

Letrillas



LITERATURA

Pero adivinad cómo era el Zorro

por **Bárbara Mingo Costales**

En lugar de escribir sobre *Zorro 8* como si fuese el libro que en realidad es, siento la tentación de ponerme a hablar de su protagonista como si fuese un amigo mío y quisiese explicar a quienes no lo conocen lo cariñoso y encantador que es, lo listo, lo curioso y soñador, ¡y me quedo corta! *Zorro 8* se sostiene sobre el particular carisma de su protagonista.

Pero resulta que es un librito breve de George Saunders que acaba de ser publicado en España por Seix Barral, traducido por Javier Calvo. ¿Podría decirse que es un cuento para niños? Quizá por la premisa de la que parte y por la ingenuidad aparente

del tratamiento sí: al fin y al cabo es una fábula clásica con animales que hablan. El protagonista es un joven zorro, tirando a candoroso, que ha aprendido el lenguaje de los humanos a fuerza de espiarlos. Estaría muy orgulloso de aparecer en esta revista; a menudo se queda distraído con sus ensoñaciones, en las que fantasea por ejemplo con que una familia humana descubre que sabe hablar nuestro idioma y muy intrigada y entusiasta le invita a sentarse a su mesa y comer con ellos sus deliciosos platos. Zorro 8 siente un gran aprecio por los humanos, a los que ha conocido en la amable versión que le ofrece la vista por

la ventana de la habitación de unos niños, junto a la que se sienta a escuchar los cuentos que les cuenta su madre. De esta manera no solo aprende el lenguaje de los humanos sino que comienza a familiarizarse con su curioso comportamiento.

Cuando los otros zorros descubren que Zorro 8 sabe hablar, le piden que contribuya con su habilidad al beneficio común, cosa que nuestro héroe (es un auténtico “nuestro héroe” de cuento, que corre aventuras nada más poner la zarpa fuera de la madriguera) no solo está dispuesto a hacer, sino que lo está deseando, pues es de naturaleza generosa y además se

siente capaz de llevar a cabo hazañas de toda clase. De modo que parece que el pequeño zorro va a servir de enlace entre la comunidad humana y la zorruna. Con el comienzo de las aventuras comienzan los problemas.

Es el propio zorro quien cuenta su historia en primera persona, y este es el encanto más luminoso del libro. Por su carácter curioso, cándido y bienintencionado, las constantes faltas de ortografía que comete se cargan de un sentido expresivo y poético que llega a resultar emocionante. Una V colocada donde debería ir una B puede resultar de lo más conmovedor. Supongo que debió de divertirle este trabajo al espléndido traductor que es Javier Calvo. Es frecuente a lo largo de la lectura que nos conmovamos y nos riamos a la vez. Pueden incluso coincidir la carcajada y la lágrima mientras nos aproximamos a la conciencia del simpático animal, que dice cosas como “lo que oí fue una Istoría, pero falsa, y hasta mezkina. En aquella Istoría había un Zorro. Pero adivinad cómo era el Zorro... ¡Malicioso! ¡Sí, de verdá! ¡Engañava a un Poyo! Llevaba a aquel Poyo gordito lejos del gallinero, diciéndole que había pensado en un tocón de árbol. ¡Nosotros no engañamos a los Poyos!”, o algo como “me quedé mirando con tistreza a todos los Zorros dormidos. Y me dije, en mi cerebro: Amigos, se os ve un poco mal. Tenéis el peyejo todo sarnoso”. Las penas que expresa parecen más profundas en su media lengua. Su forma de ver el mundo resulta más divertida con las letras trastocadas.

Precisamente esos esfuerzos que hace para comunicarnos a nosotros, los humanos, su punto de vista tan particular hacen de *Zorro 8* un personaje tan enternecedor, y lo acercan tanto al lector. No olvido que es un zorro y no una persona, y es más,

tampoco olvido que ni siquiera es un ser real sino un personaje imaginario, y aun así se desea conocerlo, escucharlo, ponerlo a salvo. Pero no es de extrañar la debilidad que nos despierta este animal, porque los zorros se mantienen a una muy medida distancia del humano, lo bastante cerca para aprovisionarse en nuestros gallineros pero lo bastante lejos para seguir siendo salvajes. Familiares y misteriosos a la vez, parecen un excelente motivo literario.

Un detalle muy sugestivo del libro es cómo achaca a los animales un gran placer que sacarían de estar vivos y de estar en la Tierra, como si fuesen waltwhitmans alados o cuadrúpedos (“al cruzar un bosque oí cosas en plan Pájaros vajando del cielo y alavando a la naturaleza [...] y Vacas en un prado becino diciendo: Oh, guau, el mundo es maravioso y tal [...] Así son los Hanimales: siempre jobiales”), lo que tiene algo de revelador. A veces lo fantástico es la mejor manera de acercarnos a los demás y de comprenderlos. Leyendo aquello intuí un secreto que los animales (siempre en mayúsculas para nuestro zorro) no comparten con nosotros, un secreto sobre una felicidad alcanzable.

El libro tiene diez años. Se publicó en los Estados Unidos en 2013, al principio solamente en versión digital, y en versión impresa en 2018, probablemente tratando de aprovechar el éxito que había conseguido su autor el año anterior, en el que ganó el Premio Booker por su primera novela, la alucinante *Lincoln en el Bardo*.

Zorro 8 va ilustrado con dibujos de línea clara, a tintas negra y roja, de Chelsea Cardinal (que también fue la autora de la portada original de *Lincoln en el Bardo*). Son sencillos y delicados y participan de forma solidaria con el texto. Recuerdan a los dibujos de los libros que leemos en la infancia, y no olvidamos. —

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

La familia monstruo

por **Vicente Molina Foix**

2022 ha sido un año, filmicamente hablando, de monstruos y súcubos, incluso en el cine español, que los prodiga menos, no por respeto a la metafísica, piensa uno, sino por más pedestres razones presupuestarias. El caso es que después de haber leído, en dos sentadas de un mismo día, la novela de Sara Mesa *La familia* (Anagrama, 2022), que comprime en apenas doscientas páginas una saga de aventuras familiares y tiempos históricos salteados, fui el siguiente a ver *Avatar: el sentido del agua*, que necesita 190 minutos para desarrollar la segunda parte de una legendaria y trepidante guerra familiar que muy probablemente continuará en nuevas entregas hollywoodienses, a la vista del éxito que también está teniendo esta en los cines de medio mundo; la primera, *Avatar*, ostenta el récord de ser la más taquillera de la historia.

La condición marítima es un atractivo de la película de James Cameron, un cineasta al que parece inspirarle el agua, cuyas delicias y peligros filma como nadie; no creo haber visto su temprana *Piraña II: los vampiros del mar*, aunque su título ya es elocuente, pero sí recuerdo bien las emociones que me produjo *Titanic* siendo yo, he de confesarlo, un adicto al cine de naufragios.

El cotejo o comparación de la novela de Sara Mesa y el blockbuster de Cameron no puede ser formalista, y tampoco moral o temático. Las familias protagonistas de ambas obras ni se parecen entre sí ni son felices, aunque en la encarnizada contienda de los tulkun y los sully cameronianos, uno de los dos bandos, no diremos cuál, consigue un *happy end*. Pero volvamos

al monstruo, que es el tema de este artículo mixto. Creo que la esencia de la monstruosidad fue bien plasmada, de modo sucinto, con la frase que Mary Shelley pone en boca de su criatura novelística Frankenstein: “Soy malo porque soy desgraciado.” Y si los personajes torcidos y aun retorcidos de *La familia* nos atraen tanto es precisamente porque maldad y desgracia no es en ellos una voluntad ejercida ni un designio; son de apariencia normal, mansos y acogedores, y tan buenas personas como podemos serlo nosotros, los lectores. Sara Mesa elude con gran sabiduría lo que antiguamente se llamaban “emociones a flor de piel.” El problema o la incertidumbre se les presenta a los espectadores de *Avatar: el sentido del agua*, a quienes nada se les escamotea, ni en la pantalla ni en la banda sonora tan presente; al contrario, al público de los cines, que es el natural, yo diría que el único adecuado para apreciar en su justo valor esta película hipervisual, se le inunda en el patio de butacas donde toma asiento, equipado con sus gafas supletorias, de una incesante cascata de imágenes y efectos especiales en la que el director y su equipo técnico trabajan constantemente para cautivarlos con la —digámoslo sin ninguna intención vejatoria— anormalidad de su galería casi humana, que ama y llora como lo hacemos usted y yo, que tiene memoria, que habla unas lenguas inteligibles y cree asimismo en el poder de los vínculos atávicos, sin dejar de ir por la vida en su extravagante desnudez casi total, y ostentando su color de piel, azulado o verdoso según las etnias provengan del bosque o de la costa marina. Son seres de fantasía con un parecido aproximado a nuestro físico pero difuminado, como si el molde de su concepción hubiera sufrido un desperfecto y todos ellos viniesen al mundo con mácula; decir “pecado original” resultaría exagerado.

Es un juego de prestidigitador o quizá de trilerio intelectual querer



Fotograma: *Avatar: el sentido del agua*, de James Cameron

trazar un paralelo entre *La familia* y las familias de *Avatar: el sentido del agua*. Todo las separa y las hace antagónicas, si bien ambas obras exploran y no se detienen ante los peligros de una amenaza latente sufrida de distinto modo y en distinta intensidad por sus personajes: malvados del dolor y la desdicha. La novela brilla en el mucho decir diciendo poco, suprimiendo lo episódico y dejando algún cabo suelto en la narración. El lector ha de hacerse su propio mapa, y Mesa no le da subterfugios ni atajos. Cameron, por el contrario, recarga su película y se complace en no darnos tregua, en no dejar nada al azar de nuestra curiosidad: todo es espectáculo programado y conseguido. Un derroche de medios, de signos y de trucos, no pocos reiterados golosamente, hasta la saciedad.

Al lector y espectador que soy yo, ver en pantalla a una familia entera con orejas picudas y rasgos de murciélago, como exigen los nuevos códigos de la animalidad fantástica, le despierta en un principio la curiosidad, aunque tanto en el cine como en la ficción escrita prefiero mil veces la carne y el hueso a la realidad animada en dibujo. Sin embargo Cameron, además de un notable talento de imaginero dispone de mucho dinero, y el lego como yo se pregunta: ¿cómo habrán hecho

esa danza de los cangrejos con alas y los rodaballos (o una especie aplanaada que se les parece) que vuelan? Luego uno se entera de que tales virguerías es lo más fácil del arte del ilusionismo fílmico, aunque cueste lo suyo. Mis *set pieces* favoritos en *Avatar: el sentido del agua* son los navíos ballena saltando sobre un fondo de bello diseño romántico, las Rocas de los Tres Hermanos o los ballets subacuáticos, alguno de ellos memorable. También abundan las filigranas, de otra densidad y otra delicadeza, en el libro de Sara Mesa, donde todos, hasta los figurantes, son antropomorfos, y la única especie animal es un perro con el nombre alusivo de Poca Pena; muy vistoso, aunque no tenga rasgos gatunos ni epidermis azul, el importante personaje del Tío Oscar.

Aquí hablamos de monstruos actuales y de su proliferación en el cine que se ha visto en el año 2022; desde los caníbales guapos de *Hasta los huesos* de Luca Guadagnino a los monstruos sagrados de *Nop*, no olvidando a los hermanos bestias de *As bestas*. Para mí el sentimiento de la rareza, de la “otredad” desgraciada, lo aborda mejor que ninguna otra película reciente *Mantícora*, de Carlos Vermut. Claro que se me podrá decir que Vermut también echa mano de

los efectos especiales: su protagonista solitario, Julián (excelente interpretación de Nacho Sánchez), es un diseñador de videojuegos que crea en sus imágenes una familia imposible de tener sin hacer daño. Julián lo hace, y se lo hace a sí mismo, pagando por violar lo que tiene prohibido el más alto precio. A su modo, *Mantícora* es un filme en tres dimensiones, que debería verse con las gafas del cine en relieve con las que vemos, a menudo sobresaltados, *Avatar*. Lo monstruoso que *Vermut* nos cuenta con contenida elegancia no tiene aquí aparato, pero es de verdad. —

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

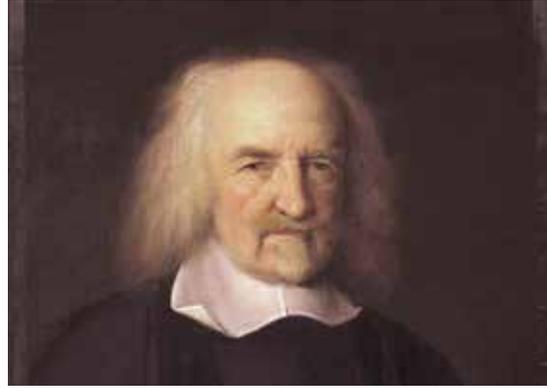
FILOSOFÍA

Entrevista a José Rafael Hernández Arias: “Hobbes fue un pacifista de primer orden”

por **Daniel Gascón**

Thomas Hobbes (1588-1679) es uno de los pensadores más influyentes de la historia de la teoría política, y su obra ha generado interpretaciones muy distintas. José Rafael Hernández Arias ha publicado en Arpa un volumen a medio camino entre la biografía y el ensayo sobre el autor de *Leviatán*.

Hobbes es una figura muy rica, que ha generado interpretaciones contradictorias. Por un lado, se le considera uno de los grandes realistas de la política. Y uno de los grandes pensadores ingleses. Es un materialista,



Pintura: John Michael Wright

pero no es un empirista. ¿Cuál es su mayor innovación?

A mi juicio, la mayor innovación de Hobbes consiste en el intento consciente de crear una ciencia política propiamente dicha, basada en principios racionales, inspirándose en la geometría euclidiana y, por lo tanto, de una validez universal. Por este motivo se le puede considerar el primer teórico del Estado moderno.

¿Y el mayor malentendido?

Con Hobbes ha habido muchos malentendidos, debido a que no se ha leído su obra y se ha dado crédito a una serie de clichés fuera de contexto, o a una lectura con prejuicios. Sobre Hobbes llegó a crearse toda una leyenda negra: ateo, egoísta, cobarde, desleal, etc. Entre los mayores malentendidos se encuentra el de atribuirle un absolutismo de carácter totalitario, el considerar que sostiene que el hombre es malo por naturaleza, o creer que su filosofía política se agota en un individualismo egoísta.

Dice que su madre parió a dos gemelos: él y el miedo. ¿Cómo debemos entender esa frase?

Con esta frase Hobbes (aparte de su matiz irónico por haber nacido cuando la Invencible se acercaba a las costas inglesas) declara que él es un ciudadano normal, que no es ni un guerrero, ni un santo, ni un fanático (o un entusiasta como se los llamaba

entonces) ni un mártir. Es un intelectual pacífico que quiere vivir en armonía con su entorno, y que aborrece la violencia y los extremismos. Es más, con su sinceridad Hobbes quiere dar voz a la inmensa mayoría de ciudadanos que quieren vivir con seguridad y dedicarse a sus actividades sin miedo. Este miedo está en la base del deseo de formar una comunidad política que proporcione seguridad a los ciudadanos y que extirpe la violencia de la vida social.

¿En qué medida determinan su pensamiento las guerras de religión y la situación política en Inglaterra?

El pensamiento de Hobbes surge del trauma que le producen la revolución y la guerra civil. Su obsesión estriba en desarrollar una teoría política que evite las guerras civiles, que, por su crueldad, son el peor mal que puede acometer a una sociedad. Su esfuerzo intelectual radica en neutralizar aquellas polémicas susceptibles de converger en conflictos civiles violentos.

En los últimos años hemos visto una revisión de un debate clásico: Hobbes frente a Rousseau. ¿Qué es el estado de naturaleza y por qué es tan importante?

Aunque Hobbes no renuncia a identificar casos reales de un estado de naturaleza, por ejemplo, entre los aborígenes de América, está claro que el estado de naturaleza hobbesiano es

una suerte de experimento o, lo que a mí modo de ver convendría más, una suerte de mito (al estilo platónico) de la fundación de la comunidad política. Con las célebres frases de que en el estado de naturaleza el hombre es un lobo para el hombre o se da una guerra de todos contra todos se viene a afirmar que, en dicho estado, al faltar la soberanía, rige el derecho del más fuerte. Aquí conviene aclarar que, para Hobbes, el hombre no es malo por naturaleza. En su época predominaba la idea de que el poder político era necesario por la naturaleza dañada del ser humano, debido al pecado hereditario. Hobbes rechaza esta argumentación por metafísica. El hombre simplemente tiene pasiones (que tampoco son malas en sí mismas), pero se han de moderar y controlar para garantizar la convivencia pacífica. Para superar el estado de naturaleza, lleno de peligros, inseguro, donde no es posible el desarrollo de la cultura, en el que impera una igualdad drástica, fundada en el hecho de que cualquiera puede matar a cualquiera (también el poderoso duerme), se ha de crear un Estado, a través de un contrato social, por el cual un soberano se comprometa a brindar seguridad a los ciudadanos: creando la propiedad (esto es, garantizándola), poniendo los presupuestos de una vida digna y agradable (en el Estado el hombre tiene que pasar a ser un dios para el hombre). Rousseau invierte el estado de naturaleza hobbesiano y atribuye a la civilización la degeneración del hombre moderno.

Dos ideas cruciales de su pensamiento son la importancia de la paz y la idea de la autopreservación. Parecen la base de todo.

Todo el edificio teórico de Hobbes se fundamenta, en efecto, en dos principios básicos que él considera incontestables y evidentes por sí mismos: el derecho inalienable a conservar la propia vida y el anhelo de paz. De estos principios va hilvanando sus

argumentaciones con rigurosa lógica. El hombre hará todo lo necesario para preservar su propia vida y para llevar una vida agradable. Para ello va a necesitar poder, el cual se define como la capacidad que nos procura a cada uno los medios para sobrevivir y para llevar una vida agradable. En el Estado se canalizan el egoísmo y el poder del individuo de una manera positiva y no destructiva, como en el estado de naturaleza. Ahora bien, el Estado no crea un Hombre Nuevo, sino que tiene que contar con las pasiones y el egoísmo humanos, que siempre van a estar ahí. A la paz se llega con un esfuerzo, es un estado artificial, ya que lo natural sería vivir en guerra, por eso es precaria, pero también la condición *sine qua non* de una vida digna. Hobbes fue un pacifista de primer orden.

¿Cuál es su visión del lenguaje y su importancia en la política?

Hobbes dio una gran importancia a la cuestión del lenguaje. Consideraba que la precisión en su empleo era fundamental para el progreso científico y político. Pero si bien puede poseer una faceta positiva, y contribuir a la convivencia, no se puede soslayar una faceta inquietante y peligrosa: el hombre, con el lenguaje, no se vuelve mejor, sino solo más poderoso. Entre sus beneficios más evidentes se encuentra que gracias a él el hombre puede cerrar contratos y, sobre todo, puede impartir órdenes y obedecerlas, dar instrucciones y entenderlas. El aspecto negativo viene dado por el abuso del lenguaje en la política, la demagogia, y en la ciencia, por ejemplo, en la jerga escolástica. Hay una vertiente en que el lenguaje, para Hobbes, cobra una importancia política considerable: ¿quién interpreta la ley?, o ¿quién decide sobre el contenido semántico de las palabras en la ley? Este tema es muy actual, porque los Estados modernos, atendiendo al problema contemplado por Hobbes, han dotado a los tribunales constitucionales de la facultad de interpretar

la ley. Hobbes quería que esa competencia recayera en el soberano, pues en Inglaterra, con la vigencia del derecho común, consideraba un peligro que los jueces no solo se dedicaran a interpretar la ley por su cuenta, sino, incluso, a crearla, situándose por encima del soberano. Para Hobbes, el intérprete de la Constitución no puede situarse por encima del Estado, su función radica precisamente en proteger al Estado y su Constitución, la unidad de la soberanía, actuar de otro modo equivaldría a instigar la división, la discordia y la guerra civil. En cualquier caso, tiene que haber una instancia decisoria que acabe con las “guerras de palabras”, cuando estas supongan un peligro para la convivencia.

Es un pensador que parece extraordinariamente vigente en los debates: sobre la soberanía, sobre el papel del Estado (por ejemplo, durante la covid). ¿A qué se debe?

Hobbes pensó en tiempos de crisis. Su filosofía política trata de encontrar un equilibrio entre la protección y la obediencia, la legitimidad y la legalidad, la autoridad y la verdad, la libertad del individuo y las competencias estatales, cuestiones que siguen siendo fundamentales en nuestro mundo, ya que este continúa obedeciendo a los imperativos del Estado-nación. Por más que se pretenda dar por superada la época del Estado y de la soberanía, la realidad es que la política permanece inmersa en esta dimensión, que apenas ha variado en sus elementos fundamentales desde la época de Hobbes.

Su influencia es muy amplia: se le lee como precursor del utilitarismo, del contractualismo... Algunos lo han presentado, por la idea del soberano y su poder, como alguien que anticipa el totalitarismo. Pero también se le considera uno de los padres del pensamiento liberal. ¿Cómo pueden coexistir las dos interpretaciones?

Es evidente que en el mismo Hobbes se encuentran contradicciones que

dan pábulo a esa pluralidad interpretativa. Pero también es cierto que hay distintas corrientes de pensamiento que han acudido a la obra de Hobbes y han picoteado lo que más les ha interesado (en sentido negativo o positivo) y han prescindido de todo lo demás. Hobbes es un pensador preideológico y se le suele leer bajo el prisma de sistemas actuales como el marxismo o el liberalismo, intentando ahormarlo en una tendencia concreta.

¿Por qué es importante para el liberalismo?

Hobbes fue redescubierto a finales del siglo XIX por un sociólogo y filósofo alemán, Ferdinand Tönnies, quien no dudó en considerarlo un pionero de la moderna sociedad civil y de las ideas liberales. Es cierto que asociar a Hobbes con los totalitarismos modernos no tiene mucho sentido, difícilmente podría haber concebido semejantes tiranías trituradoras del individuo, del derecho natural a conservar la propia vida y a llevar una vida digna. En cierto modo, Hobbes llega a pecar de ingenuidad cuando considera que un soberano, en el peor de los casos, no podía causar mucho daño y que era preferible la peor tiranía a la guerra civil. Su imaginación no alcanzaba a figurarse a un Hitler, un Stalin o un Mao. Se advirtió, sin embargo, que la soberanía descrita por Hobbes no era tan absoluta o implacable como podía parecer en un principio, ya que a cada competencia del soberano Hobbes añadía una suerte de puerta trasera. Jürgen Habermas, por ejemplo, cambió de parecer, y de calificarlo en un principio de teórico antidemocrático del Estado de derecho burgués, lo elevó a la categoría de fundador del liberalismo. Por resumir, hay unos cuantos rasgos que avalan esta tesis: para Hobbes, el soberano ha de gobernar con el menor número posible de leyes; todo lo que no está prohibido en un Estado, está permitido; y el individuo tiene que gozar de una esfera de libertad propia para llevar una vida de

acuerdo con sus intereses y aficiones. A esto se añade la libertad de conciencia y la posibilidad de suspender la obediencia al soberano cuando este deje de protegerle o intente privarle de la vida o la honra. Otros aspectos, naturalmente, frenan esta interpretación, por ejemplo que el soberano esté por encima de la ley y que, en realidad, sea el propietario de todo.

¿Por dónde debe empezar alguien que quiera leer a Hobbes?

Para comenzar recomendaría familiarizarse con la época histórica de Hobbes y los acontecimientos que determinaron su pensamiento, así como, a grandes rasgos, con su biografía. Con esa base se puede acometer la lectura del *Leviatán*, un libro apasionante, escrito con un estilo brillante, original y fluido, que transmite de manera maravillosa la aventura de pensar. —

DANIEL GASCÓN es editor de *Letras Libres* y columnista de *El País*.



Fotograma: *Tár*, de Todd Field.

CINE

Tár, el proyecto de ser dios

por **Fernanda Solórzano**

De las ficciones que en los últimos años han narrado historias sobre personas que abusan de su poder y pierden sus privilegios, *Tár*, del director Todd Field, es la que más se propone desafiar al espectador. Se pensaría que el desafío consiste en, esta vez, mostrar la caída de una mujer (y no

un hombre) —una prestigiada directora de orquesta—, pero esta sería una visión simplista. Aunque el género de la protagonista pone a *Tár* en un grupo distinto al de películas que denuncian los tratos tácitos del patriarcado (y que incluyen cintas sobre el encubrimiento de sacerdotes pederastas), solo un

ingenuo creería que las mujeres son incapaces de manipular personas y destruir vidas.

Es otra cosa lo que vuelve a *Tár* una película que nada a contracorriente. Mientras que lo que se considera apropiado en la era Me Too es contar la historia desde el punto de vista de las víctimas (o, por lo menos, darles a ellas más tiempo en pantalla que al perpetrador), en *Tár* queda claro que el único retrato que le interesó hacer a Field es el del personaje que se percibe a sí mismo como invencible. Durante poco más de dos horas y media, el espectador observará a la exitosa Lydia Tár (Cate Blanchett) desempeñarse en distintas facetas de su vida pública y privada: no hay una sola secuencia en la que no participe ella. Si se juzga desde la convención narrativa mencionada al inicio del párrafo, el punto de vista elegido por Field es poco ético: el guion trata a los personajes perjudicados por Lydia con el mismo desdén con el que los trata la protagonista.

La inconveniencia de seguir este tren de pensamiento es que encasilla a *Tár* en un subgénero que le queda apretado. Sin duda la cinta de Field toca el tema de la asimetría de las relaciones entre jefes/tutores/ídolos y subordinados/alumnos/*fans*. Aún más, es justo esta asimetría —su lado oscuro y sus consecuencias— lo que da a la película su estructura dramática: apenas Lydia es presentada en el clímax de su carrera, cuando una serie de eventos relacionados la exhiben como alguien que cree que el prestigio le da carta blanca para romper reglas —y estas revelaciones la arruinan—. La fábula, sin embargo, es casi secundaria a un elaborado estudio de personaje: el de una mujer atravesada por contradicciones y que, desde el pedestal en el que observa al mundo, no alcanza a vislumbrarlas. Field no le señala estas contradicciones al espectador —por ejemplo, en boca de otros personajes— sino casi lo contrario. Las facetas opuestas de *Tár* y las ironías trágicas

de su historia podrían pasar inadvertidas para quienes solo quieran ver una historia de villanos y víctimas.

Lydia es una mujer genuinamente apasionada por la música pero, en la misma medida, obsesionada con crear y cultivar su propio mito. Todas las reseñas de *Tár* elogian la actuación de Blanchett; vale la pena hacerlo otra vez a propósito de que Lydia, la mujer que interpreta, es un personaje que crea otro personaje que a su vez usa máscaras. A lo largo de la película, Blanchett habita numerosas Lydias: tantas como el espectador alcance a distinguir.

La primera imagen de *Tár* anticipa lo que ya sabemos: los humanos que aspiran a ser dioses fracasan en el intento. La película comienza con una toma de Lydia dormida en el asiento de un jet privado. La vemos a través de la pantalla del celular de alguien que, además de compartir el video, se burla de ella en un chat. Aunque al inicio el espectador desconozca la identidad del que graba, esos segundos de prólogo anuncian que los esfuerzos de la protagonista por controlar su imagen (y, a través de ella, a los otros) serán inútiles y hasta ridículos. El contraste entre la Lydia vulnerable y la Lydia que cree dominar el mundo se establece de inmediato. Pasada una secuencia de créditos, vemos a la directora de orquesta preparándose para sostener una conversación pública con Adam Gopnik, colaborador de *The New Yorker*, interpretándose a él mismo. Tár está de paso por Nueva York. Pronto se revela que vive en Berlín con su esposa Sharon (Nina Hoss), primera violinista de la filarmónica de esa ciudad (sobra decir, dirigida por Lydia), y con la hija pequeña de ambas. Detrás del escenario donde tendrá lugar la charla, una Blanchett con expresión de hierro hace ejercicios de respiración. La acompaña su asistente Francesca (Noémie Merlant), aspirante a directora y con quien Lydia pudo o no haber tenido una relación íntima. Sin gota de maquillaje, el pelo lacio a la altura del

hombro y un saco de corte perfecto (nada de aretes, collares o anillos), la sobriedad en la apariencia de Lydia lanza un mensaje de suficiencia.

Mientras Gopnik presenta a su interlocutora recitando un currículum impresionante, Field inserta un *collage* que ilustra la voluntad de Lydia de habitar en una burbuja de sofisticación y estatus: pruebas con sastres que confeccionan trajes de la mejor calidad; adquisición de lápices suizos de una marca costosa; la elección cuidadosa de los materiales para encuadernar partituras. Sus elecciones no son espontáneas. Ella se inspira en el guardarropa de otros directores que han dirigido a su compositor favorito, Gustav Mahler. De nuevo, como en la escena de Lydia dormida, estas imágenes tienen relevancia por efecto de edición. Al mostrarlas como fondo de la presentación que hace Gopnik de sus méritos, se plantea que la protagonista busca que su reputación tenga una representación física. Se ve a sí misma como acontecimiento único y hace lo posible por propiciar un culto a su personalidad. Cuando llega el momento de conversar con Gopnik, modula la voz como quien se dirige a una audiencia de legos; incorpora términos que sabe que su audiencia desconoce y, condescendiente, baja el tono y apresura el habla para hacer equivalentes orales a los pies de página. Otro de los retos bien librados de *Tár* es tener como protagonista a un personaje en actitud permanente de superioridad.

Cada secuencia de *Tár* plantea un relato y la negación del mismo. No podría abordarlas todas, pero describo la que mejor muestra los puntos ciegos de la directora de orquesta. En su paso por Nueva York, Lydia da una clase en la famosa academia Juilliard. Cuando le propone a uno de los alumnos discutir formas de interpretar a Johann Sebastian Bach, él le responde que, por ser alguien que se identifica como

pangénero BIPOC (acrónimo en inglés para referirse a negros, indígenas y personas de color), le es “imposible tomarse en serio” la música de un compositor misógino. Intentando no mostrar demasiada irritación, Lydia lanza a los alumnos una pregunta retórica: “¿Es posible que nos regocije la música clásica escrita por un montón de austrohúngaros blancos, heterosexuales y mojigatos? ¿Y a quién le toca decidirlo?” Ya que no ha vencido las resistencias de su alumno, Lydia personaliza el dilema. “A mí, como lesbiana, no me convence el viejo Ludwig”, dice. “Pero lo enfrente y acabo encarando su magnitud e inevitabilidad.” Este intento también fracasa, y entonces Lydia –cada vez más enfurecida– advierte a sus alumnos que aquel que mida el talento de Bach con base en sus rasgos identitarios, usará el mismo criterio para medir el talento de ellos, los alumnos. Y entonces pierde el control: poseída por la arrogancia, humilla al alumno ante sus compañeros. Si hasta ese momento sus argumentos se prestaban a un debate sobre canon e inclusión, su necesidad de imponerse la convierten en la caricatura del purista intolerante. Adiós al intento de transmitir el valor de la universalidad.

Es así que se van planteando las contradicciones de Lydia: su rechazo al discurso identitario a la vez que ella se aferra a la construcción de una identidad; su devoción por la música de emociones profundas a la par de

una incapacidad total para ser empática; su atracción por lo sofisticado en contraste con su fascinación por Olga Metkina (Sophie Kauer), una joven rusa de modales toscos, que invade su espacio y su tiempo sin la menor consideración y que se convierte en su nueva protegida. Por último, pero no poca cosa, su convicción de que un buen director de orquesta sabe desentrañar la intención original de un compositor –a la par de su negativa a hacerse responsable de la intención sexual en su trato preferente a ciertas alumnas–. (“Malentendidos”, los llama.)

El desenlace de *Tár* ha desconcertado a varios. Sobre todo la imagen final que, si bien tiene una explicación no incluida en la película (relacionada con un videojuego y su evento de *cosplay*), permite al espectador especular sobre su significado –no en el mundo real sino en la carrera de Lydia–. Unos la leen como humillación: el castigo merecido. Otros –me incluyo– como paso hacia la reinención. O bien, un *reseteo*. El término es usado unas secuencias antes, cuando Lydia es desterrada del olimpo (sus conciertos se cancelan, las fundaciones le retiran su apoyo), su agencia de representación le sugiere “reconstruir su narrativa”. Es una estrategia de relaciones públicas, pero en la siguiente secuencia –en mi opinión, el giro argumental más significativo de la película– se muestra a Lydia llevando a cabo otro tipo de *reseteo*. Regresa

a su modesta casa de infancia y pone en el reproductor de VHS una cinta en la que Leonard Bernstein, su mentor, habla del significado de la música. Mientras escucha a su maestro, la directora asiente y deja que le escurren las lágrimas. Por primera vez en la cinta, la mujer de las mil máscaras aparece despojada de ellas. Puede que decida no volverlas a usar.

Si *Tár* es un estudio sobre la complejidad humana, es la propia Lydia quien revela el subtexto en una conversación. Ocurre muy pronto en la historia, casi a manera de premonición. En la escena, una admiradora le pregunta si ha habido ocasiones en las que dirigir una partitura le ha causado una emoción desbordada. Lydia no tarda en responder: siempre hay un ciclo de expectativa y recompensa que la hace anhelar llegar a ese punto: el de la satisfacción. Es un trance, agrega, que la lleva a decir cosas que ella no recuerda –pero los demás sí–. A esta alegoría de la seducción y el cortejo, Lydia agrega una “confesión”. El sonido de disparos en *La consagración de la primavera*, de Ígor Stravinski, le revela que se puede ser víctima y perpetrador a la vez. “Fue hasta que la dirigí –remata– que me convencí de que *todos* somos capaces de asesinar.” –

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).

LETRAS LIBRES



¡Suscríbete! 12 números €50

¿Ya todo puede ser un instrumento musical?

por Eduardo Huchín Sosa

WADE MATTHEWS
EL INSTRUMENTO MUSICAL.
EVOLUCIÓN, GESTOS Y REFLEXIONES
Madrid, Turner, 2022, 448 pp.

BERNARD SÈVE
EL INSTRUMENTO MUSICAL.
UN ESTUDIO FILOSÓFICO
Traducción de Javier Palacio Tauste
Barcelona, Acantilado, 2018, 448 pp.

Para la gente de mi generación, los sintetizadores eran sinónimo de mala música. Demasiado pop ochentero nos había llevado a aborrecer los sonidos procesados, en beneficio de las guitarras, las baterías y los bajos, más auténticos, según nosotros, porque reproducían notas “de verdad”. Aunque de vez en cuando perdonábamos a algunos excéntricos de los teclados como los miembros de Kraftwerk, pocas cosas nos parecían más ridículas que el sintetizador con forma de guitarra, acaso porque pretendía fusionar un instrumento con su simulación. En plena hegemonía del rap, más de un amigo se sintió reivindicado con el aviso que Rage Against The Machine colocó en su álbum homónimo de 1992: “No se usaron sampleos, teclados o sintetizadores para la grabación de este disco.”

Bien mirado, el prejuicio contra los aparatos de ese tipo se alimentaba de la idea mucho más profunda y problemática de qué es un instrumento musical y, por ende, quién merece ser llamado un instrumentista. Un niño que tome clases de piano despertará esperanza generalizada, pero el mismo niño aprendiendo a mezclar vinilos provocará bochorno entre varios de sus allegados. Durante siglos, el dominio de un instrumento musical estuvo asociado al refinamiento si formabas parte de la nobleza, al ascenso social si trabajabas como músico o a obtener marido si eras un personaje de Jane Austen. Todo lo cual deja en claro que, como utensilios extraños y al mismo tiempo familiares, la flauta, el piano o el violonchelo habían servido

para otorgar un aura especial a quien supiera manejarlos.

En su libro *El instrumento musical*, el profesor de estética en la Universidad de Lille Bernard Sève intenta explicar no solo el componente social de los instrumentos sino sus implicaciones filosóficas. Para Sève la proliferación de objetos musicales hechos de tamaños, materiales, piezas y métodos de elaboración tan distintos son un logro de la técnica y, a la vez, un triunfo de la imaginación. Un saxofón puede ser el medio por el cual una pieza de Coltrane se vuelve *real*, pero también una maquinaria demasiado ingeniosa para algo tan inútil como producir sonidos. A partir de esa condición, el filósofo formula una serie de tesis –“el instrumento musical es universal”, “la música es el único arte que se sirve de instrumentos”– que lo muestran como un pensador audaz... y tal vez demasiado engolosinado con sus categorizaciones. A pesar de sus empeños por ligar el arte musical con la materialidad, