*. No hace falta decir, creo, que los dos Fincher, padre guionista e hijo realizador, aceptan la versión *M* de la enigmática leyenda, y no la opción *W*: siguen las directrices de Pauline Kael en su histórico artículo largo “Raising Kane”, publicado en el *New Yorker* en 1971, donde la famosa crítica salía en defensa de Mank como autor único del libreto fílmico, que el envidioso Orson quiso y logró confirmar en los títulos de crédito, convirtiéndolo —esto sin discusión— en una obra esencial de la historia del cine.

Mank se inicia en 1940 con el confinamiento en un rancho aislado, a sesenta millas de Los Ángeles, del maduro y accidentado guionista Herman J. *Mankiewicz*, exigido por el joven Orson y vigilado por él —a través de un acusica John Houseman— a distancia, alternándose secuencias de excesos alcohólicos y vueltas atrás de la memoria que cubren sobre todo la década anterior, en la que destacan como hechos relevantes los flecos más sombríos del crack del 29 y las elecciones a gobernador de California en 1934, en cuyos entresijos conspiratorios no pocos

de los personajes del filme se ven involucrados. Mientras el propio Welles (que el actor Tom Burke encarna con notable parecido físico y asombrosa imitación vocal) no se pronuncia políticamente en estos sucesos, o al menos no lo hace en *Mank*, es interesante señalar que, como brillante contrapunto figurativo y moral del guion de Fincher padre, el candidato progresista (perdedor) en esas elecciones gubernativas, el escritor y agitador social Upton Sinclair, hace de sombra o conciencia de lo inalcanzable; su discurso radical y su derrota (en tanto que candidato del Partido Demócrata) permite verle de refilón en un mitin, mientras que su nombre es invocado una y más veces como otro ser legendario de esta película que tanto tiene que ver con fantasmas y desaparecidos, con monarcas y bufones, con suplantadores y explotadores, con héroes y desalmados.

La película está articulada a partir de dos contraposiciones: el *buis clos* alcohólico de Mank en el rancho rodeado de unas praderas deliberadamente falsas en su pictoricismo digital, y los grandes espacios, a veces agobiantes, relacionados con el poder y el dinero. Fincher se revela aquí, más que en otras películas suyas, como artífice de abigarrados *set pieces*; son memorables las dos fiestas en San Simeón, la mansión de Hearst (sobre todo la segunda, con disfraces, inculpaciones y expiaciones fellinianas), la noche electoral de 1934, con breve pesadilla incluida, sin olvidar el del discurso de Louis B. Mayer a sus empleados, instándoles a que se bajen el sueldo, escena precedida de un plano secuencia de gran virtuosismo en que el jefe de la MGM, al frente de un séquito de edecanes, avanza saludando por los pasillos del estudio con una velocidad en la que le acompaña la *steadycam*. Como espectador, sin embargo, me sentí, las dos veces que he visto el filme, especialmente conmovido por tres secuencias al aire libre, que aun teniendo hechuras de *set piece* alcanzan su alto nivel de pathos en la intimidad del diálogo: Marion Davies (extraor-

dinaria Amanda Seyfried) y Mank perorando de noche por los jardines de San Simeón, con su zoo feérico al fondo; la misma Marion confesándose ante su amigo el guionista mientras hacen pícnic; y la conversación final junto a la barandilla del rancho de los dos hermanos *Mankiewicz*, en la que, de un modo sucinto pero muy revelador, se presenta su identidad europea al socaire de un chiste en francés que nadie en Hollywood entendía salvo ellos.

Del auténtico Mank se contaban anécdotas encomiásticas y chistes groseros. Habiendo sido desde el cine mudo un hombre para todo, Mank nunca condescendió a escribir westerns, y cuando, en un momento de debilidad, se vio obligado a cumplir el encargo de hacer un guion para el famoso perro Rin Tin Tin, el guionista se vengó, mostrando en la secuencia de arranque a la estrella canina amedrentada por un ratón. La agudeza y la malicia tampoco le faltaban a Orson Welles. A partir del Oscar compartido en 1942 por el guion de *Ciudadano Kane*, al director se le preguntaba a menudo sobre el reparto de tareas que le correspondía a cada cual en la escritura. “Todo lo concerniente a Rosebud le pertenece [a Herman J. Mankiewicz]”, dijo Welles en referencia a la misteriosa palabra dicha por Kane al morir e inscrita en el trineo del desenlace de la película que él dirigió e interpretó, sin tal vez escribir nada sustancial para ella. Y como todo Hollywood sabía, o decía saber, que ese “botón de rosa” era el componente genital de Marion Davies que su amante William Randolph Hearst más apreciaba, Welles añadió en otra entrevista: “La treta Rosebud es lo que menos me gusta del filme. Es solo una treta, y más bien propia de un Freud barato” (*dollar-book Freud*). Es un comentario que indica que, sin tener antecedentes europeos, el autor de *Sed de mal* también sabía ser ácido a lo Voltaire. —

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



CULTURA POP

Para qué un presidente si puedes tener a un superhéroe

H

EDUARDO
HUCHÍN SOSA

Hay algo particularmente perturbador en la gente que quiere amasar el poder, pero hay algo todavía más desconcertante en quienes creen merecerlo.

Los cómics y los dibujos animados separan con suficiente claridad a aquellas personas que han obtenido un poder por casualidad, por ejemplo: jóvenes estudiantes que tuvieron un encuentro fortuito con la radiactividad, y aquellos que buscan hacerse de más poder, en especial señores calvos con dinero urgidos por encontrar vetas de plutonio. Con cierta regularidad, unos es-

tán en el bando de los superhéroes y los otros en el de los supervillanos.

