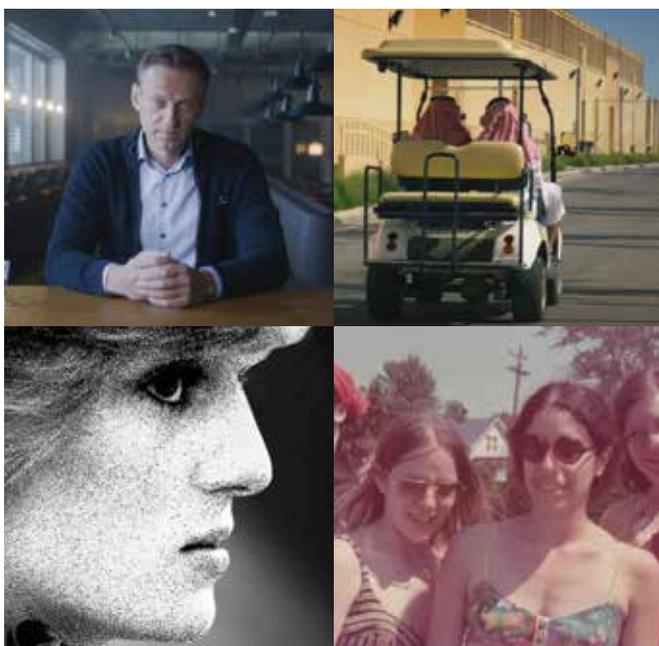


Letrillas



Fotogramas: *Navalny*, de Daniel Roher, *Jihad rehab*, de Meg Smaker, *The princess*, de Ed Perkins, *The Janes*, de Tia Lessin

CINE

Sundance 2022: cuando la realidad supera a la ficción

por **Fernanda Solórzano**

Apenas quince días antes de su fecha de inicio, el festival de cine de Sundance anunció que cancelaría todas sus funciones y eventos presenciales. Igual que el año pasado, los *screenings* y encuentros con cineastas se llevarían a cabo en línea, recordándonos lo que ya sabíamos, pero que aún nos cuesta aceptar: el mundo de las certezas (o de la ilusión de tenerlas) ya

quedó muy atrás. Debe decirse a favor de Sundance que —a diferencia, por ejemplo, de la más reciente edición del festival de Toronto— ninguna película de su programación tenía restricciones geográficas. Un gesto que se agradece, dado que ver festivales en línea es de por sí sofocante (y considerando que, de cualquier forma, muchas películas serán estrenadas pronto en plataformas

como HBO). Ofrezco a continuación una selección arbitraria: películas de distintas secciones que, por las razones que menciono en cada caso, destacaron entre la veintena que vi.

Navalny, de Daniel Roher

La historia de un opositor político víctima de envenenamiento (ordenado, presumiblemente, por el régimen al que se opone) es indignante y de implicaciones aterradoras —pero solamente eso no garantiza que dé lugar a un buen documental—. Y es que sería injusto asumir que los merecidos elogios a *Navalny*, seleccionada como el mejor documental estadounidense y ganadora del premio Festival Favorite, para el que solo pueden votar quienes vieron las 84 películas que se presentaron, tienen que ver con su pertinencia política. Ayuda que los hechos reales se presten a la ficción: en 2020, el avión en que viajaba Alekséi Navalny, opositor de Vladímir Putin, aterrizó de emergencia para que el hombre fuera llevado a un hospital. Tras días de silencio, los médicos rusos le diagnosticaron “desórdenes metabólicos”. Cuando por fin autorizaron su traslado a un hospital en Berlín, se supo que Navalny había sido envenenado con un agente químico utilizado antes por Putin, por su cualidad de no dejar rastros en el cuerpo de la víctima. Todo esto se difundió en la prensa, pero nada prepara al público para escenas como aquella en la que Navalny, haciéndose pasar por mafioso, obtiene una confesión telefónica de uno de los que participaron en la operación (y quien, con su testimonio, *embarra* a Putin). O aquella secuencia en la que

Alekséi nota que el avión que lo lleva de regreso a Rusia se desvía hacia otro aeropuerto. “Les pido disculpas por el retraso”, les dice con buen ánimo al resto de los pasajeros. Si no lo sabe ya, el espectador puede suponer qué sucedió con Navalny después.

Nanny, de Nikyatu Jusu

Ganadora del premio al Mejor Largometraje Internacional de Ficción, *Nanny* cuenta la historia de Aisha (Anna Diop), una inmigrante senegalesa contratada por un matrimonio acomodado de Manhattan para cuidar de su hija pequeña. Lo que comienza como una denuncia de explotación a los indocumentados, se convierte en una fábula de horror sobrenatural. La sirena que aterroriza a Aisha, y que se infiltra en su cotidianidad y en sus sueños, tiene su origen en la mitología africana. Según le explica otra senegalesa, es un espíritu que busca poner a prueba su resiliencia —y seguirá haciéndolo mientras se sienta culpable por dejar a su familia atrás—. En muchos sentidos, *Nanny* evoca a una de las mejores películas de 2020: la brillante *His house*, del británico Remi Weekes. La comparación no pretende demeritar la ópera prima de Jusu —mucho menos encasillarla en el rubro “directores que comparten ascendencia africana”—. Si acaso, lo contrario. Aunque *His house* supera a *Nanny* en el diseño de las pesadillas lúcidas de sus protagonistas, son películas únicas en su uso del género de horror para explorar los limbos psicológicos en los que habitan los inmigrantes.

Jihad rehab, de Meg Smaker

“¿Es posible en verdad rehabilitar a un terrorista?”, pregunta un periodista occidental, refiriéndose al Centro Mohammed bin Nayef, fundado en 2005 en Arabia Saudita. Su tono es escéptico, sin embargo, el documental que contiene la escena explora la pregunta con empatía y honestidad. Vaya desafío para su directora, quien pasó tres años documentando el paso de

extremistas islámicos por clases y talleres enfocados en su “desradicalización”. A través de tres protagonistas —Nadir, Mohamed y Ali—, Smaker cuenta la historia de yemeníes que, tras pasar quince años en Guantánamo, ingresan al Centro como condición para su reinserción social. Conforme sucede con algunos grandes documentales, la verdadera historia de *Jihad rehab* —la que plantea los dilemas éticos más punzantes— comienza cuando Smaker quizá no lo esperaba. Después de que sus personajes se gradúan del Centro, un cambio inesperado en la línea de sucesión saudí vuelve inútiles los intentos de los protagonistas de integrarse a la sociedad. Como es de suponerse, *Jihad rehab* indignó a varios por la supuesta apología de sus personajes. Sugiero verlo como un ensayo sobre justicia restaurativa (en oposición a la retributiva) y sin olvidar lo ocurrido en Guantánamo. O bien, guiarse por la conversación que sostienen Smaker y Mohamed durante su estancia en el Centro. Ella le pregunta si se considera una buena persona. “No sé” —contesta él—. “[Decidirlo] es tu trabajo.”

