



CINE

# Toronto 2021: más allá del sinsabor



**FERNANDA  
SOLÓRZANO**

Este es el reporte de una cobertura agrí dulce. El sabor de boca amargo lo dejó la frustración. Si se recuerda, el año pasado los organizadores del Festival

Internacional de Cine de Toronto (TIFF, por sus siglas en inglés) cancelaron la mayoría de sus funciones presenciales y lanzaron una plataforma para medios acreditados. Hubo películas cuya reproducción estuvo bloqueada en determinados países, pero los inconvenientes se entendían como consecuencia de un experimento sin precedentes. Trasladar a una plataforma un festival de las dimensiones del TIFF debió haber sido una hazaña tecnológica monumental.

Este año, el TIFF conservó la opción de cubrir el festival en línea, pero restringió notablemente el número de títulos disponibles en su plataforma. Parecería un reproche injusto, ya

que este año el festival restableció su formato presencial, admitiendo a todo aquel que acatara las condiciones para entrar a Canadá. Por ejemplo, someterse a una prueba covid aleatoria, inmediata al aterrizaje. Los elegidos, aun si tenían un esquema completo de vacunación, debían guardar una cuarentena de ocho días —más que la duración del propio festival—. No valía la pena el riesgo, mucho menos bajo la creencia de que la mayoría de la programación podía cubrirse *online*.

Este año, sin embargo, la decisión de que películas esperadas o premiadas en otros festivales no se incluyeran en la programación digital revela algo preocupante: una falta de comprensión por parte de productores y directores de cómo ha cambiado la experiencia de ver cine. La creencia generalizada es que los geobloqueos de películas se deben al temor a la piratería. En realidad, la mayoría de las restricciones tienen que ver con acuerdos de distribución (si las películas se verán en salas o en platafor-

mas) y, en muchos casos, con el rechazo de algunos directores a que la prensa y la crítica vean sus películas en condiciones no ideales (la sala de su casa). Tengo noticias para unos y otros: cada vez más son las audiencias quienes deciden dónde ver cine. Por otro lado, quienes tenemos como tarea ver películas y formarnos una opinión que compartiremos con otros, llevamos años incluyendo en la ecuación variables como “calidad disminuida según el formato de la exhibición”. Además de anacrónico, su remilgo es condescendiente.

El lado dulce de la cobertura siempre serán las películas. O bien, la posibilidad de verlas para luego ponerlas en el radar del espectador. Ofrezco a continuación una breve lista comentada de mis favoritas de esta edición.

## **YOU ARE NOT MY MOTHER, DE KATE DOLAN**

Una de las secciones más sólidas del TIFF es Midnight Madness, que acoge al cine de horror. En ella pude ver la ópera prima de la irlandesa Kate Dolan, mezcla perfecta de cuento folclórico y alegoría sobre el desconcierto que causan los síntomas de una enfermedad mental. La víctima de esta confusión es Char (Hazel Doupe), una adolescente tímida a cargo de su abuela y habituada a que su madre Angela (Carolyn Bracken) pase los días echada en la cama y sin ánimos de nada. En la noche de Halloween, Angela desaparece; cuando finalmente vuelve, se comporta como otra persona: vigorosa, entusiasta y hasta un poco intimidante. Así como *Relic* (Natalie Erika James, 2020) era en esencia una metáfora sobre el Alzheimer, *You are not my mother* podría haber sido su equivalente, esta vez de la bipolaridad. El riesgo, muy bien librado, de Dolan es invitar al espectador a tomar en serio una historia familiar macabra y la posibilidad de que la “nueva” Angela sea un ente sobrenatural.

## **THE RESCUE, DE ELIZABETH CHAI VASARHELYI Y JIMMY CHIN**

En junio de 2018, doce niños futbolistas y su joven entrenador entraron a una

cueva en Tailandia. Una lluvia no prevista inundó la cueva, y los exploradores no pudieron salir. Ya que el caso fue difundido en medios de todo el mundo, se sabe que, contra toda expectativa, los niños y su entrenador fueron rescatados vivos casi tres semanas después. Temo referirme a este documental como valioso, angustiante o emotivo porque son adjetivos que se usarían para describir cualquier crónica de supervivencia. *The rescue*, sin embargo, es un animal distinto. Los directores reconstruyen la anécdota desde la perspectiva de los buzos, los primeros en pensar que el rescate sería “imposible”. Los videos de la búsqueda provocan un sudor frío: aguas turbias, estrechos imposibles y —la imagen más surreal de todas— los niños y su entrenador esperando pacientes en un resquicio de la cueva. Igual de fascinante es el retrato de los buzos voluntarios que lideraron la búsqueda: dos ingleses introvertidos que, cuando jóvenes, vieron en el buceo de cuevas una forma de escapar a la presión de socializar. *The rescue* obtuvo el premio del público al mejor documental del TIFF y casi puede predecirse su nominación al Óscar.

### ALONERS, DE HONG SUNG-EUN

Ensimismada y arisca, Jina (Gong Seung-yeon) evita interactuar con personas de carne y hueso. Su trabajo en un *call center* le permite permanecer varias horas dentro de su burbuja, mientras que sus ratos libres los pasa en compañía de su celular. Un día, un hecho perturbador irrumpe en su rutina y eso provoca el derrumbe de su fachada de insensibilidad. Las notas de prensa de *Aloners* la describen como una crítica al fenómeno conocido como *holojok*: la preferencia por vivir solo, practicada por un tercio de la población de Corea. Aunque la propia directora se refiere a sí misma como una *holojok* en recuperación, *Aloners* no sigue la ruta de la satanización de la tecnología o del regaño generacional. La brillante actuación de Gong, inexpresiva salvo en instantes clave, permite al espectador atisbar las emociones de un personaje que se ha esforzado por reprimir-

las. El guion sugiere una razón detrás de este entumecimiento, más relativa al trauma que a una tendencia social.

### LA HIJA, DE MANUEL MARTÍN CUENCA

Con su película más reciente, Cuenca confirma ser de los directores españoles vivos más consistentes e interesantes. Como hiciera en sus anteriores *Caníbal* (2013) y *El autor* (2017), juega con los prejuicios morales del espectador al poner de cabeza sus definiciones de “criminal” y “bienhechor”. Esta vez narra la historia de una pareja infértil e infeliz por ello. Ansiosos por criar a un hijo, le hacen una propuesta a una joven embarazada, recién escapada de un reformatorio: la esconderán de la policía y aceptarán que viva en su casa, siempre y cuando, llegado el momento, ella acepte renunciar a la maternidad de su futuro bebé. La aparente civilidad del trato se esfuma cuando, al poco tiempo, la joven cambia de opinión. La ambivalencia moral del relato se potencia al infinito con la actuación de Javier Gutiérrez en el rol de huésped protector. Pocos actores con su talento para interpretar personajes que aparentan benevolencia, pero son capaces de lo peor.

