

Letrillas



Fotogramas: *La civil*, de Teodora Ana Mihai.

CINE

Venir y mirar: *La civil*

por **Fernanda Solórzano**

“Que vengan a México y vean”, respondió en entrevista el director mexicano Amat Escalante a *The Guardian*. Se refería a los cargos de “sensacionalista” que le hicieron algunos críticos y periodistas que asistieron al estreno de su película *Heli* (2013), en el Festival de Cannes. La película describía las atrocidades cometidas por un puñado de narcos contra los miembros de una familia; Escalante las mostraba en tomas frontales y sin elipsis —y de ahí el reclamo—. (En la secuencia más comentada, los criminales cuelgan a

un joven del techo y, tras darle una paliza, le prenden fuego en los genitales.) *Heli* abrió un debate sobre si escenas como esa no convertían al director en un torturador no muy distinto a sus personajes. Sin embargo, muchas de las críticas sugerían que, más allá de su aspecto visual, *Heli* estaba magnificando el tema que abordaba. Quizá para un espectador extranjero la impactante secuencia inicial (que culminaba con narcos colgando cadáveres de un puente como si fueran esferas) no podía ser sino una invención perversa del

director. Escalante nunca ha negado que busca generar incomodidad en el espectador, pero esa vez se vio obligado a defender otra cosa: la fidelidad de las imágenes respecto a la realidad. De ahí su respuesta que, sin querer, evoca el título de una de las películas más implacables sobre genocidio y tortura: *Ven y mira* (1985), del ruso Elem Klímov.

Pienso en esa respuesta cada vez que una película sobre las masacres del narco en México recibe atención internacional (al final, *Heli* le hizo obtener a Escalante un muy merecido premio al mejor director), pero es ignorada por las audiencias del país masacrado. Cada vez más, hay que “convencer” a los espectadores mexicanos de *venir y mirar*. Valga decir que no todas las películas sobre violencia en México tienen el estilo confrontativo de *Heli*. Por el contrario, una y otra vez evitan mostrar violencia explícita y se narran desde

puntos de vista que apelan a la empatía del espectador. Como ejemplo, las tres películas sobre el tema aplaudidas en festivales recientes, todas historias centradas en mujeres. En 2020, la insuperable *Sin señas particulares*, de la mexicana Fernanda Valadez, acumuló casi treinta premios e incontables elogios por su retrato de una madre que sigue las huellas de su hijo desaparecido y se adentra en un infierno casi literal. En 2021, la primera ficción de la salvadoreña-mexicana Tatiana Huezo, *Noche de fuego*, igual conmovió a las audiencias por narrar la historia de una comunidad tomada por el narco desde la perspectiva de tres niñas en continuo riesgo de ser secuestradas. La película obtuvo una mención especial en la sección Una Cierta Mirada, en la pasada edición de Cannes. En esa misma sección, la película *La civil*, de la directora rumana Teodora Ana Mihai, obtuvo el llamado “Courage Award” (o “premio a la valentía”), y su actriz principal, Arcelia Ramírez, recibió un aplauso de diez minutos.

Las ovaciones largas son comunes en Cannes y no siempre garantizan algo, pero la dirigida a Ramírez sí hacía justicia a su interpretación de Cielo: una madre que, sin ayuda, busca a su hija secuestrada. Por su premisa, *La civil* tiene paralelos con *Sin señas particulares*. El relato de Mihai, sin embargo, es sobre todo la crónica del endurecimiento de Cielo al descubrir que todos a su alrededor son indiferentes y hasta cómplices de la desaparición de su hija. Uno observa esta transformación en los ojos del personaje: en tomas de reacción, en espejos retrovisores, o en las muchas veces en las que la cámara del fotógrafo Marius Panduru se cierra en su rostro. Ante el silencio de los demás, su único recurso es mirar a los vecinos, sus rutinas y sus interacciones con otros.

Más allá de algunas secuencias que ponen en riesgo la verosimilitud del relato, que más adelante comentaré, Mihai narra la historia de Cielo como si el personaje mismo se sometiera a

las exigencias de filmar un documental: para construir el relato que llega al espectador en forma de corte final, es necesario que la documentalista pase periodos (que van de semanas a años) observando la normalidad. Son los momentos atípicos los que revelan la trama escondida —una repetición sospechosa, una coincidencia demasiado grande, un comentario fuera de lugar.

Esta decisión puede rastrearse en la ópera prima de Mihai: el documental *Waiting for August* (2014), sobre siete hermanos menores de edad que viven solos en Bucarest porque su madre trabaja en Italia y tardará meses en volver. La hermana de quince años cumple el rol de *mamá* sustituta. Según ha dicho la propia Mihai, la historia hace eco de su propia infancia, cuando sus padres viajaron a Bélgica huyendo de la dictadura de Nicolae Ceaușescu y ella tuvo que esperar un año para reunirse con ellos. *Waiting for August* no tiene un arco dramático tan pronunciado como el de *La civil* (que, por estar basada en un caso real, Mihai primero planeó narrar como documental). A pesar de que el retrato cotidiano de los niños rumanos no guarda semejanzas con la tragedia al centro de *La civil*, ambas cintas muestran madres separadas de sus hijos (y padres que, para el caso, no sirven de mucho). A propósito de las recurrencias que rescatan los documentalistas, a lo largo de *Waiting for August* aparece una televisión siempre sintonizada en un canal de telenovelas latinoamericanas. Como ya sabemos, muchas de ellas giran en torno a la maternidad. Cuando se habla de ello, los hermanos ponen atención.

En la primera secuencia de *La civil*, la única en la que aparecen juntas Cielo y su hija Laura (Denisse Azpilcueta), también se ve una televisión donde pasa una telenovela. Una escena en la que un hombre agrede a una mujer roba la atención de Cielo. Esto ocurre momentos antes de que Laura salga de la casa en la que viven solas. La secuencia establece el vínculo entre ambas (“De tal hija, tal madre”, repite Laura)

y deja ver que el padre de la chica se ha desentendido de ambas. Pocas secuencias adelante Cielo va manejando y una camioneta le cierra el paso. Su conductor, un chico apodado “El Puma”, se acerca a la ventanilla para decirle que si quiere ver de nuevo a su hija tendrá que pagar 150 mil pesos. Todo a la luz del día. Más aún, “El Puma” le propone afinar detalles en una antojería cercana. A nadie le parece extraña la reunión entre una mujer nerviosa y dos jovencitos que tratan mal al mesero y se comportan como si fueran los dueños del lugar. Por lo que va revelando la trama, es probable que lo sean.