Piggy, de Carlota Pereda

Durante décadas, el género *slasher* mostró a las mujeres como víctimas indefensas. Aunque los psicópatas protagonistas de estas películas también “cazaban” hombres, los cuerpos torturados o mutilados que ocupaban más tiempo en pantalla casi siempre eran femeninos. De unos años para acá, guionistas y directoras se han apropiado del género de formas ingeniosas —y no menos violentas—. De los ejemplos comentados antes en esta sección, el largometraje debut de la española Pereda es el menos complaciente. La historia de Sara (Laura Galán), una adolescente con sobrepeso a quien las chicas del pueblo llaman “cerdita” (el título original de la cinta), no se propone ser simplemente una fábula de empoderamiento. El día en que sus torturadoras son secuestradas ante sus ojos, Sara guarda silencio y no colabora con la policía. Se entiende que

la detiene el miedo, pero la cinta también sugiere que la chica se siente vengada por el secuestrador. Las escenas finales de *Piggy* juegan sin piedad con la imaginación del espectador: evocan el desenlace brutal de *El poder del perro*, de Jane Campion, otra historia sobre disculpas que llegan demasiado tarde y las secuelas irreversibles del abuso y la crueldad.

The princess, de Ed Perkins

Lo mismo el rol de la princesa Diana como revitalizadora de la monarquía británica que su turbulento matrimonio con el príncipe Carlos han sido objeto de más documentales de los que uno podría recordar. A unos meses de conmemorarse veinticinco años de su trágica muerte en un accidente automovilístico, vale preguntarse si un nuevo documental podría aportar algo más. Tras ver el trabajo de Ed Perkins la respuesta rotunda es “sí”. ¿La razón? Que esta vez la protagonista no es la *princesa del pueblo* sino todos los que la hemos escudriñado en videos y fotografías. Todas las imágenes que aparecen en *The princess* han sido transmitidas antes —y ese es el punto—. No hay narrador que las editorialice ni entrevistas hechas ex profeso para este documental. Si bien otras películas y hasta la serie de ficción *The crown* basan su atractivo en ser un “detrás de cámaras”, *The princess* orilla al espectador a observar el “efecto Diana” sobre millones alrededor del mundo: la proyección de una fantasía colectiva que terminó por moldear, para mal, la realidad. La ironía última que ofrece este documental es verse a uno mismo contemplando: el espectáculo del espectáculo. La figura de Diana Spencer está demostrando ser una prueba de Rorschach para la eternidad.

Dos estaciones, de Juan Pablo González

La ficción mexicana que concursó en la sección internacional de largometrajes arranca con la toma de un campo de

agave hermoso. Un jimador corta las pencas, limpia las piñas y organiza su traslado a una planta tequilera. Desde el prejuicio, al ver estas escenas casi di por hecho que la trama giraría alrededor de la vida de los agricultores, hombres en su mayoría. Muy pronto la cinta de González frena esa inercia del cine mexicano reciente: plantea que la protagonista es una mujer llamada María (Teresa Sánchez), heredera de la fábrica, y dispuesta a lo que sea para evitar que su familia la venda a una compañía estadounidense. El trazo de este personaje —no los giros, vericuetos o intrigas— es lo que provee a *Dos estaciones* de tensión dramática. Hierática pero no descortés, María escapa al estereotipo de la empresaria agresiva y también al cliché de la jefa que, para no intimidar, adopta un rol maternal. Si bien María es un personaje subversivo, algunas secuencias apuntan a una represión afectiva y sexual (un comentario del director a la moral machista y conservadora que aún pesa sobre el país). Por su interpretación de una mujer que, tarde o temprano, implosiona, Teresa Sánchez obtuvo el premio del jurado a la mejor actriz de su sección.

The Janes, de Tia Lessin

El festival exhibió dos películas sobre un mismo tema: la labor clandestina de un colectivo llamado The Janes que, a fines de los sesenta y principios de los setenta en Chicago, ayudó a once mil mujeres a tener abortos seguros. *Call Jane*, de Phyllis Nagy, lo aborda desde la ficción, pero *The Janes*, el documental, es infinitamente mejor. Incluye entrevistas con las fundadoras del colectivo, quienes en principio se limitaban a anotar en tarjetas los datos de las mujeres que las llamaban. (Varias de estas tarjetas son leídas a cámara, y es imposible no conmoverse ante los mensajes de desesperación.) También participan algunas de las mujeres que acudieron a ellas, así como el peculiar “Mike”: el hombre que realizaba los abortos con increíble

habilidad y empatía, y que —se enterarían mucho después las Janes— no era un médico con licencia, sino un camionero que aprendió la técnica. Pasado el *shock* de la revelación, esto las llevó a comprender que ellas mismas podían practicar los abortos. Sería imposible condensar aquí la historia del colectivo; en todo caso, son los testimonios inesperados los que aportan el mayor valor. Por ejemplo, el de una de las primeras pacientes que fue

educada por monjas y que las recordaba como “abusivas”. “Antes de conocer a las Janes —dice— no pensaba que una mujer podía tratar con cariño a otra.” —

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).



Exposición: *Maternar*, MUAC.

ARTES VISUALES

Maternar y el arte contra la “institución de la maternidad”

por Tania María Carrillo Grange

Difícil entrar a la exposición de *Maternar*. Entre el síndrome de Estocolmo y los actos de producción, que se presenta actualmente en el MUAC, y no hacerme algunas preguntas: ¿Quiero yo maternar?, ¿qué significa eso para mí, personal y políticamente?, ¿cómo inevitablemente nos atraviesa la decisión de la maternidad a las mujeres y personas con capacidad de gestar, aunque maternar no debería reducirse solo a nosotras?

A mis 35 años y habitando un cuerpo que se deja atravesar por la escucha del deseo propio respecto al tema, pero también consciente de mis privilegios

y convencida de la desobediencia de los mandatos sociales, entro al museo con ganas de ver y escuchar esta conversación colectiva. Dejarme interpelear, resonar o disentir, y, sobre todo, hacer el recorrido sabiendo que esta muestra es un motivo para invitar a otras personas a formar parte de esta reflexión. La maternidad es trama que nos toca a todos como sociedad y presentar el tema en diferentes espacios para visibilizar las problemáticas que la envuelven es un esfuerzo pertinente, necesario y, además en estos tiempos pandémicos, urgente —aun

cuando los museos tengan sus propias limitaciones.

La muestra reúne a 37 artistas de diferentes territorios, realidades geopolíticas y tradiciones creativas. En las salas 1 y 2 se presentan obras realizadas en los últimos veinte años que recorren distintas perspectivas de la maternidad. La abordan como un núcleo de disputa donde se juegan los cuerpos, el trabajo y la sostenibilidad de estructuras económicas, políticas y sociales, así como desde la intimidad y lo emotivo de quienes crean las piezas. La curaduría estuvo a cargo de Helena Chávez Mac Gregor y Alejandra Labastida, ambas convocadas por sus propias experiencias de ser madres y de vivirse desde ese lugar en el mundo del arte. Esta realidad las condujo a problematizar la representación de la maternidad, su compatibilidad con la práctica artística, y también una cuestión fundamental: la desigualdad en la distribución del trabajo y los cuidados que producen y reproducen la maquinaria del sistema en el que vivimos.

La exposición es consecuencia de ese desafío, que abre diálogos y experiencias diversas para seguir saliendo de lo privado y colocarse en la mirada pública. Resultado de años de luchas, las nuevas narrativas son cada vez más enunciadas y, en cierta medida, más visibles —aquí, algunas de ellas ocupan las salas—. De esta manera, la exhibición aspira a romper con tabúes, arquetipos y estereotipos sobre *las madres*; destruir la óptica masculina y patriarcal que históricamente ha colocado ideas romantizadas, sacrificiales, de amor y locura tan ajenas a las propias vivencias de quienes maternan; y dar espacio a relatos que nombren, entre otros aspectos, la ambivalencia, la angustia, la ternura, el quiebre identitario, asimismo, las violencias que envuelven esta experiencia.

