

Letrillas



Fotograma: *Nope*, de Jordan Peele.

CINE

Peele y *Nope*: el cielo es el límite

por **Fernanda Solórzano**

Una lista de películas parteaguas del cine estadounidense debería incluir a *Get out* (2017), del director Jordan Peele. Estrenada pocas semanas después de que Barack Obama concluyera su segundo periodo, la historia de Chris (Daniel Kaluuya), un fotógrafo negro que acepta pasar un fin de semana con la familia de su novia blanca, era una sátira feroz de la ilusión de que ese país, por fin, vivía una era posracial. No es que la ópera prima de Peele fuera innovadora por demostrar que el racismo no se había extinguido; lo que la distinguía de los cientos de reportajes, documentales y ficciones que han señalado la

hostilidad de los segregadores, supremacistas o simples racistas de tradición era que sus dardos iban dirigidos a los blancos “amigos de los negros”. Es decir, los liberales que defienden sus causas solo para sumarse puntos y cuyos comentarios admirativos siguen siendo estereotipos raciales. *Get out* sugería que sus máscaras escondían intenciones perversas y volvió literal la amenaza de la falsa empatía. En un punto de la película, Chris comprendía que los blancos *aliviados* conformaban una secta de suplantadores de identidad.

Muchos dirían que la falsa solidaridad es el menor de los problemas

actuales de los estadounidenses y que, por tanto, *Get out* no debería considerarse visionaria. Todo lo contrario: el ascenso de Trump, las protestas del movimiento Black Lives Matter y la incapacidad del Partido Demócrata de retomar las riendas muestran hasta qué punto las minorías de ese país siguen sintiéndose excluidas. *Get out* comunicaba de forma brillante el error de suponer que la llegada del primer afroamericano a la Casa Blanca significaba un *reset* en las formas de pensar de un país. Peor aún —y esa es la tesis de la película—, la elección de Obama les sirvió a muchos como coartada para aparentar fraternidad racial.

La siguiente película de Peele, *Us* (2019), comenzaba con una de las mejores secuencias del cine de horror: en un parque de diversiones, una niña negra llamada Adelaide se aleja de sus padres y entra en una casa de espejos. En uno de ellos, se ve a sí misma de espaldas; no un reflejo distorsionado sino su doble con vida propia. Ya adulta, Adelaide (Lupita Nyong'o) recibía la visita de una familia físicamente idéntica a la suya, pero en versión automática y homicida. Esta vez, Peele recurría al arquetipo del *doppelgänger* para hablar de traumas profundos que vuelven y examinaba las pulsiones de autoextinción de su propia comunidad. Los dobles asesinos de *Us* emergían del subsuelo para reprochar a los “originales” su intento de borrarlos del mapa —o bien, de borrarse a sí mismos—. Una vuelta de tuerca invertía el rol entre “buenos” y “malos” y hacía eco de la advertencia de *Get out*: cuidado con el disfraz benévolo de los impostores.

Aunque *Us* se desplomaba bajo el peso de discursos que se explicaban en un monólogo final verborreico, la película confirmaba a Peele como un director que no seguía la ruta de la ilustración fácil y optaba por imágenes poderosas (así como metáforas y referencias a decenas de cintas) para exponer sus ideas sobre inequidad racial y sobre el deseo de poseerlo todo. Su tercera película, *Nope*, vuelve a abordar estos temas, pero es mucho más elusiva que las dos anteriores. Punto a favor para el director.

Los pósters publicitarios y los tráilers que circularon poco antes de su estreno sugerían solo que la película hablaba de algo extraño que aparecía en el cielo, posiblemente una nave espacial. Peele declaró que la pandemia había generado en todos el deseo de volver a salir y, a la vez, el temor de exponerse. Su película, decía, apelaba a ese miedo, pero por inscribirse en uno de los subgéneros más populares del cine estadounidense —el de invasiones extraterrestres— esperaba que animara a la gente a volver a las salas de cine. Todo esto hacía pensar en una película de paranoia menos preocupada por hacer crítica sociocultural y más cercana a las formas del cine de entretenimiento. Pero Peele es Peele, afortunadamente. Aun cuando su relato muestra a humanos a merced de algo que no es de este mundo, el director pone de cabeza las convenciones del género. *Nope* es inasible y se presta a interpretaciones múltiples, pero no por aglomeración de ideas (como sucedía en *Us*). Apuesta todo en las atmósferas apocalípticas del fotógrafo Hoyte van Hoytema y es una película etérea, en todas las acepciones del término. Basta decir que aquello que confirma a los personajes que existe algo que los acecha es notar que hay una nube que *no se mueve* conforme pasan los días. Cabe aplaudir el nivel de confianza en sí mismo de un director que, en la era de TikTok, pide a su audiencia fijar la vista en el cielo. Es algo que correspondería a una película de, digamos,

Terrence Malick, pero que resulta una osadía admirable en una “película de verano”.

La anécdota de *Nope* transcurre en un desierto al sur de California. Sus protagonistas son los Haywood, dueños de un rancho de caballos que renta estos animales a producciones de televisión y de cine. La cercanía geográfica con Hollywood explica su actividad, pero también sirve a Peele para establecer su premisa: el ansia de ser parte del *showbiz* ha hecho que las personas vean todo a su alrededor como un espectáculo en potencia. Incluso si son desgracias, personales o ajenas. Incluso si se tratara de una invasión espacial.

El propietario del rancho Otis Sr. (Keith David) cae fulminado cuando, mientras cabalga, un objeto pequeño que cae del cielo le perfora la cabeza. Su hijo Otis “OJ” Jr. (Daniel Kaluuya) presencia la escena, y apenas se pregunta por el origen del nubarrón que escupió todo tipo de cosas. La reacción estoica de Kaluuya ante casi todo lo que ocurre en la cinta es una de las genialidades de *Nope*: parecería que nada le sorprende o que está acostumbrado a lidiar con los males del mundo. Otra de las formas de deconstruir el género y una manera de Peele de caracterizar el hartazgo racial.