La acción transcurre en una ciudad del norte de México. Podría ser cualquiera, dondequiera en el país. La visibilidad y el desenfado con los que los secuestradores negocian con Cielo es un recurso efectivo para comunicar que ese es un evento *normal*. Momentos antes de ser interceptada por los extorsionadores, Cielo había visto circular a dos camionetas del ejército, con militares empuñando armas y patrullando la zona. Otra forma de subrayar cuál de los bandos es el que mantiene el poder. Cuando más adelante el teniente Lamarque (Jorge A. Jiménez) le ofrece a Cielo buscar a Laura en distintas casas de seguridad —llevándola a ella a bordo y permitiéndole confrontar cara a cara a un sospechoso— el guion de *La civil* bordea la ingenuidad. Lo mejor de esas secuencias no son sus escenas de fuego cruzado, sino una conversación en la que Lamarque le hace ver a Cielo que *todos* los guisos de la fonda que recién visitaron estaban hechos a base de brócoli. Lamarque le explica a Cielo que el narco pone estrellas de metal en las carreteras, lo que provoca que camiones de carga queden a merced del saqueo. Los habitantes de las comunidades —dice— se benefician de ello. Es decir: la cosa es compleja. A falta de autoridades que les devuelvan su autonomía —todos pagan derecho de piso—, es casi comprensible que vean en esa simbiosis una forma de compensación.

La carta más fuerte de *La civil* es la revelación de estas redes, imperceptibles a primera vista. Es una película sobre la pérdida de la inocencia —en el caso de *Cielo*, de la ilusión de comunidad—. No es que *Cielo* se creyera habitante de un país seguro. En la secuencia más lúgubre, la mujer acude a una morgue después de escuchar en la televisión que aparecieron dos chicas muertas. “Necesito ver a las decapitadas”, le dice a la forense encargada, quien la hace recorrer pasillos saturados de cadáveres. La cámara muestra por un instante una cabeza sin cuerpo. Es la única imagen de su tipo en toda la película, pero lleva a la pregunta de siempre y a la anécdota sobre *Heli*: ¿cómo representar el horror sin hacer que las audiencias quieran mirar a otro lado? No solo durante la película sino el resto del tiempo. Y es que asumo que el propósito de sus directores es justo el contrario: acercar al público a su referente real.

Escribo esto días después de que un grupo armado irrumpiera en un velorio en San José de Gracia, Michoacán. Un video que circuló en redes mostró cómo los sicarios sacaron a la calle a diecisiete de los asistentes y, a la vista de todos, los fusilaron contra una pared. Luego se llevaron a los muertos y tuvieron varias horas para limpiar el lugar. Ante la ausencia de cuerpos —y a pesar de los rastros de masa encefálica—, el presidente dudó de que eso hubiera ocurrido. “Ojalá no sea cierto”, dijo cuando se le preguntó sobre el tema. En los siguientes días se desentendió. ¿Por qué invitar a las audiencias, a través de una película, a *venir y mirar*? Porque a estas alturas puede que el cine sea la única forma de entender y enfrentar. No vaya a ser que, como a otros, nos gane la incredulidad. —

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)*.



Fotografía: *Tiburón*, de Lázaro Gabino Rodríguez.

TEATRO

De lo real y sus variaciones en la escena

por Verónica Bujeiro

Este siglo ha visto un notable interés en la realidad como materia prima de la reflexión artística, ya sea en el auge que ha conseguido el cine documental, el relativo éxito de los productos de la llamada no ficción en el ámbito narrativo y la exploración de la primera persona como bastión de subjetividad que se muestra de cara hacia lo político. Dentro de su reflexión y práctica a lo largo del siglo xx el teatro dista de encontrar este recurso como novedad, pero se ha unido a la práctica bajo el interés de someter

una verdad al contrato con la ficción dramática en pos de una búsqueda reflexiva y estética. Esto ha logrado productos de sumo interés para la práctica y evolución del arte teatral de nuestros días a nivel internacional.

El teatro mexicano ha incursionado en este terreno desde la dramaturgia de Vicente Leñero, emparentado en su veta periodística con la materia prima testimonial de algunas de las obras de Víctor Hugo Rascón Banda, hasta el trabajo del Teatro de la Rendija en los años noventa, cuyos

integrantes, siguiendo los preceptos del *teatro personal* de Gabriel Weisz, de alguna manera anticiparon esa línea dramática de lo que hoy en día se reconoce como biodrama y autoficción, al poner en el centro de la escena las vicisitudes del yo. Más apegados al discurso escénico, los colectivos Línea de Sombra, La Comedia Humana y Teatro Ojo se han encargado de expandir el tratamiento de lo real con estrategias que hacen un cuestionamiento directo sobre las paradojas y zonas de acción que intervienen a partir de la fractura y la recomposición de nuestra experiencia sobre la realidad.

En esta última línea se podría ubicar a la compañía Lagartijas Tiradas al Sol, fundada en 2003 por Lázaro Gabino Rodríguez y Luisa Pardo, reconocida por su hábil ejercicio de colisión entre historia sociocultural e historia personal y que desde 2015 ha presentado el proyecto “La democracia en México” con la exploración de una obra temática dedicada a cada una de las entidades federativas que componen el país. *Tiburón* (2021), la novena pieza de este proyecto presentada durante la esperada vuelta presencial al Teatro Juan Ruiz de Alarcón, se centra en la exploración de la isla del título ubicada en Sonora a través del viaje paralelo de fray José María de Barahona, quien catequizó a los habitantes de esta localidad en el siglo XVI en una especie de llamado divino para propagar la fe católica, y el periplo del propio Rodríguez por el mismo lugar durante 2019. En esta obra el histrión lleva auestas una crisis identitaria previamente ensayada en *Lázaro* (2020), así como la confesión de una abulia ante la profesión actoral y la búsqueda por redimir este sentimiento, pues como él mismo indica “actuar es una forma de creer”. La obra ensaya, a partir de un constante desmontaje de personalidades que van del actor a la persona de Rodríguez y el personaje de Barahona, un encabalgamiento de

discursos que apuntan hacia un cuestionamiento sobre la verdad, equiparada aquí al acto de fe como asidero de la experiencia humana, lo cual se convierte en una cavilación sobre la creencia como un acto cultural, artístico o bien personal que recae en el hecho escénico mismo que estamos presenciando (un golpe efectista que identifica la impronta de la compañía). La diatriba funciona como una hábil revelación de capas de realidad que se contradicen constantemente provocando el drama necesario, aunque se dispersa al añadir la proyección de videos virales que acaso apuntan a la saturación y la presencia ubicua de la posverdad en la actualidad, pero abren la temática hacia un rumbo de contenidos que no acaba por asentarse. El resultado en general deja interrogantes en el espectador sobre la naturaleza y ejercicio del concepto de verdad que rectifican el lugar que la compañía ha logrado a nivel internacional.

También organizado por Teatro UNAM y como parte de la reapertura del Teatro Sor Juana Inés de la Cruz después de dos años de permanecer cerrado, la compañía mexicana-española Oligor y Microscopía, de Shaday Larios y Jomi Oligor, presentó *La melancolía del turista*, un viaje intimista por dos puertos, el de La Habana y Acapulco, desde una perspectiva que aborda lo real colocando al centro la poética del objeto como testigo del acontecimiento. Para quien nunca haya presenciado el trabajo de estos creadores-investigadores es preciso decir que la acción se da a partir de la exquisita manipulación de objetos encontrados sobre los cuales recrean un universo en miniatura; para ello se restringe la mirada (y las condiciones de aforo) a un escenario pequeño sobre el cual el rito teatral se ejerce con un ritmo hipnótico y cautivante que va construyendo escenas por medio de los objetos y el relato pausado y gentil de ambos creadores. En esta pieza operan alrededor de las

imágenes plasmadas en una postal en su potencia evocadora y sugestiva y van en búsqueda de los personajes que las habitan, como es el caso de la icónica figura de la mujer cubana que fuma un puro enorme, quien lejos de esa imagen poderosa vive la suerte de todos los demás habitantes de la isla siempre bajo condiciones inciertas de sobrevivencia, y “El peque”, un insigne clavadista retirado de La Quebrada que revive sus victorias como un eco de la prosperidad que alguna vez tuvo el puerto mexicano, hoy asolado por la violencia del crimen organizado. La atmósfera permite que aflore la nostalgia del turista y la evocación de un goce personal, pero también la reflexión lastimosa de ese deterioro que evidencia el sepia de la postal en el contexto actual de los personajes citados, como figuras incólumes de un paraíso perdido que se mantienen pese a las arduas condiciones del tiempo. La experiencia en sí es un asomo a una caja fantástica que incluye la recreación de escenarios sorprendentes en escala reducida y un cine improvisado por donde se proyectan reflexiones profundas que en conjunto remiten a una escenificación palpable de la memoria. Detrás de esta magia reside un arduo trabajo de investigación histórica y escénica en donde se busca y revive el drama que queda en los objetos, como una especie de arqueología escénica de la cual Shaday Larios es una figura reconocida, así como la manufactura de la maquinaria empleada en la representación en donde Jomi Oligor se destaca con su juguetería fantástica.

Ambos ejemplos citados dan cuenta de ese movimiento que se aleja de la ficción en pos de una experimentación y un cuestionamiento de la representación en sus diversas acepciones, reivindicando a la realidad como un pletórico campo de exploración para la escena. —

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.



Mural: Fanny Rabel. Fotografía: Sergio Toledano.

MEMORIA

El mural de mi padre

por Enrique Krauze

Las vacaciones con él no eran vacaciones. Había que aprender a trabajar. Me despertaba muy temprano para llegar a la imprenta antes de las ocho. Nos despedíamos, él a su oficina, yo a checar tarjeta. Pero antes me quedaba viendo el mural. Representaba una variación de *La maestra rural*, el fresco de Diego Rivera en la SEP. En un árido paraje del campo mexicano, un público respetuoso y atento escucha a la maestra: un viejo campesino con sombrero en mano, una mujer con su bebé bajo el rebozo, hombres circunspectos, mujeres descalzas, un niño con su penca de maíz. Pero en vez del guardia rural de la escena original, mi padre y su socio, Alfonso Mann, aparecían junto a los obreros operando unas máquinas *offset*. Abajo, un humilde muchacho vestido de overol vocea un periódico donde se lee: “La imprenta al servicio

de la cultura.” Mi padre soñaba que su fábrica, Etiquetas e Impresos, sirviera a la cultura. “¿Cómo se te ocurrió el mural?”, le pregunté alguna vez. Como toda su generación preparatoriana, creció contemplando los murales de San Ildefonso. Gracias a su amiga Lupe Rivera conoció a Diego y a Orozco. Ese era el antecedente. En 1952 encomendó el mural a Fanny Rabel. Proveniente como él de Polonia, Fanny era amiga de Frida Kahlo y discípula directa de Diego.

Se llamaba Moisés. Debió ser artista o arquitecto, pero la vida lo llevó por otros rumbos. Trabajó en el barco que lo trajo a México llevando agua y alimentos para su madre, su hermano mayor y su hermana menor. Trabajó al lado de su padre, cortando trajes y uniformes en la Sastrería Colombia. Ahí seguía mientras estudió en la Escuela Nacional de Ciencias Químicas, y terminó la carrera, pero quería trabajar por cuenta propia. Alfonso supervisaba el tercer turno en una fábrica de etiquetas y le propuso poner un changarro. Pedirían un préstamo a mi abuelo, comprarían una prensa Chandler, rentarían un garaje, contratarían tres o cuatro obreros. Así comenzó. Había que esforzarse, porque a la avanzada edad de veintidós años, y ya con novia

(Helen, mi madre), apremiaba el tiempo. Y entonces descubrió su vocación en la vida: vender.

“¡Qué difícil es vender!”, me decía. Vender —esa labor milenaria— es un desafío al carácter: la incertidumbre, la necesidad de convencer, la tristeza de fracasar. Recuerdo su dicha cuando llegaba de cerrar una venta, con los prototipos y diseños en la mano.

