

Letrillas



Fotograma: *El poder del perro* de Jane Campion.

CINE

Campion la exploradora

por **Vicente Molina Foix**

La aparición en nuestras grandes pantallas de Jean Campion tuvo mucho de exotismo, geográfico más que femenino, habiendo para entonces (fuera y dentro de España) no pocas directoras en ejercicio. Era además la primera neozelandesa que se hacía notar internacionalmente, ganando con *El piano* la Palma de Oro en Cannes. Corría el año 1993, y la noción o las características de un cine llegado de Oceanía no eran fáciles de fijar; de hecho, y a pesar de haber vivido yo casi nueve años en Gran Bretaña, ella fue la segunda persona que conocía, ligada al arte y nativa de aquel remoto lugar de la Commonwealth, después de haber tratado unos cuantos años al legendario catedrático de literatura española

en Oxford Sir Peter Russell, cuyo humor anguloso y su risilla aguda y a trompicones atribuían algunos de sus colegas universitarios al carácter de aquellas islas en las antípodas.

Fui a ver cuando se estrenó *El piano*, sin sentirme cautivado, pero dejé pasar el tiempo antes de reincidir, no siendo tampoco ella una directora prolífica; sus cortos primeros y sus trabajos para televisión los he visto ahora, en el ciclo que entre marzo y abril del 2022 le ha dedicado la Filmoteca Española. También recuerdo haberme impacientado en 1996 con su *Retrato de una dama*. Claro que adaptar esa novela no era tarea fácil; son muy pocos los cineastas que han salido bien librados del hechizo, un tanto mefítico, de Henry James.

Por esas circunstancias o por mi dejadez, no vi nada suyo después de aquellos tibios encuentros, hasta que se estrenó hace unos meses *El poder del perro*, iniciándose ahí un verdadero idilio con la cineasta neozelandesa crecida y formada en Australia y hoy plenamente aceptada por Hollywood, donde ha vuelto a ganar un Óscar (*best director*), después de las varias nominaciones y el triplete de estatuillas que obtuvo *El piano*.

El conocimiento casi completo que ahora tengo de la filmografía de Campion me ha hecho, es lógico, cambiar de parámetros, y de esa nueva visión emerge como rasgo esencial y fascinante su condición de exploradora, no limitada, como veremos, a sus remotos confines propios, tan destacados en la trama de *El piano* y en su anterior y ya muy logrado retablo o trilogía de origen televisivo *Un ángel en mi mesa* (1990), que recoge la vida de la escritora y compatriota suya Janet Frame. Ese carácter exploratorio de aventurera lírica tiene un soporte nada convencional, ya que a la directora le atraen los paisajes abruptos más que los bellos países, los comportamientos fuera de norma o indómitos, lo callado por encima de lo dicho. Formalmente, la distingue su poder de síntesis y su pronunciado gusto por las elipsis, que marcan de modo tan rotundo como delicado la ya citada *Un ángel en mi mesa*, una película (posterior a *Sweetie*, su debut, que no he visto) que yo definiría como un antibiopoc, pues más que retratar recompone fragmentariamente a la escritora en sus brotes de esquizofrenia, en su entorno de tragedias e

incomprensiones familiares, en sus manicomios; cuando a Frame le llega el éxito inesperado por sus novelas y sus viajes de liberación, el tratamiento no es triunfal, sino misterioso, como lo eran, desde niña, las desdichas de la propia Janet. Champion gusta de la literatura y se muestra en todos sus filmes como buena escritora de guiones, algo que advertimos en las “grandes máquinas” narrativas como la ya citada, o *El piano*, pero también en las entregas de la serie para televisión *Top of the lake*, en la que ella escribió los libretos de todos los episodios. Cuando los dirige, como en el capítulo segundo de la segunda temporada, la calidad de su estilo se hace visible, así como las invariantes; la desnudez y el deseo, los cuerpos, mancillados o expuestos, cobran una carnalidad que puede ser, según cada capítulo, tan resplandeciente como peligrosa. Y también dolorosa: la escena del reconocimiento de un cadáver en la morgue (en el citado capítulo de la segunda temporada) está filmada con una mórbida elegancia que la hace bella y conmovedora, sin adherencias macabras o sentimentales.

Hay películas de Champion, sin embargo, prometedoras pero mucho menos logradas. Hablamos antes de *Retrato de una dama*. ¿Cómo se adapta una novela cuyo arranque es este?: “En ciertas circunstancias hay pocas horas en la vida más agradables que la hora dedicada a la ceremonia conocida como el té de la tarde. Hay circunstancias en las que, se comparta el té o no —es indudable que algunas personas nunca lo toman—, la situación es en sí misma deliciosa. Aquellas en las que pienso al comenzar el desarrollo de esta sencilla historia ofrecían un admirable escenario a un pasatiempo inocente. Los utensilios del pequeño refrigerio habían sido colocados sobre el césped de una antigua mansión campestre inglesa, en lo que yo llamaría el punto perfecto de una espléndida tarde de verano. Una parte de la tarde se había desvanecido, pero

aún quedaba mucha, y la que quedaba era de la mejor y más rara calidad” (la traducción es mía). En este *setting* tan tangible y a la vez tan abstracto aparecen en el libro, al cabo de unas líneas, las primeras sombras humanas; Champion hace una filigrana, introduciéndolas en los títulos de crédito iniciales con imágenes del *tea party* descrito en el texto, aunque sin voz ni silueta definida. El intenso drama llega a continuación, con una gradación de escenarios (Inglaterra, París, Roma, Florencia) y un reparto de estrellas de alto brillo propio, que a veces se interpone como aria o recital que opaca al conjunto coral. La personalidad enriquecedora, con todo, no desaparece: hay un beso bajo una bóveda florentina en el que John Malkovich (en el papel de Gilbert Osmond) mira sesgadamente como un diablo a la vez que besa, y, hacia el final, el vuelo de una larga falda femenina, la de Isabel Archer (Nicole Kidman), yendo por la escalera en ayuda de un moribundo, da honores de metáfora al adulterio.

De *Holy smoke* (1999), por el contrario, decepciona aquello que más nos gusta en Champion, su aventurerismo, sus ganas de ver nuevos mundos, o desenterrarlos. En este vodevil psicodélico la parte lejana (el norte de la India con sus rickshaws, sus gurús y sus parsimoniosas vacas sagradas) tiene color local, sin amenaza, y la confrontación entre ese mundo y el de la jovencita burguesa de Sidney (Kate Winslet) seducida por un santón desemboca no en un cisma sino en melodrama familiar de poca monta, mejorado en la parte final por la presencia cómica de un recuperador de “colgados” que se convierte él en colgado de la jovencita, papel interpretado con su habitual maestría por Harvey Keitel. O el fracaso de *Bright star* (2009), sorprendente a esas alturas de su filmografía: el territorio amoroso es la Inglaterra de los primeros años del siglo XIX, donde se sitúan los amores del poeta

John Keats con Fanny Brawn, estando todo muy bien revestido, pero en un romanticismo programado que no le corresponde a esa pareja de amantes ni a Champion, que sabe desempeñarse mucho mejor de abogada de los descarriados.

Las geografías parlantes, vociferantes en muchas de las escenas, así como los caracteres mudos o incomprendibles de *El piano* y el gran taciturno Phil Burbank (Benedict Cumberbatch) en *El poder del perro* hacen de estos títulos separados por casi treinta años sus dos obras maestras. La primera ha ganado en poso, en profundidad, en resonancia y vigencia (quizá era yo el superficial en 1993). Y tampoco la recordaba de aquel entonces tan exquisitamente elaborada (sin amaneramientos) en la composición de los planos, en las escenas de playa y en las de jungla. Lo esencial, creo yo como espectador actual, son las figuras que pueblan y descubren esos lugares, tan rudas y cortantes, unas y otros, temperados ambos por un piano; pocas veces ha dado el cine tanta prestancia y tanto protagonismo a un objeto, dotado, eso sí, de voz propia. Un instrumento que actúa, incluso cuando no extrae música de él; unas veces a modo de orquesta, otras como tótem de un poder extraño desafiando el embate de las olas en una playa inacabable (y qué oportuna esta vez, y qué inspirada, la partitura de Michael Nyman). Se trata de una de las imágenes de más potente lirismo que ha dado el cine de finales del siglo XX. El piano como encantamiento, incluso de los nativos maoríes que se expresan con sus tatuajes. La voz humana en los intersticios de uno de los escasos filmes que con su voz narradora, nunca superflua, nunca farragosa, dota de un sentido dramático a una escritura mágica.