Tras la muerte del padre, OJ y su hermana Emerald, “Em” (Keke Palmer), se hacen cargo del rancho, aunque ella preferiría ser actriz y cineasta. En el set de un comercial, mientras preparan a uno de sus caballos, Em dirige al *crew* un discurso entusiasta en el que afirma que los Haywood son descendientes del jinete negro que aparece en la famosa serie de fotogramas *Caballo en movimiento*, de Eadweard Muybridge, precursor del cinematógrafo. Em agrega que el jinete nunca fue identificado por su nombre. Nadie del *crew* le da importancia al asunto, pero el diálogo sobre el anonimato del *jockey* conecta a *Nope* con las tesis de *Get out* y de *Us*: históricamente, los miembros de la comunidad negra han sido vistos como intercambiables, útiles pero

no meritorios, cosa que se extiende al ámbito de la representación en cine. En la secuencia inicial de créditos Peele incluye la hipnótica cronofotografía del caballo y su jinete anónimo. Cuando, hacia el final de la cinta, OJ galopa a toda velocidad es imposible no ver en él una reivindicación del jinete negro nunca identificado.

El rancho no prospera en manos de OJ y Em, por lo que contemplan venderlo a un hombre llamado Jupe (Steven Yeun), dueño de un parque de atracciones con temática *western*. Jupe no solo recicla y capitaliza la nostalgia por ese imaginario sino que hace lo mismo con sus propios recuerdos traumáticos. En su parque de diversiones exhibe *memorabilia* de un *sitcom* de los noventa llamado *Gordy’s home*, protagonizado por un chimpancé y en donde él siendo niño era un miembro del elenco. Un día, el mono domesticado se asustó al escuchar un globo explotando y perdió totalmente el control. Esta anécdota explica el prólogo de *Nope*, en el que un chimpancé vestido como niño y con la boca embarrada de sangre se pasea confundido por un set de televisión vacío. Junto a él está tendido el cuerpo de la niña actriz a la que atacó en plena grabación. Cuando a media película Peele vuelve a ilustrar el *flashback*, lo hace desde el punto de vista de Jupe. El entonces niño libró el ataque escondiéndose bajo una mesa. Para su sorpresa, cuando el chimpancé lo encontró se acercó a él para hacer un choque de puños. La imagen trae a la mente el momento icónico en el que el niño Elliott y el extraterrestre E.T. unen sus dedos índices. En todo caso, *Nope* evoca a Spielberg y sus *Encuentros cercanos del tercer tipo*. Peele, sin embargo, desmitifica cualquier noción de relación amistosa entre nosotros y ellos.

El guion, sin embargo, no concentra en Jupe el deseo de lucrar. Cuando OJ confirma que hay algo merodeando el cielo del desierto, Em lo convence de capturar la existencia de ese “algo” en video y vender el material. Si obtienen lo que ella llama “el Oprah shot”,

dice, pueden olvidarse para siempre de los problemas económicos. Pronto los hermanos reclutan a Angel (Brandon Perea), un empleado de tienda de electrónicos experto en cámaras de vigilancia (y en ovnis), y a Antlers Holst (Michael Wincott), un fotógrafo prestigiado pero orillado a trabajar en proyectos mediocres. Seducido por la idea de “capturar lo imposible” (y la fama y fortuna que vendrían con ello), este acepta trabajar con los Haywood. Por su lado, y fiel a sí mismo, Jupe monta un espectáculo que consiste en reunir al público a una hora determinada para ser testigos de cómo la nave/criatura del cielo atrae un caballo y lo succiona.

Para evitar *spoilers* solo diré que los planes mencionados fallan por no contemplar que la criatura tiene intereses propios. Solo OJ descubre el secreto para no ser aspirado por ella. No lo revelaré, pero tiene que ver con controlar un impulso, a su vez relacionado con el ansia que mencioné antes: tratar cada evento de la vida como si fuera un espectáculo —entre más sórdido, mejor—, ya sea que uno mismo lo protagonice o esté dispuesto a pagar por verlo.

Lo más inquietante y original de *Nope* es el tiempo que los personajes dedican a pensar en las implicaciones de una invasión extraterrestre: ni un segundo. Prueba de ello es que todos anticipen los beneficios de vender la prueba de su existencia, como si nada en el mundo fuera a cambiar. Se sabe que todas las películas sobre alienígenas son metáforas de las angustias terrestres: miedo a lo que en cada época se percibe como amenazante (la bomba nuclear, la infiltración comunista, el consumismo, etcétera). *Nope* es una película sobre extraterrestres en la que el miedo llega demasiado tarde, y la supervivencia colectiva no es una prioridad. Ese ensimismamiento es la alegoría de los tiempos. —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo en México (2017) y España (2020)*.



Fotografía: Wikimedia.

FOTOGRAFÍA

Me cuidan mis amigas: la mirada de Lola Álvarez Bravo

por **Rebeca Barquera**

En la exposición *La otra Lola: documentación, persuasión y experimentación fotográfica 1930-1955* no pude dejar de pensar en la importancia de las amigas. En una época como la que nos está tocando vivir es difícil no pensar en la consigna que tantas veces hemos tenido que gritar en las marchas: “El Estado no me cuida; me cuidan mis amigas”, que denuncia la ausencia de justicia para Debanhi, para Luz Raquel, para Margarita, para Marisela y su hija Rubí, para tantas mujeres asesinadas diariamente en el país y, al mismo tiempo, expresa una certeza: el acompañamiento de las amigas, sus consejos, su escucha, sus cuidados ante este mundo agreste y patriarcal.

Lola Álvarez Bravo, cuyo nombre de pila era Dolores Martínez de Anda (1903-1993), dirigió su cámara continuamente a sus amigas, sus cuerpos, sus

obras y creaciones para mostrar su trayecto juntas por el mundo. La exposición, curada por la historiadora del arte e investigadora de la UNAM Deborah Dorotinsky, nos invita a cuestionar la mirada de Lola desde el campo de la fotografía documental, de la propaganda política y comercial, así como de la libertad creativa. Las estrategias expositivas nos van llevando de la mano (y del ojo) para hacernos partícipes de algunos procesos de la investigación de Dorotinsky: la emulación de cajas de luz para acercarnos a la labor de archivo, el trabajo con los negativos y la manipulación de la película fotográfica; la disposición de vitrinas que facilitan la comparación de imágenes en sus versiones impresas y su edición para diversas publicaciones, así como el recortar y pegar, piedra angular del lenguaje del

fotomontaje y su posterior expansión al ámbito del fotomural.