El poder es uno de esos conceptos todoterreno que suelen aparecer lo mismo en las tesis sobre autoficción que en aquellas dedicadas a la extinción de la vaquita marina, por mencionar dos tragedias de este siglo. También es la palabra que más se asocia a Foucault, teórico del *biopoder* (término que, si hemos de ser honestos, parece un concepto creado por Stan Lee). Hay memes que utilizan las ideas de Foucault para burlarse de la frase “Ya tengo el poder”, que pronunciaba He-Man cada que necesitaba concentrar una vasta energía de tipo ancestral a fin de luchar contra los malos. Y, aunque Foucault es sin duda más penetrante al respecto,

por ahora me interesa hablar de aquella imagen de un tipo común y corriente que abandona su condición ordinaria —en el caso de He-Man, un príncipe que deja sus funciones políticas de lado— para volverse un héroe. Pero incluso algo más: subrayar esa idea, común en algunas historias, de que si ansiamos un mundo más justo, el poder debe concentrarse en alguien único que debe usarlo con justicia para atacar a otros poderosos.

Una rápida revisión de cómo actúan y piensan los personajes con poder en las historietas y los dibujos animados debería hacernos sospechar de quienes lo ambicionan. Muchos de esos personajes, incluidos los buenos, tienen algún daño emocional que los marca y, lejos de utilizar sus privilegios, su dinero o sus capacidades extrasensoriales para tomar una terapia, se dedican a alimentar el trauma y alcanzar el punto en que no pueden dar marcha atrás. Y ese momento definitivo llega con la conciencia de la maldad —forzosamente ajena—, que obliga al héroe a convertir una peculiaridad medio estúpida, como trepar por las paredes o convertirse en un ente de fuego, en una obligación moral.

La célebre frase que acompañará a Peter Parker (“Todo gran poder conlleva una gran responsabilidad”) adquiere un sentido trágico con la muerte del tío Ben, a manos de un asaltante que Parker, en un principio, *no tiene ganas de detener*. El héroe aprende demasiado rápido que algo peor que utilizar ciertas habilidades para el mal es no utilizarlas en pos de la justicia. Ganarse la etiqueta de “buenos” implica acción. Si nos ponemos bíblicos, es una responsabilidad similar a la que tendría un apóstol que ha recibido al Espíritu Santo: en la misma frase con la que Jesús promete a sus discípulos que les llegará *el poder* (la palabra griega es *dúnamis*) los presiona a actuar *en consecuencia* (Hechos 1:8).

Sin embargo, una cosa es utilizar un poder concedido y otra incrementarlo. No podemos decir que las cosas salieran bien la vez en que Peter

Parker quiso tener mayores poderes de los habituales. Sucedió durante la serie de las *Guerras secretas*, en una trama demasiado complicada para relatarla en este espacio, pero lo importante es que Parker se hizo de un traje negro, de procedencia extraterrestre, que aumentaba sus habilidades y le evitaba muchos de los inconvenientes de su disfraz anterior. Se suponía que aquel traje leía sus pensamientos y llevaba a cabo sus deseos con la eficiencia de un trabajador por honorarios. Pero, poco a poco, esta vestimenta fue adueñándose del héroe y pervirtiendo esos mismos deseos hasta alcanzar niveles francamente sociopáticos, una metáfora transparente de lo que sucede cuando obtienes más y más poder.

Lo que los cómics dejan en claro es que no deberías confiar en las personas que se precian de: a) tener poderes, b) utilizarlos para la justicia. Son inestables, pierden los estribos con facilidad y están obsesionadas con enemigos que se les parecen. Incluso sus peculiaridades más humanas —como el amor— pueden causar un sinnúmero de problemas, no por decisión propia, sino por la posición de poder en la que se encuentran. No obstante, casi siempre concedemos que los superpoderosos existen por un motivo extraordinario: el mundo se ha salido de control y no hay Estado que pueda contener a villanos cuyas capacidades destructivas superan toda proporción. Confiamos en el poder excesivo de los buenos en la medida en que combatir la maldad representa una tarea titánica.

Todo lo que he dicho hasta aquí es una simplificación. Tengo en claro que una cosa son las historias fantásticas y otra nuestra vida política. De hecho, si hubiera una contienda para elegir al próximo superhéroe de la ciudad, veríamos con suspicacia a todos los contendientes. ¿Qué tipo de ser humano tendrías que ser para aspirar a semejante categoría, o para sentir que la mereces? Lo que más me llama la atención es que esa concepción superheroica llegue a tener arraigo entre la gente seria. Hace algunas semanas leí a un

prestigioso historiador afirmar que concentrar el poder en una persona —por poner un ejemplo: un presidente bueno— era una de esas cosas necesarias para lograr cambios importantes. Y si esa persona tenía una “base electoral amplia y real”, no habría que preocuparnos de que desarrollara pulsiones autoritarias. No faltarán quienes imaginen enemigos del tamaño de Thanos para justificar la concentración de poder, ni tampoco quienes se pregunten qué tanto bien puedes hacer sin poder —y una vez que empezaste a hacerlo, ¿por qué no tener más poder para lograr un bien todavía mayor?—. Los numerosos simpatizantes que [en el mundo real] tiene un villano de ficción como Thanos en su empeño por

reducir la población a la mitad comprueban que la base amplia y verdadera no garantiza nada.* A mi parecer, la idea misma de que el poder no tiene consecuencias en quienes lo utilizan y que no hay nada de malo en ambicionarlo, en creer que se es el individuo indicado para poseerlo, en desproporción con el resto, parece propia de gente que se engaña a sí misma o peor aún: de quienes no han leído los suficientes cómics ni visto, al menos por encima, los suficientes dibujos animados. —

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico y escritor. Es editor responsable de *Letras Libres* (México).

