



LITERATURA

Roberto Calasso y la palabra de los dioses



RODRIGO
BLANCO
CALDERÓN

En el otoño de 2004, Alessandro Baricco organizó una lectura pública de la *Iliada* en Roma y Turín. Fue un éxito rotundo, a juzgar por las diez mil entradas ven-

didas y la repercusión que tuvo en los medios. Se trató, por supuesto, de una adaptación. La lectura de la obra original hubiera sido un exceso. El texto resultante fue publicado después bajo el título *Homero, Iliada*. En el prólogo, Baricco explica las decisiones estilísticas que tomó. La más importante fue la eliminación de los dioses: “Como se sabe, los dioses intervienen bastante a menudo en la *Iliada* para encarrilar los acontecimientos y sancionar el resultado de la guerra. Son tal vez las partes más ajenas a la sensibilidad moderna y a menudo rompen la narra-

ción, desaprovechando una velocidad que, en caso contrario, sería excepcional. De todas maneras no las habría quitado si hubiera estado convencido de que eran necesarias. Pero —desde un punto de vista narrativo, y solo desde ese punto de vista— no lo son.”

Ese párrafo es una síntesis del estado actual de las humanidades y es también una muestra de los criterios de validez para una obra narrativa hoy: popularidad, superficialidad y “velocidad excepcional” de las acciones.

Sin embargo, una *Iliada* sin dioses solo es posible si ya ha habido un previo proceso de secularización del relato. Es lo que le permite a Baricco hacer la salvedad de que “solo desde ese punto de vista” los dioses no son necesarios. La caída es evidente y parece inevitable. Sin un desencantamiento del mundo no existiría la literatura, que surgió como el refugio de los dioses. Asistimos ahora (un ahora que dura siglos) a un desencantamiento de la

literatura, sin el cual no existiría el entretenimiento. Esa es la inspirada lección que nos ofrece Alessandro Baricco.

El desencantamiento es inseparable de la idea moderna de literatura. Así lo anunciaba Borges en “La supersticiosa ética del lector”, un ensayo de 1930: “La literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.” Un tiempo de enmudecer que empieza con la lectura silenciosa y la invención de la imprenta. Hamlet y Don Quijote son, tal vez, los primeros en escuchar las voces del viejo mundo en una época que se ha vuelto sorda para lo trascendente. El loco se sacrifica en el altar de la razón montante y en el espacio que deja libre se hace posible el relato contemporáneo. O, más específicamente, el género novelesco. La célebre renuencia de Borges a escribir novelas equivale ya a un juicio a la literatura de los últimos quinientos años. De ahí un personaje como Pierre Menard, cuyo delirante propósito resume de esta manera: “El *Quijote*”, aclara Menard, “me interesa profundamente, pero no me parece ¿cómo lo diré? inevitable. No puedo imaginar el universo sin la interjección de Poe: *Ah, bear in mind this garden was enchanted!*”

Durante años me intrigó este verso. Me parecía un fervor arbitrario de esos que explicarían, según Borges, el gusto por los clásicos. La imagen, no obstante, ha ido calando en mí poco a poco. Y ha sido gracias a la lectura del único autor vivo cuya obra hace más llevadero un mundo sin Borges. Me refiero al florentino Roberto Calasso, nacido un venturoso 30 de mayo de hace ya ochenta años.

La comparación con Borges pasa no solo por la vía de la erudición y la imaginación como rasgos distintivos de una forma de leer que propicia nuevas especies de lectores. Esta cumple, además, con un requisito indispensable para hablar de un genio, que es de lo que estamos hablando aquí: la precocidad. Si a los ocho años Borges leía el *Quijote* en una traducción al inglés y escribía un primer relato (“La visera fatal”), Calasso a los doce empezaba a redactar sus memorias. “El libro cubría mi infancia desde los cuatro a los siete años”, cuenta en la estupenda entrevista hecha por Lila Azam Zanganeh para la *Paris Review*. Semejante conciencia del propio destino fue simultánea a su encuentro decisivo con Enzo Turolla, “la gran amistad de mi vida”, “el lector más extraordinario que he conocido nunca”. Turolla fue profesor de literatura en la Universidad de Padua y fue, también, quien le transmitió al púber Calasso la pasión por Proust. A Turolla está dedicado el libro *La folie Baudelaire*, quizás como una manera de honrar la primera conversación que sostuvieron, en la que Calasso le dijo que no estaba de acuerdo con la lectura que Croce había hecho de Baudelaire. “A raíz de ese comentario nos pusimos a hablar, y ya no paramos nunca.” Hay que insistir en un detalle ya mencionado: Calasso tenía doce años en ese momento. Turolla, veintidós.

Otro testigo de tan brillante precocidad sería Theodor Adorno, a quien Calasso conocería e impresionaría en una velada en casa de Elena Croce, la hija del filósofo italiano a quien él ya había rebatido al comienzo de su adolescencia. Este anecdotario sería superfluo si no hubiera sido

respaldado por una trayectoria que tuviera no solo momentos de excelencia sino que fuera irrefutable. Calasso colmó las expectativas desde su primera obra. Se trata de la tesis doctoral que presentó en 1966, titulada *Los jeroglíficos de Sir Thomas Browne* y cuyo tutor fue Mario Praz. Una primera parte de esta tesis fue publicada como estudio introductorio a una nueva edición en 2008 de *La religión de un médico*, de Browne, en la Biblioteca Adelphi, casa editorial en la que Calasso ha trabajado desde su fundación y de la cual se hizo director en 1971 (y así continúa hasta el presente). En 2010 se editaría finalmente como libro el texto íntegro de la tesis. Existe una coedición en español, del Fondo de Cultura Económica y la editorial Sexto Piso, de México, muy cuidada. Basta leer este delgado tomo de 170 páginas, que Calasso escribió en apenas un mes, como coronación de años de investigación, para asimilar que estamos ante uno de los ensayos más eruditos, estimulantes y maravillosos de la segunda mitad del siglo xx.

Su objeto de estudio refuerza la comparación que hice antes. Pues, como bien lo recordaba Javier Marías en 1985, en el prólogo a su traducción de *Religio medicis* y del *Urn Burial*, de Sir Thomas Browne solo se había traducido al español el quinto capítulo de *Hydrotaphia*, que había aparecido en la revista *Sur*, en Buenos Aires, en 1944. “La molestia se la habían tomado dos escritores notables, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, quienes consideraban ese fragmento una de las cumbres de la literatura inglesa.”

Resulta fascinante descubrir en esta tesis escrita por Calasso cuando apenas rozaba los veinticinco años la primera formulación de un hallazgo cuyos ecos perseguirá a lo largo de las décadas siguientes, a través del estudio de distintas civilizaciones: el de unas formas ancestrales de escritura en las que los dioses se hacen presentes. Los jeroglíficos egipcios, que tanto deslumbraron a los autores del Renacimiento, fueron apreciados como un lenguaje superior: “ellos representarían el corres-

pondiente más aproximado, en nuestro mundo, al conocimiento divino”.

Descubrimiento similar que encontrará en sus posteriores incursiones en la literatura védica (recogidas en ese díptico conformado por *Ka* y *El ardor*), en uno de cuyos textos sagrados se lee que “los metros son el rebaño de los dioses”.