De las primeras propuestas con las que interactúo y que me impresiona profundamente es *Vientre global* (2021) de Flinn Works. Una obra compuesta por *performances* registrados en videos

que nos sumergen en el mundo de la industria de la fertilidad y la gestación subrogada. Miramos a una mujer hablar sobre sus motivaciones y requisitos para utilizar su vientre y gestar al bebé de una pareja que no puede hacerlo. Observamos a una médica india dar instrucciones a otras mujeres de su misma nacionalidad que se embarazan reiteradamente y gestan a bebés de familias suizas y alemanas a cambio de dinero para cuidar a sus propias familias. Presenciamos también el anuncio de un hombre europeo homosexual que comparte con sus parientes el proceso que él y su pareja atravesaron para contratar a una mujer que gestará a su futuro bebé y dará vida a su profundo anhelo.

Se trata pues de una pieza que nos sumerge en las complejidades de lo legal, la medicina moderna, el uso de las biotecnologías, la ética, los derechos humanos, la agencia de las personas involucradas, las contradicciones de las realidades que se muestran y las supuestas maternidades deseadas y elegidas. Caben entonces las preguntas: ¿se trata de un auténtico deseo por maternar o es, más bien, el mandato social de reproducir la institución-familia?, ¿a qué costo? Además, de alguna u otra forma, se nos invita a cuestionarnos respecto a las implicaciones neocoloniales en estas prácticas. Es decir, un ejercicio de observación y crítica sobre cómo el norte global continúa extrayendo y beneficiándose de la desigualdad y la precarización que viven los cuerpos en el sur global. Así de brutal y contundente.

Entrelazo esto último con la siguiente obra que me estremeció y removió hasta la indignación: *Jus sanguinis* (2016) de la peruana Daniela Ortiz. Se trata de una denuncia y una provocación. La artista, entonces embarazada y con residencia en Barcelona, hace un *performance* donde aparece canalizada y conectada a un ciudadano español; las agujas y un tubo conectan la sangre de ambos. Ortiz expone el racismo y clasismo

vigentes y promovidos desde España —y que varía poco en otros Estados de la Unión Europea— con leyes y políticas migratorias que dictaminan que solo las hijas e hijos que portan sangre española son reconocidos como sujetos de derechos a la nacionalidad desde su nacimiento. Las hijas e hijos de personas migrantes heredan la nacionalidad de sus padres y su estatus migratorio, condenándolos de este modo a la Ley de Extranjería al momento de nacer. La pieza hace evidente la violencia que esta realidad conlleva: en este mundo hay *sangres* que valen más, cuerpos que importan más, y los regímenes se encargan de sostener este sistema y perpetuarlo aun cuando sus discursos aludan al progreso y avance de derechos.

Las reflexiones no se agotan en estas problemáticas. El recorrido nos lleva por temas que exhiben cómo la maternidad parece estar secuestrada por un sistema que atraviesa desde lo doméstico y lo personal hasta lo más amplio de los aparatos estatales. Un sistema que juzga y castiga las decisiones de quienes maternan e impone condiciones para parir, alimentar, criar y sostener la vida; que promueve las familias heteronormadas y condena otras formas de existencia; que define la falsa inconveniencia de la legalización del aborto y el derecho de las personas gestantes para decidir sobre sus cuerpos; pero, sobre todo, que es aún más despiadado y cruel con aquellas que viven racializadas y en pobreza.

Pienso que esto último describe lo que Adrienne Rich denominó como “institución de la maternidad” (*Nacemos de mujer*, 1986), una manera de decir que la maternidad está lejos (todavía) de pertenecerle a *todas las madres*. Pienso también en lo que Alejandra Labastida compartió sobre sus primeras semanas maternando y que da título a esta exposición: sentirse secuestrada por su bebé y amarlo al infinito para llegar después a la claridad de que no era su bebé quien la secuestraba, sino “el sistema patriarcal y capitalista que se nutre

de este trabajo no remunerado/esclavo disfrazado de amor”.

Mis preguntas iniciales siguen abiertas y sin responderse por completo, pero transitar este *Maternar* sintiendo y pensando junto con las voces, historias y experiencias de otras es recordarme que *lo personal es político*, que yo misma soy otra, tejiendo aquí parte de este entramado colectivo. —

TANIA MARÍA CARRILLO GRANGE es historiadora del arte y socióloga feminista. Ha colaborado con los departamentos de educación de instituciones culturales y actualmente trabaja en una organización de la sociedad civil por los derechos de las mujeres.

FOTOGRAFÍA

Una doble agente en Mazorra

por **Enrique Del Risco**

En esa isla de largos reinos que es Cuba a Bernabé Ordaz, director del hospital psiquiátrico de la capital, solo dos lo superaron en longevidad: Fidel Castro y la eterna Alicia Alonso. El extenso dominio de Castro generó no pocos feudos, pero ninguno, a excepción del de la Alonso, tan largo ni indiscutible como el de Ordaz sobre su ciudad de perturbados.

Su leyenda contaba haber convertido un “almacén de locos” en “modelo para la psiquiatría mundial”, revolucionándolo como el Máximo Líder al resto del país. Y de paso materializaba sus caprichos. Fanático del béisbol, incluyó en la plantilla del hospital a algunos de los mejores jugadores de la capital convirtiendo a su equipo en el más fuerte del campeonato provincial.

La Wikipedia local lo describe recorriendo el hospital “en un caballo moro que le obsequiara un amigo”. Su estilo dio lugar a analogías fáciles con



Fotografía: *Diez días en Mazorra*, de Damaris Betancourt.

DAMARIS BETANCOURT

Diez días en Mazorra
Querétaro, Rialta Ediciones, 2021, 130 pp.

Castro que oscurecen una realidad elemental: Mazorra funcionaba bastante mejor que el resto del país. No por gusto el Máximo Líder incluía al psiquiátrico en el itinerario que ofrecía a los mandatarios de visita. No obstante, la leyenda del hospital incluía un lado siniestro: allí se torturaba a disidentes, leyenda demostrada a través de numerosos testimonios.

Cuando la fotógrafa Damaris Betancourt visitó Mazorra en 1998 este todavía estaba bajo la férula bonachona de Ordaz. Betancourt había viajado a La Habana con el encargo de un periódico suizo de cubrir la visita de Juan Pablo II al último reducto de ateísmo en Occidente. Al denegarle la acreditación por cubana buscó un plan alternativo: fotografiar el manicomio famoso. Con la autorización de Ordaz tuvo la posibilidad de fotografiar todo lo que le permitiera el guía asignado. La doble condición de local y “extranjera” le dio a Betancourt una ventaja: acceder a donde los locales no podían y captar lo que un extranjero pasaría por alto. Eso explica la tensa ambigüedad del centenar de fotos de *Diez días en Mazorra*. La fotógrafa rechaza la comparación con Roland Schneider y su libro *Zwischenzeit*, que computo con su experiencia como paciente. En *Diez días en Mazorra* no se retrata

la experiencia hospitalaria desde la mirada del interno. El valor más visible de sus fotos es “su frontalidad: hacer que un rostro ‘choque’ contra la cámara sin muchos adornos, de manera natural”. Quizá peque de modesta. Metida en la piel de la extranjera que no es, Betancourt sorprende al manicomio en lo que vale y no en lo que le representa. *Diez días en Mazorra* recuerda las fotos de Michal Huniewicz y Philippe Chancel de sus visitas controladas a Corea del Norte. Betancourt retrata la coreografía norcoreana de Ordaz como si Huniewicz o Chancel fueran nativos a los que algún deslíz burocrático permitiera ejercer de extranjeros.