* Invito al lector a teclear las palabras “Thanos was right” en el buscador de Google para comprobarlo.

CINE

Fragmentos de una mujer o el duelo como espejo



FERNANDA SOLÓRZANO

El póster oficial de *Fragmentos de una mujer* muestra un *close-up* de Vanessa Kirby mirando a alguien, con expresión de

éxtasis. En algunas versiones el cuadro es más amplio, y vemos que el objeto de su mirada es un Shia LaBeouf barbado que no muestra tanta emoción. La suma de esta imagen y el título de la película hacen pensar al espectador que aquello que se promociona es una película romántica que explora la sensibilidad femenina a través de una protagonista que desborda emociones. Nada más lejano a la realidad. Quizás en otros tiempos no sería necesario aclarar que la foto publicitaria lanza un mensaje equivocado, pero cada vez más eso basta para descartar una cinta. Lejos de ser ci-

ne sensibilero, la película más reciente del húngaro Kornél Mundruczó es casi una defensa del derecho a la intimidad. Hacerla pasar por melodrama es una traición a la sobriedad de su material.

Lo siguiente suena a *spoiler*, pero es solo el evento que detona la acción: un matrimonio joven planea que su bebé nazca en casa. Llegado el momento, las cosas salen mal. Tras un trabajo de parto infernal, la recién nacida muere. A partir de ese momento comienza el verdadero drama: Martha (Kirby) nota que nadie a su alrededor puede entender su duelo, o siquiera notarlo. Su esposo Sean (LaBeouf), su madre Elizabeth (Ellen Burstyn), sus colegas del trabajo y todo el que sabe que perdió un hijo tienen una opinión clara y recalcitrante sobre cómo debe reaccionar. No importa que fue ella quien durante veinticinco minutos (que se presentan en su totalidad a cuadro) agonizó de dolor. El fotograma descrito arriba —Kirby viendo a LaBeouf con los ojos a media asta— co-

responde a un momento de su parto fallido. La mujer siente que se le va la vida, en sentido literal. El larguísimo plano secuencia comienza con las contracciones de Martha y la llegada de Eva (Molly Parker), una partera suplente. La cámara de Mundruczó sigue las contorsiones y aullidos de Martha (“Esto es horrible”, dice entre eructos), las reacciones torpes y asustadas de Sean, y se acerca al rostro de la angustiada Eva, que hace todo lo posible por sacar a flote la situación. Kirby se roba la secuencia tan solo por volver creíble algo tan intangible como el malestar físico, pero la actuación contenida de Parker es igual de admirable: debe mostrar calma ante padres primerizos, aunque intuye que la situación no es normal. Algunos dirán que la duración y el detalle con los que Mundruczó filma el parto son excesivos y hasta sádicos. Pronto, sin embargo, se revela la función de este prólogo. Por un lado, le da dimensión física a la pérdida de Martha; por otro, hará aún más notable su falta de expresividad en las secuencias que siguen (y que en la historia equivalen a meses enteros). Pareciera que el episodio le atrofió la capacidad de sentir.

Fragmentos de una mujer será un título recurrente en las próximas entregas de premios, y será tentador compararla con *Historia de un matrimonio* (2019), de Noah Baumbach. Después de todo, las dos películas son dramas sobre el derrumbe de un matrimonio joven; en ambas hay suegras histriónicas y controladoras y abogados cuyo mayor talento es atribuirle a cualquier gesto una intención criminal. Pero las semejanzas son superficiales. A diferencia del relato de Baumbach, el guion de Kata Wéber (a quien Mundruczó, en la secuencia inicial, le da crédito de coautora) consigue extraer la miel de escenas potencialmente dulzonas. Por ejemplo, la presentación al espectador de los personajes que estarán en pugna a lo largo de toda la cinta: Sean, Martha y su madre Elizabeth. Mientras que *Historia de un matrimonio* daba a conocer a sus protagonistas a través de *collages* que los volvían adorables, *Fragmentos*



de una mujer muestra a su pareja de una manera que hace que uno se pregunte por qué están juntos en primer lugar. Sean es un trabajador de la construcción que habla demasiado fuerte y llena los silencios con chistes; así compensa su inseguridad. Martha, en cambio, es retraída. Parece aliviada de abandonar el *baby shower* que le organizaron sus compañeros de oficina, pero vuelve a mostrarse tensa cuando se reúne con su marido y su madre en una agencia de autos. El encuentro deja ver las corrientes cruzadas que amenazan su relación: Elizabeth le regala a la pareja una camioneta nueva y, durante el papeleo, le recuerda a Sean que es impuntual —e inferior—. “[Tu madre] me quiere castrar”, le dice este a su esposa. Ella intenta aligerar el momento, pero a uno le queda claro que este tipo de diálogos son frecuentes en la relación. El rostro cansado de Martha delata desgaste. En su matrimonio hay una brecha de clases y todo sugiere que el futuro bebé ofrecía una solución: la posibilidad de amalgamar piezas que no embonaron de forma natural.