Una de las grandes piezas incluidas en la exposición es un fragmento cinematográfico de dos minutos que nos muestra a una Frida Kahlo seductora que, al acercarse a la bailarina Ana Misrachi, cuestionaba la heteronorma con su gestualidad y se burlaba de la finitud de la existencia, ante la cámara sostenida por su amiga Lola. Esta complicidad entre ellas se había registrado ya en varios retratos de Frida: en su casa, en la intimidad, frente a su reflejo, con sus mascotas, y no olvidemos que también fue Lola quien tendría la iniciativa y se encargaría de organizar su exposición homenaje en 1953. Tres años después, luego de la muerte de Kahlo, Lola crearía también en su Galería de Arte Contemporáneo el *Salón Frida Kablo*, una exposición con obras de cuarenta mujeres artistas que también incluiría, como tributo, tres obras inéditas de Frida. De este modo, tenemos otra faceta de Lola ya no solo como escucha o confidente, sino como conservadora y trovadora de la memoria y el legado de sus amigas. Lola como la encargada de que fueran recordadas, homenajeadas y estudiadas. La repetición continua de sus narraciones y anécdotas sobre ellas, sobre sus vidas, trabajos e intereses, afortunadamente llegarían a los oídos de varios estudiosos y terminarían por formar parte de las historias del arte moderno mexicano.

Lola Álvarez Bravo fue una mujer que recorrió el país en traje sastre y con cámara en mano capturando tanto el trabajo de los campesinos y constructores de caminos como el de las mujeres en sus labores de cuidado de los otros en la vida cotidiana. En sus colaboraciones para la revista *El Maestro Rural*, publicación de la Secretaría de Educación Pública, Lola retrató espacios del Centro Escolar Revolución, lugar donde también se desempeñó como maestra de artes plásticas y que contó con el que hasta hoy se

considera el primer mural realizado por una mujer artista, *Atentado a las maestras rurales*, de Aurora Reyes (1936). Esta es una obra que denuncia la violencia hacia las mujeres y el fascismo y que reclama un posicionamiento de la educación socialista ante aquel tipo de acciones. La pieza, además, formó parte de un programa mural más grande en aquella escuela llevado a cabo por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), de la cual tanto Aurora como Lola formaron parte, junto con Concha Michel, Amelia Vázquez Gómez, Ninfa Santos y María Izquierdo, entre muchas otras mujeres comprometidas con el activismo político y social en aquellos años.

Así pues, se debe destacar que la sororidad entre estas mujeres artistas fue importante para el desarrollo de sus obras, para salir de las lógicas tradicionales y articular su pensamiento en conjunto. Por un tiempo, Lola y María Izquierdo vivieron juntas en el centro de la Ciudad de México. El tenerse cerca era importante para ellas, el cuidarse. Ambas maestras, en aquel momento divorciadas, decidieron aliarse de manera cotidiana, no solo para enfrentar al mundo sino para solidarizarse ante sus batallas por la visualidad. En ese sentido, se puede mencionar que juntas organizaron una exposición de carteles y fotomontajes en 1935 (primero presentada en la Ciudad de México y al mes siguiente en Guadalajara) con un grupo de “valientes e interesantes mujeres que van poniendo el arte al servicio social”, como las nombró el periódico *El Nacional* en aquella época y entre las que se menciona como participantes a las artistas Elena Huerta, Regina Pardo, Celia Arredondo, Cordelia Urueta y Esperanza Muñoz Hoffman. Mientras Izquierdo utilizó la xilografía para su obra *El atorón* en esta exposición, Lola presentaría el famoso fotomontaje *El sueño de los pobres*. Esta pieza, incluida en la exposición en su formato de imagen en proceso,

**LA OTRA LOLA: DOCUMENTACIÓN,
PERSUASIÓN Y EXPERIMENTACIÓN
FOTOGRAFICA 1930-1955**
MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL, INBA
Hasta el 11 de septiembre

evidencia el recorte y montaje para lograr transmitir un mensaje potente, en este caso, una máquina que fabrica monedas cae sobre un niño con la ropa rasgada, mientras este duerme plácidamente.

Otro fotomontaje importante en la exposición es el dedicado a la fundación de la Universidad Femenina de México por Adela Formoso, el cual muestra varios grupos de mujeres jóvenes que asistían a aquella institución realizando actividades académicas, creando comunidad. Además de celebrar las grandes acciones públicas que demostraban la vertiente feminista de la fotógrafa, se observa el interés por situar el trabajo de la diseñadora Clara Porset dentro del amplio discurso de la modernidad en la arquitectura y el diseño industrial. Ámbitos dominados por hombres y dentro de los cuales Lola también trataría de incursionar con sus propuestas de fotomurales, es decir, estas piezas intentaron ubicar a la fotografía y al montaje como parte de la búsqueda de la integración plástica en los proyectos arquitectónicos y urbanos.

Finalmente, la exposición *La otra Lola* muestra tanto el activismo social de la fotógrafa como su labor de promotora de instituciones estatales; lo mismo el retrato de la modernización de las ciudades que su búsqueda por el detalle y la intimidad en los cuerpos desnudos, el cabello, los vestidos, y hasta las pestañas. Se trata, pues, de un recorrido por la mirada situada de Álvarez Bravo mediada por la propuesta de historia del arte feminista de la curadora. La última obra, la que nos despierta, es un autorretrato, que nos recuerda que fue Lola quien eligió y encuadró los elementos que miramos, que su proyecto fue la construcción de una cultura visual

moderna que además es relacional, que cuida porque se preocupa, porque se interesa, porque se posiciona. Es un volver a ella. La fotografía captura su imagen mirando a través del visor de su cámara réflex de objetivos gemelos. Nos mira mirarla, nos mira siguiendo su mirada. Nos mira volver a mirar, cuidando a sus amigas. —

REBECA BARQUERA es historiadora del arte por la UNAM, investigadora y docente. Sus intereses entrecruzan el arte moderno, la arquitectura y las ideas científicas en busca de las utopías, borramientos y anonimatos en los modernismos.