Esta concepción de la divinidad como una gracia anterior que hoy solo es recuperable a través de la palabra pronunciada con ritmo y veneración le permitirá a Calasso ver en el romanticismo una antena que capta y relanza los gritos de aquellos “locos impuros” que la cultura escrita e impresa parecen haber silenciado para siempre. Y por eso en sus páginas también tienen un lugar destacado Hölderlin, Baudelaire, Nietzsche y Kafka. Autores que participan de la *ebrezza*, término que traduce como “éxtasis”, la locura o la *mania* platónica.

Quizás el libro donde esta relación se muestra de manera más transparente es *La literatura y los dioses*. Allí Calasso refuerza el vínculo entre la experimentación formal y la epifanía divina, “como si ambas tuvieran un estrecho pacto, y una pudiese ponerse en lugar de la otra para decir: *larvatus prodeo*”.

Este “avanzar enmascarado” de lo divino persiste en un mundo donde el entretenimiento ha adquirido el estatus de religión. Un mundo donde los escritores (algunos de ellos) recortan a los dioses de la *Ilíada* de la misma manera que aquel sacerdote de pueblo eliminaba las escenas eróticas en *Cinema Paradiso*. Así, la literatura absoluta, la palabra de los dioses, continuará replegándose. Infinitamente, como lo ha hecho desde el principio. Y unos pocos locos (llámense Borges, Yourcenar, Auden, Arendt, Steiner, Eco o Calasso) nos seguirán señalando el rastro de esas fugas y ocultamientos que le dan un espesor a la vida. Recordándonos que el vasto jardín que habitamos estuvo alguna vez encantado. —

RODRIGO BLANCO CALDERÓN es escritor, editor y profesor universitario. Acaba de publicar *Simpatía* (Alfaguara).



CINE

Las periferias

VICENTE
MOLINA FOIX

Como se presta atención, y cada día más, a lo lateral y a lo antes tapado, a las voces amortiguadas forzosamente o acalladas, a las minorías y

a los disidentes, el cine, con su natural lente de largo alcance, viaja y escarba, sobrevuela y penetra en lugares desatendidos que llaman la atención e incluso triunfan en las grandes competiciones. El caso más palmario y reciente es *Nomadland*, la ganadora este año de los principales Óscar, un triunfo al que yo le veo la ironía de haberse producido tan solo cuatro años después de los cinco que obtuvo en el 2017 Damien Chazelle con su hermoso romance musical: la distancia que va de *La La Land* a *Nomadland* es la que separa el coloreado y muy hollywoodesco Los Ángeles de Chazelle del grisáceo, aunque no feo, territorio donde buscan trabajo y acomodo los nómadas voluntarios de la directora Chloé Zhao. Una periferia, eso sí, norteamericana, aunque es de seña-

lar que hoy también ese nuevo foco fílmico de las *majors* y las plataformas multinacionales siente curiosidad por otras geografías y retrocede en la historia, dando protagonismo a las comunidades orilladas y a las razas esclavas, que tienen así un público numeroso, de sala de cine o de andar por casa.

Hablamos esta vez de un artista de lo inesperado, el británico de origen antillano Steve McQueen, artista plástico y escultor de formación que debutó con un largometraje de estética y concepto políticos radicales, *Hunger* (*Hambre*), y hoy, trece años después, ha ofrecido bajo el título global de *Small axe* cinco largos capítulos de duración variable (unas seis horas en total) que yo voy a llamar, al modo bíblico, su pentateuco racial. *Small axe* (pequeña hacha) procede de la combativa letra de una canción de Bob Marley, y combatividad no falta en ninguno de los episodios agrupados bajo esas dos palabras, aunque McQueen se muestra aquí menos sentimental y más articulado en el alegato antirracista de lo que lo fue en su ya premiada *Doce años de esclavitud*. Aquella película de tesis no era corta (135 minutos), pero su alien-

to épico quedaba a menudo ahogado por lo que yo calificaría de marcialidad sensible; en *Small axe*, la abundancia de tiempo y medios le permite al director (y coguionista de las cinco partes) el logro figurativo de un amplio y detallado panorama antropológico de la cultura jamaicana en la Inglaterra de los años 1960-1980. Un espacio donde le cabe la etiología, la sexualidad, los nudos familiares, el arte culinario, las religiones, la génesis y el alma del reggae, importante apartado este que ocupa enteramente la segunda entrega, *Lovers rock*, la más virtuosa en términos de relato, centrado todo él en los preparativos y celebración de una fiesta casera en el barrio londinense de Notting Hill Gate, y respunteado dicho *party* —en lo que parece un claro homenaje a Buñuel— con la figura recurrente del hombre blanco que arrastra una cruz al hombro por toda la ciudad.

Antes de ese largo intermedio musical y galante que es *Lovers Rock*, *Small axe* da comienzo con *Mangrove*, la saga de los propietarios de un restaurante de comida caribeña cuyas hazañas adquieren perfiles de agit-prop, desembocadas en un convencional pero muy bien contado *courtroom drama*, en el que la rancia prosopopeya de la legalidad británica queda de relieve no sin brotes de humor hiriente. Si el marco judicial de *Mangrove* y el alivio del musical erótico y casi tribal de *Lovers rock* demuestran una construcción dramática hecha de poderosas obviedades (todo se muestra, y nada se escamotea), la sutileza del narrador ambicioso y anticonvencional que McQueen supo ser en *Hunger* y en las secuencias menos estilosamente banales de *Shame* comparece, en un vertiginoso juego de elipsis, en el libro tercero del pentateuco. Lleva este por título más bien burión *Rojo, blanco y azul*, los colores de la bandera del Reino Unido, y en él se narra la historia del niño Leroy Logan, que vence sus temores infantiles dejándose convencer por un amigo de que su misión, o su némesis, pasan por dejar su trabajo en la medicina forense y hacerse policía patrullero, un *policeman*

negro entre *policemen* blancos insensibles, machistas y muy malhablados.

Es el segmento más elaborado del conjunto, aunque no le faltan las simplicidades maniqueas (nunca exageradas, en un retrato que tampoco ahorra la pintura descarnada de los personajes negros), jalonando lo que al fin y al cabo es un relato de injusticia flagrante y abuso de autoridad. El personaje del adulto Leroy, brillantemente interpretado por John Boyega, aporta en sus dudas la intención menos sesgada del director, quien encuentra además en su denuncia lugar para la ternura más delicada: la secuencia de la visita de Leroy y su esposa a la nueva casa que será la suya, a oscuras, y con la silueta de un beso que les dará la felicidad, o la despedida del adusto Logan padre a su hijo Leroy, al que, contraviniendo sus propios odios, lleva en su automóvil a la sede policial y abraza, desde la distancia de un largo plano fijo tomado sin moverse la cámara del interior del coche. Y también destaca el humor castrense en las escenas de la academia de policía, que en algún momento recuerdan los excesos vociferantes del teniente instructor Hartman en *La chaqueta metálica*.

El cuarto episodio, *Alex Wheatle*, gira en torno al personaje real del escritor y dibujante de ese nombre, y es el más historicista de la serie; McQueen se detiene en los prolegómenos de una dura infancia de orfanato, correccional y cárcel (¿para negros solo?), territorios de la vejación y el abuso que el director, en decisiones formales de alta sensibilidad, sabe reflejar guardando distancias pudorosas: las dudas y el dolor del Alex adolescente parecen estar a punto de estallar ante la cámara, pero esta se acerca a él, yacente en el suelo de la celda, en un moroso avance a ras de tierra, deteniéndose, sin dejar de filmar su cuerpo aterido, como si no quisiera tocarle con su certeza, ni lacerarle. Es un procedimiento emocionante que se repite cuando el Alex adulto, después del convite en casa de la madre de su compinche Dennis, sale a la calle y sigue dudando de su situación

en el mundo; la cámara interrumpe su aproximación y vuelve a respetarle con un distanciamiento prudente. Este capítulo, el IV, añade algo muy vistoso y nada esquemático a la antropología y costumbres de la negritud oeste-africana crecida en Inglaterra; algo que tiene también que ver con el personaje vivaz del citado Dennis, en las secuencias en que Dennis le da al paleta Alex lecciones de gusto musical, vestimenta, corte de pelo y habla. Le enseña a hablar mal y a gozar del prohibido porro. Lecciones de orgullo periférico.