Primero vendió etiquetas y cajas plegadizas para medicinas, luego para perfumes, industria dominada por empresarios asturianos. Dos de ellos (don Vicente Llanea y don Enrique Rodríguez) lo adoptaron como proveedor y lo apoyaron. Eran dueños de Dana, una gran fábrica de perfumes. El edificio de ladrillo todavía está en pie, en la calle de Taxqueña, entre Mina y Prolongación Ayuntamiento. Al



paso de los años, Etiquetas e Impresos encontró su ubicación final contigua a Dana.

Mi padre nunca olvidó la fecha de su arribo a Veracruz: 8 de febrero de 1931. Tras un año de ausencia, la familia se reunía con don Saúl, el sastre, que se había adelantado. Muy pronto los hijos aprendieron español y lo enseñaron a los padres. Descubrieron Chapultepec y la Alameda, llevaron flores a doña Clara en el Día de las Madres, honraron el calendario cívico (mi padre vestido de Moctezuma, tocando muy serio el teponaztle). Había quedado atrás Wyszaków, el pueblo de su infancia. Habían quedado atrás el abuelo Miguel, tíos, tías, primos. Poco sabrían ya de ellos. Casi todos morirían en el Holocausto.

Llegaron tiempos difíciles. En 1969 se separó de su socio. Para entonces habían fundado otras tres fábricas pequeñas que servían al mismo ramo. Alfonso y su hijo llevaron a buen puerto Etiquetas e Impresos. Mi padre y yo tratamos de hacer lo mismo con las empresas restantes, pero nos llevó mucho tiempo lograrlo. Trabajamos juntos hasta mediados de los noventa.

Tenía una bonhomía natural y una cierta elegancia de conde polaco. Detestaba el racismo. Al final de su vida averiguó la dirección de quienes lo lastimaron y los visitó para perdonarlos sin decir palabra.

En *La muerte de un vendedor*, de Arthur Miller, la escena final es el entierro de Willy Loman, que se ha pasado la vida vendiendo seguros para sostener a su familia. Su vecino Charley pronuncia un exordio inolvidable: “Nadie puede acusar a este hombre. No comprenden: Willy era un viajante.” Así pensé de mi padre, cuando murió hace quince años. Así volví a pensar el 2 de marzo, en el centenario de su nacimiento. “Noble, luminoso, trabajador”, grabamos en su lápida. Ahora veo el mural en mi oficina. —

ENRIQUE KRAUZE es historiador, ensayista y editor, director de *Letras Libres* y de Editorial Clío.

CINE

Paisajes antes, durante y después de la batalla

por **Ernesto Diezmartínez**

“¿Qué es lo que pasa? ¡Que estamos en guerra!” así responde un soldado, carcajeándose, a un periodista alemán y a su intérprete en uno de los doce episodios en los que está dividido *Donbass* (2018), décimo largometraje del prolífico cineasta ucraniano Serguéi Loznitsa. Ganador del premio a mejor director en la sección Una Cierta Mirada de Cannes 2018, Loznitsa nos presenta en *Donbass* una docena de viñetas en las que de la sátira pasamos al horror y de ahí al cine bélico, luego al melodrama o, incluso, al falso documental.

Ubicada en la Donbass del título, en la separatista y prorrusa República Popular de Donetsk —ese mismo lugar de Ucrania oriental por donde el pasado 24 de febrero entraron las tropas rusas—, la cinta de Loznitsa nos presenta el aquí y el ahora de una batalla que inició hace varios años y Occidente se negó a ver hasta que, previsiblemente, ya fue demasiado tarde. En la puesta en imágenes del camaleónico cineasta ucraniano —que en su notable filmografía ha alternado el documental de archivo con el espectacular cine bélico o la devastadora sátira política— domina una cámara en mano siempre en movimiento, con la que captura el caos inherente a la inestabilidad social provocada por la ocupación rusa de esa región. El estallido de una mina precede al baño de mierda al que es condenado un político al que luego le sigue la delirante crónica de una boda después de haber

visto el linchamiento de un anónimo pobre diablo.

El inicio de esta obra mayor de Loznitsa sucede en una especie de set cinematográfico en donde unos “civiles” se maquillan y se preparan para aparecer minutos después frente a las cámaras de televisión rusas, denunciando la agresión de los malévolos ucranianos, traidores, fascistas y asesinos de niños. Que el desenlace ocurra en ese mismo lugar, en circunstancias muy diferentes que terminan siendo las mismas, es un auténtico golpe de genio de Loznitsa: lo que vemos es lo que quieren que veamos, lo que escuchamos es solamente lo que nos dicen.

El interés de Loznitsa por explorar cómo se construye la verdad —o, mejor dicho, cómo se monta el espectáculo de la mentira— se mostró luego en dos notables documentales que dirigió inmediatamente después de *Donbass: The trial* (2018), acerca de la primera gran purga estalinista preparada y filmada como un gran espectáculo propagandístico, y *State funeral* (2019), centrada en el magno funeral que la burocracia soviética preparó para despedir a Papito Stalin. Incluso en su más reciente filme documental, *Babi Yar. Context* (2021), presentado en Cannes 2021, Loznitsa revisa con bisturí las consecuencias de un pesadillesco episodio ocurrido en septiembre de 1941 en otro tipo de ocupación: el asesinato masivo de más de 33 mil judíos, perpetrado a las afueras de Kiev por el ejército invasor alemán, con el entusiasta apoyo de milicias ucranianas pronazis. Como sucede en *Donbass* con los civiles separatistas que empiezan a linchar a un indefenso “exterminador voluntario nazi” —en realidad, un simple militante ucraniano—, en *Babi Yar. Context* somos testigos de cómo la gente común puede abrazar el mal, la violencia y la destrucción cuando se siente con el suficiente poder para imponerse sobre el vecino.

Loznitsa se ha convertido, en los últimos años, en el ineludible cronista del pasado y del presente de



Fotograma: Donbass, de Serguéi Loznitsa.

Ucrania, pero hay otros cineastas que lo han acompañado en esta tarea. Por ejemplo, en *Atlantis* (2019), quinto largometraje de Valentyn Vasyanovych, viajamos a un futuro muy cercano. Estamos en el año 2025, la guerra entre Ucrania y Rusia por los territorios ocupados ha finalizado y, acaso con la ayuda occidental, Putin ha sido derrotado y Ucrania ha prevalecido. Pero es evidente que, de cualquier manera, no ha sido salvada.

El escenario en el que sucede *Atlantis* parece el de un filme de ciencia ficción postapocalíptica. Puede ser que los rusos hayan sido expulsados, pero la guerra ha dejado como resultado un país devastado en su totalidad: territorios yertos y contaminados, minas que siguen estallando aquí y allá, cadáveres apilados sin reconocer, veteranos de guerra que optan por el suicidio como única forma de escape y un sistema económico que sigue explotando a los mismos de siempre, no importa que hayan sido héroes apenas un año atrás.

En su siguiente filme, *Reflection* (2021), presentado en Venecia 2021, Vasyanovych deja el pesimismo premonitorio para anclarse ahora en el horrendo presente: un cirujano acomodado deja su confortable vida en Kiev para ir de voluntario a la guerra —precisamente en los territorios de la Donbass de Loznitsa—, en donde es arrastrado a una espiral de torturas

y humillación al ser capturado por el ejército ruso. Aunque el médico logra regresar con vida a Kiev después de sobrevivir al infierno —escenificado a través de un impresionante plano secuencia de cinco minutos de duración—, es evidente que nada será igual para él. Más oscura incluso que *Atlantis* —en cuyo desenlace podía vislumbrarse algo de esperanza—, en *Reflection* queda claro que no hay vida posible después de la guerra, se gane o se pierda.

A esta misma conclusión se puede llegar después de ver los cuatro episodios con los que está construido *Bad roads* (2020), ópera prima como cineasta de la guionista Natalya Vorozhbit, ubicada, para no variar, en los mismos terrenos de la Ucrania ocupada. Con elementos de humor negro que parecen provenir del más incómodo cine rumano y con un provocador escepticismo de raigambre buñueliana, he aquí una cuarteta de historias —estén o no en el encuadre— de las peores indignidades de la guerra. En estos “malos caminos” de la confrontación rusa-ucraniana no hay salvación posible y cualquier asomo de amabilidad —como esa mujer ciudadana que se pierde en su auto en un pueblito y termina atropellando a una gallina— es castigado cósmicamente.

La guerra, según la oscura mirada de Vorozhbit —que es también la

de Vasyanovych y no se diga la de Loznitsa—, tiene la capacidad de convertir en monstruos a todos, incluso a ese miserable matrimonio campesino, ejemplo de pueblo bueno ucraniano, que cuando ve la oportunidad de exprimir a alguien está más que dispuesto a hacerlo. Como dijera el alegre soldado de *Donbass*, “esto es la guerra”. —

ERNESTO DIEZMARTÍNEZ (Culiacán, Sinaloa, 1966) es crítico de cine desde hace más de treinta años. Es parte de la Escuela de Humanidades y Educación del Tec de Monterrey.

MÚSICA

¡Hagan algo, esos críticos se van a pelear!

por **Eduardo Huchín Sosa**

La imagen del crítico musical como un hombre que vierte opiniones sin sustento y defiende una trinchera con palos y piedras como si, de verdad, estuviera resistiendo una invasión, es un cliché tan potente que todavía sigue dando frutos. A principios del siglo xx, Romain Rolland satirizó en su novela *Jean-Christophe*¹ no solo a quienes ejercían en aquel momento la crítica musical (“no conocía la música ni le gustaba, lo cual no le impedía hablar sobre ella”, dice de un personaje), sino el arraigado espíritu de batalla que había en todos los bandos (“en lugar de agradecer a la buena música que les ofreciera maneras tan diversas de gozar de ella, no toleraban otra forma de apreciarla que no fuera la suya”, afirma del enfrentamiento entre

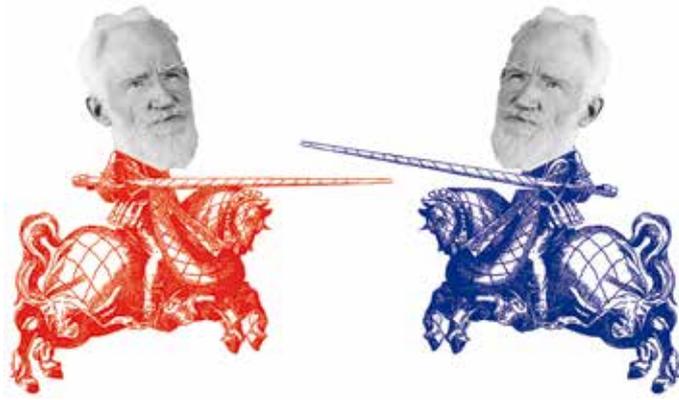
¹ Romain Rolland, *Juan Cristóbal*, tomo II, Caracas, Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2008, 598 pp.

dos facciones rivales: los *horizontalistas*, devotos del contrapunto, y los *verticalistas*, incondicionales de la armonía).

En una novela reciente, *Piano chino*, el escritor Étienne Barilier actualiza el duelo entre críticos, a través del intercambio entre el viejo Frédéric Ballade y el no tan viejo Léo Poldowsky, primero en la arena pública de los blogs y, más tarde, en el terreno privado de los correos electrónicos. Ballade y Poldowsky reseñan cada uno por su cuenta y de manera episódica un concierto de la pianista china Mei Jin —un trasunto apenas velado de Yuja Wang—, lo que da pie a un enfrentamiento entre dos formas de entender una misma obra, de valorar el repertorio occidental frente a otras culturas y de asumir el lugar del crítico en la sociedad.

La manzana de la discordia es la *Sonata número 2*, opus 35, de Chopin que, a decir de Ballade, la concertista ejecuta con maestría, resolviendo las contradicciones internas de una obra que, por un lado, contiene una de las melodías más parodiadas de todos los tiempos (la “Marcha fúnebre”, de la que existen versiones hasta de Tin Tan y Transmetal) y, por el otro, un “Finale” que anticipa las vanguardias del siglo xx. El punto de equilibrio entre un sononete trillado y un sonido innovador es el reto que Mei Jin libra con fortuna, según Ballade, pero su contrincante se muestra menos entusiasta. Poldowsky reconoce las habilidades técnicas de la pianista, pero no encuentra ningún viso de tragedia en su ejecución, como sí la ve en otros músicos que han fracasado en la misma empresa. Su impresión es que Mei Jin es menos una artista que un producto creado por la maquinaria comercial para engatusar al público y a algunos críticos, deseosos de ver a intérpretes no occidentales reinventando, según ellos, el canon.

A lo largo de su intercambio, Ballade y Poldowsky caminan sobre la cuerda floja que une a la opinión privada con la intervención pública



ÉTIENNE BARILIER

Piano chino. Duelo en torno a un recital

Traducción de Lucrecia Orensanz y Sharbel Pimentel
Ciudad de México, Librosampleados, 2020, 130 pp.

porque el centro de la cuestión es: ¿a quién sirve el crítico?, ¿a sí mismo, al lector, a cierta idea de arte que lo trasciende? Ballade busca a toda costa mantener a raya el comentario caprichoso, a diferencia de Poldowsky, para quien el juicio a contracorriente es una manera de enriquecer la conversación. Ninguno, sin embargo, se aferra a su postura: a pesar de algunos ataques personales salidos al calor del debate, tanto Ballade como Poldowsky ofrecen razones de peso, ejemplos históricos, preguntas que vale la pena responder. Ambos están convencidos de que *argumentar* convierte el gusto subjetivo en un asunto de interés general.

La historia de la crítica musical en Occidente muestra que ese conflicto entre la diversidad de gustos y el compromiso público no puede separarse con tanta facilidad. El desarrollo acelerado de la prensa, desde mediados del siglo xix, hizo crecer también la demanda de comentarios musicales, en un principio anónimos y no siempre fundamentados. Con la proliferación de medios, el gusto adquirió pluralidad, pero la cuestión de quién estaba capacitado para valorar una ópera o un concierto no se resolvió entonces y sigue sin resolverse del todo. En Francia, figuras como Stendhal, Gérard de Nerval o Théophile Gautier se hicieron un

nombre como críticos, a pesar de que carecían de conocimientos formales. La figura más influyente de la época, Henry Gauthier-Villars (alias Willy), a veces ni siquiera redactaba sus columnas, sino que aprovechaba una red de escritores fantasmas, entre quienes se encontraba su esposa Colette.²

De acuerdo con Debussy, en Francia “solo hay un crítico musical y ese es Willy; puede que no sepa lo que es una semicorchea, pero le debo la mayor parte de mi reputación”.³ El autor del *Prélude à l'après-midi d'un faune* sabía de lo que hablaba porque jugó en ambos lados de la cancha: como compositor recibió acusaciones de “afeminamiento” por parte de algunos comentaristas que tacharon su música de “decadente” y “enferma”, y como crítico firmó reseñas en las que, más que detalles técnicos, plasmó “mis propias impresiones sinceras, tal como las sentí”. En honor a la verdad, en ocasiones reciclaba material viejo o abandonaba los conciertos antes de que terminaran, aunque al menos no escribió acerca de un estreno sin haber asistido, como hizo Nerval, que

2 Delphine Mordey, “Critical battlegrounds in the French Third Republic”, en *The Cambridge history of music criticism*, editado por Christopher Dingle, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 334-370.

3 *Ibid.*, p. 349.

redactó una reseña sobre *Lobengrin* a partir de unos apuntes que le pasó Liszt.

De acuerdo con el musicólogo Eugene Gates, hubo épocas en que “no era posible involucrarse en ningún asunto musical sin elegir un bando”.⁴ La aparición, por ejemplo, de Richard Wagner tensó las relaciones entre quienes vieron en su música y su filosofía el advenimiento de una nueva era y quienes temieron una catástrofe. “La música de Wagner ya no es para nosotros un asunto artístico; es un asunto de orden público”, sentenció la revista francesa *L'Art Musical* en 1876. “Ya no corresponde al crítico juzgarlo, sino al prefecto de la policía prohibirlo.”⁵

Al fragor de la batalla, los admiradores de Wagner llegaban a responder con similar exaltación. George Bernard Shaw no solo hizo todo lo posible para lograr mejores montajes del alemán en Londres, sino que dirigió sus agudas invectivas contra los antiwagnerianos y contra cualquier compositor que estos alabaran sin importar la calidad de sus obras. Fue el caso —bastante lamentable— de Johannes Brahms, al que consideraba el continuador de una tradición ya caduca y sobre el que escribió que había aguantado el tedio que le producía *Un réquiem alemán* leyendo un libro durante el estreno. “Pero cuidado: no niego que el *Réquiem* sea una sólida pieza de manufactura musical”, añadió más adelante. “De inmediato sientes que solo pudo haberla escrito el director de una funeraria de primera clase.” Solo décadas más tarde, cuando su crítica musical fue publicada en forma de libro, Shaw admitió —en una nota al pie— que sus comentarios acerca de Brahms habían sido “apresurados (por no decir tontos)”.

Pese a la ligereza con la que habló de Brahms, y de otras figuras como Rossini, Donizetti o Liszt, Shaw era consecuente con el papel que

imaginaba para el crítico. Escribir una reseña, afirmó en más de una ocasión, solo valía la pena si ponías tus sentimientos en ella. Era precisamente la capacidad de volver “un asunto personal” el buen o mal arte lo que convertía a una persona en crítico, a diferencia de los analistas supuestamente imparciales que pululaban en el bando contrario. “El artista que explica mi menosprecio alegando ojeriza personal tiene toda la razón”, se justificó en un artículo. “Cuando la gente no da lo mejor de sí y es a la vez autocomplaciente, los odio, los aborrezco, los detesto, anhelo destrozarlos miembro a miembro y esparcir los pedazos por el escenario.”⁶

Tampoco podríamos decir que la actitud de Shaw fuera excepcional en el medio. En una extraordinaria revisión de la crítica británica del siglo XIX, la historiadora Leanne Langley⁷ identificó tres voces recurrentes en aquel periodo, que, a mi parecer, siguen siendo útiles para hablar de la crítica de música: la del *custodio* que protege a los oyentes de las malas obras, la del *abogado*, dispuesto a defender o atacar las novedades para abrir el debate, y la *reflexiva*, que busca comprender la propia experiencia estética. Los críticos a menudo transitaban entre estas voces para argumentar y casi nunca se casaban con un solo personaje.