Cuando esa posibilidad falla, el personaje de Kirby intenta reanudar sus viejas rutinas: trabajar, ir al supermercado, probarse labiales en una tienda departamental. A los demás no les parece “normal”: sus colegas le dirigen miradas piadosas, una amiga de su madre la estruja y todos, menos ella, dan por hecho que lo que sigue es enjuiciar a la partera y llevar el caso a los me-

dios. Lo que sea que les ayude a ellos a sobreponerse. Sean y Elizabeth encuentran un nuevo pretexto para competir. Él quiere probarle a su suegra que es capaz de iniciar la demanda (y, al no lograrlo, hace pataleos) y ella lo vuelve a tildar de inútil y le ordena consultar a la abogada de la familia (Sarah Snook). “¡Necesitamos justicia!”, le dice Elizabeth a su hija, como si culpar a Eva restableciera algún tipo de orden. A mayor exigencia externa, más rígida la coraza de Martha —incluso ante el espectador—. Su impasibilidad es otra forma en la que *Fragmentos de una mujer* evita explotar un material de por sí cargado. Mientras que en otros dramas la protagonista compartiría sus emociones con el espectador (y solo con él), esta cinta mantiene al público fuera de la muralla que Martha construye a su alrededor. Es un recurso astuto para hacer consciente al espectador de su propia inclinación a imponer en otros formas de reaccionar. Cuando Martha se muestra fría, incluso agresiva, con personas no cercanas (como el hombre que temporalmente ha ocupado su cubículo), uno puede caer en la trampa de juzgar los “malos modales” de la protagonista. En momentos como ese, somos iguales a los personajes que le dicen a la joven en duelo cómo debe procesar su pérdida. (“¡Necesitas terapia!”, le dice su hermana, indignada porque la protagonista no se integró a la conversación familiar.)

Fragmentos de una mujer es el primer largometraje hablado en inglés de

Mundruczó, quien en 2014 se dio a conocer fuera de su país con la brillante *White god*, sobre un perro “mestizo” que inicia una revuelta para liberar a los de su especie. Se agradece que su incursión a un mercado amplio no lo haya llevado a suavizar su estilo, más cercano a la sensibilidad realista de otros directores de Europa del Este que de Hollywood. La escena del parto de Martha recuerda a la crónica de un aborto inducido que hiciera el polaco Cristian Mungiu en *4 meses, 3 semanas y 2 días* (2007). De forma semejante, la intensa discusión entre Martha y su madre sobre qué significa ser una mujer fuerte es un intercambio de *close-ups* que evoca el cine de John Cassavetes, llamado, por su estilo, el “americano europeo”.

Fragments de una mujer no es una película sobre la pérdida de un hijo, ni un alegato a favor o en contra de los partos caseros, mucho menos un drama jurídico que explore la legislación al respecto. Cada uno de estos temas daría para una película dirigida a un público definido. Mundruczó, sin embargo, da la espalda a esas fórmulas y elige un ángulo original para echar luz sobre algo que contamina todo: la cultura punitiva y la práctica de señalar a otros como culpables de lo circunstancial. Todo aquello que es necesario asimilar y dejar atrás. El mensaje es sutil pero poderoso —y, en estos tiempos, subversivo—. “Puede que exista una razón para lo que pasó, pero no la vamos a encontrar en este lugar”, dice Martha hacia el final de la cinta, dirigiéndose a los asistentes del juicio en contra de Eva. Le agradece a la partera su buena intención y dice que su hija no pasó por este mundo para arruinarle la vida a alguien. Es una escena catártica y paga con creces la restricción emocional previa del personaje de Kirby. En tiempos de dedos flamígeros, *Fragments de una mujer* desmantela el victimismo y reivindica el perdón. —

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).



MÚSICA

Tom Petty reflorece



**RODRIGO
FRESÁN**

a clave de la teoría aparece al final del texto que el experiodista de *Rolling Stone* y director de cine Cameron “Almost Famous”

Crowe escribió para el cuadernillo de la antología póstuma *The best of everything: 1976-2016*. Allí Tom Petty (Florida, 1950-California, 2017) explica, riéndose, lo que para él es más que obvio: “Yo soy las canciones. Nunca entendí a esos que afirman que por un lado hay un ‘yo’ y por otros ‘el personaje’. Yo no miro al público pensando en que hay dos Tom Petty. ¿Es que puedes irte de allí y que otro tipo ocupe tu lugar? Yo no salgo y actúo como TP y luego me voy a casa y soy otro. Es decir, vamos, hombre: ¡siempre eres tú!”

Y la idea y la risa se expanden a lo largo de toda una vida y obra. Seguirla a fondo en *Runnin’ down a dream* (documental de Peter Bogdanovich de 2007); en la muy sentida a la vez que implacable biografía de Warren Zanes (de 2015, editada en español por NeoSounds); y experimentarla aún más de cerca en las cuatrocientas cincuenta páginas del por fin reeditado y expandido este año (la versión de 2005 estaba descatalogada/agotada y se vendía de segunda mano a precios imposibles) de esa suerte de manual para *songwriters* que es el *Conversations with Tom Petty* recopilado por el especialista en el *métier* Paul Zollo. Aunque (y tened muy en cuenta que Petty fue alguien que, casi enloquecido por la frustración, destrozó su mano izquierda contra una pared porque su “Rebels” no sonaba en el estudio de grabación tan bien como él la oía en su cabeza) todo lo anterior da un paso atrás e inclina la cabeza ante la escucha de la práctica, de lo que Tom Petty hacía a partir de todo lo que sabía.