Small axe se cierra con *Education*, V, aunque esta educación es muy distinta a la que Dennis impartía en el capítulo precedente a Alex Wheatle. Aquí la familia de un niño disléxico, Kingsley, ya no es el núcleo acobardado y perseguido, juzgado, apaleado y escandaloso de las secciones anteriores. Los padres de Kingsley son de una clase media negra, la madre es enfermera, aunque sea algo ruda de modales, la hija mayor quiere entrar en el mundo de la moda, el padre no se sabe bien lo que hace, y el niño carece de interés por la música reggae: quiere ser astronauta, y en las aulas de los distintos colegios (uno de ellos para niños “especiales”) por los que pasa, las razas infantiles se mezclan sin aparente discriminación. McQueen se muestra vitriólico en unos cuantos perfiles del profesorado blanco: grosero, pendenciero, fumador y naturalmente racista. Hay un bonito apunte con la canción de The Animals *House of the rising sun* que toca y canta un maestro menos odioso que los demás, pero la rabia denunciante del director McQueen parece apaciguada: no hay didacticismo, ni trazo grueso a lo Ken Loach. Como si la llegada de un sentido clarividente a la periferia de los barrios negros londinenses hubiese calmado la necesidad de la diatriba, ciñéndose a contar sin consignas una dura y hermosa historia de resistencia humana y duración en el tiempo. —

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



LITERATURA

Said contra los estudios culturales



**GONZALO
TORNÉ**

acia 1978 el profesor Edward Said hizo un descubrimiento que dejó estupefacta a la comunidad literaria. Demostró que en la literatura

occidental del siglo XIX (y en la de principios del XX) se incurría en una casi sistemática alteración y denigración de Oriente, al que se le atribuían un grado de ignorancia, de barbarie, de mala sombra y retraso cultural insostenible si se contrastaba con la realidad histórica de una cantidad intimidante de países, cuyas diferencias, a veces muy notables, quedaban subsumidas en una única entidad definida como una versión inferior del conjunto occidental. La reiteración de estos estereotipos denigratorios, aunque a menudo indeliberados y maquinales, permitían hablar de saña. El profesor Said señalaba que esta clase de reduccionismos cultural y psicológico (pues

a fin de cuentas las culturas están formadas por personas) no solo se percibía en la literatura de consumo, sino que había penetrado en algunas de las cumbres de la novela occidental: Flaubert y Conrad (además de un buen tropel de escritores para nada incompetentes).

La cuestión era grave porque por lejos que le lleve a un novelista la imaginación siempre está midiéndose con el mundo: la ficción replica, tensiona, inspecciona, ilumina... nuestro propio tiempo. Si algo no pueden permitirse las exploraciones imaginarias que propone la ficción es falsear la naturaleza humana y nuestra manera de vivir. El desafío del profesor Said es pertinente. ¿Toleraríamos que un novelista no dijese más que tonterías sobre los celos, sandeces sobre el amor, burricies sobre la constitución de la sociedad o gansadas sobre nuestras relaciones con la muerte? ¿Qué sería de Proust, de Stendhal, de Balzac y de Tolstói si sustituyésemos todas sus reflexiones (entreveradas de manera inseparable con los personajes y sus situaciones) por las necedades que flotan en el ambiente? El profesor Said repara que la exigencia de un lector occidental con la manera de representar las culturas orientales, los países donde prospera y sus habitantes es menos exigente que los celos o el amor, que se suelen pasar por alto, pero no por ello es menos cierto que se trata de debilidades de la imaginación, de abusos morales y de dejación intelectual.

¿Qué propone el profesor Said para obras como *El corazón de las tinieblas* o *Salambó*? Lo cierto es que *Orientalismo* no ofrece demasiadas respuestas prácticas, se resuelve en una exposición elegante y sentida del persistente dolor que a Said le provoca encontrar desprecio en algunos de sus escritores favoritos. Said señala pero no denuncia, le deja el trabajo a la propia conciencia crítica de cada uno de sus lectores.

Lo que sí sabemos es cómo reaccionó una parte de la comunidad académica a *Orientalismo*, que lo incorporó como un argumento decisivo en una corriente que pretendía convertir el análisis en juicio, sancionando esas novelas

como impertinentes, y proponiendo libros alternativos (como lecturas obligatorias u objeto de estudio preferente) en los que las visiones de Oriente fuesen menos denigratorias —pues de lo que no deja dudas *Orientalismo* es de que las “opiniones” y las “ideas” que aparecen en las novelas importantes forman parte de su propia sustancia, y no pueden ser infravaloradas como meros adornos, ajenos al juicio estético—; una lista alternativa que subsanase los errores de “representación”, o propiciase, en los discursos más enconados, una revancha.

Concernido por esta reacción, Said decidió aclarar lo que había dejado en suspenso en *Orientalismo*. Pero antes conviene recordar que más allá de la agitación académica, la versión más revanchista no ha logrado arrancar ni a Conrad ni a Flaubert de su doble estatus de prestigio y de popularidad, se suceden las ediciones, los artículos, y su presencia es constante en las librerías. Mientras que la vertiente menos enconada ha procurado una beneficiosa eflorescencia, ya prevista por el profesor Said, de textos complementarios, que ayudan a ampliar y a enriquecer nuestras prospecciones imaginativas.

Said considera la vertiente “revanchista” una reacción peligrosa en dos sentidos, ambos relacionados con la sinécdoque. El primer riesgo, relativo a la elección de textos, pasaría por escoger los libros y recomendar su lectura privilegiando un único motivo: que ofrecen una “representación adecuada o respetuosa” de Oriente, como si el único elemento a valorar en una novela fuese la imagen, más o menos compleja, de una minoría (entendiendo aquí Oriente como minoría en tanto que poder e influencia y no en cantidad de personas), y no otro entre muchos. Novelas que presenten a orientales libres de estereotipos pueden seguir siendo inferiores en estilo, expresividad, alcance, psicología, descripciones, estructuras e ideas a *Salambó*. Said también insinúa el riesgo de que se produzca un desplazamiento del tema al autor y valoremos el libro ya no solo por un aspecto de su contenido sino porque quien lo escribió se

presenta como un ejemplar viviente de la “reparación”. Said es demasiado elegante para ponerse como ejemplo, pero *Orientalismo* está escrito con una sutileza y una precisión con la que aspira y logra estar a la altura de los modelos de prosa literaria con los que discute.