Acaso por dar un nuevo aire a todos esos matices, una novela como *Piano chino* puede confirmar la vitalidad de la crítica, ejercida en blogs, revistas e incluso en una conversación. Su principal virtud no es utilizar la ficción para poner temas sobre la mesa, como el eurocentrismo o las diferencias sutiles entre técnica y genialidad, sino abundar en las personas que escriben sobre música, con todos sus prejuicios, dudas y confianza en un arte que los sobrepasa. Hacia el final del libro, el

incisivo Poldowsky entiende la postura, a primera vista complaciente, de su camarada de mayor edad: “Si le canta usted a la belleza, no es porque existe, sino para que exista”, le dice, un poco harto de la mirada corrosiva que ha practicado todos estos años y abierto a que la verdadera vocación del crítico musical sea el elogio razonado más que la mordacidad. “Quizás este sea el verdadero papel de los críticos, su auténtica dignidad. Quizá sea así como participan en la creación.” —

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

IN MEMORIAM

Álvaro Uribe: El cuento de nunca acabar

por **Hernán Bravo Varela**

a Tedi, que podría contarlo como nadie

“Escribo porque quiero saber de qué voy a escribir.” La frase —epifanía y burla— era un credo para Álvaro Uribe (1953-2022). Una idea peligrosa en manos del eterno principiante, pero toda una escuela de autocritica para quien, con sus dones, combate la autocracia del estilo. No se trata de un alegato a favor de una inspirada inconciencia, sino en contra de la literatura como recetario de las buenas causas e indignaciones. Si un narrador conoce ya el destino de sus personajes y la evolución de sus tramas, ¿para qué tomarse la molestia de aburrir al lector (y aburrirse a sí mismo) redactando episodios de imaginería colectiva?

Contra el tono edificante que anula cualquier suceso, la observación atenta

4 Eugene Gates, “The music criticism and aesthetics of George Bernard Shaw”, *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 35, núm. 3, otoño de 2001, pp. 66.

5 Delphine Mordey, *op. cit.*, p. 359.

6 Eugene Gates, *op. cit.*, p. 65.

7 Leanne Langley, “Gatekeeping, advocacy, reflection: Overlapping voices in Nineteenth-Century British music criticism”, en *The Cambridge history of music criticism*, pp. 147-169.

y sin prejuicios del azar. No hay buenas causas que no demanden una apología socrática o la salida fácil de la cicuta, y Álvaro lo sabía. Desde su primer volumen —las prosas breves de *Topos* (1980)—, trabajó contra los prestigios de la coyuntura y biografió las vidas paralelas, imaginarias o minúsculas en torno suyo. Vidas que pasan de la promesa a la demolición de su realidad; que se definen por sus potencialidades y no por sus hechos. Vidas veleidosas como certezas. Vidas que piden ser narradas, no comentadas.

Entre ellas, la del propio Álvaro; no por falta de imaginación sino en respuesta a los horrores de la superioridad moral, que pretende eximir al narrador de las vueltas de tuerca de sus personajes. Álvaro sostenía que las coincidencias, abundantes en la realidad, debían “emplearse con cuidado en la literatura”. Amén de una serie de quebrantos de salud y de expectativas propias, adoptó su credo hasta en las últimas páginas y lo adaptó a su vida hasta el último respiro: “Vivo porque quiero saber cómo y qué voy a vivir.” Un agnóstico como él —quiero decir, un creador pragmático— hizo de lo imprevisible su capilla y escritorio, una forma elegante de la resignación.

De Borges y Monterroso, Álvaro recibió y afiló las armas del humor y la brevedad. (El *timing* del humor y los *gags* de la brevedad. El humor entendido como “la inteligencia de la inteligencia”, de acuerdo con Breton, y la brevedad que aspira a lo quirúrgico antes que a lo telegráfico. La gracia de lo puntual y ameno frente a la descortesía de lo extenso y “erudo”, como él llamaba a ese envanecimiento de lo “erudito”). Durante más de quince años, asistí los miércoles a una comida —o *bebida*, más bien— en la que departíamos ambos junto con otros escritores, historiadores, musicólogos, músicos y actores. No exagero si califico la conversación de Álvaro de taller informal, en el que su perfecta prosa hablada —“prosa y nada más que prosa”, como pedía Flaubert— tiraba de un plumazo

nuestras cursilerías argumentales. Sin prisa ni desánimo, se bebía dos tarros de cerveza y un volumen proverbial de tintos; sorbo a sorbo, asomaban sus paradojas de aforista, su recelo de filósofo y su pavor a los consejos edificantes, a las verdades de manual, a los lirismos y las pontificaciones. No se bebe, según él bromeaba, para volvernos más simpáticos, sino para hacer tolerable e incluso disfrutable al prójimo. El ritual se cumplió semana a semana con la misma sorpresa:



Fotografía: Víctor Benítez.

más que amenos, descubrimos que el alcohol nos hacía memorables. Para nuestra fortuna, había que volver a recordarlo todo cada miércoles.

Álvaro olvidaba enérgicamente el cine “de arte” y los libros “de autor”. El más ligero tufo a intelectualidad le causaba un refinado asco. Escritor a merced de las vidas que están por vivirse y escribirse, amaba las rutinas domésticas —un amuleto contra lo definitivo, que no lo imprevisible— y despreciaba la falta de estremecimiento en novelas y películas. Se exaltaba con las sagas de superhéroes y palidecía con las tesis

de algún director de culto. Leía los diarios de Bioy sobre Borges con la exigencia, pero jamás la ceremonia, con que se lee el *Doktor Faustus* de Mann o *La muerte de Virgilio* de Broch.