Y aquí está —superados litigios entre Hija n.º 1 y Viuda n.º 2— el recientemente aparecido, en lo más alto de las listas de ventas mientras escribo estas líneas y perfecto para regalo de (In) Felices Fiestas más o menos confina-

das *Wildflowers & all the rest*. Aquí, de nuevo, entre pastoral y lobo feroz, el tío Tom con fiebre en su cabaña. Versión por fin completa (y, en varios formatos, muy potenciada por muy reveladores demos domésticos y tomas alternativas y dinámicas versiones en directo) de su segundo trabajo solista y de lo que se suponía que, en 1994, iba a ser un álbum doble pero que se redujo a uno solo a pedido de la discográfica. Entonces, por una vez, el siempre combativo contra los “ejecutivos de la música” Petty —pensando que serían demasiados dólares a desembolsar por sus seguidores— no opuso demasiada resistencia y los veinticinco *tracks* se redujeron a quince. En cualquier caso, *Wildflowers* —al que se suponía destino *cult* y atractivo limitado por ser demasiado personal— vendió millones de copias y muchas de sus canciones son parte inevitable e infaltable de sucesivos *greatest hits* junto a “Refugee”, “Here comes my girl”, “The waiting”, “Free fallin’” y “I won’t back down”, “Into the great wide open” o “Mary Jane’s last dance”.

En cualquier caso, Petty siempre entendió a *Wildflowers* como su cumbre. “Nunca estuve tan arriba: el oficio en sincronía con la inspiración”, diagnosticó. Y, de hecho, antes de morir por accidente auto-medicado opioide, ya trabajaba en su resurrección y en una última gira de presentación al completo con estrellas invitadas para luego dejar definitivamente la carretera.

Por supuesto, la de Petty es la más autorizada de las opiniones; lo que no restará validez a que otros prefieran *Damn the torpedoes, full moon fever* o, mi caso, *Echo* que —junto a *Songs and music from “She’s the one”*— cierra la trilogía divorcista, producida por Rick Rubin, que abre *Wildflowers*. Y no: *Wildflowers* no es “autobiográfico” como otras cumbres del subgénero confesional. *Wildflowers* no es aquella inmensa música nocturna compilada por Frank Sinatra para sobreponerse al huracán Ava G. o *Blood on the tracks* de Bob Dylan o *Rumours* de

Fleetwood Mac o *The visitors* de ABBA. *Wildflowers* es algo mucho más sinuoso y esquivo y difícil de enfocar pero aun así tan preciso. Canciones tristes en primera persona que parecen páginas de diario íntimo mientras otras se disfrazan de alegres *short stories* en tercera persona o sobre otros y otras. Así su tan íntegro como fragmentado y bipolar y multiestilístico y perversamente polimorfo *White album* teñido de portada color marrón e influenciando a posteriores especímenes del dolor gratificante y liberador como *The boatman’s call* de Nick Cave, *Heartbreaker* de Ryan Adams, *Sea change* de Beck o *For Emma, forever ago* de Bon Iver. Y, sí, es incuestionable que aquí Petty parece alcanzar el punto exacto e ideal de destilación de todo lo de los demás para ofrecer algo suyo y nada más que suyo en música y letra. Aquí el a la vez Big Bang y Agujero Negro de quien —a lo largo de cuatro décadas y junto a Mudcrutch y a The Heartbreakers, sus modelicas bandas descendientes directas de The Band, tanto más versátiles que la Crazy Horse de Neil Young o la E Street Band de Bruce Springsteen— consiguió la alquimia de fundir lo UK con lo USA.

Sí, Petty —noble urraca camaleónica, al igual que David Bowie en la otra orilla— como aquel que se las arregló para mezclar y beber cocktail de Bob Dylan y de The Beatles (y cerrar filas con ambos, en esa formidable broma muy en serio que fueron The Traveling Wilburys). Petty envian-do postales sónicas donde comulgaban el *gentleman* sureño con el psicodélico West Coast y look del Felipe de Mafalda cruzado con Cayetana Álvarez de Toledo. Un experto conservador a la vez que aventurero explorador y gran escritor moviéndose con gracia entre la descripción sintética y la epifanía sin límites. Pruebas al canto y al cantar en *All the rest*: esas “Something could happen” (donde se oye que “No soy fácil de conocer / Mi mente puede cambiar / Mis estados de ánimo vienen y van / No soy fácil de complacer / A veces el bos-

que / Se pierde entre los árboles”) y “Confusion wheel” y “Somewhere under heaven” así como aquellas ya clásicas codas crepusculares para amanecer “Wake up time” y (con participación del Beach Boy Carl Wilson y de un tal Ringo Starr) “Hung up and overdue”. Y —por esa astucia en la que todo vale y sirve y en la que, por una vez, lo muy bueno gozó siempre del favor de fans adoradores y de un volumen de ventas adorable— tal vez de ahí que los críticos más *cool* tendiesen a despreciarlo porque, de algún modo, Petty era músico experto y crítico perspicaz al mismo tiempo. Así, Greil Marcus formuló un “Tom Petty = Nada” y Robert Christgau concluyó que “Si Petty fuera una flor, sería una flor marchita. Pero, como es un idiota, digamos que es una flor alestargada”. Allá —más allá aún— ellos...

Aquí, la obra y vida de aquel a quien Johnny Cash le escribió agradeciéndole ser “un buen hombre junto a quien cabalgar el río”. Alguien que —cerrando el círculo de su carrera volviendo al principio, en *Mudcrutch 2* (2016), pero sonando muy pero muy *Wildflowers*— se despidió con dos nuevas/últimas obras maestras de título conciliador consigo mismo y estrofas de esas para perderse rumbo al horizonte: “I forgive it all” y “Hungry no more”, con ese último verso donde se instruye un “Que nadie lllore por mí, de nada sirve ahora / De algún modo el mundo seguirá girando”.