Diez días en Mazorra es un desfile de locos bajo control. Fuera de control está la locura que dirige el manicomio. Esa “burocracia psicótica y loca” —dice Carlos Aguilera— dictamina cuál es el “Paciente más destacado del mes” o impone a los enfermos el mismo discurso doctrinario que al resto del país. El totalitarismo, como cualquier fanatismo, no solo es incapaz de cambiar de idea sino de conversación.

La locura institucional es retratada en el director que posa con barba, sombrero tejano y bata negra, en su oficina cubierta de diplomas. O en otra pared con gallardetes que proclaman al hospital “Vanguardia

Prefiguraciones del fin

por Rogelio Pineda Rojas

de la productividad en saludo al XI Festival”. O en una puerta aseada por las fotos de Fidel y Raúl Castro y Celia Sánchez. Que la de Fidel esté justo encima del letrero de “Psiquiatra” sugiere quién era el Psiquiatra en Jefe de la Nación. Pero ninguna imagen representa mejor el impacto del adoctrinamiento en el cerebro de los pacientes que un dibujo del Che Guevara que añade a la cabeza icónica del retrato de Korda un esqueleto que sostiene un fusil Winchester. Lo acompañan dos frases: “Tu ejemplo [sic] vive tus ideas perduran”, “Tus restos son inmortales”.

Pero ¿qué son estos detalles ante la grandeza de la revolución? Publicar las fotos le pudo parecer a Betancourt mera maledicencia. Hasta que en el invierno de 2010 Mazorra mató a veintiséis pacientes. La prensa oficial trató el tema con la discreción habitual: lo ignoró hasta que fue un escándalo internacional. Al fin un comunicado del Ministerio de Salud Pública (MINSAP) explicó las muertes por “las bajas temperaturas de carácter prolongado que se han presentado” y por “factores de riesgo propios de los pacientes con enfermedades psiquiátricas”. No obstante, las contrabandeadas fotos de los muertos eran obvias: más que del cobarde frío habanero parecían haber muerto de hambre. Las sentencias de entre cinco y quince años de prisión emitidas un año después contra las autoridades del hospital parecían darle razón a la prensa extranjera antes que al sobrio comunicado del MINSAP. Entonces Betancourt vio confirmadas sus sospechas “de que Mazorra era un lugar tenebroso”. La debacle parecía confirmar la idea de que solo la personalidad y el poder de Ordaz pudieron conjurar el desastre por tanto tiempo. También servía para suponer lo contrario: que el poder absoluto de Ordaz y su opacidad permitieron abusos cuyo punto más visible era la hecatombe de 2010.

Pero lo que examina con más cuidado *Diez días en Mazorra* no es el

legado de Ordaz. El libro revisa uno de los últimos bastiones del fidelismo funcional, rara variante del experimento que ha sido Cuba durante seis décadas. Mazorra era la vitrina del hombre nuevo guevarista, versión demente. Los únicos cubanos que se atrevían a desafiar públicamente al Estado (como para confirmar que solo a un loco podía ocurrírsele) eran domesticados en Mazorra con coros, dibujos de próceres y hazañas productivas. Las metáforas foucaultianas que convertían el caos capitalista en ordenado gulag se hacían carne en el socialismo caribeño. Los micropoderes se sintonizaban al ritmo del Poder para desplegar el imperio del simulacro. Hacer a los enfermos mentales parte de esta simulación nos da una idea de la esquizofrenia totalitaria: un sistema económicamente ineficiente que encomienda sus proyectos económicos a estudiantes adolescentes, presos y locos.

No sé qué buscaba Betancourt en Mazorra. Posiblemente ni ella lo tuviera claro. Lo cierto es que su instinto y sensibilidad supieron atraparlo. Sus fotos tienen el mérito de sorprender las bambalinas del manicomio-postal como Degas sorprendía a las bailarinas antes de convertirlas en entes etéreos para satisfacción del público. La fotografía insiste en sostenerles la mirada a los pacientes: en sus miradas, tan distantes de la resignación vacua que tantos fotógrafos han retratado en los cubanos, reside el valor último de este libro. En restituirles a sus modelos la dignidad que les escamotea el exhibicionismo de Estado. Miradas donde constatamos nuestra misma humanidad recordándonos que si ellos son los retratados y nosotros los observadores es puro accidente. —

ENRIQUE DEL RISCO (La Habana, 1967) es licenciado en historia por la Universidad de La Habana y doctor en literatura latinoamericana por la Universidad de Nueva York (NYU), en donde actualmente se desempeña como profesor del Departamento de Español y Portugués.

Nada se sabe de la existencia después de la muerte, solo trazos en algunos mitos como el citado en la *República* de Platón, donde los dioses al soldado Er le conceden la gracia de la memoria después de su fallecimiento para que recuerde todo lo visto en el inframundo. De esa manera, volverá con los vivos a narrar cómo las tres parcas —Cloto, Láquesis y Átropos— hilan, alargan y cortan el destino de las almas, las cuales aguardan su próxima reencarnación en la Tierra. O el recuento que el padre fantasmagórico del relato “Nadar de noche” (1991), del autor bonaerense Juan Forn, le hace a su hijo durante una velada al lado de la alberca: “[El inframundo es] como nadar de noche, en una pileta inmensa, sin cansarse.”

No obstante, existen evidencias clínicas de que durante la agonía podrían aparecer aquellos con quienes el enfermo terminal departió en vida: familiares, amigos e instantáneas presentes a la hora señalada por Átropos, que consuelan a quien muere con renovados ojos.

Death is but a dream. Finding hope and meaning at life's end,* del doctor Christopher Kerr, director del Hospice and Palliative Care Buffalo, en Nueva York, con la colaboración de la profesora Carine Mardorossian, recaba las experiencias de numerosos enfermos terminales, que en sus últimos momentos dicen ver a seres físicamente inexistentes en el hospital. Los ancianos presencian a los padres fallecidos

* Christopher Kerr y Carine Mardorossian, *Death is but a dream. Finding hope and meaning at life's end*, Nueva York, Avery, 2020, 256 pp.



Imagen: Shutterstock / Dino Buzzati en estampilla postal italiana.

durante la infancia, los niños sonríen ante la visita de su perro muerto, algunas madres arrullan entre los brazos al hijo que ya es adulto o los soldados narran con lucidez batallas inquietantes. Las visiones ayudan al moribundo a reunirse con aquellos seres amados y diluidos en el tiempo, mensajeros de compasión y de paz. De esta manera, la conciencia de quien muere le resta temor al fin.

“Para mí, todo esto significa que las mejores partes de la vida nunca se pierden realmente. En una ocasión una paciente con demencia avanzada quería salir del hospital porque necesitaba ir a su boda”, dice el doctor Christopher Kerr para *LitMed Magazine*. “Rebosaba amor y alegría al revivir el mejor instante de su vida a pesar de estar cerca del último. La paradoja de la muerte es así: vemos un deterioro físico, pero el paciente está muy vivo, incluso iluminado, emocional y espiritualmente.”

Los hallazgos del doctor Kerr se replican en la literatura. O quizá sea al revés. Cuentos con sesenta años de antigüedad acreditan las presencias inmanentes a la agonía, cuando la práctica médica apenas hoy las enarbola como descubrimiento. Y para confirmarlo puede uno acercarse a la obra de Dino Buzzati (1906-1972).

Nacido en Belluno, provincia en el norte de Italia, el también pintor y periodista del diario milanés *Corriere*

della Sera publicó en 1958 el cuento “El asalto al Gran Convoy”, incluido en la colección *Sesenta relatos*.