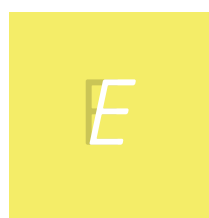
El segundo de los riesgos, relativo al descarte de libros, consistiría en juzgar novelas como *Salambó* o *El corazón de las tinieblas* por un solo rasgo: ¿debemos alejarnos de estos libros o devaluarlos por su defectiva representación de Oriente? Said nos pide que no hagamos la vista gorda, que de la misma manera que un juicio excelente a *Crimen y castigo* puede incluir reproches a su extrema sentimentalidad, se puede seguir admirando (aunque quizás un poco menos) *El corazón de las tinieblas* sin dejar de mencionar el descalabro de estereotipos con el que salda su representación del “Otro”. El asunto quizás se ve más claro si nos detenemos en una minoría cuya “representación denigratoria” es constitutiva de delito. La lectura de *Oliver Twist*, *El mercader de Venecia* o *Gobseck* no deja dudas sobre la pereza con la que Dickens, Shakespeare y Balzac abordan la representación de “sus judíos”. ¿Justifica esta incompetencia de la imaginación relegar estas obras? La respuesta está en la gran tradición crítica judía: Harold Bloom, George Steiner, Cynthia Ozick... Todos abogan por reconocer el resto de valores de estas obras, sin dejar de incluir en su “lectura”, en su “interpretación” y en su “juicio”, la insuficiencia de esta vertiente de la representación. Said aboga por aprovechar la flexibilidad del juicio literario, que no es un interruptor de dos posiciones excluyentes (bueno/malo; tolerable/intolerable) sino un discurso que como las corrientes de los ríos puede arrastrar toda clase de materiales. Said aboga por que el “orientalismo” no ocupe el primer plano ni sea oscurecido como un asunto menor; opta por la articulación, opta, en definitiva, por la sensibilidad y la inteligencia. —

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



CINE

El monstruo adentro: *El silencio de los corderos*



FERNANDA SOLÓRZANO

entrevistar asesinos seriales convictos. El objetivo era explorar la mente de quienes asesinaban de forma ritual

En el libro *Asesinos en serie*, de 1992, el exagente del FBI Robert K. Ressler cuenta cómo, a mediados de los setenta, introdujo en esa agencia la práctica de

entrevistar asesinos seriales convictos. El objetivo era explorar la mente de quienes asesinaban de forma ritual y periódica, para así encontrar patrones de comportamiento que pudieran evitar futuros crímenes. Antes de la llegada de Ressler ya existía en el FBI la llamada Behavioral Science Unit. Sin embargo, el propósito de ese departamento era solo entrenar policías en, por ejemplo, la negociación de secuestros, por lo que se rechazaba la colaboración de especialistas en salud mental. Desde niño, Ressler se había interesado en el porqué de los

asesinatos monstruosos que reportaban los diarios. A diferencia de sus colegas, estaba seguro de que la psiquiatría y la psicología permitirían anticipar los pasos de un asesino en fuga. Sin autorización de sus jefes, comenzó a visitar las cárceles que albergaban a los asesinos seriales más notables de la época. Fue Ressler quien acuñó el término “asesino serial” para referirse al grupo de psicópatas que desarrolla una adicción a matar: aquellos que se obsesionan con una fantasía y buscan perfeccionarla una y otra vez.

A la par del contenido del libro, su título original (*Whoever fights monsters*) es fascinante. Puede traducirse como *Quien lucha con monstruos* y es notable que el sujeto de la frase no sea el asesino mismo, sino aquel que se plantea frente a él. Viene de un aforismo de Nietzsche que Ressler usa como epígrafe: “Quien con monstruos lucha cuida de no convertirse a su vez en un monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también este mira dentro de ti.” En su libro, Ressler cuenta que leyó a Nietzsche poco antes de comenzar su proyecto de entrevistas con asesinos, y que le parecía que apuntaba tanto a la fascinación que ejercía en él todo el asunto como a los peligros que representaba. Tan necesario le parecía evitar perderse en el abismo (y tan probable que sucediera) que iniciaba sus cursos y conferencias proyectando una diapositiva con la cita. Piénsese en las implicaciones de que el hombre que sistematizó la práctica de conversar con asesinos seriales advirtiera que todos somos monstruos en potencia. O bien, que todos tenemos pulsiones oscuras, aun si la mayoría tiene estructuras psíquicas que las frenan.

La historia de Ressler y algunas de sus entrevistas se recrean en la serie *Mindhunter*, producida por David Fincher. Aunque de las mejores, *Mindhunter* es solo una de las decenas de ficciones y documentales sobre asesinos seriales que han surgido en los últimos años y que conforman uno de los géneros temáticos más populares. Su audiencia es tan alta que

algunas producciones se dan el lujo de cuestionar los motivos de sus propios espectadores. Muchos aficionados al género también nos preguntamos por qué lo somos. No habría que descartar lo que sugirió el agente del FBI que se consideró un combatiente de monstruos: que la oscuridad está en uno, y más vale tener esto presente. La atracción hacia el monstruo, aquella de la que advertía en sus cursos, demostró ser tan real que hoy se presenta en millones de espectadores ávidos de asomarse a la mente de un asesino serial.

El eslabón entre la aportación de Ressler a la criminología y la veta cinematográfica y televisiva a la que dio lugar fue, sin duda, una película: *El silencio de los corderos*, dirigida por Jonathan Demme. Estrenada en 1991, narra la historia de una agente del FBI que gracias a los consejos de un caníbal encarcelado captura a un desollador de mujeres. Basada en la novela homónima de Thomas Harris, *El silencio de los corderos* hizo visible una práctica que no existía veinte años antes: consultar asesinos seriales para elaborar perfiles criminales. Más aún, dejaba ver a la perfección ese intercambio de miradas riesgoso entre el monstruo y quien lo combate. A lo largo de la película, la inexperta agente Clarice Starling (Jodie Foster) observa al psicópata Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) y permite que él lo haga de vuelta. Ressler asesoró a Harris en la escritura de la novela, lo que explica el peso que tiene en la trama el vínculo que se forma entre la joven íntegra y el caníbal refinado.

A propósito de los treinta años de *El silencio de los corderos* se han publicado recuentos de su legado. Casi todos celebran lo obvio: que el personaje de Clarice —una mujer que se enfrenta al sexismo de sus colegas— diera lugar a una estirpe de “personajes femeninos fuertes”. (Su reencarnación más reciente es la detective ruda de la serie *Mare of Easttown*, producida y protagonizada por Kate Winslet.) También se habla de que la película fue el origen del estereotipo del asesi-

no con IQ más elevado que el promedio (una herencia no tan festejada). Esto es cierto solo en parte. Puede que Hannibal Lecter sea el epítome del psicópata con carisma, pero treinta años antes, en *Psicosis* (1960), Hitchcock le había dado al asesino Norman Bates el aspecto inofensivo de Anthony Perkins. Y, en todo caso, cuando Hopkins interpretó a Lecter, buena parte de los estadounidenses habían sucumbido al hechizo que ejercía el célebre Ted Bundy, de guapura casi diabólica y discurso articulado.

Como sea, atribuir el impacto de la película a tópicos como “mujer vendedora” o “asesino seductor” pierde de vista que Foster y Hopkins, cada uno por su lado, intuyeron que esta era una historia sobre los límites de la incomodidad. La construcción de sus personajes se basó en trasgredir la línea que divide el bien y el mal; en comprender que la oscuridad acecha, y más vale saber navegarla. Foster había leído la novela de Harris y estaba empeñada en interpretar a Clarice. Se enteró de que Gene Hackman planeaba dirigir la película y pensaba acercarse a él una vez que Ted Tally terminara de escribir el guion. A pesar de que sería su debut como director, Hackman abandonó el barco cuando su hija leyó la novela y le pareció aberrante. Cuando la productora Orion le asignó el proyecto a Demme, este le ofreció el personaje a Michelle Pfeiffer y, cuando ella lo rechazó, a Meg Ryan. A ambas actrices les parecía inconcebible participar en algo tan violento. Foster ya le había hablado a Demme de su deseo de interpretar a Clarice: no le importaba, le dijo, ser su última opción. Rescato esta anécdota por sus implicaciones: si de alguien se hubiera esperado un rechazo hacia el proyecto, era de Foster. Apenas diez años antes, en 1981, ella misma había sido el blanco de un psicópata peligroso: John Hinckley Jr., quien intentó asesinar al presidente Ronald Reagan para llamar la atención de la actriz. (Ressler entrevistó a Hinckley Jr. y su encuentro se incluye en el libro.) Es solo especula-

ción, pero el roce de la actriz con un monstruo de la vida real parece haberla inoculado. Es irónico que, justo ella, no tuviera remilgos como los mencionados arriba. Si acaso, Foster prestó al personaje la experiencia de ser el objeto de una mirada maligna. El papel le ganó el segundo Óscar de su carrera.

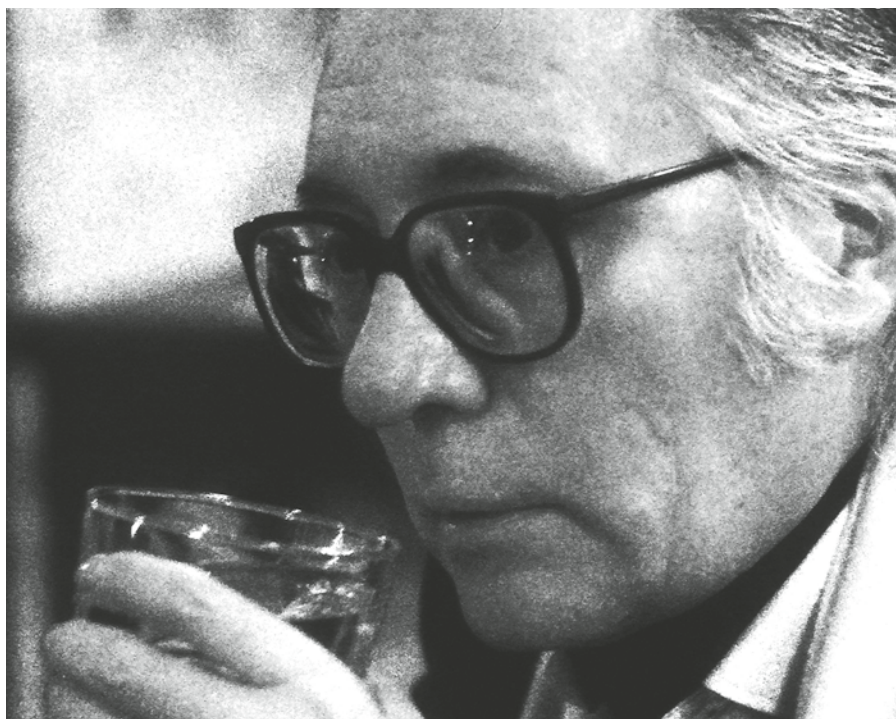
Luego está Hopkins y su Lecter “civilizado”. El trazo de un psicópata de buenas maneras, cultura amplia y gustos finos viene de la novela de Harris. Para deleite de muchos, en 2013 el escritor reveló que había basado el personaje en un médico mexicano, Alfredo Ballí Treviño, a quien conoció en el penal de Topo Chico, a principios de los sesenta. Ballí no era caníbal, pero había descuartizado a un amante. Harris no sabía que él era uno de los presos, y sostuvo con él una conversación en la que el médico revelaba conocimientos sobre la psicología de la violencia. El entonces periodista quedó marcado por la amabilidad de Ballí y porque exudaba “una cierta elegancia”. El guion que recibió Hopkins, escrito por Ted Tally, ya describía a un asesino refinado y lúcido. Sin embargo, fue el actor quien decidió que para colarse en la mente de Clarice bastaba posar sobre ella una mirada sostenida. (“Nada asusta más a alguien que mirarlo más de diez segundos”, dijo en una entrevista.) Tanta palabrería sobre el “monstruo”, dijo, le hizo ver que, para realmente representarlo, debía mostrarlo como lo contrario. Es decir, comprendió que esta era una historia sobre semejanzas, no diferencias, entre una psique normal y una descarrilada. En la memorable secuencia del *quid pro quo*, Lecter orilla a Clarice a admitir que su infancia dolorosa y marcada por el asesinato de su padre y de los corderos la llevaron a buscar venganza por la vía institucional. Verse reflejada en el monstruo será más útil para la agente que todas las advertencias sobre mantenerlo a distancia.

La puesta en escena (y en cuadro) de Demme refuerza que la mirada y sus consecuencias son el eje de la película. No hicieron falta diálogos para

establecer que, al inicio de la historia, Clarice lidia con colegas que subestiman sus capacidades. Cuando su jefe Jack Crawford (Scott Glenn) la cita en su oficina para pedirle que visite a Lecter, esta recorre pasillos, sube escaleras y entra en elevadores siempre atrayendo la atención de ojos masculinos. Unas miradas son condescendientes; otras de franco acoso. Secuencias más adelante, cuando la agente por fin enfrenta al caníbal, lo encuentra detrás de un muro de cristal acrílico, en una celda bien iluminada. El uso del cristal fue la solución que propuso Kristi Zea, la diseñadora de producción, a un problema técnico: los barrotes entorpecían la edición de las tomas cerradas. A la larga, el uso de este material permitiría a Demme filmar el rostro reflejado de los personajes, sobre todo en la mencionada secuencia del *quid pro quo*. Ninguna toma en la película condensa mejor la noción de que el monstruo está en uno como aquella en la que, por efecto del vidrio, se superponen los rostros de Foster y Hopkins.

En su libro Ressler narra el caso de un agente en entrenamiento: el joven se sintió tan halagado por los secretos que le reveló un psicópata que abandonó la carrera y se convirtió en su biógrafo. Clarice no sucumbió a la seducción de Lecter, pero las consecuencias de su interacción son visibles. Hacia el final de la cinta, le hace saber al agente Crawford que en adelante no permitirá comentarios que la rebajen. Al lograr la captura del asesino en serie, Clarice les *come el mandado* a aquellos que la creían incapaz. Es el caso del Dr. Chilton (Anthony Heald), el arrogante psiquiatra que la había humillado. En la escena final de la cinta, Lecter lo tiene en la mira. En honor a su pupila, el *mandado* incluirá a Chilton mismo, y el comérselo será literal. —

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)*.



LITERATURA

Luces y sombras de Francisco Umbral



JUAN MALPARTIDA

unca me he encontrado a gusto con los libros y la figura de Francisco Umbral. Tengo una relación ambivalente, sin que uno de los lados alcance el entusiasmo, aunque sí la admiración y el placer ante algunos tramos de su escritura. Digo tramo con plena conciencia, porque esa alegría no tarda en verse defraudada ante una caída y otra; caídas que tienen que ver con su tendencia a hacer poesía aguada y, por el otro lado, su esencial egotismo y egoísmo. Él puede preferirse por encima de todo, aunque sea para realizar una de esas ceremonias de autoexaltación no exenta de masoquismo, pero ¿no se dio cuenta de que eso es justo lo que no podemos compar-

tir? Una obra, por muy compleja y difícil que sea, propone ser compartida y para ello debe poseer un más allá del yo. Es cierto que el yo de Umbral es, en cierto modo, una invención, una máscara. También lo es que esa máscara está vacía y aceptamos la máscara o no tendremos nada. El contenido de la obra de Umbral es su máscara, y por lo tanto, cuando trata de quitársela (en algunos textos íntimos, relativos a su madre, a su hijo o sobre sí mismo —*El hijo de Greta Garbo*, *Mortal y rosa*, *Un ser de lejanías*—) se desgarrar: un acto que es paralelo a la condena del otro. El único otro que hay en la obra de Umbral es, en cierta medida, su madre y luego, de manera mítica (que no excluye el peso biográfico), su hijo. Afirma que solo tuvo cinco años de vida, los mismos que vivió su hijo (que vivió en realidad seis), muerto en 1974 de leucemia. Desde un punto de vista de su obra, tan biográfica como mascarada al-

rededor de una ausencia, el otro apenas si asoma el rostro, y cuando lo hace no tarda en ser emborronado, o más bien, recibe un manotazo. No es que no haya gente, todo lo contrario: hay miles de personajes en su obra, que a veces solo aparecen diciendo su nombre, pero eso no significa que el autor tenga conciencia de la otredad. Y cuando la tiene la resuelve en monigote, mitificación o escarnio, pero no es un otro necesario para saber quién soy sin reducirlo de manera ancilar a mí mismo. Sin duda hay un fuerte nihilismo rebelde en él, desde un comienzo, de ahí que, lanzado a hacerse visible y ser “pagado”, proyectara, desde que llegó a Madrid desde Valladolid, a comienzos de los sesenta, a la fama, a la que suele calificar de gloria.

No exento de lucidez, supo que tenía que forjarse un personaje, porque no podía ir a cara descubierta, entre otras cosas porque esa cara desnuda era una interrogación y un conflicto oscuro vinculado a su nacimiento e infancia. La forja fue una aleación de Cela, Ruano y Gómez de la Serna, una figura a la que dotó de un aliento propio: Umbral. Su nombre también es inventado. En realidad se llamaba Francisco de Jerónimo Alejandro Pérez Martínez, hijo no reconocido de un abogado ilustrado, gran lector, poeta y hombre de personalidad singular: Alejandro Urrutia. Su madre, Ana María Pérez Martínez, fue secretaria de Urrutia. Un dato más: el abogado cordobés afincando en Valladolid, casado, fue padre de Leopoldo de Luis (pseudónimo de Leopoldo Urrutia). Aunque Umbral fue amigo de Leopoldo de Luis desde que llegó a Madrid y hasta el final de su vida, que sucedió dos años antes que la suya, nunca le reveló lo que sabía, que era su hermano. Tampoco se lo dijo a su hijo, el poeta Javier Urrutia, de quien también fue amigo. Su padre fue una realidad silenciada, una habitación vacía que él enmascaró hasta el delirio. La realidad silenciada conoció versiones muy diversas y confusas, y de este modo el padre era uno u otro y ninguno. A la madre, el padre natural la envió a Madrid para no levantar sospechas, en cuya materni-

dad de Lavapiés dio a luz el 11 de mayo de 1932, y a la vuelta a Valladolid la abuela materna mandó al bebé con una nodriza y luego con una familia, hasta el punto de que durante algunos años su madre fue para él la tía May, como cuenta el periodista Manuel Jabois. El niño vivió hasta los cinco años en Laguna de Duero, fue tardíamente escolarizado y no terminó sus estudios elementales porque había que presentar la partida de nacimiento y entonces se desvelaría su condición de hijo natural. No hace falta ser un lince para observar que tanto ocultamiento y apartamiento produjo en el niño la sospecha de que había algo de lo que avergonzarse. Al parecer, Umbral supo desde pronto quién era su padre, pero, hombre casado y burgués, no lo reconoció ni mantuvo con él trato. Falleció en los años cincuenta. En cuanto a su madre, todo parece indicar que mantuvo con él una relación distante, fría, lo que incidiría, supongo, en un sentimiento de inseguridad grande. Sin embargo, convirtió a su madre en Greta Garbo, una estrella de cine, a un tiempo cercana y lejana. De nuevo, lo más cercano visto a través de una máscara, socializada y, más, aceptada con admiración. Umbral convierte a la madre que lo aleja y lo señala como origen de una vergüenza, de una mácula amenazante, en un ser censado en la fama, mítico. En 1959 se casó con María España y vivió con ella hasta el final de su vida, aunque tuvo numerosos amoríos, de los que hablaba en sus libros y que su mujer consintió. Al final siempre era ella, su mujer, y nunca dejó la casa, nunca se separó. He conocido casos así, como el de Félix Grande con Paca Aguirre. Aunque Umbral exaltó a las mujeres y el erotismo, ninguno de sus amores lo fue suficiente para continuar la aventura. Fueron exaltaciones reales, no lo dudo, pero más eros que amor, más fascinación por la ceremonia que por el camino. Ni Félix ni Umbral dejaron de verse mientras miraban a la amante de turno. Siempre medió, en la fascinación por el otro, un espejo. Les gustaban demasiado las mujeres para que de verdad las amaran. Mi retruécano apunta

a esto: a nadie fascinan más las mujeres que a don Juan, pero no las ama, porque es una pasión narcisa que se alimenta de lo momentáneo perpetuado en una errancia que, por definición, solo puede tener un final de cenizas o nostalgia vengativa, como es visible en algunas páginas de los últimos años de Umbral.

A los 68 años publicó *Un ser de lejanías*. Umbral siempre ha sido afortunado en tomar títulos y frases de poetas, filósofos y gente de la calle. Buen oído, aunque con lastres, como los aumentativos, tan comunes en Juan Ramón Jiménez, y que casan tan mal con las expresiones canallescadas, sobre todo porque acentúan la cursilería. A Umbral lo deslumbró el éxito, lo necesitaba más que el comer, porque en él estaban tanto el restañamiento de su herida infantil, la vergüenza y mancha de su origen (tal como se lo transmitió su madre y su oscuro entorno de posguerra), como su venganza. Umbral tomó la U del apellido de su padre, Urrutia, y siempre estuvo en el espacio de entrar o de salir, nunca en casa. Una y otra vez escribe sobre la gloria, la fama, y dice tenerla pero que está vacía, aunque la muestra en bandeja de plata a todos los que le leen. Lo ha ganado todo en este país, y le han pagado más que a nadie, nos reitera. Creía que estaba a la altura de Valle-Inclán, sin darse cuenta de que nunca fue un poeta o novelista de verdad, sí un articulista que tuvo buenas mañanas, aunque ni estas lograron siempre llegar a la tarde. Había que subir la piedra al día siguiente. Una y otra vez escribe que sus artículos son leídos cada día por un millón de personas, y sin duda tiene su valor, pero es, generalmente, el valor de la fama, de la moda, que apenas posee espesor de memoria. Sus libros sobre Lorca o Valle-Inclán difícilmente se sostienen, como los que escribió su admirado Ruano, por ejemplo el de Unamuno. Hay frases, sí, con gracia, a veces, y mucho desatino y abundancia. En *Un ser de lejanías* podemos ver al miedo y al orgullo darse la mano, y seguir caminando de cara al lector, al que solo se le pide ser un espectador. El escritor a veces hace algún malabarismo, una metáfora atrevida

y feliz, una confesión desolada al tiempo que eructa, y desde la página te mira con insolencia, como si no te necesitase, y en cierto modo es así porque él ya es su espejo, de ahí que tienda tanto al espectáculo de la prosa y sus contenidos biográficos, que no son historias personales sino frases sobre sí, confesiones sentimentales o estéticas que se contradicen, qué más da, y cuando la página parece que no da ya más y es la hora, se cierra. Puede decir en algún momento que “estoy ya seguro de ser una gran imposición que, por otra parte, tampoco hace daño a nadie. No era lo que yo quería”, pero es como la confesión del borracho, que no valdrá nada mañana, y en Umbral, no vale en la siguiente página, o tal vez en la misma. No explora, no es fiel a la voz de la escritura salvo para brillar de vez en cuando, apoyado mil y una vez en poetas, de Baudelaire a Neruda, a los que prosea. Sin duda tiene talento y puede escribir: “Amo esta máquina, este pequeño ente de hierro y literatura que es como el esqueleto de un pequeño animal, la osatura de una metáfora.”