Contrario a lo que asegura aquí la felizmente melancólica o melancólicamente feliz “You don’t know how it feels”, escuchando *Wildflowers & all the rest* uno sabe perfecta y definitivamente cómo se sentía ser él.

Ser ese Tom Petty que —flores en la tumba de un enterrado más vivo que nunca— era y es sus canciones.

Y —sépanlo, más allá de todo mal, girando— se sienten muy pero que muy bien. —

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



POLÍTICA

Contra la memoria nacionalista

E

JORDI CANAL

En el capítulo 110 de *Patria* (2016), la magnífica novela de Fernando Aramburu, Nerea y Xabier, hijos de Bittori y el Txato, el empresario asesinado años antes por ETA, pasean por San Sebastián. La banda terrorista es ya, en teoría, historia. Tras observar que unos funcionarios municipales limpian unas pintadas a favor de ETA en la fachada de un edificio, los hermanos mantienen la siguiente conversación:

—Algún día no muy lejano pocos recordarán lo que pasó.
—No te hagas mala sangre, hermano. Es ley de vida. Al final, siempre gana el olvido.

—Pero nosotros no tenemos por qué ser sus cómplices.
—No lo somos. Nuestra memoria no se borra con agua a presión. Y ya verás cómo nos echan en cara a las víctimas que nos negamos a mirar hacia el futuro. Dirán que buscamos venganza. Algunos ya han empezado a decirlo.
—Molestamos.
—No te puedes figurar cuánto.

La memoria y el olvido, el papel de las víctimas y la lucha por la memoria aparecen claramente en estas frases. Se trata de cuestiones claves del presente en una sociedad postterrorista como la vasca y, más en general, la española. El diálogo puede verse y escucharse en el capítulo 6 (“Patrias y mandangas”) de la serie del mismo título, estrenada en septiembre de 2020. No siempre es así,

pero en este caso tanto la novela como la serie resultan, cada una en su género, excelentes. Más allá del valor estrictamente literario de *Patria*, que es muy alto, la novela constituye un elaborado y clarificador friso de las muchas miserias y de las pequeñas rebeliones morales en una sociedad enferma de violencia, fanatismo, miedo y silencios.

En una situación excepcional, sin terrorismo y con unos niveles de vida envidiables —“aquí se vive muy bien”, se repite con frecuencia—, como mínimo antes del episodio abierto de la covid-19, el nacionalismo está intentando imponer una memoria sesgada del pasado terrorista del País Vasco. Los relatos basados en la “teoría del conflicto” pretenden forzar una reconciliación que mantenga bien escondido todo aquello que justificó en su momento el terrorismo. La aparente neutralidad adoptada por el nacionalismo radical y las narrativas equidistantes son una trampa. “Todos hemos sufrido”, “todos fuimos víctimas” o, entre otras expresiones, “hay víctimas en ambos lados” comportan una visión en la que dos bandos equivalentes —ETA como pueblo

**NUNCA HUBO DOS BANDOS.
VIOLENCIA POLÍTICA EN
EL PAÍS VASCO 1975-2011**
ANTONIO RIVERA (ED.)
Granada, Comares, 2019, 226 pp.

vasco y el Estado-España— se han enfrentado, entre mediados del siglo XX y los inicios de la centuria siguiente, en una lucha que conecta con otras más o menos inmemoriales. Pero, en realidad, ni ha habido nunca dos bandos, ni un conflicto Euskadi-España, ni dos violencias simétricas, ni dos sufrimientos asimilables, ni un número de vidas rotas parecido —los asesinados por ETA se cuentan por centenares—. No todas las víctimas, al fin y al cabo, son iguales. La realidad intrínseca del terrorismo imposibilita toda diada de partes equivalentes.

Aunque muchas personas sigan confundiéndolas, interesadamente o quizás no, memoria e historia son cosas bien distintas. En tiempos de memoria, como los actuales, una de las principales funciones del historiador consiste en estudiar, comprender y, si es necesario, denunciar las memorias tendenciosas que se presentan como la versión verdadera de lo ocurrido. Los nacionalismos, que siempre han usado los mitos y las tergiversaciones para justificar y legitimar sus propios intereses, pugnan desafortunadamente por el control de la memoria colectiva. Mientras que en el caso catalán, desafortunadamente, casi todos los historiadores profesionales observan y miran hacia otro lado frente a estas manipulaciones —o bien, directamente, se ponen al servicio del poder—, en el País Vasco, en cambio, la mayoría invierte importantes esfuerzos en revelar la impostura nacionalista.

El historiador Antonio Rivera ha coordinado un interesante volumen colectivo en el que se defiende de manera hartamente convincente, desde el mismo título —*Nunca hubo dos bandos. Violencia política en el País Vasco 1975-2011*—, una tesis fuerte: en ningún momento de la historia de la organización

terrorista vasca ETA hubo dos bandos. El libro reúne media docena de trabajos, precedidos por un prólogo de José M.^a Ruiz Soroa, que aporta valiosas consideraciones jurídicas al argumento central, especialmente por lo que se refiere a la naturaleza del fenómeno terrorista. Cuatro de los artículos analizan cronológicamente la inexistencia de la pareja de bandos de marras. En el primero, Antonio Rivera lo hace en la larga duración, rastreando los proyectos de construcción de un “nosotros” vasco excluyente, desde el siglo XIX hasta el final del franquismo, con los primeros pasos asesinos de ETA, fundada en 1959. Desmonta de manera convincente todas las expresiones de la llamada teoría del conflicto, así como la narración nacionalista de la Guerra Civil española en el País Vasco como enfrentamiento nacional y de tintes genocidas. Nunca existió una ETA antifranquista. A continuación, Luis Castells, Fernando Molina Aparicio y Raúl López Romo se ocupan, respectivamente, de las etapas 1975-1982, 1982-1996 y 1995-2011.