Aunque también la enfermedad y el contagio recurren en la obra de Champion, su última película, *El poder del perro*, puede engañarnos por su

pertenencia a un macroclima que todo lo devora y lo marca, el western. ¿Es el primero con un subtema *queer* hecho por una mujer? Es, en cualquier caso, un salto vertiginoso: al estado de Montana, al cine de vaqueros y domadores, a la epidemia animal que lo sobrevuela y produce su trágico desenlace, a la homosexualidad masculina. La curiosidad de esta cineasta transeúnte parece no tener límites.

El piano de *El piano* tiene su equivalente semántico en *El poder del perro*, o yo se lo veo, cazador como trato de ser en casos de persistencia temática cinematográfica; lo que antes se llamaba *cinéma d'auteur*. En esta obra última de la directora una parte de la personalidad del joven afeminado Peter son las flores que pinta a mano, bellas y frágiles. El primer acto de odio, de rechazo humillante y de oculto amor del soberbio Phil Burbank, un hombre fuerte debilitado por su vergonzante pasado en el terreno sexual, es destruirlas en una escena corta y contundente. Peter, que es el hijo adolescente de la viuda Rose (Kirsten Dunst) casada con el otro hermano Burbank, no parece angustiarse por ello. Se ha dado cuenta de que su suavidad femenina subyuga al macho prototípico que encarna Phil; casi se diría que el chico ha calado en el secreto escondido del hermano de su padre adoptivo. En ese marco viril de los grandes espacios del rodeo y la dominación de los temperamentos rebeldes la trama subterránea de *El poder del perro* adquiere retorcidos y muy sutiles tintes jamesianos. Y la película acaba siendo el retrato de un altivo vaquero de Montana víctima de una venganza sibilina fundada en una serie de metonimias: unos guantes blancos, una cuerda infectada, un lazo criminal. —

VICENTE MOLINA FOIX es escritor. Su libro más reciente es *El tercer siglo. 20 años de cine contemporáneo* (Cátedra, 2021).



Fotografía: Edinburgh Spanish Film Festival.

LITERATURA

Entrevista a Nuria Capdevila-Argüelles: “La literatura de Elena Fortún es un reflejo de lo que vio”

por **Bárbara Mingo Costales**

Como parte de su exhaustiva labor de recuperación de la obra de Elena Fortún, la editorial Renacimiento publica ahora *El pensionado de Santa Casilda*, firmado también por la escritora y grafóloga Matilde Ras. La introducción corre a cargo de Nuria Capdevila-Argüelles, catedrática de estudios hispánicos y de estudios de género de la Universidad de Exeter,

que en esta entrevista defiende la decisión de juntar los dos nombres en la cubierta y explica algunos aspectos de la vida de Fortún

¿Qué vinculación hay entre la vida de Elena Fortún y la historia que cuenta esta novela?

La hay tanto en el exilio como en el Madrid anterior a la guerra. Pero

diría que la vinculación con la vida de Elena Fortún es el motivo del armario. Toda su literatura estuvo muy vinculada a su vida. *Celia* fue el síntoma más claro que nos dejó de su vida una escritora escondida tras su personaje. Yo comparo la autoría de Elena Fortún a un iceberg: el espacio oculto influye mucho en la forma exterior.

Desde una perspectiva actual, Elena Fortún pensó mucho y leyó sobre la identidad de sexo y de género y cómo se interconectaban estos conceptos, aunque ella no los usaba. Eso impulsó su literatura mucho más de lo que pensábamos cuando empezamos a reeditarla. Lo que estamos haciendo es abrir ese armario que forma parte de su vida y traer los textos a la luz.

Este manuscrito pasó de mano en mano hasta ver la luz. ¿Cómo es esa red de mujeres que lo custodiaron?

La palabra *red* es clave. No podemos entender la actividad literaria de nuestras modernas sin tener un conocimiento completo de sus redes. En un mundo en el cual la mujer escritora, máximo emblema de la modernidad, era considerada como una especie de ciudadano de segunda clase en el país predominantemente masculino de la autoría, las redes de mujeres eran una manera de validar el pensamiento, la inventiva, y los textos y la necesidad de escribir. Elena Fortún escribió para vivir, cierto, pero ni ella ni ninguna de sus contemporáneas, ni siquiera Carmen Conde, con su vocación nunca traicionada, escribió con ansia de encumbramiento. Mi experiencia, al trabajar mucho con epistolarios, es que el intercambio intelectual entre escritoras es muy honesto y rico. A la vez hay temas que se esconden y que se tratan de manera un poco solapada, como los de este libro. Pero esta novela de internado que se convierte en novela madrileña refleja a una serie de mujeres que existieron. La literatura de Elena Fortún es un reflejo de lo que vio. Este libro nos permite ahondar en el conocimiento de la

vida pública, privada e íntima de esa generación de feministas con conciencia de grupo.

Esa red es fundamental para poder ponerse a escribir o para liberarse en diversos ámbitos. Pero ¿no puede llegar a ser un poco asfixiante? ¿No hay alguna que decida separarse o ir por libre?

Esa pregunta me hace gracia. Desde una perspectiva actual, sí, porque nosotras necesitamos muchas veces estar tranquilas y solas. Pero estas mujeres tenían una soledad y una esfera de la vida muy absorbida por el mundo de los cuidados. El tiempo en esa red de mujeres se arañaba. Otra cosa es el grupo de mujeres de Buenos Aires, en el que estaban Victorina Durán, Inés Field, Manuela Mur... Sabemos por las agendas de Victorina que ese grupo trabajaba muchísimo, que tenía una gran actividad cultural y social y combinaban la vida profesional con la amistad. Eran seres sociales, necesitaban un entorno. Cuando escribes, cuando eres dramaturga o poeta o escenógrafa necesitas un interlocutor.

El grupo que encontró en Buenos Aires lo fundaron españolas exiliadas. Durante la época de las vanguardias hay un intercambio entre América y España. El Lyceum Club ya no existe cuando Elena Fortún va a Buenos Aires, pero ya antes había tenido un impacto sobre el mundo cultural bonaerense y sobre el mexicano, de la misma manera que el Lyceum Club había surgido copiando establecimientos que existían en el Reino Unido y en Francia. Ese espacio activo de Buenos Aires continuó mucho tiempo.

¿Qué queda del Lyceum Club en España y en Argentina?

Cuando hablamos de la historia de la mujer desde una perspectiva feminista no podemos hablar de continuidad sino de avances y retrocesos. Pero una

cosa es que se silencien oficialmente los discursos feministas o la historia de la emancipación, y otra que el debate deje de existir. No deja de existir ni durante el franquismo. Las primeras feministas con conciencia de grupo, tanto las que se exilian como las que continúan en España, siguen formulando la disidencia y pensando sobre la emancipación. El desafío es encontrar los testimonios de continuidad sabiendo que no estamos buscando una línea siempre clara, sino que vamos como el Guadiana.

Lo reprimido acaba por empujar y abrir una grieta en la realidad. Un ejemplo es María Campo Alange, que en 1960 publica en Aguilar *La mujer en España. Cien años de su historia*, donde nos ofrece un retablo de esas redes de las que estamos hablando y refleja una tradición de la que viene.

¿Cuánto le debe el manuscrito a Matilde Ras?

Su mano se siente en el uso de algunos vocablos y en el tratamiento de ciertos temas. Para Matilde, es Elena Fortún la que tiene gracia al escribir. Hubo una época de colaboración entre las dos autoras. Parte del diálogo está reflejado en el libro, a pesar de que la mano que redacta y que también se deja influir por la amiga sea la de Elena. Pero tenemos que ver la autoría como algo dialógico. El ambiente francés que se respira y el conocimiento sobre ocultismo son absolutamente de Ras. Hay un personaje que se parece muchísimo a ella. Esta galería de personajes solo puede partir de la reflexión sobre un mundo compartido. Era justo reflejar esa herencia y la relación entre ellas. Fue una relación con sus tensiones. Siempre nos hemos preguntado por qué ocurre un desencuentro entre ellas. Yo conjeturo que una de las razones está en este libro.