En *Los que no* (2021), su última novela —y, al menos para mí, la obra maestra de un conjunto magistral—, ocurre algo insólito en la literatura mexicana: el biógrafo se torna el biografiado. Pero no solo eso. Aquel historiador de los individuos —“no otra cosa es el biógrafo”, advirtió Álvaro— toma un giro tan arriesgado como conmovedor: hace de lo impredecible el mito fundacional de “los que no llegaron, aunque no sea posible decir exactamente adónde”, de “los que no alcanzaron la plenitud que prometían”; de esos que, sencilla y truncamente, no. Un retrato de época transformado en el diario del penúltimo cáncer de su autor. Una novela coral convertida en autobiografía abierta. “Este no es del todo el libro que yo pensaba escribir —reveló Álvaro en una ‘Posdata’ a *Los que no*—. Mejor dicho: así no iba a acabar el libro que yo estaba escribiendo. Pero los libros también escriben a sus autores.”

Abolir el azar hubiera sido tanto como darle la espalda al dios de los agnósticos: lo contingente. Álvaro no cometió herejías de mal gusto. Sus libros escribieron a un autor que no se durmió en laureles injustamente escatimados y que hoy, tras su muerte, se le otorgan con la generosidad de la culpa, el arrepentimiento o la ignorancia. “Con igual desparpajo, con igual apego a la paradoja como método de autoconocimiento, yo podría acotar: yo también es quien no fue, quien estuvo a punto de ser”, concluye Álvaro en *Morir más de una vez* (2011). De seguir lo anterior, Álvaro Uribe sería uno de los pocos escritores todavía *posibles* de nuestra lengua. —

HERNÁN BRAVO VARELA (Ciudad de México, 1979) es autor de seis libros de poemas y tres de ensayo literario. Su título más reciente es *Modelo centinela* (2021), volumen de varia invención y de libre descarga digital en lacastalia.com.ve.



Nacionalismo periférico, centralización sofocante: John H. Elliott

por Manuel Lucena Giraldo

John Elliott, fallecido el pasado 10 de marzo, fue un gran especialista en el siglo XVIII español y un hispanista de reconocida trayectoria. En esta entrevista publicada en el número 217 de *Vuelta*, en diciembre de 1994, reflexionó sobre la labor del historiador. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

Todo indica que vivimos una época de grandes cambios, ¿cómo la ve desde su perspectiva de historiador?

Después de la Segunda Guerra Mundial se creyeron solucionados muchos de los problemas de la primera mitad del siglo. Los nacionalismos parecían superados, sin vigencia, y la sociedad era cada vez más seglar. Ahora, sin embargo, vemos el resurgimiento del nacionalismo y el fundamentalismo religiosos: dos grandes fuerzas cuya aparición no había sido prevista, ni siquiera por los historiadores. Muchas de las grandes corrientes sociales y espirituales que permanecen ocultas durante siglos no están muertas sino viviendo bajo la superficie y dispuestas a emerger. No se puede liquidar el pasado, siempre acaba por sorprendernos. Una de las grandes ventajas de estudiar historia consiste en adquirir una perspectiva más amplia

de los grandes problemas de nuestro tiempo. Los jefes de Estado, los políticos, debían conocer mejor la historia. Hoy, la sociedad es ahistórica, sin sentido del pasado: el pasado se reduce a puro ceremonial. La clase dirigente requiere mucho más, necesita un sentido de la complejidad del pasado para tomar decisiones. Además, hay que enseñar que el pasado constituye un patrimonio riquísimo que nos instruye y que podemos gozar.

En otras épocas, la clase dirigente europea se formaba en la tradición de la educación clásica, conocían los grandes textos griegos y romanos, eran capaces de citar en latín. El derrumbe de este modelo clásico tiene lugar entre las dos guerras mundiales, perdiéndose el sentido del pasado. La pérdida de esta sensibilidad histórica supuso un gran cambio.

No es frecuente, al menos en España, que un historiador ejerza profesionalmente en Gran Bretaña y Estados Unidos y se interese por el pasado de otras culturas. ¿Cómo podrían relacionarse su trayectoria personal y su obra como hispanista?

Cuando llegué a Cataluña, protestante y británico, a comienzos de los cincuenta, me di cuenta de la fuerza del nacionalismo, sobre todo cuando es sofocado. Entonces no era habitual pensar en el nacionalismo, de modo que las emociones irracionales colectivas que observé me llevaron a reflexionar sobre mi propia circunstancia, es decir, en el caso británico. Más tarde he conceptualizado esta experiencia de pluralidad nacional en la noción de monarquía compuesta, cuyo sistema constitucional, basado en el pactismo, hacía posible la convivencia entre distintas naciones. Siempre se da una profunda implicación entre lo vivido y lo estudiado. Tanto que el historiador debe ser como un camaleón, capaz de adaptarse a las circunstancias de la sociedad en la que vive para captar algo de sus experiencias personales y relacionarlas con su trabajo. Es inevitable

la comparación, la búsqueda de semejanzas y diferencias.

¿Qué puede hacer un historiador para contribuir a la convivencia social? ¿Puede hablarse de un deber como intelectual? ¿Se puede pensar también en derechos?

Hoy, como siempre, el deber del historiador es explicar la complejidad del pasado. El peligro es que cada generación y grupo quiere extraer del pasado lo que le es provechoso, olvidando otras perspectivas y experiencias históricas. El historiador está obligado a insistir en que lo que se selecciona es tan solo un segmento de la historia, que hubo otras opciones: debe mostrar que no hay nada sencillo, que siempre hay otras posibilidades.

Un historiador tiene que escribir para el gran público, no puede ser demasiado especialista y escribir solo para sus colegas: nuestro derecho es intentar una visión del pasado y proyectarla al gran público.

Su éxito contrasta con el pesimismo de otros muchos intelectuales que creen que son malos tiempos para la historia y las humanidades. ¿Cómo ve la relación entre ciencias y humanidades?

Creo que las humanidades van a tener grandes oportunidades porque los científicos ya son conscientes de que la objetividad total de las ciencias no existe. Tendrá que haber algún tipo de convergencia entre ciencias y humanidades porque ambas tienen el componente de falibilidad personal. Está claro que no existe una realidad ahí fuera y que todo depende de la percepción y la imaginación. Estoy convencido de esa convergencia y espero que los expertos en humanidades se aprovechen de ella. Por nuestra parte tenemos que superar las fronteras disciplinarias tradicionales. Ciencias y humanidades están condenadas si se hacen dogmáticas. —

MANUEL LUCENA GIRALDO es historiador e investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España (CSIC).