### LO INVISIBLE, DE JAVIER ANDRADE

En un primer momento, *Lo invisible* parece ser una película más sobre ese denominador común de las sociedades latinoamericanas: una brutal inequidad económica y la existencia de élites que parecen vivir en universos alternos. Es cierto que su protagonista, Luisa (Anahí Hoeneisen), encaja en el estereotipo de mujer rica que lo tiene todo, excepto la felicidad. Sin embargo, pronto el ecuatoriano Andrade revela que la tristeza de Luisa tiene un origen mucho más oscuro que el mero *ennui* existencial. Víctima de depresión posparto, Luisa quiso dañar a su hijo y fue enviada a una institución mental. Lo “invisible” a lo que alude el título es también lo innombrable: la prohibición tácita de estar a solas con su bebé, el trauma que no se borra, y un estigma que la aísla y le impide recuperar la salud mental. La pues-

ta en cámara de Andrade pone distancia entre el espectador y Luisa, evitando un tono sentimental. Las tomas por la espalda de ella, con un chongo a la Kim Novak de *Vértigo*, recuerdan al espectador que este es un relato de soledad y locura, no tanto de flagelación social.

### MEDUSA, DE ANITA ROCHA DA SILVEIRA

En una ciudad de Brasil, un grupo de jóvenes obsesionadas con la “virtud femenina” llega a extremos para castigar a aquellas mujeres que consideran impuras. En redadas nocturnas y escondidas tras caretas blancas, las tunden a patadas y golpes (a una le desfiguran el rostro y lo cuentan con orgullo: es su anécdota fundacional). Con guiños al *giallo* italiano y a la estética retro *kitsch* de algunas películas de David Lynch, *Medusa* hace una parodia de la derecha cristiana que respalda a Jair Bolsonaro (y, por extensión, de las iglesias evangélicas cada vez más infiltradas en los gobiernos de Latinoamérica). Aunque el aspecto visual resulta más poderoso que el narrativo, *Medusa* es audaz en su decisión de mostrar a las propias mujeres como perpetuadoras de estereotipos y capaces de crueldad. Queda claro que su comportamiento obedece a un machismo arraigado; pero hay mucho de reivindicativo en hacer que la historia se cuente a través de personajes femeninos vigorosos —para bien y para mal, como sucede en la realidad.

### ÎNTREGALDE, DE RADU MUNTEAN

Si no hay reflectores o cámaras que registren una buena acción, ¿vale la pena realizarla? ¿O invertir tiempo y recursos que no se tenían contemplados? Se antoja preguntar esto a quienes gustan de cacarear su empatía hacia los necesitados, aun si probablemente no responderían con la verdad. Por lo pronto, son los dilemas a los que se enfrentan Ilinca (Ilona Brezoianu), Dan (Alex Bogdan) y Maria (Maria Popistașu), miembros de una asociación humanitaria rumana. Tras entregar paquetes de víveres a los habitantes de la aldea que da nombre a la cinta, el trío de be-

nefactores se dirige a una recepción ofrecida por el alcalde. De camino, un anciano les pide “aventón”. Acceden de mala gana y así empieza una pesadilla que evidencia los límites de su altruismo y lo que piensan en realidad de los pobres a los que asisten. Como buen cineasta rumano, Muntean vuelve al espectador testigo de las etapas de desesperación que recorren sus personajes. Esto último refuerza el subtexto: no es lo mismo una película sobre altruismo “sin contratiempos”, que una que, como *Întregalde*, muestre las exigencias de un involucramiento real.

### DRIVE MY CAR, DE RYUSUKE HAMAGUCHI

Aunque su cronología es lineal, hay tantos mundos y cavilaciones contenidos en *Drive my car* que tiene el efecto de un relato con estructura de cajas chinas. El cuento de Haruki Murakami del que toma su nombre es apenas una de ellas: habla de un actor viudo que contrata a una chofer joven con quien comparte historias de arrepentimiento y duelo. En la adaptación de Hamaguchi y su coguionista Takamasa Oe, el drama del viudo ocurre en tiempo real e incluye la puesta en escena multilingüe de *Tío Vania*, de Chéjov. Imposible reducir la cinta a su sinopsis; ya no se diga el efecto hipnótico de su escenificación. Desafiando nociones comunes de dinamismo cinematográfico, la secuencia más poderosa tiene lugar en un asiento trasero, y muestra solo a dos hombres hablando de una mujer muerta. No hay piruetas ni arrancones; si acaso el murmullo sordo de un auto que se desplaza a velocidad estable. Prepárese el espectador para una nueva definición de “vuelco”. Ganadora del premio al mejor guion en el pasado festival de Cannes y mi favorita de las disponibles en la programación digital. —

**FERNANDA SOLÓRZANO** es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la columna multimedia *Cine aparte* y en TVUNAM 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).

ARTE

# Ana Navas: estrategias de imitación ante la representación



SANDRA SÁNCHEZ

El crítico de arte Craig Owens participó en la antología, parteaguas de época, *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture* (The

New Press), editada en 1998 por su colega Hal Foster, con un texto dedicado a pensar la posmodernidad y su relación con la representación, a partir de prácticas artísticas feministas, entre ellas las de Martha Rosler, Cindy Sherman y Barbara Kruger.

En “The discourse of others: feminists and postmodernism”, Owens introdujo una distancia que sigue vigente en una variedad de producciones artísticas globales: el artista ya no busca representar la realidad —la cual colapsó— como vivencia fáctica y cotidiana, sino como espacialidad ordenada a partir de un *significante privilegiado* que distingue objetivamente lo verdadero de lo falso. Ya

no hay *narración maestra* que nos sitúe temporalmente (para Fredric Jameson, históricamente) de la misma manera. Podemos preguntarnos si esta situación se mantiene a nivel político a más de veinte años de la publicación del texto, sin embargo, en arte contemporáneo aún se atienden sus efectos.

Si bien la representación ya no es índice de una realidad introyectada como estructura jerárquica de movimientos mínimos, su modelo no desapareció del todo. De hecho, sigue operando en ciertos estratos sociales como el Estado, la familia y el trabajo, sea manual o intelectual. El paradigma moderno lo llevamos dentro, pero también su crítica, es decir, la posibilidad de imaginar y ensamblar otros modelos epistemológicos y vitales que no dependan de un origen que explique y un centro que condicione todo.