¿De qué manera?

Ellas compartieron una intimidad quizá no erótica pero sí afectiva. Pero llega la Guerra Civil, que no ocurre

solo en el campo de batalla, sino también en la calle, en las familias, en las amistades. Y el exilio y la guerra separan. Una se fue a Buenos Aires y otra a Portugal. Elena Fortún decidió que tenía que ser una buena esposa y ocuparse de su marido. Matilde Ras perdió su casa y se fue a Lisboa. Quiero destacar por encima de esa separación comprensible el posterior reencuentro cariñoso. Cuando Elena Fortún vuelve a España enferma ahí está Matilde. Los paisajes de autoría tienen que reflejarse en la cubierta del libro, a pesar de que oculten algún enigma.

Dice la introducción que “la consolidación de la mujer moderna se vio cortada en España, pero también en Europa”. Por la Segunda Guerra Mundial, supongo.

Claro. A la vez, el primer año y medio de la Segunda República hubo una vorágine legislativa destinada a mejorar la posición de la mujer en la esfera pública. En ese momento en Europa los derechos de la mujer ya están retrocediendo. Después de 1929 hay un debate sobre la posición de la mujer, convertida en un problema a medio camino entre tradición y modernidad. Mientras los derechos de la mujer están siendo cuestionados, España legitima el feminismo. Se acelera el asociacionismo, la cuestión femenina se debate como parte de las discusiones sobre la regeneración. En Europa está ganando el tradicionalismo, y la guerra trae años de conservadurismo. Retornan unos valores tradicionales y esenciales, una nueva vinculación de la mujer con el mundo doméstico que se puede ver incluso en la moda. En los cincuenta se recupera la enagua.

Vuelve una falda más incómoda.

Con falda incómoda no hay quien se emancipe. Luego vino el 68 y la idea de que la mujer vinculada al mundo doméstico cría depresiones y trastornos costosos para el estado... Volvemos a acelerar el debate sobre la igualdad...

Se muere Franco... Resurge el feminismo. Pero ahora hay una guerra desarrollándose. Las guerras siempre traen enormes retrocesos en los derechos de la mujer. Las mujeres acabamos siendo siempre un problema a discutir. A mí como feminista me cansa esa saturación de significado que se inscribe en nuestro cuerpo.

También insinúa en la introducción que el libro, con su final abierto y feliz, cumple la función literaria de enmendarle la plana a lo que está mal en el mundo.

Sí, por la posibilidad de consolidación de esa identidad que desaparece del imaginario, mientras que las protagonistas casi que se disponen a vivirla. La guerra no aparece en el libro, aunque sí la república. El libro se empezaría a escribir durante la guerra y se remata durante el exilio. Es perfectamente legítimo que a una autora que escribe *Celia en la revolución*, y que ve truncado su proyecto vital, le alivie volver a esa época y darle otro final.

En las cartas de Elena Fortún a Carmen Laforet y a otras amigas, según van pasando los años, vemos que está convencida de que ha sido mala. Y de que su enfermedad y su desgracia de los últimos años es una especie de purgatorio en vida. Defiende como premisa vital que hay que cortar los deseos. Que somos un árbol y hay que podar. Y Matilde no. Matilde cree en la floración plena. Vive siempre sola y se debe al trabajo intelectual, que le da felicidad y plenitud. No piensa que haya que podarse.

Hay que pensar en esa España de principios del xx, empeñada en regenerarse desde todos los aspectos de la vida, es una cultura obsesionada por las esencias. La esencia de España, su identidad, la del hombre, la de la mujer, ¿cuál es? Esta mujer ha buscado su esencia y no sabe si decir “yo no soy una mujer esencialmente doméstica, no me gusta la casa” es bueno o malo. ¿Va en contra de mi identidad de mujer? ¿Qué es ser mujer? ¿Qué es ser hombre? Ella tiene

un pensar muy esencialista, porque vive en un mundo que lo es.

La energía y el tiempo de elucubrar sobre estos temas no dura toda la vida. Cuando Elena Fortún regresa del exilio y dice que Madrid es una ciudad llena de fantasmas está diciendo lo mismo que dirá Saura en su cine, en *Cría cuervos*, en esa abuela muda. Eso es lo que Fortún ve: un Madrid lleno de abuelas mudas. Y calladita, cuidado, aquel mundo al que perteneciste como moderna se ha finiquitado.

¿Y por qué volvió?

Volvió del exilio porque pensaba que iba a poder negociar la amnistía para su esposo. Razones económicas. Y entonces tendría una pensión y volverían a su casa en Chamartín de la Rosa, que ahora está derruida, aunque la calle aún conserva casas como la de ella. Muchas de nuestras modernas, que eran altoburguesas, el dinero que ganaban en prensa lo gastaron en casas en el norte de Madrid. Desde ahí se veían las mismas montañas de la sierra que tanto amaba Elena Fortún y eso al final de su vida era algo que les ilusionaba: dejar de ser exiliados y volver a la tierra. El vínculo sensorial con la tierra es muy importante para esta generación. Volver a oler el cantueso, el tomillo, todo eso que le gustaba.

Dice en la introducción que la identidad de género y la identidad sexual aparecen entretejidas como hilo conductor de esta novela, y que Elena Fortún fue algo visionaria en esto.

Dentro de ese armario, Elena Fortún reflexiona sobre quién es. Hay una serie de palabras o de declaraciones de identidad que usamos hoy que ella no tiene. Ella no va a decir soy gay, soy lesbiana, me gusta la masculinidad... no tiene ese vocabulario. Y sin embargo piensa en ese nudo identitario que se ha convertido en algo tan importante en nuestra sociedad. Tanto que hay un debate en el mundo feminista, y está totalmente escindido. Cuando Elena Fortún escribe esto está en otro mundo, y aun así

tenemos un personaje femenino que dice que es un chico. Tenemos un abanico de identidades sáficas increíblemente diversas. Me parece uno de los valores del libro. Sirva incluso, espero, ojalá, para curar heridas. Porque aquí tenemos una serie de mujeres no ortodoxas y un abanico de identidades escritas por una mujer increíblemente armarizada, con una relación muy problemática con el sexo, con su propio cuerpo, con su propia identidad. Ella lo único que tuvo claro es que no le gustaba nada el sexo heterosexual. El libro nos ofrece en este armario imaginario que es este pensionado todo un abanico de identidades sáficas, donde se ve cómo la realidad nunca es sencilla y tenemos a todos estos personajes pensando sobre temas de absoluta actualidad hoy. Y los están tratando de resolver sin insultar.

Es curioso este libro. Me pongo a imaginar que Elena Fortún no se hubiera muerto tan joven y una vez de vuelta en España hubiera tenido quince años viviendo en Madrid entre viejecitas que podían reflexionar sobre aquellos años de nuevo, y pudieran retomar este libro.

¿Habría sido posible?

Estaba siendo posible. Victorina Durán regresó y vivió hasta los años noventa. Una vez, en una presentación de uno de los libros de Elena Fortún, estaba una señora mayor escuchando y al final yo mencioné a Victorina y me viene y me dice “yo era amiga de Victorina, y en su casa nos seguíamos reuniendo todas. Una vez vi salir de allí a Victoria Kent”. El asociacionismo no para. Si nosotras hemos estado hablando con otro grupo de mujeres y veinte o treinta años después nos volvemos a encontrar, continuaremos la conversación. Por eso es tan justo y pertinente sacar el libro y firmarlo con los dos nombres. Al entrar en el libro, nos asomamos a un mundo. —

BÁRBARA MINGO COSTALES es escritora. En 2021 publicó *Vilnius* (Caballo de Troya).



Fotograma: *El hoyo en la cerca*, de Joaquín del Paso.

CINE

El hoyo en la cerca: micromundos siniestros

por **Fernanda Solórzano**

Aún en 2004, el director M. Night Shyamalan era considerado el nuevo genio de los relatos sobrenaturales con giros de trama inesperados. Ese año, sin embargo, el estreno de *La aldea* (*The village*) provocó un cisma entre los seguidores del director. Críticos que hasta entonces habían elogiado su cine escribieron sobre la nueva película con el tono de quien se siente personalmente agraviado. (Hasta el influyente Roger Ebert, usualmente más receptivo a propuestas que sus colegas más reputados veían con desprecio, publicó una diatriba en donde llamaba a *La aldea* “un error colosal”, con una premisa “que sería risible de no ser tan solemne”.)

La película habla de una comunidad que vive al interior de un bosque, temerosa de las criaturas malignas que acechan alrededor. Por la vestimenta, costumbres y habla de los personajes, se sugiere que la historia se sitúa en Nueva Inglaterra, en los siglos XVIII o XIX. Casi todos los aldeanos han tenido avistamientos fugaces de monstruos cubiertos con capas rojas de las que se asoman unas garras gigantes. Según cuentan los llamados “mayores”

(los primeros habitantes), estas criaturas son capaces de devorar a quienes intenten atravesar el bosque para hacer contacto con los humanos de “afuera”. Los adultos no se cansan de advertir a los más jóvenes del peligro.

Buena parte de los detractores de *La aldea* la llamaron “absurda”, refiriéndose a los motivos escondidos de los mayores. Me escudo en los casi veinte años que han pasado desde el estreno de la película para —advierto— revelar giros: los temidos monstruos eran un invento de los fundadores de la aldea, quienes se disfrazaban así para dar más sustento a su historia. Shyamalan remata la cinta con un segundo giro: la historia sucede en pleno siglo XXI. Cuando a una invidente se le autoriza salir del bosque para buscar medicinas, el policía que la encuentra investiga el porqué de su aspecto arcaico. Así, descubre que en los años setenta un profesor de historia convenció a un grupo de alejarse de sus contemporáneos y fundó una comunidad que, en teoría, mantendría a sus descendientes seguros. Su fantasía utópica, sin embargo, no logra blindar a la aldea contra la tragedia, y un

accidente causa la muerte de uno de los jóvenes. Astutos, los *mayores* utilizan esto para elevar el nivel de miedo: “aquellos de quienes no hablamos” — como llaman a las criaturas— se han cobrado una víctima. No hay nada que justifique volver a salir.

Como ha pasado con muchas películas que en su momento fueron divinas, hoy *La aldea* es considerada una película incomprendida y subestimada. Yo confieso que es una de mis favoritas de Shyamalan. Nunca me pareció absurda —mucho menos inverosímil—. Incluso creo que la aversión que generó en varios termina por confirmar la tesis de la película: es preferible creer en un peligro abstracto y monumental que aceptar que hemos sido víctimas de un engaño pedestre y vulgar. Más allá de sus particulares —los disfraces estrafalarios, el remedo de inglés antiguo, la solemnidad que irritó a Ebert—, la película de Shyamalan tocaba un tema de horror: la práctica de sembrar paranoia con fines de manipulación.

Fue imposible no pensar en *La aldea* y en su reivindicación cuando, el año pasado, el mexicano Joaquín del Paso presentó su segunda película (primero en el festival de Venecia, después en el de Morelia). Titulada *El boyo en la cerca*, narra el viaje de campamento de los alumnos de una escuela privada. Apenas bajan del camión que los lleva al bosque, son advertidos por sus profesores de nunca cruzar la cerca que separa su territorio del pueblo aledaño. Los locales —dicen los maestros— viven en condiciones tan malas que son capaces de cualquier cosa. Lo que en *La aldea* es un giro que busca sorprender a la audiencia, en *El boyo en la cerca* se revela pronto: para hacer creíble el peligro, los profesores les dicen a los jóvenes que han sido invadidos por “alguien”. Reclutan a un pueblerino afectado en sus capacidades mentales para que juegue el rol de invasor y disparan escopetas al aire para fingir una “cacería” de locales malintencionados.

Podría pensarse que la comparación con *La aldea* trivializa la denuncia

social al centro de *El boyo en la cerca*. La primera película, dirán algunos, es solo un divertimento que juega con elementos fantásticos, mientras que *El boyo en la cerca* aborda el racismo sistémico en México. Respondería que, aunque no lo haga explícito, *La aldea* tiene un sustento ideológico: critica a la tentación reaccionaria de volver a un pasado “mejor”. Sobre todo, emparenta ambas películas porque me parece que *El boyo en la cerca* gana cuando se acerca a la fábula y se aleja de la denuncia obvia. Sus mejores imágenes y secuencias son aquellas en las que Del Paso confía en que la sola premisa de un micromundo artificial y *sellado* es suficiente para generar terror. En el mismo sentido, la historia cae en el didactismo cuando el guion se preocupa por subrayar quiénes son los villanos. Sucede en la escena en que los padres de uno de los *juniors* (el papá, interpretado por el propio Del Paso) hablan despectivamente del único alumno moreno de la escuela —y lo hacen en presencia de él—. No es que el desprecio sea inverosímil (en la realidad mexicana es casi lo común), pero la puesta en escena, con el niño presente, apela a sentimientos más propios de un melodrama. La historia también tropieza cuando los diálogos traen a la superficie el subtexto de la película (“¡No rompamos el halo protector de las élites!”), grita un profesor en medio de un juego de roles). El título mismo de la película es una metáfora que cobra sentido a lo largo del relato; no era tan necesario insistir en su significado. Salvo por momentos así (en realidad, pocos), *El boyo en la cerca* logra construir un universo siniestro que, por un lado, nos resulta cercano y, por otro, se inserta en una veta de la mitología del horror.

Las primeras imágenes de la película muestran un paisaje idílico —un bosque verde con volcanes de fondo bajo un cielo azul intenso— con música ídem de fondo. Aunque secuencias más adelante sabremos que la historia transcurre en Santa Cruz Otlatla, en Puebla, estas tomas sugieren que

ese lugar es una especie de paraíso en la tierra. Algo cierto, pero solo para los alumnos del Centro Escolar Los Pinos, una escuela privada católica para hombres que, por sus altas colegiaturas, “garantiza” a las familias que sus hijos van a convivir solo con *gente bien*. El nombre de la escuela puede simplemente hacer referencia a los árboles de la región, o bien aludir a la casa que durante casi noventa años fue residencia presidencial. También puede ser coincidencia que los alumnos tengan apellidos como “Salinas” o “Calderón”. En todo caso, las secuencias siguientes dejarán ver que ese lugar de pajaritos cantores está cercado por una valla metálica. En la entrada hay un mensaje grabado en madera que refuerza la idea de que el alumnado es un grupo de elegidos: “Todo lo que no te lleva a Dios es un estorbo —arrójalo y tíralo.” Como detalle intrigante, al final de la película el mismo letrado tiene escrito un mensaje distinto: “¿No crees que la igualdad, como la entienden, es sinónimo de injusticia?” Ya sea un error de continuidad (lo dudo) o que la historia sugiera que el mensaje cambia para despedir a los niños, queda claro que el profesorado usa la religión como herramienta de segregación social. Por un lado, refuerza un conservadurismo ideológico que alienta el machismo, la homofobia y un racismo que se disfraza de caridad. A los pobres se les “ayuda” pero no se les ve como iguales. En el mejor de los casos, se reconoce que viven en condiciones precarias; en el peor —el que ilustra la cinta— se asume que esto los convierte en maleantes. Se da por hecho que son abusivos, estafadores y salvajes. Cuando los profesores proponen a los alumnos salir al pueblo para donar víveres, la visita toma el cariz de una ofrenda para asegurar la paz. Lo preferible es mantenerlos a raya, como a las criaturas del bosque en la cinta de Shyamalan.