Gaspare Planetta, un viejo bandido, y el joven Pietro, de diecisiete años, planean dar un último golpe, el alivio definitivo a sus bolsillos maltrechos. Intentan robar el Gran Convoy, el tren de los impuestos que una vez al año recorre las vías cargado de oro, pero también de soldados que lo resguardan. Lo que parece un suicidio debido a que ninguno de los dos es físicamente capaz de hacerle frente a un desafío de esas dimensiones.

Mientras acechan el tren desde la colina más próxima, Buzzati le da un giro a la historia y, una vez más, como en muchos de sus cuentos, se desliza por lo maravilloso. Herido de bala a causa del disparo sorpresivo de alguno de los custodios, el viejo Planetta se tumba en la colina. Ahí, confundido y atemorizado, percibe a sus antiguos compañeros de oficio, incluso, se le aparece ensillado Polák, su caballo muerto: “Parecían diáfanos como una nube y, sin embargo, destacaban claramente sobre el fondo oscuro del bosque. [...] Los reconoció. Eran sus antiguos compañeros, los bandoleros muertos que venían a buscarlo. Rostros curtidos por el sol y atravesados por largas cicatrices, [...] semblantes honestos y simpáticos, polvorientos por las batallas. [...] Planetta se levantó, ya no de carne y hueso como antes, sino diáfano

como los otros, y a la vez idéntico a sí mismo.” El viejo ladrón está muriéndose, mas esto lo sabe solo el lector.

Pueden enumerarse docenas de relatos de Buzzati —“Una muchacha que cae”, “Siete pisos”, “Los bultos del jardín”, “Una gota”— donde la caducidad de la vida juega un papel preponderante, pero en ninguno de ellos el escritor describe con tanta exactitud el paso previo a la muerte como en “El asalto al Gran Convoy”, cuya semejanza con los casos del doctor Kerr es asombrosa.

Y es que, desde hace mucho, ha desaparecido el sentido de la vida humana inmerso en las leyendas, fábulas y mitos. Buzzati sugiere esta idea en otro cuento, “La muerte del dragón”. En él, unos cazadores destrozan a la criatura del título y a sus pequeños críos. La masacre la llevan a cabo como símbolo de la disolución de la sabiduría de los cuentos a manos de la modernidad. Los aprendizajes milenarios que estos suministraban, en el siglo XXI han sido degradados a llana fantasía, a menos de que la práctica médica los reivindique.

Es por esta razón que libros poseedores del alma científica, como el del doctor Kerr, con “asombrosos personajes e historias de la vida real”, según versa la cuarta de forros, terminan por coincidir con una narración escrita décadas antes. ¿Cómo hizo Buzzati para encuadrar su cuento en terrenos hoy apenas descubiertos por la práctica clínica? Será porque la “historia verdadera” de inapreciable valor, sagrada, ejemplar y significativa se ha mudado a nuestros sueños y a nuestra imaginación desde hace tiempo, dice Mircea Eliade con respecto al mito.

Al final, poco sabemos. La muerte continúa siendo el primordial misterio al cual la literatura trata de dar solución. O al menos aproximarse. Para eso, contamos con un puñado de páginas, en las cuales los escritores tratan de hallar una respuesta inequívoca. La misma que puede ser muy sencilla, claro está. Como la visión sugerida en *La muerte de Iván Ilich* (1886), donde el

funcionario zarista, el entrañable personaje de Lev Tolstói, abre los labios y pronuncia entre gorgoteos y estertores espaciados: “¡Entonces es así! ¡Qué alegría!” –

ROGELIO PINEDA ROJAS es narrador y comunicólogo. Autor de *Permite que tus huesos se curen a la luz* (2017).

MEMORIA

La sociedad de las hijas secretas

por **Viviane Mahieux**

El pasado 16 de enero el diario *El Universal de Cartagena* publicó que Gabriel García Márquez tenía una hija secreta. Se supo su nombre, Indira Cato, y el de su madre, Susana. Se supo que nació hace unos treinta años en México, cuando su padre rebasaba los sesenta, y que su llegada coincidió con una época en la cual este colaboraba con su madre en unos guiones cinematográficos. Se supo, también, que ya se sabía. Familiares y amigos del nobel ya estaban enterados de la existencia de esta niña, ahora mujer, y callaban el supuesto secreto por respetar, se dice, a Mercedes Barcha, su esposa de más de cincuenta años y la madre de sus dos hijos reconocidos, Rodrigo y Gonzalo.

La noticia tomó rápidamente los matices de melodrama que tan fácilmente acompañan estas revelaciones, más aún por tratarse del autor de *Cien años de soledad* y *El amor en los tiempos del cólera*. Era la historia de una relación imposible entre dos personas de edades dispares, en diferentes etapas de sus vidas. Apareció la fotografía de una bebé en brazos de su padre sonriente, visitada en momentos tiernos, robados. Se conjuraron un sinfín de circunstancias: riesgo, misterio, aventura.

También de afectos: confusión, pasión, culpa y, por qué no, amor.

Pero la clandestinidad es también cotidiana, banal. Es incómoda, confunde, pesa. Las hijas secretas crecemos con una normalidad rara, nos damos cuenta poco a poco de que no



Pintura: *En el balcón*, de Berthe Morisot.

la compartimos con nadie. Tenemos padre, y a la vez no lo tenemos. Si el padre está presente, es de forma incompleta. Si está ausente, no siempre se puede entender su vida en otra parte. La discreción, esa palabra tan nociva, empieza insinuándose en el tejido de nuestra identidad sin que nos demos cuenta, porque las hijas secretas solemos ser obedientes. Demasiado obedientes. Heredamos una responsabilidad, tal como se puede heredar una sonrisa, unos ojos, una expresión. Crecemos con la conciencia de que el simple hecho de hablar fuera de lugar puede causar lo que imaginamos como un cataclismo, aunque eso sea una idea magnificada de nuestra importancia, una simplificación infantil que, sin embargo, perdura hasta la adultez.

Mazarine Pinget, hija secreta de François Mitterrand, publicó en el año 2005 su memoria *Bouche cousue*, título que alude a la expresión francesa *motus et bouche cousue*, ni una palabra, labios sellados. Mazarine creció cercana a su padre, que al parecer vivía (o casi vivía) con su madre, aun siendo presidente de Francia y manteniendo su matrimonio oficial intacto ante el público. Tuvo cariño, cotidianidad, pero aún así, la doble vida de un padre que para ella solo existía en privado tuvo su efecto. Cuenta cómo creció con dos hombres, ese que veía en la televisión, cuyo nombre aparecía en la prensa y ese otro, que volvía a casa y le daba su beso de buenas noches.

Si la existencia de Indira fue un secreto a voces, la de Mazarine lo era a gritos. Siendo estudiante de preparatoria, se reunía con su padre a comer todos los miércoles en el mismo restaurante, cual rito familiar. A veces, su madre se les unía, llegando en bicicleta desde su trabajo en una biblioteca. Un día, un fotógrafo los captó. Después de crecer acorde a los límites impuestos por el secreto de su padre, Mazarine se vio convertida en noticia. Fue una invasión de su vida privada, de su intimidad. Lo vivió como un trauma. Y, aunque no lo haya dicho, me pregunto si también se sintió liberada. Se conoció el secreto, pero no fue por algo que ella había hecho. Ella cumplió con el pacto implícito del silencio.