LITERATURA

El maestro y el mago

por **Rodrigo Fresán**

Pocas cosas más atractivas que los o-puestos complementarios. Así, pensar en Henry James y Thomas Mann como rostros alternativos de una misma moneda literaria. James creando personajes que siempre parecen ocultar algo (incluso a sí mismos) mientras que los de Mann no dejan de revelarse en público aunque quieran evitarlo. James cerrando la puerta a la novela decimonónica para abrirla a Proust y al *modernism*; Mann ya desde sus inicios a la caza de la idea de la Gran Novela del siglo xx. James *émigré* por decisión propia y maestro de la intimidad de cámara con un único gran tema melódico a la vez que disonante (las fluctuaciones y transformaciones de sus protagonistas por exponerse a las radiaciones de lo extraño y extranjero); el sinfo-dodecafónico y panorámico Mann al que ninguna trama o época le es ajena o impropia y exiliado y perseguido primero por Hitler y luego por McCarthy. James como hombre

a destiempo y Mann como hombre de su tiempo, pero ambos cosmopolitas. James revolucionando los viejos cuentos de fantasmas y Mann adicto a las sesiones espiritistas. James sin esposa e hijos pero —como el Mann de matrimonio y familia turbulenta— con compleja y competitiva relación con totémico hermano mayor. Mann triunfador público con precoz premio Nobel y James casi ignorado ganador secreto en su estilo tardío. James y Mann sufriendo represiones sexuales y vínculos traumáticos con sus respectivas patrias y mutuamente fascinados por el encandilador agujero negro de Venecia como escenario perfecto para decadentes historias inmortales.

Y, también, el norteamericano Henry James y el alemán Thomas Mann —quienes gustaban del fraseo largo y serpenteante— como personajes verdaderos de sendas novelas del escritor irlandés Colm Tóibín, dueño de una prosa funcional y con esa compleja sencillez que solo se alcanza luego de mucho trabajo muy bien hecho. La primera acerca del primero fue, en 2004, *The master. Retrato del novelista adulto* (Edhasa y Lumen) y, en 2021, la segunda acerca del segundo es la recién traducida *El mago. La historia de Thomas Mann* (Lumen). Y aquí —con Tóibín inevitablemente interesado en los claroscuros de la refrenada faceta homosexual de ambos— una vez más el juego de rivales accesorios a la hora de proponer modelos diferentes de novelistas de ideas: a James nada le interesaba más que encontrarle sentido al pasado mientras que Mann (incluso en sus novelas bíblicas o medievales) solo quería interpretar un presente convulso con vistas a un futuro incierto. Así, *The master* y *El mago* tienen modales muy diferentes. El James de Tóibín abarca poco (partiendo de su catastrófico rol como dramaturgo y cubriendo lo que ocurrió de 1895 a 1899) y aprieta mucho concentrándose en su reclusión en Lamb House, en Rye, para

allí dictar una sucesión de crepusculares e incomprensidos títulos magistrales antes del saludo final. Por el contrario, Tóibín recorre con Mann ocho décadas tempestuosas e históricas destiladas con estilo pero a toda marcha en 560 páginas. Pocas veces pasaron tantas cosas en tantos lugares e, inevitablemente, se asiste a *El mago* como a un gran truco ilusionista que por momentos opta por la narración/postal biopic-didáctica de Stefan Zweig y por otros parece poseída por el desenfreno escenográfico-pintoresco digno de película de Wes Anderson. Digámoslo así: el James de Tóibín es más interesante en su reposado magisterio ocupándose de cómo



Fotografía: Thomas Mann / Wikipedia

la vida acaba siendo la obra mientras que el Mann de Tóibín resulta más fascinante en sus vertiginosas pres-tidigitaciones rindiéndose al sortilegio de una obra como telón de fondo de la vida.

Pero, acaso lo más importante, tanto *The master* en su momento como *El mago* provocan unas casi incontenibles ganas de volver a dar otra vuelta de tuerca o de escalar por primera vez la por tantos anunciada y postergada, cada verano, conquista de una montaña mágica.

Y ahí están también la reciente reedición de los *Cuentos tempranos y tardíos* de Mann (en DeBolsillo, incluyendo *bits* como “Tonio Kröger” y “La muerte en Venecia” y “Señor y perro”) y una nueva y muy necesaria traducción a cargo de Miguel Temprano García de esa gran tragicomedia que es *Los embajadores* (Alba). Publicada en 1903 y ya casi despidiéndose, la sombra pero luminosa *Los embajadores* era la preferida de su autor por su “competencia arquitectónica” (presentándola en su prefacio como cumbre de lo suyo y evidencia incontestable de que “la Novela continúa siendo, bajo la correcta convicción, la más independiente, más elástica, más prodigiosa de las formas literarias”) a la vez que de nuevo muy lograda exposición de, como en la magnífica y temprana *Retrato de una dama*, los efectos del Viejo Mundo sobre los novatos *made in USA* que se arriesgan a exponerse a ellos. A su vez, *Los embajadores* influyó tanto a *La edad de la inocencia* de Edith Wharton como a Patricia Highsmith (quien la pone en manos de un inminente asesino en serie en *El talento de Mr. Ripley*). Y fue reescrita y modernizada con cambio de sexo en *Cuerpos extraños* por la muy jamesiana Cynthia Ozick (llegando a declarar, con gracia: “Odio a Henry James, desearía que estuviese muerto”) y centrifugada diplomática-política-familiarmente en ese estudio “de clase” que es *La línea de la belleza* de Alan Hollinghurst.

En *Los embajadores*, el cincuentón y provinciano Lewis Lambert Strether (como dijo alguien, “hombre de mundo sin mundo” y paradigma del cómodo y acomodado hombre inmóvil de pronto movilizado rumbo a lo desconocido) parte a Europa a la busca y rescate del joven seducido Chad Newsome. Casi seguidista Strether es también hechizado por una súbita “consciencia de libertad personal” bajo las nieblas y luces de Londres y París y por quienes las encienden y las hacen brillar, como la inolvidable y encantadora Madame

de Vionnet o la reflexiva y casi “lectora” de lo que ocurre Maria Gostrey. Y es de nuevo Tóibín quien destaca y celebra –en su prólogo para la edición de la Modern Library de 2011– su perfección tonal y estructural a la hora de narrar el más sólido y elevado de los derrumbes existenciales a la vez que destaca la más profunda exploración de una recurrente obsesión de James: la súbita comprensión de un saber hasta entonces desconocido o negado y, entonces, el no saber muy bien qué hacer con él o cómo aprovecharlo aplicándolo a la propia historia. Y, claro, es en *Los embajadores* donde late fuerte ese momento tan citable y releíble –Libro cinco, Capítulo II– en el que Strether confiesa y aconseja a partir de su falta de experiencia con ese sublime y sublimado “Viva todo lo que pueda. Es un error el no hacerlo. Lo que haga en concreto es lo de menos mientras tenga su vida. Si no tiene eso, ¿que habrá tenido?... ¡Viva usted!”.