María Jiménez Ramos trata, en su clarificadora aportación, de las víctimas del terrorismo como “dique moral”: la respuesta pacífica al terror las convierte en referentes morales y desacredita totalmente la narrativa de los dos bandos. El digno comportamiento de las víctimas del terrorismo, sostiene la autora, “rompe el curso de la espiral de violencia terrorista”. Cierra la recopilación un sugestivo ensayo de Joseba Arregui sobre el nacimiento y el desarrollo de la organización criminal ETA. La conclusión del autor insiste en un final inconcluso de la banda terrorista: “ETA se vio obligada a renunciar a seguir actuando por medio del terror y, como consecuencia, se vio obligada a anunciar su disolución. Pero mientras la sociedad vasca no resuelva la cuestión de la historia de ETA y de su terror, y mientras no extraiga las consecuencias debidas de esa historia, la banda no habrá desaparecido y seguirá condicionando la política y la vida social.”

El aumento exponencial de atentados y víctimas del terrorismo etarra tras el final del franquismo y en plena construcción y afianzamiento de un régimen democrático en España reafirman, si ello pudiera resultar necesario, la falsedad del antifranquismo de ETA. El combate tenía lugar, durante la dictadura, contra España y contra España siguió matando y destruyendo la banda terrorista en la época democrática. El argumento de la continuidad del franquismo era una patraña. Como afirma, en el capítulo que firma en este libro, Luis Castells: “Por parte de ETA no había ninguna voluntad de entrar en el juego democrático y de aceptar las reglas de la soberanía popular, sino que su denuncia de la permanencia del franquismo era una cortina de humo para esconder una voluntad totalitaria bajo un lenguaje revolucionario y un sustrato ideológico nacionalista.” Entre 1975 y 1981, la violencia intensificada de las distintas ETA coexistió con otras violencias que, a pesar de coincidir en el rechazo a la democracia, nunca dieron lugar a dos bandos enfrentados. Estas otras violencias, protagonizadas esencialmente por los restos del franquismo en lo que podríamos considerar un contraterrorismo ilegítimo o parapolicial, tuvieron poca entidad con respecto a la del terrorismo etarra —causante, entre 1975 y 1982, de 363 asesinatos—, una escasa base social y carecieron de proyecto político-social articulado. La consolidación democrática diluyó poco a poco aquellas violencias. Entre la llegada al poder del PSOE en 1982 y el golpe a ETA en Bidart, una década después, al terrorismo intenso antiespañol se le sumó el GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación), surgido en 1983 y que asesinó a una decena de militantes de ETA y otras víctimas que nada tenían que ver con la organización criminal. Ello fue aprovechado para sostener desde el nacionalismo que eran violencias equiparables. Dista mucho, sin embargo, de ser así en realidad: al margen del número de víctimas, ambos terro-

rismos no resultan equiparables. La violencia nacionalizadora de ETA y el apoyo social con el que contaba no tenían equivalente ninguno en el contrterrorismo de los GAL. La última etapa que se analiza en el volumen, los años 1995 a 2011, corresponden a los de la socialización del sufrimiento, la kale borroka y la estrategia de frente nacionalista. Bajo el paraguas de un supuesto “conflicto vasco”, ETA siguió asesinando y generando terror y víctimas para enfrentarse al Estado hasta el momento de su final.

Resulta difícil reflejar en una reseña todos los matices y toda la información aportados por los distintos artículos que componen *Nunca hubo dos bandos. Violencia política en el País Vasco 1975-2011*. Se trata de un libro tan excelente como necesario. No puede olvidarse —ni en la memoria, ni en la historia—, en fin de cuentas, que ETA ha condicionado durante muchas décadas la existencia y la evolución del País Vasco y de sus ciudadanos. Ruiz Soroa lo recuerda oportunamente en el prólogo de este excelente volumen: “¡Claro que ETA ha sido derrotada y no ha conseguido ninguno de sus objetivos explícitos! Obvio. Pero la existencia prolongada de ETA durante más de cuarenta años ha producido efectos de manera inevitable; efectos tanto sociales como políticos, tanto morales como cívicos. ¿O vamos a ser tan ingenuos como para ignorarlo? El País Vasco actual no es fruto de la libre determinación de sus ciudadanos en una competición equitativa e igualitaria de sus proyectos y deseos, sino en gran parte de una peculiar determinación menos-que-libre, una determinación siempre condicionada por el terrorismo.” Sin tener en cuenta, con todas sus consecuencias, el carácter postterrorista de la sociedad vasca actual nada resulta comprensible. —

JORDI CANAL (Olot, 1964) es historiador. Profesor en la EHESS (París). Su último libro publicado es *Vida y violencia. Elmer Mendoza y los espacios de la novela negra en México* (Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020).



PENSAMIENTO

Del no mundo



MARIANO GISTAIN

película *A este lado del mundo*.

“Akagoro kototo molunda sindeio” (¿De qué sirve tener riqueza si el vecino no tiene pan?), lo dice Ayub en la película, imprescindible, de Javier Fesser *Historias lamentables*. Dentro de lo mal que está todo en este 21 del siglo ídem, hoy ha amanecido, que no fue poco y será más. He visto *Tenet* y vaya torrazo, pero sé que cuando la vea en su futuro y la entienda será estupendo. De momento agradezco a C. Nolan las referencias a las ciudades secretas nucleares de la URSS,

esta letrilla nace bajo la advocación del magnífico librito que David Trueba ha publicado en Anagrama titulado *Ganarse la vida*, y su

siempre tan fascinantes como foco de plutonio y origen de malvados.