¿Cómo es que una práctica artística puede negociar la representación moderna? Owens escribe que “es precisamente en la frontera legislativa entre lo que puede representarse y lo que





**PEQUOD CO.**  
**AURA SIGNIFICA SOPLO**  
 Hasta el 25 de noviembre, previa cita.

no donde tiene lugar la manipulación posmodernista, no a fin de trascender la representación, sino para exponer ese sistema de poder que autoriza ciertas representaciones, mientras bloquea, impide o invalida otras”. Los artistas trabajan con representaciones estandarizadas para comprender los modos en que sucedió su hipóstasis, las investigan para vislumbrar cómo llegaron a percibirse como lógicas y naturales.

Estas coordenadas son importantes para situar el trabajo de Ana Navas (Quito, 1984), ya que parte de la caída del paradigma del arte moderno consiste en que las obras dejan de ser transparentes a simple vista: la relación entre el significante o la imagen y su significado o sentido está averiada en tanto correspondencia plena. No solo hay una disparidad entre la obra y el referente sino que el artista trabaja con el refe-

rente mismo, con sus vínculos de poder y sus genealogías de seducción estética.

El trabajo de Navas se interesa por el valor y la circulación de las imágenes y los objetos. En el caso de los objetos, pone atención a la división, cada vez más obsoleta, que los ubica en coordenadas de alta y baja cultura. El objeto de alta cultura es el original, que puede estar en un almacén exclusivo o en un museo, mientras el objeto de baja cultura es una copia que carece de particularidad, es decir, de genio artístico. En el caso de las imágenes, investiga su relevancia, designada por su cercanía con el original.

Navas desestabiliza el paradigma moderno de las imágenes y los objetos utilizando la imitación como estrategia. *Aura significa soplo*, curada por Fabiola Iza para la galería Pequod Co., muestra sus series más recientes —realizadas en 2020 durante su estancia en la Fondation Fimincó, París—, que se suman a un trabajo de largo aliento sobre el tema. *Patrones* (2020–2021) y *Disfraces* (2020–2021) parten de esculturas reconocidas por la historia del arte occidental como *Columna de la musa* de Jean Arp o *Leda* de Constantin Brâncuși y de objetos domésticos como botellas de plástico y recogedores de mano.

La artista imita tanto los unos como los otros a partir de una estrategia concreta: el vestido sobre los cuerpos. Cada objeto es cubierto con una tela copiando así la forma del original y, a su vez, produciendo en su confección un original. Cuando los *Disfraces* se despliegan y se colocan sobre la pared se convierten en *Patrones*, que fácilmente se pueden designar como pinturas. Las telas utilizadas para ambos se producen a partir de otra operación mimética: Navas compra textiles de procedencia industrial que tienen estampados heredados de estilos canónicos del arte, los cuales, a su vez, replica a mano. Las piezas están hechas con pedazos industriales y pedazos copiados; de lejos, vemos una unidad en la que es difícil discernir cuál fue hecho por la máquina y cuál por ella.

Este laberinto abre la pregunta por el original, ¿dónde está?, ¿cómo se pro-

duce?, ¿realmente existió? Maurizio Lazzarato en *Potencias de la invención* trabaja la imitación como una copia necesaria de la invención: sin réplica que lo disemine, el original no existe socialmente. Además, afirma que la invención no produce lo nuevo de la nada, sino que es una variación de lo que ya existe. Esto es importante para la ruptura crítica con el objeto y la imagen que opera Navas en su obra: si el original es la diferencia en la repetición y la imitación es su dispersión, la representación no puede funcionar más como producto de un punto de partida único e irreplicable. El binomio original-copia se ha estropeado y lo que queda son variaciones conscientes o inconscientes de formas, pensamientos e imágenes que han pervivido durante el tiempo, con protagonismos fluctuantes.

La muestra también presenta las series *Transparencias* (2020–2021) y *Platos* (2019–en curso), que trabajan con los espacios que contienen a los objetos. Ahí se señala que *el donde* nunca es neutro, pues altera la percepción de lo que limita, ya sea un museo etnológico, un aparador, los cuartos de una casa o los muebles que nos acompañan en lo cotidiano.

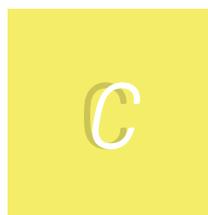
*Aura significa soplo* es una exposición relevante en tanto condensa los intereses de Navas sin caer en la tentación de definir o categorizar su práctica: los objetos bi- y tridimensionales se mantienen como umbrales que desdibujan los límites convencionales entre objeto y obra de arte, original y copia, trabajo manual y producción industrial. La forma está presente, pero tan solo como punta del iceberg de una conversación que la bordea sin definirla. El potencial del soplo radica en mantener la inestabilidad del sentido, evitando la causalidad y la entrada a una historia del arte basada en características estandarizadas que aplanan lo múltiple reduciéndolo a una historia de los estilos. —

**SANDRA SÁNCHEZ** es crítica de arte y gestora cultural. Está al frente de Zona de Desgaste, un espacio independiente dedicado a estudios de estética, política y arte contemporáneo.



## IN MEMORIAM

# La verdad de Pete Hamill



FUKIKO AOKI

Conocí a Pete el 6 de marzo de 1984 durante su primera visita a Japón, cuando lo entrevisté para una serie de artículos que se publicaron en una

revista mensual. La traducción al japonés de su colección de relatos *A New York sketchbook* (1982) había atraído la atención del público y su novela autobiográfica *Brooklyn story* (1983) acababa de ser publicada en el país. Sin embargo, su fama en Japón se debía a que era el escritor del relato en el que se basó la cinta nipona *El pañuelo amarillo de la felicidad* (1977).

Pete había estado trabajando para los tabloides desde finales de la dé-

cada de los sesenta, empezando con el *New York Post*. Yo tenía curiosidad: ¿Qué lo había llevado a escribir columnas periodísticas al igual que obras de ficción, como sus relatos, o novelas autobiográficas?

Cuando me reuní con él en el hotel lo primero que hice fue preguntarle por la guerra de Vietnam. Me respondió que pasó ahí diez meses como corresponsal entre 1966 y 1967. Sonrió y me dijo: “La guerra es como una droga.” Y siguió: “Pero no quise ser lo que se llamaría un escritor orientado a la guerra; en otras palabras, no me gusta lucrar con eso. Sabes, no importa cuánto escribiera sobre los combates, solo iba a repetirme.”