Vi el entierro de Mitterrand en la televisión. Era enero de 1996, hacía dos años que Mazarine ya era nombre público. Yo no había seguido la noticia de su revelación. Supe de ella cuando la vi allí, con su rostro resignado y su abrigo negro, en primera fila ante el ataúd de su padre. Unos metros a su derecha estaba Danielle, la esposa de Mitterrand. A su izquierda, refugiada unos pasos atrás, su madre, Anne. Sentí una confusa mezcla de empatía y de envidia. Su padre sí fue padre, a pesar de todo. Ella lloraba a una persona que conoció, quiso y perdió. Y podía hacerlo sin esconderse. En el purgatorio de

los padres con hijas ocultas, Mitterrand es de los que mejor se libran.

Comparé esta escena con la muerte del hombre que fue mi padre, a quien nunca conocí. Era el verano de 1984. Vivía en La Paz, una ciudad pequeña que entonces se sentía muy apartada del resto de México. Mi madre supo de su muerte cuando un amigo escuchó la noticia en la radio y la llamó. Dice que lloró tanto que yo le pregunté si acaso lo quería más a él que a mí. Eso no lo recuerdo. Solo recuerdo que esa noche nos sentamos frente a la minúscula televisión que estaba en mi cuarto, para ver el noticiero de Jacobo Zabłudovsky. Empezó a anunciar su muerte, pero algo lo interrumpió, pasó una publicidad u otra cosa, no sé bien. Mi madre le gritó a la pantalla, furiosa porque no terminaba la noticia. Hace poco, encontré una carpeta polvorienta en un cajón de la casa. Tenía las esquelas que habían aparecido en la prensa, cuidadosamente recortadas. Me imaginé a mi madre recorriendo sola las librerías de la ciudad, comprando todos los periódicos de la capital que llegaban siempre con un día de atraso, y guardando esas hojas. ¿Para quién lo haría? ¿Para ella? ¿Para mí?

En realidad, la muerte de mi padre me simplificó la vida. Ya no tenía que imaginarme las mil y una maneras en que quizás, algún día, lo conocería. Cuando me preguntaban por él, ya no tenía que inventar nada, podía simplemente decir la verdad. Si me pedían más detalles, bastaba con decir firmemente que nunca lo había conocido, y la gente prudentemente cambiaría de tema. El hombre que nunca conocí no fue presidente, ni nobel, ni famoso. Su nombre, de tan común, no era fácilmente reconocible. Pero mi madre siempre habló de él como se habla de un Gran Hombre, así, con mayúsculas. Ciertamente, no era ajeno a las minucias del poder. Era alguien que hacía cosas muy importantes, me decía, que dejaba su huella en el mundo. Era brillante, visionario, carismático. No era guapo, se había

roto la nariz de joven jugando *rugby*. Le gustaba la buena vida y se le notaba. Tenía una familia, una esposa, hijos mucho mayores que yo. Cuando nació no quiso formar parte de mi vida. Y no lo hizo. Nadie de su mundo, o acaso solo un par de personas, sabía que yo existía. “¿Por qué?”, le pregunté a mi madre alguna vez. “Porque era muy conservador”, me respondió, sin tono de reproche. “¿Alguien te criticó alguna vez por ser madre soltera?” Pensó muy poco antes de contestar. “Nadie”, me dijo. “Es tan común.”

No es raro que se hable de la muerte del padre cuando se trata de hijas secretas. Siempre ronda el fantasma tele-novelesco de la herencia inesperada, del dramático reconocimiento póstumo. Pero en realidad es porque solemos ser hijas tardías, más cercanas en edad a nuestros sobrinos que a nuestros hermanos. Venimos a desequilibrar las ramas de los árboles familiares, esas estructuras tan protegidas, tan frágiles. García Márquez tendría unos 63 cuando nació Indira, Mitterrand había recién cumplido 58 a la llegada de Mazarine, y el hombre que hubiera sido mi padre tenía 55 cuando nació. Es el relato clásico del hombre mayor, con influencia y prestigio, que se relaciona con una mujer joven, inteligente, guapa, independiente —y también, quizá, vulnerable—, que lo admira como a un modelo o un mentor. Como todos los clichés, se complica cuando ahondamos en casos individuales. La realidad nunca es transparente, se empaña fácilmente. Simplificarla es especular sobre relaciones que se llevaron a cabo en privado, con escasos testigos. Nunca sabré cómo fue la relación de mi madre con ese hombre que tanto quiso. Solo sé que no heredé rencor, únicamente el esbozo de un hombre con grandes cualidades y enormes fallas.

Y, sin embargo, no se puede excusar lo inexcusable. Lo expresó perfectamente la periodista colombiana Elizabeth Castillo hablando del caso de García Márquez: “Tener una hija

fuera del matrimonio no tiene ningún misterio. El problema está en esconderla, negarla, convertirla en un secreto y fingir que no existe.” El problema está también en lo fácil que ha resultado escondernos. En las invisibles redes de apoyo que surgen para proteger a estos Grandes Hombres —y a los no tan grandes— así como en la complicidad de las estructuras sociales que sostienen sus privilegios. La pregunta incómoda es hasta qué punto nuestras madres, y nosotras mismas, no somos también cómplices a través de nuestro silencio, perpetuando este mismo sistema que pretende ocultarnos. Es una enorme contradicción. La madre soltera que libró mil batallas, la mujer fuerte, independiente, orgullosa, que crió a su hija sola y le dio todas las oportunidades posibles, ¿no está también protegiendo el *statu quo* al callar? Sí, es cierto que los afectos complican las convicciones. También es cierto que culparnos por nuestro silencio es demasiado fácil. Es un acto de violencia tan tajante como lo es el rechazo a la mujer que vive fuera de las normas restrictivas del matrimonio. Las hijas secretas no somos víctimas. Al contrario, aprendimos gracias a nuestras madres a defender nuestra independencia, acaso con demasiada vehemencia. A no necesitar de nadie. Mucho menos del padre.

No sé si Indira fue al homenaje oficial que se le hizo a García Márquez en Bellas Artes en 2014. ¿Estaba allí, sentada en el público, junto con su madre? ¿O prefirió quedarse en casa y verlo por televisión? Tampoco puedo imaginar los sentimientos encontrados que habría provocado en ella, no solo la partida de su padre, sino la conmoción internacional de su despedida. Sentimientos que sin duda vuelven hoy como una ola devastadora, al verse definida públicamente por su lazo con alguien que hizo todo lo posible por deslindarse de ella, su hija secreta, incómoda. Aún así, me pregunto si a pesar del trauma de la atención mediática no siente, como lo imaginé con Mazarine, cierto alivio. El secreto

ajeno ya no pesa, por más que supiera que nunca fue su responsabilidad.

No conozco ni a Indira ni a Mazarine, ni a ninguna otra hija secreta. No puedo hablar por ellas, ni sé si alguna se identifique con mi historia. Aún así, necesito escudarme en esta colectividad imaginada, en esta inesperada sororidad, porque somos muchas las hijas secretas que todavía cargamos a costas ese lastre de otros siglos, que debería ser irrelevante, pero que todavía no lo es. Estamos aquí y existimos a través de nuestras acciones y de nuestras vidas, no a través de nuestros lazos con fantasmas. Es por eso que aquí no nombro a mi padre. No es por protegerlo a él, es por protegerme a mí. Porque esta historia no es suya, es plenamente mía. —

VIVIANE MAHIEUX es doctora en lenguas hispánicas por la Universidad de Harvard. Actualmente, es profesora asociada en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, Irvine (UCI).