Retomo (y abrevio) la cita del mes pasado (perdón) de John Gribbin en su libro *Six impossible things. The mystery of the quantum world* (MIT Press, 2019), nombrado por Enrique Lynch en su artículo (en la web) “Metafísica cuántica: un apunte”:

“1/ El mundo no existe a menos que lo observemos. 2/ Las partículas son dominadas por una onda invisible, pero no tienen influencia alguna en la onda. 3/ Todo lo que podría suceder sucede pero dispuesto en realidades paralelas. 4/ Todo lo que podría haber sucedido ya ha sucedido, pero solo tenemos noticia de una parte de ello. 5/ Todo influye sobre todo en cada instante, como si el espacio no existiese. 6/ El futuro influye en el pasado.”

Añado a esta sopa las notas del cuaderno del mes: a) Cada persona crea su tiempo. b) Está todo por

pensar. c) Todos somos secundarios en las pelis de los demás. d) Donde hay algo está todo. e) Cada cual obtiene lo que quiere. f) [_ _ _].

La idea es combinar las de arriba con las de abajo, cuando haya tiempo/espacio. La f) está sin hacer, lo cual expande el universo y crea un contenedor hueco bastante chulo con los corchetes y los guiones bajos.

La segunda sugerencia es que las ciencias, por ejemplo los seis puntos de Gribbin, convergen o coinciden con la sabiduría tradicional, los mitos, etc. Y aquí entra el fabuloso *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916-73), tan adictivo como un hechizo. Hay que consignar, quizá como ejemplo de esa confluencia, el avance de ese ultramundo que llamamos Inteligencia Artificial (IA), que tan cerca está de gestionar el planeta: lo penúltimo es que la IA (el Deep Mind de Google) ya sirve para avanzar en el intrincado asunto de cómo se pliegan las proteínas en este mundo prodigioso en el que, desde que José Luis Cuerda sellara el tiempo, tantas veces ha vuelto a amanecer. Vivimos en rutinario milagro.

Por ello ya (casi) sé lo que quiero ser en la próxima inminente reinención. Muchos buscamos a contrapelo profesiones que no nos puedan quitar los robots (esa búsqueda ya es una especialización en robótica inversa, un máster omnívoro en cómo plegar proteínas –las nuestras– sin bajarnos del patín). La profesión que me gusta es *reconocedor de milagros*. El amanecer, la sonrisa, el encuentro casual de amigos por la calle covídea (al estilo del nubepensador Emilio Gastón, gran nefelibata), ¡reconocer amigos a pesar de que van embozados y cabizbajos! Esta semana he descubiero a varios, incluyéndome a mí mismo/a.

Total, que como estoy enfascado en Juan Eduardo Cirlot, le había usurpado el título para esta letrilla: “Del no mundo” (frase felizmente elegida por Clara Janés para titular la antología de Cirlot: *Del no mun-*

do. Poesía 1961-73, Siruela). Esa negación cirlociana que tanto roza al inmenso Miguel Labordeta me salva el título. Gracias. El título también –¡peligro!– me incitaba a segregarse un artículo lamelibranquio, pero ese enfoque cenizo, tan propio del pandemonium, ha sido redimido y rescatado por su prodigioso *Diccionario de símbolos*, maravilla y compendio irresistible, que tan bien encaja y se acopla con *El infinito en un junco* de Irene Vallejo; ambos, junto con los efluvios de la ciencia, son manuales de primeros auxilios para el aprendiz del oficio de reconocedor y glosador de milagros. La ancestral tristeza épica (o sea, alegría) de Cirlot, a veces me evoca a Mishima, incita a vivir.

Cirlot hizo dos milis larguísimas, una en la República y otra en Franco, lo que le permitió vivir cuatro años en Zaragoza, ciudad iniciática y metafísica, en la que se bautizó en surrealismo: amigo de Alfonso Buñuel, Luis García Abrines, Manuel Derqui, el citado Miguel Labordeta y otros innumerables poetas del lago Kivú, la mayoría enamorados de la sin igual Pilar Bayona, Cirlot se hizo aragonés y coleccionista de espadas: iban a casa de los Buñuel y abrían las cajas de Luis que atesoraba su madre: lle-

nas de textos, objetos y carnosos surrealistas. Aplicando la cábala amateur de párvulos “Cirlot” contiene “clitor” y “lictor”, entre otras fascinaciones.

El diccionario de Cirlot (empeño paralelo al de María Moliner: 1958 a los 42, 1966 a los 66, respectivamente), como todo lo aragonés, como el mudéjar, es modesto y transparente (sostenible, diríamos hoy), revela sus fuentes y abre vías a ese conocimiento perdido que es la cultura, desde Atapuerca hasta el algoritmo.

Aquí está siempre Borges. Y Álex de la Iglesia en su irresistible *30 monedas* (HBO), serie teológica. Los dos focos de conocimiento y acción, la sabiduría antigua (que ya solo se estudia en Silicon Valley) y la ciencia última (IA) conviven hoy con el dominio del capital financiero, que es algo metafísico, que ha anulado a la antigua economía real y amenaza con destruir a la humanidad. Lo ideal sería que estas tres entidades se armonizaran, en lo que sería un milagro tan grande que hasta un aprendiz podría reconocerlo. Acaso la Santísima Trinidad. –

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

LETRAS
LIBRES

La conversación
ahora continúa
en los móviles.

DISPONIBLE EN
App Store

DISPONIBLE EN
Google play