Algo –ese deseo para muchos indeseable y que, por lo tanto, se queda en teoría y nunca llega a la práctica– que Tóibín, en un *profile* que le dedicó *The New Yorker* con motivo de la publicación de *El mago*, diagnosticó así: “Yo creo que tanto James como Mann acabaron siendo escritores porque estaban frustrados en sus pasiones y anhelos. Siempre, de algún modo, estaban vigilantes, como fuera del grupo. Y cuando uno es un *outsider* que intenta ser aceptado, aprende a imaginarse a sí mismo de diferentes maneras y a verse desde una cierta distancia entendiendo al mundo como algo más exótico que conocido.”

Entonces y desde allí –presto James y abracadabrante Mann– lo único que queda es ponerlo todo por escrito primero para, después, poder leerlo y entenderlo y comprenderlo y, sí, vivirlo. –

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



Síguenos
en twitter

@Letras_Libres

LETRAS
LIBRES



Dibujo: Serguéi Eisenstein, *Sansón y Dalila vistos por Dios*, ca. 1930

ARTE

Los dibujos eróticos de Serguéi Eisenstein: diez aproximaciones

por Sergio Raúl Arroyo

1.

Todo comenzó con un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, casi un sueño: “Me pareció que mientras yo estaba en la cuna, un milano (halcón) descendió sobre de mí, me abrió la boca con su cola y me picoteó varias veces entre los labios.” Esa imagen cargada de placer y dolor, evocada por Sigmund Freud en el *Psicoanálisis del arte*, desprende un sentimiento atemporal en Serguéi Eisenstein (1898-1948). A partir de la figura-tótem del Renacimiento, esa imagen onírica tuvo un impacto trascendental en su imaginación poética. El letón persiguió en la teoría freudiana

el significado de aquella ensoñación, un impulso que la trama psicoanalítica, como tantas cosas, nunca alcanzó a descifrar, pero que en su mente trazó uno de los umbrales misteriosos de la sexualidad.

2.

Una nana de origen campesino, por la que Serguéi sentía devoción, a los once años lo llevó al circo por vez primera. Entre el excéntrico elenco de artistas, descubre a los payasos acróbatas, cuyos despliegues y ductilidad corporales más tarde asociará a su propio horizonte plástico. El encuentro con una de las mayores tradiciones

de la cultura eslava —el universo circense— propagará ecos físicos que iluminan sus dibujos.

3.

Maxim Shtrauj, amigo de la infancia, escribió en 1910:

...Recuerdo las dunas de arena y los bosques de pinos a lo largo de la costa de Riga, la carretera de la costa que estaba flanqueada por casitas de descanso... En el jardín de una de ellas se podía ver a menudo a un niño de unos diez años, con una cabeza de cabellos muy cortos, inclinado sobre un grueso libro de dibujos. Su mano, segura y rápida, producía dibujos fantásticos... sus cuadernillos estaban llenos de dibujos...

4.

A causa de las peripecias matrimoniales de sus padres, que marcan la inestabilidad en su mundo familiar, Eisenstein vive de modo alterno entre Riga y San Petersburgo, la capital de la Rusia zarista. En la adolescencia, su madre lo inclina hacia la educación artística, dentro de la tradición clásica que exige el orden imperial. Más tarde, su padre lo presiona para que se matricule en la carrera de ingeniería, una ruta que abandonará para insertarse en los territorios del arte.

5.

A los diecinueve años asiste a una obra dirigida por Vsévolod Meyerhold, *Mascarada*. El encuentro con el teórico teatral de la biomecánica constituye otro estímulo morfológico, en cuanto a su percepción de lo corporal como elemento clave de la expresión plástica. Se aficiona al *music ball*, poniendo especial atención en los despliegues coreográficos. Estudia japonés y se introduce en el canon del teatro kabuki, así como en la vertiente lineal de la grafía de los ideogramas japoneses. Por entonces, la Rusia zarista crujía. Eisenstein se incorpora primero al grupo Proletkult en calidad de

escenógrafo, organización con la que rompe para integrarse a la compañía de Meyerhold, decidido opositor del realismo socialista, que será fusilado en febrero de 1940, en plena apoteosis estalinista.

6.

Sin filiaciones religiosas ni políticas demasiado firmes, Eisenstein se incorpora al cine como simpatizante de la causa bolchevique. Su talento fluye vertiginosamente en la década de los veinte, cuando realiza varias obras maestras, claves en la cinematografía, de la que será uno de los mayores teóricos; baste decir que a los veintiséis años dirige un filme fundacional del lenguaje del cine: *El acorazado Potemkin*. El montaje se convierte en clave y fetiche del cine revolucionario. La cinemática eisensteiniana, a modo de arte emergente, acompañará el rompecabezas de la modernidad. La edición cinematográfica, con su juego de yuxtaposiciones, no es ajena a la lógica inserta en su obra gráfica.

7.

Los dibujos tienen un origen genésico y conceptual diverso; poco o nada tienen que ver con el clasicismo erótico; más bien, junto con los referentes apuntados, establecen una cercanía indudable con el grafiti de los baños públicos y con algunos artistas del pasado considerados *menores*. Entre sus objetivos está el de hacer explícita la ritualidad impúdica que corre al interior de la sexualidad, una fuerza difícil de asimilar, que en el terreno social está desprovista de foros aceptados por las instituciones culturales. La disolución de fronteras entre arte mayor y menor es contundente. Los trazos rápidos, las líneas que alternan grosores diversos, adquieren figuraciones y dobleces insólitos. La aplicación eventual del color es signifi-

cativa en función de su propia austeridad, manteniendo siempre la celeridad del apunte o el boceto. Realizados en todo tipo de papeles, entre ellos hojas membretadas de hoteles y posadas, esos trazos se rebelan contra cualquier referente realista y forman un puente temático que va de las sagas bíblicas y grecolatinas a los mitos prehispánicos.