Lo que lleva a otro de los paralelos entre aquella película y *El boyo en*

la *cerca*: las ventajas que ven ciertos líderes en inventar supuestos enemigos —entre más incivilizados, mejor—. Cuando uno de los alumnos se aleja del grupo —y eso amenaza con exhibir la estrategia para sembrar paranoia— uno de los profesores lo “desaparece” definitivamente. Al igual que en *La aldea* su ausencia se usa como pretexto para insistir en la conveniencia de fortalecer lazos. Del Paso, sin embargo, va todavía más lejos: una vez adoc-trinados, los alumnos dan por hecho que su compañero ha sido secuestrado. Sin que sus profesores lo sepan, forman una jauría que irrumpe en las casas del pueblo y hacen algo que supera en barbarie a cualquiera de los comportamientos que habían atribuido a sus “enemigos”. En estas secuencias, la expresión extasiada de los chicos sugiere que la desaparición de su compañero es el menor de sus móviles. Son violentos porque pueden serlo —tienen todo de su lado, incluso la venia de Dios.

Es notable, por ejemplo, que uno de los juegos diseñados por los profesores, el llamado “rally de las banderas”, alienta a los niños a pintarse la cara, empuñar lanzas de madera y jugar a ser miembros de una tribu salvaje. En esas secuencias, *El boyo en la cerca* evoca otro clásico del horror: los *juniors* de Los Pinos descienden al primitivismo de los niños náufragos de *El señor de las moscas*. En la adaptación que hizo Peter Brook de la novela de William Golding, uno de los niños propone que la bestia que ronda la isla sí existe —pero son ellos mismos—. “¡Tonterías!”, responde furioso el futuro líder de la facción asesina. Quien conozca la historia, recordará que los niños provenían de una escuela católica. Mientras que en *El boyo en la cerca* la creciente brutalidad de los menores alterna con sesiones de rezo, a lo largo de la versión de Brook se escucha a un coro infantil entonando una canción griega que repite la letanía “Señor, ten piedad de nosotros”. Aunque los contextos de las películas son distintos, la yuxtaposición

de beatitud y crueldad es más que perturbadora. Si el Dios cristiano está en todas partes, no queda duda de que su rival también. —

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).

MÚSICA

Julio cruza el Rubicón

por **Rodrigo Fresán**

En 1981, Julio Iglesias publicó una involuntariamente desopilante autobiografía *best seller*: *Entre el cielo y el infierno*. Allí —discurso casi alucinado y *free flow of consciousness* producto de horas de grabación apenas ordenadas/editadas— se daba cuenta del estado de las cosas del mito automitómano en la cumbre de su carrera pero aún pensando que quedaba mucho por trepar y ascender. Una saga aún en tránsito en la que —haciendo memoria— ya convivían dolencias físicas, primeras vocaciones frustradas, soledades en masa, las legendarias tres mil mujeres sumando de paso por su lecho y ya el germen rosa y viral de una familia disfuncional casi inaugurando el concepto de *reality show* tribal à la Kardashian. En resumen: lo que allí recapitulaba Iglesias —pero lanzado hacia el infinito y más allá— era el proverbial y fatigado concepto y lugar común (con muchos momentos que lo acercaban a la versión *crooner* de Spinal Tap) de las luces y las sombras de la fama: el averno del paraíso, etc.

De ser esto cierto, entonces el muy voluntariamente gracioso en todo sentido (a la vez que serio y exhaustivo y revelador y adictivo) *Hey! Julio Iglesias* y

HANS LAGUNA
HEY! JULIO IGLESIAS
Y LA CONQUISTA DE AMÉRICA
Barcelona, Contra, 2022, 472 pp.

la *conquista de América* de Hans Laguna (Contra) es algo así como el Purgatorio dentro de la Divina Tragicomedia del mártir y sacro Iglesias. Aquí, el prolijo y muy bien documentado relato del orwelliano año 1984 en el que Iglesias —mitad Big Brother y mitad Winston Smith, alternando entre los Ministerios del Amor y de la Paz y de la Abundancia y de la Verdad— se decide a encarar algo así como el equivalente, no en términos necesariamente artísticos pero sí profesionales, al desembarco en Normandía o el alunizaje del Apollo II. Y así lanzarse al ataque dando un pequeño paso para la humanidad pero un gran paso para todo *entertainer* extranjero y, en especial, de origen latino: la conquista del mercado/idioma norteamericano y, por las dudas, entonces, cubriendo su posible retirada con un “Yo no conquisto nada. La conquista fue hace quinientos años. Yo canto, soy un cantante.” Y el vehículo espacial/tanque de guerra escogido para el asedio y toma fue el álbum (y, según Iglesias, “experiencia más dolorosa de mi vida”) *1100 Bel Air Place*. Tortuosa grabación en la que participaron Willie Nelson, Diana Ross, The Beach Boys con producción de Richard Perry (quien encumbró a Ringo Starr en solitario y a Nilsson y luego reinventaría a Rod Stewart como coleccionista de *standards*) y Ramón “Dúo Dinámico” Arcusa.

Y Laguna —a partir de una epifanía casi proustiana cuando vuelve a oír la “Manuela” de su infancia— se dedica a la exploración a fondo de cada uno de sus surcos con la misma pasión por conocer y dar a conocer que se dedica, indistintamente, a una aberración de la naturaleza o a la genialidad de *Sgt. Pepper’s lonely hearts club band*. Es decir: Laguna lo entiende y lo hace entender, reconsiderándolo, como una estratégica obra maestra de la imperfección

artística que vendió millones en su momento pero hoy no es más que una bien calzada nota al pie de la colosal estatua de un tan bronceo como bronceado artista.

Porque, sí, en 1984 y ya habiéndolo conseguido todo en su lengua —con ese estilo vocal donde comulgan el cantar no en la lluvia sino en la ducha con el siseo hipnótico de una serpiente faquir de sí misma— el César Julio cruzó el Rubicón. Y la jugada le salió bien aunque —y de eso *trata* el libro de Laguna— no fue asunto sencillo y dependió del (des)orden de muchos factores involucrando arreglistas, contratos publicitarios, *dialect coaches*, productores y, *last but not least*, la tan mercurial como saturnina personalidad de un hombre de humores bipolares y entusiasmos tan impredecibles como pasajeros. (Y algo de todo esto ya nos habíamos enterado por las páginas del reciente *Limón: Memorias de un productor musical*, de Javier Limón, donde se evoca un antológico duelo dialéctico-mercadotécnico entre Julio Iglesias y Quincy Jones.)

Y no está de más que lo vaya admitiendo: quien firma estas líneas es *team* Raphael. Otra criatura única cuya autobiografía (ese ejercicio casi davidlynchiano de desdoblamiento que es *¿Y mañana qué?*) resulta tanto menos sufrida y tanto más satisfecha y regocijada en su vida con los suyos y con ese chorro de voz donde convive el “Non, je ne regrette rien” de Edith Piaf con el “We are the champions”. Raphael es, sí, feliz, o al menos goza de lo suyo como el Joker (especialmente en ese escalofriante momento de “Balada triste de trompeta”) y toda imitación que se le haga es ineficaz porque él mismo ya contiene su propia parodia. Mientras que Iglesias no deja de ser una suerte de Bruce Wayne (limitando peligrosamente con una versión *iberian psycho* de Patrick Bateman) demasiado atormentado o perezoso como para convertirse en Batman. Alguien declarando a los medios que “Si me conocierais en persona, veríais que no hay nada que envidiar. Al contrario,

diríais: ‘¡pobre Julio!’.” Alguien optando por ir por ahí acariciándose el estómago mientras conduce un desca-potable hacia un cabaret por la carretera que, de pronto, suena inesperada y perturbadoramente digna del *Tunnel of love* de Bruce Springsteen. Raphael, en cambio, vuelve a una casa familiar a su medida mientras que, por entonces, el *latin lover* Iglesias tiene demasiados puertos y puertas y en ninguna parece sentirse del todo a gusto sin que eso le impida regalar al mundo numerosos retoños reconocidos (entre los que destacan las tramas casi shakespearianas de Chabeli o de Enrique) o desconocidos. Raphael —maleable para los demás y muy inquieto y curioso en sí mismo— es fácilmente redimible por la *intelligentzia cult*, mientras que Iglesias resulta imposible de modificar y está como envasado al más absoluto de los vacíos. Raphael es un científico loco mientras que Iglesias es un experimento muy calculado y toda su “rareza” pasa por la de ser muzak que canta o mimo que habla o, como apunta Laguna, para muchos “música para planchar” ideal para oír sin escuchar mientras se realizan las tareas domésticas: algo que enseguida se asume como obvia parte de un paisaje que más que conmover acompaña dando la impresión de que siempre estuvo allí y que está para quedarse.