Creando que habría más reporteo interesante sobre la guerra que podría hacerse desde casa, Pete regresó a

Estados Unidos y empezó a escribir columnas antiguerra. De manera puntual condenó las políticas de la administración Johnson sobre Vietnam y apoyó las manifestaciones contra la guerra. Al mismo tiempo, empezó a escribir sobre la gente de Nueva York, la ciudad en la que nació. Escribió sobre su vida cuando tenía diecisiete años y estaba recién salido de la Marina y sobre su regreso a casa en Brooklyn. Le parecía que se trataba de una “verdad” que solo él podía contar en lugar de las noticias sobre las batallas en Vietnam.

Inmediatamente después de mi entrevista con Pete me ofrecieron un empleo en la edición japonesa de *Newsweek*, y ese otoño me transfirieron a la oficina en Nueva York. Tres años después, el 23 de mayo de 1987, Pete y yo nos casamos. Él pasaba por un momento difícil en ese entonces, pero en noviembre de 1988 volvió a firmar como columnista en el *New York Post*. De vuelta a su elemento, empezó a golpear el teclado con gusto.

Pete escribió sobre cualquier tema, desde la visita de Mijaíl Gorbachov a las Naciones Unidas hasta el conflicto en Palestina, al igual que sobre la

difícil situación de los indigentes durante Navidad. Para escribir sus tres columnas a la semana salía a las calles a escuchar las historias de la gente, asintiendo con la cabeza a sus quejas. “A esas alturas muchas de las columnas eran escritas desde los escritorios —opinaba él—, pero [el columnista galardonado con el premio Pulitzer] Jimmy Breslin y yo empezamos a salir de la redacción para hacer el reporteo a pie que alimentaba las opiniones de nuestras columnas.”

Fue el escritor irlandés Colum McCann quien dijo: “Pete Hamill llevó la literatura al periodismo.” Las columnas de Pete describían todo: el bullicio de la calle ese día, cómo un fuerte viento mezclado con aguanieve soplaba alrededor de la ciudad y los suspiros de la gente dando testimonio de todo esto.

### SU ETAPA COMO EDITOR EN JEFE DE UN TABLOIDE

En febrero de 1993 Pete fue nombrado editor en jefe del *New York Post*, en un esfuerzo por reconstruir el periódico tras una severa crisis financiera. El amor de Pete al *Post* era incomparable, pero la situación era terrible. El dueño del *Post* lo vendió a Abe Hirschfeld, un conocido operador inmobiliario. El primer acto de Hirschfeld fue despedir a setenta personas, desde editores hasta reporteros, entre ellos a Pete. Su equipo inició una protesta. Fundado por Alexander Hamilton en 1801, el *New York Post* es uno de los periódicos más antiguos de Estados Unidos. Al día siguiente del despido de Pete, el diario publicó artículos mordaces contra Hirschfeld y la portada mostraba un retrato de Hamilton derramando una lágrima solitaria.

Con Pete a la cabeza del movimiento de resistencia, el *New York Times*, el *New York Daily News* y otros periódicos del país mostraron su apoyo, pero al final Pete fue despedido y el *Post* sobrevivió, aunque a manos de Rupert Murdoch.

Cuatro años después fue contratado como editor en jefe del *New York Daily*

*News* por Mortimer Zuckerman, quien había hecho una fortuna en el mundo inmobiliario. El propósito de Pete era hacer del *Daily News* un tabloide de calidad, que no ofreciera chismes de celebridades, pero esto provocó un conflicto con Zuckerman, quien desde un inicio dejó en claro que quería competir con el *Post* de Murdoch imitando su tono sensacionalista.

Ocho meses después Zuckerman despidió a Pete. Él fue probablemente la primera persona en ser editor en jefe de dos tabloides neoyorquinos y, ciertamente, la única persona en haber sido despedida de ambos. Para Pete esta fue una insignia de honor.

Pete estaba muy desilusionado porque puso su corazón y alma en el *Daily News* con la confianza sincera en que él y su equipo podrían producir un tabloide de calidad que los lectores seguirían. En retrospectiva, me parece que Pete realizó un último esfuerzo para revitalizar los periódicos de cara a la angustiante crisis que golpearía a los medios impresos, incluida la transición a los medios digitales por parte de lectores y anunciantes y el continuo declive y la desaparición de los periódicos locales.

Como editor, Pete animó a los reporteros, protegió a sus colegas más jóvenes, y tuvo muchos amigos, tanto famosos como poco conocidos.

### UNA HISTORIA INCONCLUSA

Él amaba su trabajo y trabajaba duro. A lo largo de los años los dos viajamos y residimos por cortos periodos de tiempo en México (rentamos casas en Cuernavaca por doce años), así como en Dublín, París, Roma y Palermo. En marzo de 2014, aunque Pete gozaba de buena salud, desarrolló una nefritis aguda que le provocó un paro cardíaco. A pesar de haber sido inducido a un coma, milagrosamente sobrevivió.

Más adelante, tras haber sufrido fracturas complejas en la cadera y regresar a casa en silla de ruedas, empezó a pedir que volviéramos a Brooklyn. Aunque la idea de mover veinte mil libros y documentos junto

con una persona convaleciente en silla de ruedas era realmente desalentadora, no pude negarme a su insistencia de volver a su lugar natal para escribir un libro sobre él.

Nos mudamos a Brooklyn en el verano de 2016 y cuatro años después Pete se cayó enfrente de nuestra casa y se rompió el hueso derecho de la cadera, lo que requirió cirugía. Esto ocurrió en 2020, cuando cientos de personas morían al día en la ciudad a causa de la covid-19. Pete, que se notaba más débil, no tuvo fuerza para soportar la cirugía. Tres días después, en la madrugada del 5 de agosto, dio su último suspiro.

Ahora poseo el borrador y el esquema del libro sobre Brooklyn que empezó, así como su material de investigación y libros. Mientras leo el borrador casi puedo escuchar su voz como el primer día en que nos conocimos. Él diría que las noticias sobre cuántas personas murieron o resultaron heridas en los combates en el delta del Mekong, o qué aldea fue bombardeada, pueden ser “hechos”, pero ¿es esa la “verdad”?

Él intentó escribir sobre la verdad que a él le importaba al revisar su infancia creciendo en Brooklyn y en la ciudad, y es triste que no haya podido concluir el libro antes de morir. No obstante, Pete pasó sus últimos días en su querida ciudad natal y murió en el Hospital Metodista donde nació. Ahora sus restos yacen en el cementerio de Green-Wood.

El 24 de junio de 2021, día del cumpleaños de Pete, la calle donde su familia vivió cuando él era un niño y donde se ubica el edificio de departamentos en el que tendría lugar gran parte de su último libro, fue renombrada Pete Hamill Way, haciendo a Pete una parte permanente de la ciudad adorada que lo formó. —

*Traducción del inglés de Karla Sánchez.  
Una versión de este artículo fue publicada originalmente en la edición japonesa de Newsweek el 17 de agosto de 2021.*

**FUKIKO AOKI** es una periodista y novelista japonesa.



## MEDIO AMBIENTE

# Los innovadores ladrillos de la ciencia del clima

H

YANINE QUIROZ

ace casi tres meses escuchamos un mensaje que le dio la vuelta al mundo. “Es inequívoco que la influencia humana ha calentado la at-

mósfera, el océano y la tierra”, concluyó el más reciente informe del Panel Intergubernamental de Expertos sobre Cambio Climático (IPCC, por sus siglas en inglés). Esa sola palabra, “inequívoco”, encierra las innovaciones en la metodología y certidumbre científica detrás de este famoso reporte.

Algunos de los nuevos ladrillos que permitieron edificar un conocimiento más preciso sobre los cambios que presenta y tendrá el clima del planeta son los estudios de atribución y los cambios observados a nivel regional. “Ahora podemos presentar información sobre los

aumentos de temperatura y precipitación con mayor margen de certeza que los informes anteriores”, menciona Lucas Ruiz, autor líder argentino del IPCC e investigador del Instituto Argentino de Nivología, Glaciología y Ciencias Ambientales.

El IPCC es un brazo técnico de la ONU. La comunidad científica que lo integra no realiza nuevas investigaciones, sino que evalúa las que ya se han producido a nivel internacional. Para la primera entrega de su Sexto Informe de Evaluación, publicado el pasado 9 de agosto, 234 autores revisaron más de catorce mil artículos científicos para evaluar las bases físicas del cambio climático.

Algunos resultados generales del reporte indican que la temperatura de la superficie terrestre ya se ha calentado alrededor de 1.1 grados centígrados más desde la época preindustrial. Otro es que los cambios recientes en el sis-

tema climático no tienen precedentes en varios cientos a miles de años y gran parte de ellos son irreversibles, como el aumento del nivel del mar. De hecho, se establece que la influencia humana ha calentado el clima a una velocidad inaudita en los últimos dos mil años.

## LA CIENCIA DE LA ATRIBUCIÓN: ¿UN EVENTO SE DEBE O NO AL CAMBIO CLIMÁTICO?

El IPCC señala que se ha fortalecido la evidencia de los cambios observados en los fenómenos extremos, como las ondas de calor, precipitaciones intensas, sequías y ciclones tropicales, “y en particular, su atribución a la influencia humana” desde el anterior reporte publicado en 2014.

Atribuir a la acción humana la aparición de determinados eventos extremos parece una conclusión fácil, pero para llegar a ella se requieren varios estudios. Aunque es común escuchar en las pláticas o en los medios de comunicación que cualquier huracán u onda de calor se debe al cambio climático, comprobarlo científicamente implica analizar un conjunto de información actual y pasada sobre la ocurrencia de esos fenómenos extremos en una zona específica.

Eso se logra mediante estudios de atribución, que reúnen la información proveniente de modelos climáticos y observaciones para conocer la influencia humana en los cambios de temperatura de la superficie terrestre. En estos estudios se analizan los cambios en las concentraciones de gases de efecto invernadero (gases atmosféricos que retienen el calor de la radiación solar y producen el calentamiento global, como el dióxido de carbono o el metano); además de otros factores humanos que inciden en el aumento de temperatura, como el cambio de uso de suelo, producido por la extensión de actividades agropecuarias o por la deforestación. Estos análisis “están basados en estadística y probabilidad, pero a diferencia de lo que pasaba antes, ahora podemos atribuir con mayor certeza el aumento de las ondas de calor,

las sequías o las lluvias torrenciales al cambio climático”, asegura Ruiz.

¿Cómo sabemos si el huracán Harvey, que azotó a Texas en 2017, habría ocurrido sin cambio climático?, plantea Paola Arias, autora líder colombiana del informe y profesora asociada de la Escuela Ambiental de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Antioquia. “Hace ocho años, para la elaboración del quinto informe, no había tantos estudios de atribución del cambio climático como hoy. La ciencia de la atribución está en desarrollo y ha tenido muchísimo avance en los últimos tres o cuatro años”, recuerda Arias.

Pero los estudios de atribución han permitido atribuir eventos más complejos al cambio climático. El Sexto Informe de Evaluación revela que la influencia humana posiblemente ha aumentado la oportunidad de que ocurran eventos extremos compuestos, como condiciones meteorológicas de calor, sequía y viento que propician los incendios forestales. Por ejemplo, los incendios que han azotado la costa oeste de Estados Unidos desde hace varios meses.

### MAYOR PRECISIÓN SOBRE LOS CAMBIOS DEL CLIMA REGIONALES

“El cambio climático inducido por la humanidad ya está afectando a muchos extremos climáticos en cada región del mundo”, se lee en el resumen del informe dirigido a tomadores de decisiones, como gobernantes y líderes empresariales.

Otra de las diferencias del informe actual con las ediciones anteriores es que ahora se describen con mayor detalle los cambios observados en las regiones. “Un tercio del informe está dedicado a hablar de lo que pasa a escala regional en el sistema climático. En Latinoamérica, tenemos dos grandes regiones con glaciares que están cerca del ecuador, incluidos los pequeños glaciares que hay en México, que van a ser de los más impactados por el cambio climático incluso en los escenarios más optimistas de aumento de temperatura atmosférica”, sostiene Ruiz.

Una de las partes innovadoras del informe es una gráfica que ilustra de manera más sencilla los cambios observados a partir de 1950 en los eventos cálidos (como ondas de calor o temperaturas máximas diarias), precipitaciones intensas y sequías agrícolas y ecológicas región por región.

Para México, Centro y Sudamérica se ha observado un aumento en la frecuencia e intensidad de los eventos cálidos, con un nivel de confianza medio a alto. Sin embargo, saber los cambios en las precipitaciones intensas en esas mismas zonas es casi imposible debido a que no se tienen suficientes datos para realizar las evaluaciones.

La poca disponibilidad de investigaciones científicas impide que los científicos tengan una visión completa de los impactos del cambio climático en Latinoamérica. “Eso no quiere decir que no esté pasando nada, sino que necesitamos información para concluir qué está pasando ahí y saber por qué, ¿se deberá a la actividad humana o será que de forma natural están cambiando los ecosistemas?”, menciona Arias.

### LADRILLOS CIENTÍFICOS PARA UN MUNDO SOSTENIBLE

Hace casi tres meses el mensaje que le dio la vuelta al mundo venía acompañado de esperanza. Si hacemos cambios en nuestras actividades y reducimos profundamente la emisión de dióxido de carbono y de gases de efecto invernadero en las próximas décadas podríamos limitar el aumento de temperatura a 1.5 y 2° C durante el siglo XXI.

Algunos de los nuevos ladrillos de la ciencia climática —los estudios de atribución y la información regional— son cimientos para la acción climática. “Nosotros, ciudadanos comunes, podemos ver la información climática y darnos cuenta de cuál es la realidad que estamos viviendo y qué es lo que necesitamos hacer”, concluye Ruiz. —

**YANINE QUIROZ** es periodista especializada en medio ambiente e integrante de la Red Mexicana de Periodistas de Ciencia.



CUENTO

## Una tarde de verano



SUSANA WEIN

Es una tarde de verano, cuando un viento suave presagia la llegada del otoño y refresca el calor bochornoso dentro de un pequeño cuarto de hotel. Las cortinas transparentes se mecen al aire, un rayo de luz se cuele por la ventana abierta y se desparrama sobre la alfombra deslavada. Él está detrás de la silla, impaciente, ha insistido demasiado, pero las respuestas de ella lo han sacado de quicio. Ella, sentada sobre la cama, apoya un brazo en el cubrecama y con la otra mano juguetea con su chal que yace encima de la maleta abierta.

Ella se siente incomprendida; la terquedad de él la ofende, lo siente sordo a sus razones, él se empeña en insistir en que llegó la hora de partir, abrirse a otros horizontes, probar experiencias desconocidas. Acaso él no entiende que ella no está lista para partir; recela perder la felicidad que la invade, la desconcierta su insistencia, teme que se esfume la alegría que fluye entre ambos desde aquel primer momento cuando, al inicio del verano, se conocieron en este pintoresco poblado y tomaron la decisión de permanecer allí. Se han jurado amarse hasta la muerte, nunca separarse. Ahora, de la nada, de un día a otro, él exige cambiar de aires, quiere retomar el libre albedrío y deambular por lugares desconocidos, para evitar ahogarse en el fastidio de lo conocido. ¿Cuál es la prisa? El verano todavía no termina, ella necesita tiempo para asimilar que llegó la hora de partir y sumirse en lo ignoto. Sí, es emocionante, pero podrían esperar un poco más a que ella esté lista para irse de este lugar donde ha sido tan feliz, donde se encontraron y, desde el primer momento, se enamoraron.

Él no cede. Impaciente, insiste con mayor urgencia, se acabó el momento de hablar, llegó la hora de partir, el tren sale a las cinco. Anoche ella aceptó irse. Esa mañana, ambos empaclaron, ahora ella cambia de opinión, ahora necesita pensar más, se niega a escucharlo, se encierra en un mutismo que apenas rompió hace unos instantes para informarle que no cree poder partir esta tarde. Él le responde que o salen juntos para tomar el tren de las cinco o se va solo.

¿Por qué ese tren? ¿Por qué no el de las seis o el de las siete? ¿Cuál es la importancia del tren de las cinco? Él murmura, con la voz ahogada por la rabia, que el de las cinco es un tren lechero con numerosas escalas, por lo tanto, en el camino podrán decidir en cuál estación descender y allí elegir si quedarse en ese lugar por un tiempo o bien tomar otro tren hacia otra localidad. Ella suelta una risita nerviosa, no le cree, no percibe la cólera que él difi-

cilmente mantiene bajo control. Ella no acepta que él la haga sentir una muñeca a la que se puede sacudir según el humor de un tercero; se niega a cerrar su maleta. Él, harto, le espeta que partirá solo o acompañado. Esa es su última palabra. Ella, por supuesto, no le cree, no se puede terminar así una relación. Él la culpa del desencuentro. Con la voz desgarrada por la rabia, le informa que entonces adiós para siempre. Ella, incrédula ante la amenaza, se enciende, sus ojos brillan de furia, de su boca brotan palabras como injusticia, ceguera, intolerancia, desamor.

Él recoge su mochila, se la echa al hombro, da media vuelta, sale dando un portazo que cimbra la habitación. Ella, asombrada, boquiabierta, escucha sus pasos descender las escaleras. Los segundos le parecen eternos, voltea hacia la ventana, se levanta para asomarse, detiene la respiración. ¿Regresará o de veras se irá? No lo ve, azuza el oído, tampoco escucha a nadie remontar las escaleras. De pronto lo descubre, él cruza la calle, va rumbo a la estación de tren sin detenerse, sin mirar una sola vez hacia atrás. Un quejido ronco se escapa de su pecho. La realidad la golpea. Toma una bocanada de aire y despierta de su atonía. Pesca su chal y sale corriendo del cuarto, baja las escaleras rápidamente y cruza la calle detrás de él. No puede dejarlo ir, le pedirá que espere un día más, le va a jurar que mañana se irá con él; con la prisa, no pudo cerrar y cargar con la maleta.

Mientras corre, entorpecida por la gente que pasea, por los vehículos que le impiden cruzar la calle, en su mente se agolpan imágenes de ellos amándose en la cama, despertando en brazos el uno del otro, caminando por esta misma calle abrazados, riendo y compartiendo un chocolate que él tomó del buró antes de salir del cuarto; luego aparece el rostro de él, enfurecido, retándola, listo para abandonarla para siempre. No entiende, se habían jurado amarse hasta la muerte. Perderlo es peor que la muerte. Ya no se detiene en el alto, oye el pitazo, luego un rozón de una motocicleta que la ladea levemen-

te, salta a la acera, corre, a la distancia distingue el acceso a la estación de tren. Él no mencionó el andén, tendrá que buscarlo en la pizarra, levanta la mirada hacia el enorme reloj sobre el frontispicio de la estación: cuatro cincuenta y ocho. La respiración agitada le quemó la garganta, siente el corazón acelerado, presionándole el pecho, se quita con brusquedad las lágrimas que humedecen su rostro. Se abre paso entre la gente, tropieza con una maleta, se disculpa sin perder el impulso y busca la pizarra con las salidas. Desde lejos lee: el tren para París, andén dos, salida a las cinco veinte. Se aproxima, cae en cuenta de que es el directo. Inquieta, recorre la mirada por la columna y localiza el tren que va a París con cinco paradas: andén siete, salida a las cinco en punto. Expira violentamente, es el último andén. Desesperada, busca un reloj, cuatro cincuenta y nueve.

Mientras corre por el túnel y evade a la gente que va y viene, se pregunta cómo es posible que él no haya regresado a buscarla. Localiza la entrada al andén siete, sube las escaleras de dos en dos, escucha el altavoz que anuncia la salida del tren: última llamada, todos los pasajeros deben abordar. Llega al andén siete, escucha el silbato del conductor dando la orden de partida, lo ve subirse a un vagón, lentamente la locomotora inicia el movimiento. Ella se esfuerza, corre, alcanza el último vagón, da pequeños brincos para asomarse por las ventanas, grita su nombre, agita los brazos, no lo ve, el tren aumenta cada vez más la velocidad, se aleja. Incrédula, sin despegar la mirada, ve al tren perderse en la lejanía. Siente que las piernas se le doblan, se recarga en el muro y lentamente se deja deslizar hasta quedar sentada sobre el cemento frío, acompañada por el repiqueteo de las ruedas metálicas sobre los rieles. —

**SUSANA WEIN** es docente, narradora, dramaturga, directora de teatro y guionista. En 1989 recibió el premio al Mejor Director de Teatro Independiente "Manolo Fábregas" por *La cantante calva* de Eugène Ionesco y en el 2000 el Premio Juan Rulfo para Primera Novela por *La abuela me encargó a sus muertos*.



## LITERATURA

# Diamela Eltit, una literatura desbandada

**L**a literatura es una entrada al lenguaje como ampliación. Un ensanchamiento de la mirada. Una expansión de la memoria y del olvido, la mira con la que nos aproximamos al mundo. Pero es también la irrupción en una zona de riesgo, “ese riesgo que porta el despliegue de la creatividad”, escribe Diamela Eltit. Peligro acarreado por las posibilidades de la imaginación que la letra desdobra, donde cada lector elabora una interpretación que irradia de manera impredecible en otras lec-

**VALERIA VILLALOBOS-GUÍZAR**

turas y en su propia forma de observar y habitar sus días. La literatura de Eltit es justamente eso, una ampliación, la apertura de una visión periférica y la entrada a una zona de riesgo.

Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1949), galardonada este año con el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, ha dedicado su larga carrera literaria a socavar la lengua como herramienta servil, como instrumento del poder. “Deposito mi único gesto de rebelión política en una escritura refractaria a la comodidad, a los signos confortables”, afirma Eltit. Y es verdad. Su obra, compuesta por más de una docena de novelas y libros de ensayo, es desafiante, compleja, capaz de difuminar fronteras e inaugurar espa-

cios de incomodidad para el pensamiento ajedrezado y mercantil. Contra la letra burocrática, la escritura literaria de Eltit que disloca el lenguaje, re-trueca categorías, cuerpos y gestos.

Una de sus preocupaciones es el vínculo entre cuerpo, poder e indefensión. Sus obras nos acercan al borde social, a la disidencia sexual, a vislumbrar a los abyectos, los residuos del orden y el mercado. Desde su primera novela, *Lumpérica* (1983), hasta la última, *Sumar* (2018), Eltit nos pone frente a cuerpos que se evidencian como territorios estratégicos de configuración del poder; como construcciones y constricciones discursivas del orden y su instauración violenta: cuerpos como colonia penitenciaria, figuras que sostienen en sí mismas las fuerzas de la dominación. Le inquieta particularmente la relación entre el cuerpo femenino, el capitalismo y el patriarcado. Ha reflexionado tanto en su narrativa como en sus ensayos sobre los cuerpos de las mujeres como espacios decisivos de sometimiento. Para ella, la des-pertenencia del cuerpo femenino es un territorio de negociación asediado por la hegemonía; es un objeto cautivo donde las instituciones inoculan sus mandatos. Eltit afirma que el cuerpo de las mujeres es “una ‘zona de sacrificio’ (ocupando un término medioambientalista), porque ese es el cuerpo que sostiene la economía por la vía del salario inequitativo o de los trabajos impagos. Un cuerpo-objeto rentable para la industria cosmética, un campo interminable para la ingeniería reproductiva, una mera zona psíquica, un espacio de prohibiciones, una piel para ejercer la violencia. Un no”.

En sus novelas, Eltit nos muestra la intemperie de cuerpos imposibles, imperfectos, fragmentarios, como el vagabundo perturbado de *El padre mío* (1989) o las parejas de enamorados del manicomio de Putaendo en su libro con Paz Errázuriz *El infarto del alma* (1994). Cuerpos enfermos, encerrados y confundidos, como las pacientes de *Impuesto a la carne* (2010), la pareja de revolucio-

narios enclaustrados en *Jamás el fuego nunca* (2007), los protagonistas de *El cuarto mundo* (1988), una desconcertante familia recluida en su propio hogar, o bien, los trabajadores del supermercado hacinados en *Mano de obra* (2002). También nos enfrentamos con cuerpos fluctuantes, adyacentes, peregrinos a lo inalcanzable, por ejemplo, los vendedores ambulantes que caminan perpetuamente a La Moneda en *Sumar*. Eltit nos estremera con familias asediadas (*Los vigilantes*, 1994) y comunidades sitiadas en los bloques de un barrio marginal (*Fuerzas especiales*, 2013).

Los desarropados, los *pálidos*, son las figuras en las que indaga para pensar cómo desocupar las convenciones dominantes que rigen la subjetividad y los cuerpos. Busca horadar intersticios estéticos, políticos y afectivos que debiliten las formas de subjetivación hegemónica, para inaugurar modos de ser más amplios, que no estén regidos por el terror de las dictaduras o por la alianza mercado-Estado. “Mi posición se funda en la visualización de un horizonte siempre latente en el que se despliega una sociedad igualitaria pero habitada libremente por la multiplicidad de diferencias”, escribe Eltit en su más reciente libro, su lectobiografía *El ojo en la mira* (2021).

Es por su interés en este despliegue que ha criticado aquellas propuestas literarias contemporáneas que solo responden al mercado editorial, a la literatura como insumo social homogeneizador, proveniente de ingenios individualistas, *literaturas selfies*, como las ha denominado: “literaturas regidas por un ‘yo’-‘mi’ disfrazado de novelas. Textos fundados en la certeza del yo y en la rigidez lineal de los acontecimientos [...] Pequeñas obras que parecen simples extensiones del confesionario feliz (aun en su tragedia de Facebook) salvo, como siempre, algunos libros que se escapan del conjunto de obviedades. Pero son excepciones que se liberan de una autobiografía simple y estereotipada. Existe un grupo no demasiado nume-

roso de las llamadas “literaturas del yo” que consigue autonomizarse de la curiosidad por indagar en vidas ajenas; lo hacen porque acuden a un yo inesperado, audaz, abierto, propositivo, que se lee como una completa ficción en la que pueden ingresar los lectores a reconocer espacios a partir de metáforas que los incluyen”. Para Eltit, la tarea cultural debe ser espasmódica, un designio que pluralice lo monolítico de los poderes dominantes; su labor “radica en ampliar los límites literarios y proponer nuevos bordes”, porque “allí es posible relevar las formas de un trabajo alterador, antihegemónico”, posibilidades de habitar deseos fuera de las normativas.

La literatura es la teatralización de la letra, argumenta la autora, imágenes que actúan desde la sinestesia de la tinta para lograr el desgajamiento de la letra de su origen administrativo, y remover así la dominación sobre los vulnerables. La literatura de Eltit trata de procurar un acercamiento al otro y a la posibilidad de habitar de otra manera. Para la escritora chilena, es necesario confrontar la *Letra-Ley* de las actas de nacimiento y defunción, de los contratos de compra-venta, letras lineales que estandarizan, norman, limitan y distribuyen; es urgente tejer un lenguaje en la ficción que opere desde la complejidad y la opacidad, un lenguaje que abra brechas de heteronomía, que desordene el mundo, que persiga un acomodo más igualitario y comunitario.

Eltit no concibe el trabajo literario sin la política, sin embargo, su compromiso primordial es con la literatura misma, con inaugurar senderos laterales a los tirajes narcóticos del presentismo. Su pacto está con el “deseo de recodo”, como ella misma lo enuncia, con la posibilidad de desbandarse de las zonas confortables de la letra. —

**VALERIA VILLALOBOS-GUÍZAR** es escritora y maestra en filosofía de la historia por la Universidad Autónoma de Madrid.



## SUPERVIVENCIA DE LA POESÍA

MICHAEL HAMBURGER

Este ensayo sobre el lugar de la poesía en el mundo moderno, traducido por Juan Carlos Ibarra, fue publicado en el número 122 de *Vuelta*, en enero de 1987. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

En las últimas décadas ha habido menos controversias sobre “la muerte de la poesía” que sobre “la muerte de la novela”. Una explicación obvia es que de cualquier manera se presta mayor atención a las novelas porque pueden convertirse en *best sellers* o bien adaptarse para la escena, el cine, el radio o la televisión. Otra es que la poesía era considerada un anacronismo ya desde principios del siglo XIX, al comenzar la Revolución Industrial, cuando Thomas Carlyle declaró que la poesía no podría tener ninguna función real en lo que llamó la “Era Mecánica”. Su predicción, por supuesto, carecía de la dialéctica necesaria para dar cabida al movimiento romántico con sus ímpetus antimecánicos y antirrealistas, y su vuelta a paradigmas no solo preindustriales sino preliterarios: baladas, canciones populares y cuentos de hadas.

Ahora, durante la Segunda Revolución Industrial —la electrónica—, es la alfabetización y no el analfabetismo lo que amenaza a la su-

pervivencia de la poesía, aunque no a la de la literatura como medio de comunicación, por más que esta función haya sido disminuida por la preeminencia de los medios electrónicos. La razón es que la literatura todavía sirve para proveer información de varias clases que se considera útil, incluyendo las biografías de los propios poetas. La literatura es parte de la industria de la información, mientras que la poesía, por su naturaleza, nunca ha podido ni podrá serlo. Como dijo Juan Ramón Jiménez: “La literatura es un estado de la cultura, la poesía es un estado de gracia, antes y después de la cultura.”

No pretendo abogar aquí por ningún tipo específico de poesía —la herética, por ejemplo— sobre otros, y estoy perfectamente consciente de que la poesía ha tenido, y sigue teniendo, diferentes funciones en las distintas culturas y civilizaciones. Ha servido como mnemotecnía (Mnemosine era la madre de las musas), como medio para relatar historias; se ha relacionado estrechamente con la ciencia, la filosofía, ciertos ritos, celebraciones, profecías y revelaciones. Ha sido también juego, entretenimiento, reportaje o sátira social, crítica y exhortación moral. Tampoco quiero decir que alguna de estas funciones sea inadmisibles, aunque sean compartidas por otros medios en la literatura.

Para un poeta el lenguaje es todo lo que ha sido y puede llegar a ser, todo lo que ha hecho o puede hacer. En cierto sentido, cualquier otro poeta de cualquier tiempo o lugar es su contemporáneo, su contemporáneo en la intemporalidad.

Así como es anacrónica en el sentido de estar fuera del tiempo, la poesía también es utópica, tanto en el sentido más común de la palabra como en el más literal de estar fuera de sitio o en ningún sitio.

Se ha dicho con frecuencia que ningún poeta será capaz de producir una obra importante y consistente si carece de identificación con su comunidad, y que esta sola comunión es mucho más alentadora que cual-

quier premio u honor que ninguna nación que haya dejado de ser comunidad puede ofrecer a los poetas, aunque lo cierto es que desde el siglo XVIII los poetas han aprendido a realizar su trabajo con un mínimo de respuesta. Gracias al anacronismo y a la utopía inherentes a su arte, pueden dirigirse a cualquier hombre, vivo o muerto.

La incertidumbre es inseparable no solo del acto de escribir y publicar poemas, sino del singular placer que habrá de derivarse de su lectura. Porque corren el riesgo de la incertidumbre, los poetas no pueden estar completamente seguros de que saben realmente de qué se trata o de si sus mensajes serán alguna vez recogidos. La poesía satisface una necesidad que ningún otro lenguaje puede saciar. Lo opuesto de este lenguaje no es la prosa, puesto que existen textos en prosa que afrontan los mismos riesgos. Tampoco es el silencio, que será siempre la fuente y precondition de la poesía lo mismo que de la mú-

sica. Es el ruido de la literatura, con su intercambio de bonos de personalidad y reputación: sus escuelas, tendencias, frivolidades; sus continuos altibajos, aclamaciones y rechazos. Los poetas pueden contribuir a este ruido tanto como los críticos y periodistas. Sin embargo, si este mismo ruido los ensordece, cualquier verso que escriban será literatura en el mejor de los casos; y sus genuinos lectores, no aquellos que leen por curiosidad o vanidad, estarán conscientes de ello, porque esos lectores han emprendido, también, la búsqueda de un lenguaje inmediato y urgente que no necesariamente revele de dónde viene o hacia dónde va. Mientras existan tales poetas y lectores, la poesía sobrevivirá. —

**MICHAEL HAMBURGER** (Berlín, 1924-Suffolk, 2007) fue un traductor, poeta, crítico y académico germanobritánico. Entre sus obras destacan *La verdad de la poesía*. *Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta* y sus traducciones de Friedrich Hölderlin y Paul Celan.

01 55-9183-7800 / 7822  
 suscripciones@letraslibres.com  
 www.letraslibres.com/suscribete

LETRAS LIBRES

suscribase \$750 anual