Dibujo: Serguéi Eisenstein,
Corazón de Verlaine y Rimbaud, ca. 1931

8.

En los dibujos surge un fenómeno poco reconocible: la débil o francamente nula *ideología* de lo sexual en la contienda política, una ausencia implícita en recorridos figurativos minuciosos, lejanos de la moral de izquierdas y derechas. En ellos aparece la belleza de la poesía automática que desconoce fronteras expresivas. Toda tierra prometida por la política ya había sido devastada por la desnatadora que eyacula sobre los rostros de los campesinos en el filme *Lo viejo y lo nuevo*. Un centro mental sin ataduras detona exploraciones en el inconsciente; deseos y pulsiones puras y llanas. Los dibujos no deben verse como un mero entretenimiento, sino como una vertiente creativa de primer orden. Esas imágenes marcadas por fantasías explícitas son materia de indagaciones personales que albergan preguntas sobre la naturaleza humana, contenidas en imágenes de necrofilia, zoofilia, sadismo, sexo grupal, homosexualidad y desmembramientos. Son obras de enorme riqueza morfológica

que trepanan la tranquilidad o la complacencia con su aura violenta, actos de profanación y muerte que revitalizan la dualidad Eros y Tánatos. Probablemente, asistimos al circo sexual que se gestó en aquella función infantil que el pequeño Serguéi compartió con su niñera. En Eisenstein aparece una sensibilidad que equipara el trance religioso con el éxtasis sexual, obras simultáneamente blasfemas, erótomas y místicas que remiten al más incisivo Bataille.

9.

Las revoluciones no han tenido en el sexo uno de sus ejes. Ni jacobinos ni restauradores de todas las épocas y latitudes han visto en la sexualidad una clave de la imaginación política. Los dibujos eróticos de Eisenstein durante décadas estuvieron al margen de museos y galerías, formando parte de un orbe extraño a la racionalidad dominante en la esfera de lo público.

10.

Eisenstein pudo mirar el absoluto con los ojos de la sexualidad, como hubiera querido Leonardo. En sus *Memorias inmorales* Serguéi Mijáilovich Eisenstein refiere el juego de yuxtaposiciones como una de las más inteligentes estrategias de la narrativa, una atmósfera en la que se sumerge su obra, dibujos incluidos. Allí cita un relato de las *Fábulas fantásticas* de Ambrose Bierce: Una mujer llora frente a una tumba, lo que nos hace pensar que se trata de una viuda. Un forastero compasivo le dice a la mujer: “Consuélese, señora, la misericordia del cielo es infinita; habrá otro hombre en el mundo —aparte de su marido— con quien usted pueda ser feliz.” “Había —solloza la mujer—... Había, pero esta es su tumba”. —

SERGIO RAÚL ARROYO es investigador, académico y etnólogo. De 1999 a 2005 y de 2012 a 2013 fue director general del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México y de 2006 a 2012 fue director fundador del Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM.

Idiomas

por **Alfredo Núñez Lanz**

Llega quince minutos antes de la hora estipulada. Sostiene el café, segura de que ese simple vaso de unicel contaminará por décadas, no solo los suelos y los mares, sino su propio cuerpo con dioxinas. Y todo por haber olvidado el termo en la mesa. Necesita estar muy despierta y combatir el frío decembrino. Da un trago grande que le quema un poco la garganta. Frente a ella unas quince personas hacen fila y esperan. El centro de idiomas de la Universidad Nacional abre sus puertas diez minutos antes del examen para la puesta en marcha de su complicada actividad burocrática. Faltan tres o cuatro minutos y el impulso se propaga en los meneos de la hilera humana. Algunos sostienen en las manos los papeles exigidos, otros miran sus relojes. Las chicas previsoras del principio parecen las únicas confiadas en su dominio del inglés, pues ríen con franqueza. Mejor soportar sus risas que los villancicos de fondo, piensa.

La fila ya ha llenado el espacioso recinto y ahora culebrea hasta la salida. De súbito se abre la pesada puerta y una señora rubia de suéter rojo y cara de hartazgo sale junto a un hombrecito que comienza a dar instrucciones. Si yo pronunciara así de mal, mejor hablaría en español, se dice. Los “examinantes”, muy ufanos, dan la bienvenida y piden orden. La hilera se parte en dos líneas organizadas con precisión. La rubia comienza a revisar las solicitudes; en sus movimientos se perciben las mil veces que ha hecho lo mismo. Mientras termina la primera inspección y el hombrecito hace su esfuerzo por ganarse el respeto de la audiencia, los “examinados” obedecen y se quedan quietos, algunos recargándose en la pared cuajada de manchas



Fotografía: Pexels / Pixabay.

repulsivas, negras de mugre, que dejaron miles de espaldas como las suyas al apoyarse ahí. La luz natural casi no entra y se mezcla con el resplandor de los focos tubulares que no a todos favorecen, en su opinión. Ruega porque esa luz blanca, de oficina mal ventilada, no sea con la que habrá de conformarse en el examen.

Es su turno en la inspección. La rubia aprueba sus papeles y entonces se da el permiso de observar a sus compañeros. Le sorprende la desigualdad de edades, calcula que la mitad ya no son estudiantes, como ella. El descubrimiento la tranquiliza, al menos no es la única ridícula que a sus treinta y cuatro busca cambiar de vida. Los hombres están feos; hacia la puerta alcanza a ver a uno de cejas pobladas y mirada interesante, pero con cara triangular. Continúa con su inspección para no aburrirse. El hombrecito del mal inglés tartamudea un poco y de cualquier forma no dice nada que ella no sepa. Un tipo de pelo aborregado y naricita de pellizco aparece y se frena en seco al ver las filas. Comprende la situación y sonríe como niño travieso. El típico atolondrado. Pero es el único de buen ver. Se fija en sus hombros, le parecen anchos y suficientes, confirma

que lleva la piel bronceada y se queda admirando ese pelo ondulado y tupido que le da un aire tierno. Lo apoda “Copo de nieve”, solo por hoy, pues de cualquier forma no volverá a verlo.