De ahí que lo más perversamente interesante de *Hey!* resida en el modo y modales con los que Iglesias (con saltos desde 1984 a su génesis y a este presente crepuscular en el que ya no es animal de escenario pero sigue siendo carne de récords de ventas ya imposibles de superar y, de tanto en tanto, blanco en la mira del *paparazzo* que lo revela siendo casi remolcado por dos dominicanas mujeres serviciales y en bikini de inmediato contando el cancelable chiste de que “Julio Iglesias no camina con muletas sino con mulatas”) vacila y se forma y deforma como franquicia singular de sí mismo. Formato al que, tal vez, solo ha conseguido acercarse un

poco el también “romántico” y muy volátil e inestable Luis Miguel. Algo que no deja de ser original a la vez que autocaricatura y que —aunque obvio en lo que produce— no deja de ser imposible de anticipar para quienes lo rodean y lo aman y lo sufren y lo temen. Un truhán y un señor, sí. Alguien que ama la vida y ama el amor y teme a su propia muerte como a nada. Un frío sentimental quien siempre supo que “la voz es secundaria, lo que importa es el estilo” y pasó los tiempos más duros del covid-confinamiento entre el aburrimiento y el pánico y la consciencia de que —como apuntó en *Entre el cielo y el infierno*— a “Las palabras en ocasiones se las lleva el viento aunque estén escritas en los periódicos, pero una imagen del ídolo derrumbado puede ser fatal.” Y no: Iglesias difícilmente pueda disfrutar de un largo y productivo adiós como los de Leonard Cohen o Paul McCartney o Bob Dylan o, ni siquiera, de esos profesionales del reciclaje pasado que son los Rolling Stones. Tampoco, digámoslo, como el de Raphael, quien goza de la autoridad de seguir tronando un “Yo soy aquel” o un “Yo sigo siendo aquel” como *gladiator* más allá del tiempo y el espacio. Al imperial pero ya histórico Iglesias —en el merecido descanso del guerrero, luego de tanta campaña triunfal y por fin menos siniestro y más agradecido y consciente de su buena suerte en recientes declaraciones— solo parece quedarle la plena y memoriosa consciencia, más infernal que celestial, de que, ahora sí, no se olvidó de vivir pero sí se acuerda de cuando la vida seguía igual y aún no pensaba en dos posibles epitafios para su lápida. A saber, a esculpir: “Dejó de soñar cuando pudo comprar sus sueños” y “No se quería morir”.

Pero, ¡hey!, quién le quita lo conquistado. —

RODRIGO FRESÁN es escritor. Su libro más reciente es *Melville* (Literatura Random House, 2022).

Cada cual reescribe su genoma

por **Mariano Gistáin**

Cada cual reescribe su genoma en vida desde dentro sobre la marcha. Hijas de las luces largas. Pequeños objetos sagrados para regalar, todos lo son: figuritas, humanoides, golems, señóricos de dos caras, janos... El genoma se remodela con los dedos en el aire. Todo se va haciendo en la rueda de las eternidades simultáneas que exprimen los negocios y la peli *El doctor Strange en el multiverso de la locura*, de Sam Raimi. *Licorice Pizza*, de Paul Thomas Anderson: se olvida lo accesorio, todas las escenas, y se recuerda un hilo de amor, leve misterio, hilos de luz. Gloria eterna a Shonda Rhimes y sus series para Netflix.

Antonio Tausiet ha escrito para sí *Los amigos de Buñuel*, le han salido 157, se va a publicar y los ilustra José Luis Cano, 157 amigos, el número de Dunbar. Tausiet ha escrito también para su uso personal la guía *Las partículas y el cosmos* (Los libros prohibidos y en pdf abierto en la web).

Cada encuentro modela el genoma, el suyo y el tuyo/mío. El genoma es público, está abierto al plástico del aire y al gasoil que en su alquimia se hace ceodós.

Solo queda el universo (encarnado a ratos en sus símbolos, geometrías y películas). Me estoy quitando de las cosas, me quedan tres o cuatro herramientas, alicates, cuchillo, manos. Vaciando el móvil, vaciando el portátil, vaciando la memoria interna cárnica (la más pegajosa). El genoma se realoja con cada *Saoko mami saoko*. Las letanías diurnas del vivir. Me saluda por la calle un conocido y al acercarnos (en las últimas horas de mascarilla) vemos que nos hemos confundido pero estamos

bien, mejor que si fuéramos aquellos conocidos remotos. Libertad absoluta nadie nada.

Ahora siguiendo las pestañas abiertas de María Sabina, Huautla de Jiménez, Oaxaca, México, 1895-1985. Que cada cual reescriba su genoma en vida. La esfera del mundo en casa, la bola hinchable de pilates trae sus constelaciones, azulea el balcón. Un poco de arameo: Vicente Haya explica que los semitas sitúan el amor en el hígado y el conocimiento en el corazón. Cada cual se modifica su genoma en caliente, y el de los demás: influencer. Nuevas androgínias rutinarias. De nuevo siempre en Juan Eduardo Cirlot, su libro circular inagotable; su hija Victoria te lleva a la tipografía inventada de Hildegarda de Bingen: aquí al lado hay un comercio de piedras sagradas que exalta sus libros, curaciones (de Hildegarda, que es santa). Vuelve la chamana María Sabina a partir de un manual de Enrique González Rubio Montoya, que empezó con ella de antropólogo marxista y devino a su vez en aprendiz de chamán. Remordimientos geolocalizados en la ciudad. Guía de dos mil años de sufrimientos y alegrías. La quinta torre escondida. Raúl Herrero y los Libros del Innombrable. El universo y yo hemos cambiado de actitud. Desde que se descubrió (en un futuro) que cada cual se hackea el genoma y eso será la vida todo fluye y a la vez el tiempo se ve pasar más deprisa aunque esto puede ser por el 5G, que ya se venta. En definitiva algo mío le gusta a alguien alguna vez para siempre este rato. Si lo tienes lo quieres (y al revés). Puedes ver una película y al minuto haberla olvidado: esta olvidabilidad también es un valor. Accedo a la lista de las cosas del mundo y no estás. El librito de Enrique González Rubio Montoya, de 2009, es *Chamanismo cuántico*, y al buscar al autor sale ya convertido hablando de María Sabina y sale también un artículo de Octavio Paz de 1984 en *El País* (de España) que cita a la chamana de pasada y también a Antonin Artaud y su *Viaje al país de los*

Tarabumaras donde dice, por el peyote: “Uno ya no siente el cuerpo que uno acaba de abandonar y que le inspira-ba seguridad en sus límites, en cambio, uno se siente mucho más contento de pertenecer a lo ilimitado que a uno mismo.” Qué vida, cuánto electroshock y hambre. Y sale María Sabina en un artículo de Adolfo Castañón de 2010 en *Letras Libres*, y esta frase: “¿no es curioso que la misma palabra –oración– designe en castellano el enunciado cabal y la plegaria?”. Y Robert Gordon Wasson, vicepresidente del banco JP Morgan que desde 1926 y por su mujer, la rusa Valentina Pavlovna, se volcó en los hongos del mundo y en el año 57 publicó en *LIFE* un reportaje sobre María Sabina que la hizo famosa en el mundo (está en archive.org, el original y en español el de la versión chilena: “En busca del hongo mágico”). María Sabina no hablaba español y su vecino Álvaro Estrada tradujo y publicó su testimonio y los conjuros o ensalmos curativos que le iban dictando los honguitos sagrados en el libro *María Sabina, la sabia de los bongos* (1975). También hay un documental de sus veladas. Ella dice en ese libro, accesible en la web: “Soy la mujer de bien porque puedo entrar y salir en el reino de la muerte.” A Gordon Wasson le dio la pista de la chamana y sus hongos Robert Graves, quien también se lo contó a Camilo José Cela, que –y esto da idea de la fama de la curandera–, publicó en el 69 un *María Sabina. Oratorio dividido en 1 pregón (que se repite) y 5 melopeas*, luego eliminado de sus obras completas (también está casi entero en internet). A través de Gordon Wasson llegó la CIA hasta la chamana de Huautla. Los superpoderes de María Sabina con sus honguitos para ver a distancia o ver el futuro la vinculan a uno de los infinitos proyectos de control mental agrupados bajo las siglas MKULTRA (que ha dado películas como *Ipress*, de Sidney J. Furie, 1965, o *El mensajero del miedo*, de J. Frankenheimer, 1962). Hippies, famosos y agentes secretos se adentraron en las montañas en busca de los poderes

prehispánicos de los chamanes mazatecos. El joven antropólogo Enrique González Rubio Montoya, marxista y ateo que fue a entrevistar a la curandera y luego estudió física se convirtió. Y explica en un Youtube: “Nuestra alma es inmortal, es infinita y se funde con la conciencia cósmica.” Cada cual reescribe... —