INDUSTRIA EDITORIAL

El arte de piratear el *Ulises*

por Eduardo Huchín Sosa

Como todos sabemos (porque los suplementos culturales no se cansaron de recordárnoslo), el 2 de febrero de 1922, James Joyce recibió sus dos primeros ejemplares del *Ulises*. La edición parisina de Shakespeare and Company había sorteado todo tipo de dificultades, entre ellas las acusaciones de obscenidad que se habían dirigido contra algunos capítulos publicados por *The Little Review* y que impedían su comercialización en Estados Unidos. En *El libro más peligroso*, Kevin Birmingham firma una exhaustiva investigación no solo acerca de Joyce y sus editores, si-

no de los abogados, censores, jueces, contrabandistas y mecenas que participaron en un largo estira y afloja de casi dos décadas para llevar al *Ulises* de la clandestinidad al canon.

Una historia no tan publicitada comenzó también aquel 2 de febrero: la de la piratería del libro en Estados Unidos. Uno de los motivos porque Joyce había aceptado la edición de Shakespeare and Company, al mando de Sylvia Beach, era que no estaba dispuesto a mutilar las partes “problemáticas” de su manuscrito, como el editor neoyorquino W. B. Huebsch le había sugerido un par de años antes. “Yo quería que Joyce comprendiera que estaba poniendo en peligro lo que más apreciaba —se justificó Huebsch en una carta—, es decir, la publicación íntegra del libro. Al imprimirlo en París estaba dejando la puerta abierta para que un pirata lo imprimiera después de sesenta días y, a fin de evitarse problemas, eliminara también los pasajes ofensivos.”¹

Por desgracia, la profecía de Huebsch se cumplió casi al pie de la letra. La legislación de la época protegía aquellas obras impresas dentro de los límites de Estados Unidos y, a fin de favorecer a la industria local frente a las importaciones, establecía un plazo de pocos meses para que un libro editado en otro país tuviera una reedición estadounidense. Con la publicación en París, *Ulises* quedó en un limbo legal que cien años después todavía es materia de debate entre especialistas: para algunos, el libro había pasado en automático a ser del dominio público mientras que, para otros, los derechos de autor del *Ulises* se habían vuelto *inaplicables*. El matiz no era menor, explica Robert Spoo en su muy esclarecedor ensayo “Copyright protectionism and its discontents: The case of James Joyce’s *Ulysses* in America”: los derechos de autor *inaplicables* podrían recuperarse

1 Robert Spoo, “Copyright protectionism and its discontents: The case of James Joyce’s *Ulysses* in America”, en *The Yale Law Journal*, vol. 108, núm. 3, diciembre de 1998, p. 643.

en algún momento, pero rara vez alguien renacía del dominio público como si se tratara del Ave Fénix.

Cualquiera que fuera la situación real, en términos prácticos el *Ulises* quedaba a merced de todo individuo que quisiera publicarlo en territorio estadounidense. O que, más bien, se “arriesgara a publicarlo”, porque, después del juicio perdido por obscenidad en 1920, la obra había adquirido un aura clandestina que la había vuelto deseable y a la par blanco de la vigilancia de los servicios de aduanas, oficinas postales y fanáticos antivicio. Hubo, sin embargo, gente que apostó por llevar el *Ulises* a la mayor cantidad de lectores, incluso contra los deseos del propio Joyce y de su editora oficial Sylvia Beach. El más célebre de estos emprendedores no autorizados fue Samuel Roth, un poeta muy menor, que había manifestado una anómala devoción por Joyce y quería hacerse un lugar en el negocio editorial gracias a la distribución de novelas en los límites de la inmoralidad y a la edición de revistas —como *Two Worlds Monthly* y *Casanova Jr. Tales*—, en las que las obras de Rabelais y Boccaccio convivían con relatos eróticos del montón.

Roth, dice Birmingham, era “un pirata de gusto excelente”, que estafó a medio mundo —entre otros, a Huxley, a Hemingway y a Shaw, y una vez publicó un fragmento de *Sweeney Agonistes*, de Eliot, bajo el título de “¿Quieres subir a mi casa, guapo?”—, aprovechando, entre otras trampas, una zona gris que le permitía imprimir cualquier cantidad de material británico y europeo que todavía no hubiera encontrado editor en Estados Unidos. En sus mejores épocas, encabezó un imperio de imprentas clandestinas que le reportaron jugosas ganancias, aunque la edición al margen de la ley también lo llevó a la cárcel en numerosas ocasiones.²

2 Kevin Birmingham, *El libro más peligroso. James Joyce y la batalla por ‘Ulises’*, Madrid, Es Pop Ediciones, 2016, pp. 327-340.

Hasta donde se sabe, en un principio Roth tuvo la intención de pagarle a Joyce por la publicación serializada de su obra, pero el trato que pudo haber hecho con el autor —o con alguno de sus cercanos, como Ezra Pound— nunca ha quedado del todo claro. El caso es que Joyce, Pound y Beach empezaron a verlo como un peligro comercial, basados en las mentiras del propio Roth que aseguraba contar con miles de suscriptores de *Two Worlds Monthly*, la revista que puso en circulación en 1926 y en la que el contenido principal era una selección del *Ulyses*. La imposibilidad de llevar a cabo acciones legales contra el editor les hizo pensar en maneras prácticas de desalentarlo, entre ellas, enviarle a “una pandilla de pistoleros para que se cague en los pantalones”,³ propuesta de Pound que, por fortuna, nadie tomó en serio.

Beach y Joyce encontraron dos soluciones *razonables*: una protesta pública firmada por más de ciento sesenta escritores —en la que no participó Pound— contra la piratería del *Ulyses* y una demanda posterior que prohibiera a Roth usar el nombre de Joyce en cualquier publicación o anuncio publicitario. En febrero de 1927, la protesta fue recogida por decenas de periódicos que enfatizaron no solo los abusos de un aprovechado que no le pagaba un solo centavo al novelista, sino las aberrantes mutilaciones a las que había sometido al *Ulyses* para evitarse problemas con la censura. No obstante que, a partir de entonces, el lodo de la vergüenza cayó sobre Roth, la edición ilegal del libro siguió su curso. Beach dejó asentado en sus memorias que en los años siguientes circularon ejemplares —posiblemente de Roth, que después de su primera temporada en la cárcel había abandonado el negocio de las revistas para centrarse en la piratería de libros— con una presentación casi idéntica a la edición de Shakespeare and Company, pero con el texto alterado y un papel de menor calidad. Su

3 *Ibid.*, p. 333.

descripción de los métodos de distribución haría pensar en la era de la ley seca: “Un colega me contó cómo los ‘libreros’ [piratas] abastecían a las tiendas con sus mercancías: un camión se detenía en la puerta; el conductor, siempre diferente, preguntaba cuántos ejemplares del *Ulyses* o de *El amante de Lady Chatterley* necesitaban; el librero podría comprar diez o más a cinco dólares, para venderlos después a diez; el conductor tiraba los libros y se marchaba.”⁴

A pesar de haber cosechado calificativos como “sinvergüenza”, “rata”, “traficante de obscenidades” y “pornógrafo”, Roth no siempre ha sido visto como la escoria que promovieron Joyce, Beach y sus firmantes. Una de esas voces a contracorriente ha sido la de Jay A. Gertzman, biógrafo del pirata, que en su libro *Infamous modernist*⁵ ha buscado reivindicar a un personaje a la sombra que, entre otras cosas, quiso llevar obras modernistas a las masas. Gertzman argumenta de modo convincente que no es que los extractos publicados por Roth le quitaran lectores a la edición oficial del *Ulyses*, sino que abarataban el valor de los ejemplares que muchos habían comprado como una “inversión”. En los años veinte, coleccionar ejemplares del *Ulyses* tenía sentido solo si mantenían su estatus de bien escaso. De ese modo se entiende que la protesta de los ciento sesenta escritores subrayara con tanto ahínco el carácter “mutilado” de la versión de Roth: su valor respecto a la edición de Beach debería verse como basura.

Sin embargo, una revisión a conciencia del texto expurgado por Roth demuestra que no se trató de una depuración extraordinaria. Los extractos publicados en *The Little Review*, bajo la supervisión de Pound y

4 Sylvia Beach, *Shakespeare and Company*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991, p. 180.

5 Jay A. Gertzman, *Samuel Roth. Infamous modernist*, Gainesville, University of Florida Press, 2013, 416 pp.

Margaret Anderson, también habían sido mutilados en una proporción no menor a la de Roth, y nadie los había acusado de malas prácticas. Para Gertzman, Roth se había convertido provechosamente en el chivo expiatorio que impulsara el capital cultural del *Ulyses*. Representaba, además, al villano perfecto: un empresario sin escrúpulos al cual oponer los esfuerzos titánicos de Joyce y sus partidarios no solo para publicar una novela *íntegra* sino *respetable*. Roth se movía en los círculos de la cultura popular semipornográfica y atacarlo a él era posicionar al *Ulyses* como alta cultura.

En diciembre de 1933, el *Ulyses* fue considerado legal en Estados Unidos, gracias a un astuto plan de uno de los fundadores de Random House para armar un nuevo juicio. Casi doce años habían pasado desde su edición original y mucha tinta había corrido sobre todo alrededor de sus méritos literarios. Cinco semanas después del veredicto a favor, *Ulyses* ya se encontraba impreso y encuadernado, listo para llegar a los numerosos lectores que lo habían adquirido en preventa. En tres meses, calcula Birmingham, el libro vendió más ejemplares que en los doce años precedentes y Joyce recibió un justo cheque de 7,500 dólares por parte de la editorial. El único problema de este final-feliz-para-todos era que la versión que se había editado no era la oficial de Shakespeare and Company sino la de Samuel Roth, que se veía casi idéntica. La propia gente de Random House había caído en la trampa y el primer *Ulyses* libre de circular por el país fue la inesperada venganza de un pirata contra la gente de prestigio que lo había vilipendiado. —

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico y escritor. Es editor responsable de *Letras Libres* (México). Este año, Turner pondrá en circulación su libro *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles*.



Luis Barragán

por Luis Roberto Vera

Este mes se conmemoran 120 años del nacimiento del arquitecto Luis Barragán, el único mexicano que hasta el momento ha ganado el Premio Pritzker. Sobre la trascendencia de su obra se publicó este artículo en el número 108 de *Vuelta*, en noviembre de 1985. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

Luz y espacio, al igual que silencio y soledad son elementos representativos de su obra. Magia y sorpresa, de igual manera, son palabras recurrentes entre los conocedores de la obra de Luis Barragán y quienes lo han tratado personalmente saben de su amor por la naturaleza y la música.

Y de esta última no es de extrañarlos ya que se la suele señalar como hermana de la arquitectura. Ciertamente, de alguna manera, el silencio equivale al vacío, puesto que se integran junto a sonidos y sólidos como parte intrínseca en la estructura de cada obra. Y si la música necesita del silencio para poder desplegarse en toda su potencia, la arquitectura, asimismo, requiere de un espacio específico para poder imponer su materialidad.

Encarnación de los materiales mismos que componen este arte, la arquitectura de Barragán los utiliza en su depurada e inmediata presencia combinando tradición y modernidad.

Entre los más importantes arquitectos de nuestro tiempo, Barragán se sitúa junto a Le Corbusier, Frank

Lloyd Wright, Mies van der Rohe. Pero, al contrario de ellos, mientras en Le Corbusier por lo general nos enfrentamos a espacios compellidos a las dimensiones de un urbanismo descomunal y anónimo, y en tanto Frank Lloyd Wright integra sus edificios al paisaje circundante absorbiéndolo, al mismo tiempo, a través de grandes ventanales, y Mies van der Rohe, por su parte, maneja los elementos de que lo proveen la técnica y el desarrollo científico contemporáneos, Luis Barragán utiliza productos mexicanos y transpone espacios rigurosamente desnudos entre muros igualmente puros en un contrapunto con el paisaje que los rodea y mediante los cuales su obra es tanto una respuesta frente al anonimato colectivo como una continuación de la arquitectura mexicana tradicional. Es imposible dejar de relacionar esos espacios escuetos, de formas sencillas y sólidos volúmenes con los patios, taludes y terraplenes de la arquitectura precolombina, del mismo modo que con las bodegas, abrevaderos, zaguanes y fuentes de la arquitectura española.

Creación depurada, en donde se han eliminado los detalles para dar énfasis a las cualidades más íntimas de la artesanía autóctona. Desbrozamiento y decantación que provienen de una hermandad profunda en donde adquieren todo su valor plástico los botellones de vidrio soplado, equipales, macetas, cerámicas y azulejos de simple barro cocido o de talavera, pisos de paja, alacenas y juguetes de madera populares, para llegar a una abstracción arquitectónica de sus elementos esenciales, produciendo un efecto a la vez dramático y de íntimo reposo en sus espacios, formas y volúmenes llenos de textura y color.

Paradójicamente: menos es más.

Al limitarse a un ideal de ascesis y aislamiento, frugalidad y parsimonia, este desapego es una lección frente a la desmedida acumulación de objetos de consumo. Ser en vez de tener.

Porque no es un azar que Barragán sea un devoto del autor del *Cántico de las criaturas*. Y la parquedad franciscana y el sentimiento de intensa comunicación con los elementos de la naturaleza –sol, agua y tierra de un clima en donde resplandecen los colores– se viven por medio de la manera misma de utilizar los materiales. La forma, el peso y el color de las piedras o la madera que descubre sus vetas en el apartamento de un refectorio son todas partes de la expresión de un calmado regocijo que necesita de la presencia del silencio y de la naturaleza. El rumor y la sombra del follaje acompañan siempre a los reflejos y sonidos del agua que se precipita en un estanque. Símbolos y vías en la arquitectura de Luis Barragán son también parte de la esencia misma del mundo que este arquitecto logra recrear. La magia y la sorpresa del silencio en donde la música de la naturaleza vive en soledad.

Barragán sintetiza, igualmente, la tradición romano-árabe en México, en especial la de los conventos franciscanos del siglo XVI, con el medio geográfico y la arquitectura popular del Jalisco que lo viera nacer y del Michoacán que conociera en su infancia.

Al ver el estudio del artista, como al observar algunos de sus espacios abiertos, Barragán nos presenta la doble paradoja de que por ser tan profundamente mexicano y tradicional su trabajo sea reconocido internacionalmente como uno de los mayores exponentes de la arquitectura contemporánea. Como toda verdadera obra de arte, su arquitectura es también una revelación. Tal y como el propio Barragán lo ha dicho: “Toda arquitectura que no expresa serenidad no cumple con su misión espiritual.” –

LUIS ROBERTO VERA (Linares, Chile, 1947) es poeta, traductor e historiador del arte. Parte de su obra ha aparecido en antologías como *Poetas de una generación: 1940-1949* (UNAM/ Coordinación de Difusión Cultural, 1981) y *Poesía al margen del canon* (BUAP, 2015).