Copo de nieve se forma justo detrás de Triángulo, se saludan y parecen darse ánimos. Típico, piensa ella, en este país los guapos siempre se juntan. Jamás saldría con alguien tan fanfarrón como Triángulo, aunque a Copo de nieve podría darle una oportunidad. Se visualiza acariciándole los rulos en una tarde de cine y palomitas. Cuántas historias no habrán salido de un examen como aquel, donde la fuerza de la casualidad une los polos norte y sur para acabar pegados en una historia, por un tiempo, pues ahora nadie se compromete a más de un año. Es una lástima, se dice, tan solo unos meses atrás ella misma estaba dispuesta a esos encuentros que abren puertas. Pero ahora no, pues ha decidido irse, volar lejos, a cualquiera de las seis opciones de maestría a las que piensa enviar una solicitud. Su empeño tiene que ceñirse a eso, nada de abrirles ventanas a copos de nieve o triángulos por muy galanes, caballerosos o inteligentes que sean. Aquí no hay futuro, se repite como cada vez que encuentra una

atadura. Incluso ha empezado a extrañar la comida aun antes de irse, ya sabe que llenará las maletas de tortillas, latas de chile y yodo para desinfectar verduras. El examen será su pasaporte.

Entran todos en silencio, acatando las órdenes de la señora y el hombrecito de la mala pronunciación. Quedan prohibidos los celulares y cualquier cosa que no sea una botella de agua, lápices del número dos, identificación oficial y gomas de borrar. Se sientan en las butacas del gran auditorio con la orden de dejar una silla vacía entre uno y otro, para evitar las trampas. Por obra y gracia de la suerte a Copo de nieve le toca en la fila de atrás y, a un lado, Triángulo sonríe muy orgulloso y hace bromas a su amigo; ha de saber mucho inglés, parece niño de escuela privada. Lo imagina de pequeño cantando las canciones bobas de las *misses*, un triángulito obediente entonando “Rudolph the red nosed reindeer”. Le hubiera encantado nacer con la suerte de uno de esos triángulos y pasar los requisitos de las peleadas y escasas becas como quien estornuda.

La rubia y el hombrecillo se colocan al frente. Dan más indicaciones; señalan la salida de emergencia en caso de sismo y a ella la cimbra un pensamiento. No puede darse el lujo de reprobar el examen, pues la modesta liquidación que recibió, víctima del quinto recorte de personal, debe alcanzar para vivir cuatro meses, mientras espera la respuesta a su solicitud de maestría en Gringolandia. Su segunda y tercera opción están en el Reino Unido. Qué elegante suena, el puro nombre le evoca coronas reales, castillos, caballeros y sándwiches acompañados de tazas de Earl Grey. Esa es su mejor oportunidad, no debe desaprovecharla, ha llegado el momento de cruzar su propia salida de emergencia ahora que todavía es joven y nada la ata. Concéntrate y respira. Se seca el sudor de las manos en los pantalones de su traje sastre. La señora les pide silencio y mira hacia donde están los amigos guapos, que se callan al instante.

Ha coqueteado con la idea de ir a estudiar a Rusia, pues le atrae la historia del imperio y sus samovares, cosacos, vodka y esas iglesias de madera con campanarios en forma de cebolla como sacados de un cuento. En sus clases de inglés, que paradójicamente se las impartía un ruso de ojos grises, rogaba al profesor que le enseñara palabras en su lengua y aquellos sonidos bárbaros salían de sus simpáticos bigotes rojos provocándole escalofríos. Ella se dejaba ir. Y la voz del profesor, suspendida entre dos mundos, la conducía a las más extrañas ensoñaciones. Se veía a sí misma montada en trineos, visitando aldeas entre las montañas, y algo de pronto hacía que cambiara de escenario para imaginarse en Turquía o en las tierras de sultanes de largas pipas, sentados en toneles y emperifollados entre dunas de arena tibia. El mundo entero puede ser tuyo y más ahora que el inglés se habla en todas partes. Demuestra que fue buena idea invertir en el profesor ruso y sus clases particulares, se dice, pero se distrae un poco recordando que las últimas tres sesiones no fueron precisamente de inglés. Tonta, piensa, y le terminaste pagando esas horas. Puedes y recibirás, repite como le enseñaron cuando comienzan a llegar los traicioneros nervios. Corto pensamientos negativos, corea quedito, para que no la oigan. La programación neurolingüística es lo único que la ha ayudado a lidiar con esos ríos de sudor en manos y axilas, pues en la primera sesión del taller “Cúrate abrazando a un árbol”, tan recomendado por su psicóloga, se le trepó una lagartija, o más bien le recorrió el brasier fucsia, su favorito, que acabó en la basura.

Your exam starts now, y rápido todos ponen manos a la obra. Todos menos Triángulo y Copo de nieve, quienes siguen murmurando y soltando risas. El hombrecito saca a relucir su autoridad y les pide que se separen en su mal pronunciado inglés. A Triángulo le toca en la hilera de asientos delante del suyo. Desde donde ella está alcanza a ver su examen. Decide que usará

esa favorable posición para las respuestas en las que tenga duda y solo copiará las más difíciles. Con el lápiz empieza a rellenar los óvalos de las opciones, paso a paso. A veces la respuesta es A, otras salta hasta la casilla E y otras más regresa a la B. En los momentos de parálisis alza la vista y le copia a Triángulo, quien va más avanzado. A veces las respuestas de Triángulo no coinciden con las suyas. Te equivocas tú, en esta sí estoy segura. Tú puedes, tú vales, tú estudiaste. El tiempo corre y el inglés se atora. Otra vez las manos mojadas, las axilas chochreantes. Vas bien, es el camino al Reino Unido, al otro lado, a cualquier sitio con futuro. Bajo sus pies el suelo se vuelve gelatina y con cada óvalo relleno de grafito las certezas huyen de un solo brinco, como los besos del maestro ruso cuando alcanzó a ahorrar para su añorado viaje por Sudamérica. También tú te irás, se dice, mientras los minutos corren y los deslices de su lápiz se salen de la circunferencia por culpa de los nervios.