He leído y oído muchos elogios a Umbral como escritor, siempre en España, porque en el resto de los países de nuestra lengua no existe, y no digamos en otras. También lo hacen de Ruano, cuyo *Diario* es apenas legible y sus *Memorias*, una galería de fantasmas sostenida por un escritor de talento con una moral de supervivencia lujosa, además de ser las memorias de un sinvergüenza y un canalla. Otro de nuestros genios que no pasan de las fronteras patrias, que no pueden extenderse por la lengua española, solo de consumo nacional, y ya de pocos. En Umbral me conmueven el drama y la furia; el niño que hubo, apenas visible, herido en su inocencia y convertido en un afecto que nunca puede ser fraterno aunque lo pretenda, y se vuelve nada más insinuado en deslealtad y traición. La razón, intuición, radica más en la actitud de su madre, que no lo reconoció como hijo hasta pasados algunos años, que en la ausencia de padre, o en que el padre, que sin duda existió, nunca lo reconociera. La madre no fue Greta Garbo, ni

fue hermosa ni una estrella de cine adorada, fue una pobre mujer de provincia víctima de la moral de la época y de su pobreza, y tal vez de su falta de coraje para amar de verdad a su hijo desde un principio. Seguro que además fue muchas más cosas de otro orden.

Francisco Umbral fue en la prensa española y en algunos círculos de Madrid durante algunos años el esplendor de su propia sombra, y convirtió el espacio de su fama, el artículo, en un lecho de halagos y torturas, un espacio de publicidad que todos pagaban con el placer ambiguo de verse aparecer en él. Fue impactante como articulista, entre otras razones porque introdujo en la prensa una subjetividad extraña y atrevida, asistida por un sonajero de metáforas, una ventana diaria que era también un escaparate y un cadáver exquisito. No inauguró un nuevo periodismo, pero sí fue una voz; sin embargo dejó discípulos que heredaron sus tics, y lo que en él era drama y destino, en ellos parece lo que es: un baratillo literario. Defendió la metáfora con la pasión de André Breton, pero más de cien libros de metáforas suponen un problema, y creo que tiene que ver con su ausencia de pensamiento. El pensamiento, como bien supo Machado, que estaba por los sentidos, dota a la obra de estructura y de verdadera comunicación: puede lograr que trascienda la insoslayable subjetividad. Los últimos años de Umbral fueron de premios y de tristeza. En un documental reciente (*Anatomía de un dandy*) se lo ve en esos tiempos devorado por la máscara, ya ablandada, de viejo león de feria sin dientes. Pocos escritores tan tristes como Umbral. Sin duda fue herido en su infancia y juventud, aunque no más que otros cuyas vidas fueron duras y controvertidas; pero Umbral labró, no sin talento, con esa herida, un puñal con el que forjó algunas páginas memorables y cometió ignominias que ya casi nadie recuerda. Fue un personaje shakesperiano pero sin Shakespeare. Le faltó la obra. —

JUAN MALPARTIDA es director de *Cuadernos Hispanoamericanos*. En 2020 publicó *Octavio Paz. Un camino de convergencias* (Fórcola).

LITERATURA

Los padres justo antes de la boda



ALOMA RODRÍGUEZ

lega un momento en la vida de cualquier persona en el que se pregunta cómo eran sus padres antes de convertirse en sus

padres. ¿Quiénes eran? ¿Eran muy diferentes? Sucedió en un cuento de Lucia Berlin, donde una adolescente viajaba de Chile a Estados Unidos haciendo escala en diferentes ciudades y en cada una le recibía una mujer que le mostraba un lado desconocido para ella de su padre. Ingmar Bergman soñó con hacer una película sobre los años jóvenes de sus padres, “sobre los comienzos de su matrimonio, sus esperanzas, sus fracasos y su buena voluntad”. Escribe Bergman: “Miro las fotografías y siento una fuerte atracción hacia esas dos personas que en casi todos los aspectos son tan diferentes de los seres medio esquivos y de míticas dimensiones que dominaron mi niñez y juventud.” Es el prólogo de *La buena voluntad. Una novela dramática*, que el cineasta, dramaturgo y escritor dedicó a reconstruir esos años jóvenes de sus padres. La editorial Fulgencio Pimentel lo recupera como la primera entrega de la trilogía familiar de Bergman. Empezó como un guion, que dirigió Billie August y se llamó *Las mejores*

intenciones, pero tan lleno de detalles, con los personajes hablando como si fuera teatro —de ahí lo de dramática— que se convirtió por el camino en una novela. Bergman la terminó en la isla de Fårö en 1991: “Fui tocando con cuidado los rostros y los destinos de mis padres y me parece que aprendí mucho de mí mismo.” En esta novela aparecen algunos de sus temas: Dios, la culpa, las pasiones...

El padre de Henrik Bergman muere después de haber roto con su rica familia; Henrik y su madre viven de la caridad de otros familiares mientras él estudia teología y se promete con una mujer algo mayor que él, que trabaja de camarera. El carácter de Henrik queda explicado en su negativa a acudir al lecho de su abuela moribunda para que ella pueda pedirle perdón, a cambio de dinero. Mucho dinero: cancelar préstamos y una pensión para él y otra para su madre. El joven Henrik se niega con dureza: “Mi perdón no lo tendrá nunca. Dígame que la desprecio a causa de mi madre y de mí mismo de la misma manera que lo aborrezco a usted y a la gente de su calaña. Yo nunca seré como usted.”

Anna Åkerblom es “una niña consentida, obstinada, enérgica, afectiva, sensible, extremadamente inteligente, impaciente, melancólica y alegre al mismo tiempo”; según su madre, que cree que “su relación con usted, señor Bergman, va a ser una catástrofe. Es una palabra fuerte, sé que puede parecer exagerado, pero a pesar de ello no tengo más remedio que emplear la catástrofe. *Una catástrofe vital*. Yo no puedo imaginar una combinación más imposible y aciaga que la de nuestra Anna y usted”. Y a pesar de todo y con la catástrofe en el horizonte, Anna elige a Henrik y Henrik elige a Anna. Este arrebato de sinceridad sucede mientras los brazos de él sirven para que su futura suegra vaya ovillando una madeja.

La primera gran bronca sucede antes de la boda: Anna quiere una boda de verdad, Henrik quie-

INGMAR BERGMAN

LA BUENA VOLUNTAD

Traducción de Marina Torres
Logroño, Fulgencio Pimentel, 2021, 440 pp.

re algo discreto. Ganó Anna. Henrik se ordenó sacerdote y lo mandaron al norte del país, rechazó convertirse en el sacerdote de un hospital después de entrevistarse con la reina, Anna fue reprimiendo todos sus deseos de volver a la vida con la que soñaba, una vida con más actividad social, hasta que no pudo más.

Una de las cosas curiosas de la novela es que incorpora las dudas, advierte de que inventa, avisa de que la fuente es su madre o una carta que encontró. “Hay razones de peso para hojear más deprisa en nuestra narración. Así, se aniquilan dos años, emergen y se sumergen en el río del tiempo, sin dejar apenas huella. Esto no es tampoco una crónica sujeta a estrictas exigencias de dar cuenta de la realidad, esto no es ni siquiera un documento. [...] Yo dispongo de noticias fragmentarias, narraciones cortas, episodios aislados, esos son los puntos numerados. Trazo mis líneas con la, tal vez, vana esperanza de que surja un rostro. ¿Tal vez lo que divisó es una verdad sobre mi propia vida? ¿Por qué, si no, me empeño con tanto afán?”, escribe Bergman. En algunos momentos el cineasta advierte de que la novela podría acabar ahí, en caso de que la relación de sus padres hubiera terminado, cosa que estuvo a punto de suceder en varias ocasiones. Pero Bergman decide cerrar el libro poco antes de que él naciera, con los padres reunidos, aunque tal vez distanciados para siempre. Ese fragmento, que el autor llama epílogo, que es “imaginado en su totalidad”, los deja sentados cada uno en su banco, en silencio, sin saber qué decir. —

ALOMA RODRÍGUEZ es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. En 2016 publicó *Los idiotas prefieren la montaña* (Xordica).



CINE

Aire, agua, alimento, abrigo y afecto



MARIANO GISTAIN

stas son las cinco “as” de Héctor Abad que recoge la película de Fernando Trueba *El olvido que seremos*: Colombia.

Miseria eterna del mundo.

He visto los números exactos del universo, al menos los que me tocan de cerca. Aunque los números individuales no difieren mucho de los generales ya que todo es el mismo magma cuántico pluriforme; la palabra “individual” es excesiva porque todo está vinculado. Los números básicos personales/universales, como sostenían los muy antiguos, están aquí mismo, solo hay que ponerse

en trance o disposición de apreciarlos. Luego hay que sacar el lápiz y tomar nota porque a veces la consciencia plena se altera por los zumbidos naturales —ondas gravitatorias, ruido de fondo del universo, neutrinos— y otros antropocénicos, como el microondas o los disparos. Aunque quizá esas ondas gravitatorias, ruido de fondo, neutrinos y otras que no sabemos captar son la vida. En todo caso, también desde esta visión de los números del universo, lo individual es excesivo: las cinco “as” de Héctor Abad son esenciales.

Esos números, aunque sean probabilidades, muestran una info tan completa que da un poco de yuyu acercarse a ellos. Este pánico a saber demasiado puede ser la causa de que la humanidad dejara de percibirlos en algún momento. También pudo ser por las prisas y las estrecheces —la ausencia de las cuatro “as”—, ya que el acceso requiere un punto contemplativo, cierta leve quietud. La pandemia y sus restricciones han popularizado por mensaje-ría estas recetas antediluvianas para dar este saltito epistemológico y han dado tiempo a los que ya tienen el mínimo de las cinco “as”.

Saber cuánto te queda, qué hilos te sostienen (desde el primer día), qué otras prolongaciones, si las tienes (si las eliges) tendrás o has podido tener, qué será de tus yoes y cómo funciona eso que por ignorancia o simple desidia o miedo llamamos destino y azar. Toda esa info básica la puedes ver solo con desearlo (la voluntad de Schopenhauer era eso: Anagrama divulga un devocionario de bolsillo de la mano de Houellebecq).

Un velo de prejuicios y ansiedad nos separaba de este big data. Las premoniciones y los presentimientos son restos fósiles de esa habilidad olvidada o postergada; Borges lo explica, vivimos postergándolo todo, convencidos de que tarde o temprano lo sabremos todo y lo haremos todo. [En la entrevista a Borges del año 1977 que está en YouTube, le dice a William Buckley Jr.: “Yo solo

pienso en lectura y escritura en términos de felicidad” (minuto 33)].

La pandemia y las redes que emulan los hilos invisibles del universo nos incitan —si hemos comido— a intentar esa visión de la incierta totalidad. Cuatro “as”, cierta quietud interior y mirada panorámica serían los únicos requisitos, tantas veces imposibles.

Es como estar dentro del panel de control del universo, por eso los manuales de la tradición —algunos quedan aunque ya nadie sabrá descifrar sus garabatos— recomiendan llevar piedras o plomos en los bolsillos cuando se empieza a practicar porque en esta fase se puede perder el oremus y los átomos del cuerpo podrían disolverse en el haz del primer éxtasis.

Esta primera fase, meramente recreativa, es fascinante y peligrosa: puedes predecir el vuelo de una golondrina hasta el punto de que quizá la diriges con tu mirada como si fuera un dron. Puedes mantener en el cielo las trayectorias de todas las golondrinas y gorriones de una tarde. Pero hay que insistir: es peligroso quedarse a medias, entre el estado básico de la conciencia rudimentaria tal como la venimos usando en estos milenios y esta primera fase, que apenas deslumbra con sus pueriles efectos, hay riesgo de colapso.

El riesgo de atascarse en estas primeras fases es grande porque accedes a un paraíso de info jugable, tus neuronas disparan su velocidad y su ancho de banda hasta convertirse en otra cosa y todo es nuevo y brillante. Tanta lucidez no resiste la comparación con el mundo sensitivo restringido de siempre, de modo que no es posible volver. Esta irreversibilidad hay que admitirla antes de empezar.

Solo un paso más y entonces, cuando ya ves los números funcionar en sus conexiones y el universo como una red vibrante (son analogías inútiles, si se pudiera explicar no haría falta ir), se trata de expandir un poco la escala del yo, que,

inmune al cosmos, cebado de sí, persevera en su ególatra mismidad.

Desdeña ese nirvana y sigue avanzando; la voluntad, por lo visto, es pura energía cósmica, etc. La explicación natural dice que formas parte de ese mismo universo vibrátil y que si te fijas lo ves. Recuerda que el despegue solo acaba de comenzar, que las entrañas numéricas que subyugan al homúnculo en este tramo solo son el inicio y funcionan como una extensión del mundo básico que se resiste a que sus seres le vean las cuatro fórmulas y le abandonen para siempre. Entonces, si no se sigue adelante, una vez que te has dejado enredar en esta primera órbita numinosa, la energía se va perdiendo y se vuelve a caer en la realidad, que ya no sacia como antes.

Así que hay que hacer el salto completo, que dura toda la vida (en la escala de la vida ordinaria; en el plano Así que hay que hacer el salto completo, que dura toda la vida (en la escala de la vida ordinaria; en el plano visionario no cabe el tiempo). Y eso es todo. A veces alguien, como Einstein, vuelve del paseo con unas cuantas fórmulas. Por eso hay que llevar un lápiz. Quién sabe. A veces la mano, al alegre albur, traza unos números o una gráfica y puede ser algo. Todo puede ser algo.

Referencias:

- El libro *El cazador de ángeles*, de Antón Castro (Olifante, 2021).
- La novela de Javier Marías *Tomás Nevinson* (Alfaguara, 2021), que re-crea un universo autosuficiente, envolvente y muy entretenido.
- Todo sobre Remedios Varo, que sin duda vio los números del universo.
- Las películas *Homunculus*, de Takashi Shimizu (2021), y *Homunculus*, de Otto Rippert (1916). Las cinco “as”. —

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