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

PERIODISMO

Un brindis por Adam Michnik

por Miguel Aguilar

Durante un largo trecho de la década de los noventa, San Sebastián se convertía cada año en la capital de Europa Central. Eran apenas cinco días de julio en los que políticos, periodistas, escritores e intelectuales del club de Visegrado (Polonia, Hungría, República Checa y Eslovenia) se reunían en el Palacio de Miramar para contrastar ideas y experiencias de una transición que contaban en directo. Tras las largas sesiones de mañana, un breve paseo desembocaba en el restaurante Txomin, donde las conversaciones continuaban en una animada confusión de idiomas variopintos que periodistas españoles con habilidades lingüísticas inusitadas, como Attyla Nagy, Jorge Ruíz Lardizábal o Fernando Valenzuela, se afanaban en traducir. Después de un escueto menú vasco de aperitivo, tres platos y dos postres, llegaba el momento culminante: los brindis. Era un momento abierto a todo el mundo pero con dos constantes. El turno lo abría siempre de manera formal Miguel Ángel Aguilar, organizador de los encuentros desde la

Asociación de Periodistas Europeos, y lo cerraba Adam Michnik, periodista polaco profundamente tartamudo, en un francés macarrónico con el que lograba deslumbrar a todos con su inteligencia y arrancar carcajadas desmesuradas a los participantes más serios. En su copa no podía faltar un buen chorro del brandy Cardenal Mendoza, *l'accent catholique*. Si el tiempo acompañaba, algunos se bañaban en la playa de Ondarreta. Ya no se hacen sobremesas como las de entonces.

El camino que llevó a Michnik a San Sebastián no fue fácil. Nacido en Varsovia en 1946, en un país devastado por la Segunda Guerra Mundial (murieron casi siete millones de polacos, más de un 20% de la población), la militancia comunista de su padre y de un medio hermano hicieron de él un joven socialista. Sin embargo, pronto dio muestras de una inteligencia inquieta y de un temperamento heterodoxo: a los quince años fundó un club de debate llamado “Buscadores de contradicciones” que fue rápidamente prohibido, a los dieciocho vivió su primer arresto por difundir una crítica “Carta abierta al partido” y en el 68, en la estela de la primavera de Praga, fue expulsado de la universidad. Habitual de las cárceles polacas, donde pasó más de seis años, pudo sin embargo fundar con Jacek Kuroń y un puñado de disidentes el Comité de Defensa de los Trabajadores (KOR), el primer vínculo entre trabajadores e intelectuales que acabaría posibilitando el nacimiento de Solidaridad y eventualmente la caída del régimen comunista.

En respuesta a su inquietud juvenil, fue encontrando contradicciones a muy buen ritmo. En sus viajes a Occidente comprobó que los partidos socialistas ignoraban las peticiones de ayuda de los trabajadores de Europa del Este: importaba más la lucha contra el imperialismo yanqui que la opresión soviética. Judío de nacimiento y socialista de formación, descubrió el valor de la Iglesia católica como depósito de coraje y dignidad y defendió la necesidad

de aliarse con ella. Encarcelado por el general Jaruzelski, supo ver el riesgo que hubiera significado una intervención soviética en 1981 y los argumentos en defensa del estado de sitio que la evitaron. En 1991, en Santander, fugaz primera sede de los encuentros estivales, Michnik y Jaruzelski protagonizaron un emocionante abrazo que muchos no entendieron, pero que respondía a la idea del periodista de una Polonia libre y abierta a todos los que quisieran participar en ella y su temor ante las demandas revolucionarias de justicia que surgidas de la libertad acababan en la guillotina, el Terror o las purgas estalinistas.

Tras una breve estancia en el parlamento, Michnik centró su actividad en el periódico que fundó en 1989, *Gazeta Wyborcza* (“Gaceta electoral”, ya que la idea era cubrir solo esas primeras elecciones) y que aún dirige. Sus artículos, trufados de historia, política y observaciones brillantes, recogidos en varios libros muy recomendables (en español solo está disponible *En busca del significado perdido*, Acantilado, 2013), producen a veces un escalofrío incómodo, el del reconocimiento inesperado:

¡Detengámonos a pensar un poco! El primero de agosto de 1944 estalló la Insurrección de Varsovia que, tras sesenta y tres días de lucha heroica, acabó en una capitulación y en una total y absoluta catástrofe. La flor y nata de la generación más joven fue masacrada, murieron decenas de miles de civiles, la capital de Polonia quedó reducida a escombros, y los beneficios políticos de aquella empresa fueron nulos. Aun así, hoy en día conmemoramos y celebramos públicamente aquel acto de patriotismo polaco que costó tanta sangre y resultó tan inútil, y lo hemos puesto en un pedestal. En cambio, la exitosa Mesa Redonda que abrió a los polacos —y no solo a ellos— el camino pacífico hacia la libertad, es considerada a menudo un contubernio despreciable y un delito de alta traición.

Miembro de esa brillante generación centroeuropea que gestionó con brillantez la salida del comunismo y con peor fortuna la llegada y consolidación de la democracia, ahora ve con espanto la deriva de estos países, con Hungría y Polonia a la cabeza. Pero su voz se sigue rebelando ante las injusticias y los ataques a la libertad que percibe, no duda en cuestionar los dogmas y las ideas recibidas y a menudo sorprende tanto a amigos como a enemigos (por ejemplo, con su encendida defensa de la guerra de Irak). En una reciente columna en *Gazeta Wyborcza*, Michnik arranca afirmando: “Hay que decirlo alto y claro, ahora todos somos ucranianos.” Y le imagino en pie, brindando con una copa de Cardenal Mendoza y sonriendo por la nueva batalla que se abre y el merecido Premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades que acaba de ganar. —

MIGUEL AGUILAR es director editorial de Debate, Taurus y Literatura Random House.

MÚSICA

Un grito de socorro

por **Eduardo Huchín Sosa**

“El punk parecía estar ‘acabado’ casi antes de que hubiera empezado realmente”, afirma Simon Reynolds, en *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*, un panorama completísimo de una de las últimas vanguardias del rock. A decir del crítico, la salida en 1977 de *Never mind the bollocks*, de los Sex Pistols, demostró que la energía contestataria del punk podría terminar engendrando un disco como cualquier otro y, peor todavía, con resultados autoparódicos, a juzgar por las letras incendiarias de Johnny Rotten envueltas en sonidos de rock

convencional. A partir de entonces, el punk se fracturó en una vertiente populista, empeñada en hacer una música sin muchas pretensiones artísticas y más preocupada por transmitir la rabia urbana, y una vanguardia decidida a destruir la tradición musical, incluso si esa búsqueda la conducía peligrosamente al elitismo.

De aquellas bandas hermanadas por el impulso de innovación más que por el estilo —Public Image Ltd., Joy Division, Talking Heads, Devo, Cabaret Voltaire—, Joy Division es quizás el caso más llamativo por el número casi ridículo de canciones que grabaron, repartidas en un EP, dos álbumes y cinco sencillos. Comparados con sus rivales de Manchester, The Fall —a quienes, con 32 discos en su haber, apenas tararean sus familiares—, Joy Division ha mantenido una inquietante popularidad, en particular entre quienes nacieron una década después de que el grupo se disolviera abruptamente. Ni siquiera Nirvana necesitó tan poco para ganarse un lugar en la historia.

El documental de Grant Gee, *Joy Division* (2007), buscó descifrar la fascinación que ayer y hoy despierta la banda de Manchester, a través de decenas de entrevistas realizadas por el periodista Jon Savage a los miembros sobrevivientes —el guitarrista Bernard Sumner, el bajista Peter Hook y el baterista Stephen Morris— y con figuras claves de la escena musical mancomunada, como el diseñador Peter Saville, el representante Rob Gretton y el presentador de televisión Tony Wilson, fundador de la discográfica independiente Factory. Consciente de las limitaciones de una película de hora y media, en la que obligatoriamente hay que alternar los testimonios con fragmentos de conciertos, material de archivo e imágenes de una ciudad considerada la “cuna del capitalismo”, Savage armó una versión extendida de aquella aventura en un libro, a fin de poner en primer plano la voz de los involucrados.

Una luz abrasadora, el sol y todo lo demás es el fruto de ese trabajo periodístico y, a la vez, un intento por contar desde dentro la desgarradora vida breve de Joy Division, con el corazón puesto entre junio de 1976, el mes en que Sumner y Hook asisten, al igual que el futuro vocalista Ian Curtis, a un concierto de los Sex Pistols que los inspirará a hacer música propia, y mayo de 1980, en el que Curtis se ahorca con una soga. Savage traza con fortuna el ascenso de una banda que luego de componer canciones intrascendentes pronto desarrolló un estilo innovador —gracias a la aguda melodía de bajo que se volvió característica, una guitarra discreta, una batería sin visos de humanidad y la hipnótica voz de Curtis, quien, más que cantar, por momentos parecía estar recitando desde el centro de una habitación vacía— y su fin repentino, con el que nace el mito de Curtis, pero también su fantasma contra el cual el resto de Joy Division parece estar peleándose a lo largo del libro.

A pesar de que era una misión imposible, se agradece que *Una luz abrasadora* trate al menos de separar la historia de Joy Division del drama de Curtis, en busca de la creatividad colectiva del grupo, que debe más a un insólito trabajo en equipo que al genio de una sola persona. La sensación de “aislamiento” de la que habla uno de sus temas más conocidos (“Isolation”) obedecía no solo a cierto espíritu de la época sino a la manera en que componían, sin la cual no pueden entenderse discos como *Unknown pleasures* o *Closer*. De acuerdo con Hook, durante sus ensayos, nadie sabía a ciencia cierta lo que el otro estaba tocando —o siquiera de qué trataban las letras de Curtis— debido a que su equipo de sonido “era una calamidad”. A menudo, improvisaban sobre cualquier cosa que se le ocurriera a alguno de los miembros, ensamblaban a la buena de Dios y ejercían eso que Morris llama “una democracia”. Una vez establecida la estructura general, Curtis

escribía la letra a partir del montón de hojas que guardaba en una caja y con las que trabajaba con ánimo artesanal. “Lo que hacíamos —sostiene Sumner— era ignorarnos, cada uno en su propia isla, y entonces nos asegurábamos de que lo que estábamos haciendo sonaba bien, y no le prestábamos atención a lo que estuvieran haciendo los demás, al menos no de una manera consciente.”

Acaso por llevar hasta sus últimas consecuencias ese principio de incomunicación, Curtis terminará por apropiarse de la historia de la banda, por más empeño que ponga el libro en equilibrar la relevancia de los participantes. De ser el tipo elocuente y educado de las primeras páginas, poco a poco Curtis va adquiriendo un protagonismo cada vez mayor, hasta convertirse en un espectáculo en sí mismo, debido a los ataques de epilepsia que sufría durante las presentaciones y que, en un principio, se confundían con su intensa forma de comportarse sobre el escenario. “Podía ser don Educado, don Amable —cuenta Sumner—, y de repente, sin que nadie se diera cuenta, cuando estábamos en la tercera canción, notabas que empezaba a pasar con él algo raro y se ponía a destrozar el escenario, a arrancar los tabloncitos del suelo y a tirárselos al público. Entonces salías del escenario e Ian estaba cubierto de sangre, diciendo: ‘Putra mierda, ¿qué ha pasado aquí?’”

A pesar de esos episodios en los que era más que evidente el mal estado de salud de Curtis, “su familia se negó categóricamente a hablar de ello”, dice su esposa Deborah. Sus compañeros de banda también lo dejaron solo: “Era como ver a alguien sufrir —asegura Sumner— y saber que no puedes hacer nada.” Los doctores le habían aconsejado acostarse temprano y no exponerse a luces intermitentes, lo que, en pocas palabras, significaba abandonar sus sueños de ser una estrella de rock. Los medicamentos ayudaban más bien poco (los tomaba por ensayo y error) y el propio Curtis contribuía al problema —aceptando conciertos, mintiendo

sobre cómo se sentía— porque odiaba depender de los demás.

Primero intentó suicidarse con fármacos, pero llamó a la ambulancia a medio proceso, porque “había oído que, si no tomas suficientes pastillas, entonces puedes sufrir daño cerebral”. Ya en el hospital, debió haber permanecido bajo cuidados, pero la banda decidió no cancelar un concierto que tenían programado por esos días y que terminó con el público enardecido y aventando cosas. La amante de Curtis, Anne Honoré, dice que sus letras de aquella época



Fotoarte: Graph+sas / Wikipedia.

—que darían origen al álbum *Closer*— pueden leerse como un insistente llamado de auxilio, al que nadie estaba prestando atención. “Quizá para los demás fuera literatura, que en cierto modo lo era, pero también era una manifestación de su depresión.”

La calidad de las canciones de Curtis es por demás reconocida, sin embargo, el giro autobiográfico que adquirieron de repente sus temas no fue un asunto que les interesara a sus allegados. Si sus lecturas de Ballard, Kafka y Gógol moldearon sus primeras composiciones, a mediados de 1979 empezó a escribir con mayor regularidad sobre su propia experiencia. “Parece claro que [al inicio] Curtis usaba sus libros como generadores de tono, como portales hacia los mundos y épocas que deseaba habitar”, afirma Savage en su introducción

a *En cuerpo y alma*, las letras completas de Joy Division. El punto de inflexión fue “Love will tear us apart”, que marcaría el momento en que las palabras de Curtis tomarían un tinte personal, un cambio que nadie quiso escuchar, obsesionados, como estaban, en hacer su “propio trabajo”. Resulta sintomático que aquellas canciones —en las que se escuchan cosas como “Madre, lo intenté; créeme, por favor; / hago todo lo que puedo”— no se imprimieran hasta muchos años después. Gretton justificaba esa decisión con su afán de que el oyente “se esforzara por intentar entenderlas”, pero, en vista del trágico desenlace, da la impresión de que todos estaban haciendo su mejor esfuerzo por ignorar al elefante en la sala de grabación.

El 18 de mayo de 1980, a pocos días de que Joy Division iniciara una gira por Estados Unidos, Ian Curtis se ahorcó en su casa, luego de tomar una botella de whisky y ver una película de Werner Herzog. Las últimas páginas de *Una luz abrasadora, el sol y todo lo demás* dan cuenta de los sentimientos contradictorios que el hecho despertó en su círculo cercano. Entre la tristeza, el enojo y la frustración, un buen número de los entrevistados busca de algún modo apelar a su propia inocencia: eran jóvenes, el hambre de éxito los había cegado a tal grado que no veían a un hombre pidiendo un respiro, nadie en aquella época sabía lo suficiente de la enfermedad. Pero en lo que todos coinciden es en desmitificar a Curtis, en bajarlo del pedestal en el que lo ha colocado una sociedad necesitada de ídolos. Fue un veinteañero, increíblemente talentoso, lidiando consigo mismo y con las complicadas dificultades de ser un recién llegado al mundo adulto. Nada más, pero también nada menos, que eso. —

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico, escritor y editor responsable de *Letras Libres* (México). Su libro *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* se encuentra ya en circulación bajo el sello de Turner.