La alarma suena, el examen terminó. A ella le faltan cinco respuestas que mejor le copia a Triángulo antes de que la rubia y el señorcito terminen de recoger las hojas. En tres semanas ofrecerán los resultados, pues se atraviesa Navidad y la Universidad Nacional estará de vacaciones hasta el Día de Reyes. Es tiempo suficiente para completar las solicitudes. Cada requisito es un paso hacia el avión que la sacará del país. Se levanta luego de casi tres horas, tiene los pies entumidos, pero el ánimo en alto. *Gud loc* le dice el pequeño “examinante” al salir del salón. Afuera el aire es otro, más frío y ha oscurecido. Decide ir al baño a revisar qué tan mojada lleva la blusa. Ya pasó, te fue bien, se consuela. Sale del baño más tranquila y en eso observa a Copo de nieve y a Triángulo que también salen del baño de hombres. Respondí pésimo, dice Triángulo. Le copié todo al de adelante. —

ALFREDO NÚÑEZ LANZ (Ciudad de México, 1984) es escritor y editor, fundador de Textofilia Ediciones. En 2017 Era publicó su libro *El pacto de la hoguera*.



Punto de escucha

por Daniel Catán

SEPTIEMBRE 2022

80

El compositor mexicano recuerda la ópera *Fausto* del francés Charles Gounod en el número 106 de *Vuelta*, publicado en septiembre de 1985. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

No es lo mismo contemplar que vivir: se interpone una distancia en donde cabe un sinnúmero de puntos de vista. Cada confrontación con el mundo requiere un ajuste de distancia, un enfoque preciso. Afortunadamente —aunque después de muchos desagravios— la mayoría de las personas desarrolla la habilidad que se requiere para enfocar debidamente una situación. Si alguien no llegara a desarrollar suficientemente esa habilidad o, peor aún, si no llegara a sospechar la necesidad que tiene de ella, su tránsito por el mundo sería ciertamente caótico.

Esta habilidad de enfoque es importante también para la música. La diferencia es que ahí son pocos los que sospechan la necesidad de un enfoque correcto y, por lo tanto, la experiencia del mundo musical es, para la mayoría, comparable a la del cine mudo para un ciego. Definitivamente, hay que saber cómo escuchar; y para escuchar correctamente es necesario ubicar bien el oído. Pero mientras que, en el mundo visual, descubrir el mejor punto de vista desde donde mirar un objeto no representa mayor problema, en el mundo musical el asunto no

es tan sencillo. Más aún si se considera que el punto de escucha es, a su vez, materia de composición; es decir, que no es un punto fijo, sino que puede ir transformándose en el transcurso de una obra. Escuchar música equivale a soltar el espíritu y permitirle adoptar las transformaciones necesarias para construir un espacio sonoro inteligible.

Toda música requiere de esta habilidad para ser comprendida; pero ningún género musical subraya ese requerimiento más claramente que la ópera. Y ¿qué mejor ópera para ilustrarlo que *Fausto* de Gounod, cuyo personaje principal es, precisamente, un espíritu atado, cansado de contemplar, ávido de soltarse y vivir?

Charles Gounod entendía muy bien los asuntos del espíritu. Inclinado desde temprana edad hacia la vida religiosa, Gounod estuvo a punto de abandonar su vocación musical y entrar en una orden religiosa. Finalmente, se decidió por la música, pero la religión nunca dejó de interesarle profundamente. El tema de *Fausto*, en particular, logró despertar en él una gran imaginación creadora. Además del drama teológico, Gounod veía muy perspicazmente el drama humano, la tragedia personal. Su inteligencia es aparente desde la primera nota del preludio orquestal.

La nota fa estalla con fuerza en todos los registros de la orquesta. El fa es largo y persistente; su orquestación —cuerdas y trombones— sugiere inmediatamente algo brutal, inamovible. Pero su fuerza, si bien se escucha, contiene algo de vanidad pues el sonido está hueco: es unísono, y entre un fa y otro hay siempre un vacío. Súbitamente el sonido desaparece. Nada.

Sin preparación alguna la tonalidad cambia a fa mayor y comienza una de las melodías más inspiradas de la ópera. Suenan las flautas, los oboes, tañe el arpa. Ahora sí hay armonía y la música empieza a viajar hacia la tonalidad luminosa de la mayor. El horizonte sonoro se abre y revela un paisaje de enorme amplitud.

La presentación del drama no podría ser más clara. Al levantarse el telón *Fausto* se encuentra en su estudio; es de noche. Lo acompañan sus viejos libros y la música exangüe del preludio.

Una vez firmado el pacto con su sangre, *Fausto* se dispone a buscar aquello que su alma añora: la juventud, el deseo, el ardor, la pasión, el abandono de la conciencia. *Fausto* sale en busca de la vida, ya no para observarla más, sino para hundirse en ella; y esa vida él la reconoce encarnada en Margarita. El primer encuentro entre *Fausto* y Margarita es, por lo tanto, una cuestión delicada y sumamente interesante. La escena sucede en el acto segundo.

Fausto y *Mefistófeles* han empezado a viajar en pos de la vida y llegan a la entrada de un poblado que celebra una feria. La muchedumbre se divierte cantando y bailando. *Fausto* y *Mefistófeles* observan. Comienza el conocido vals con coro “Así como la brisa ligera” (“Así como la brisa ligera”). Sin embargo, hay algo muy raro: Gounod ha dado la melodía a la orquesta y el acompañamiento al coro. Las notas del coro son simples e insípidas, pero la muchedumbre parece no darse cuenta. En cambio, la melodía de los violines está cargada de interés; es seductora e inquietante pues juega con dos ritmos a la vez. El desencuentro entre el coro y la orquesta es clarísimo.

Lo que ha hecho Gounod con ese toque genial es cerrar la distancia hasta hacernos entrar en el espíritu de *Fausto* y vivir el conflicto junto con él. La contemplación ha quedado atrás, en el preludio, en el estudio del doctor *Fausto*. Esto significa que, para regresar a la juventud, para consumir el deseo, para abandonar la conciencia, basta con adoptar —¡quién lo hubiera pensado!— un cierto punto de escucha. —

DANIEL CATÁN fue músico y compositor de ópera, música orquestal, de cámara y para el cine y la televisión. Entre sus composiciones destacan *La hija de Rappaccini*, *Florenza en el Amazonas* y *Salsipuedes o el amor, la guerra y unas anchoas*.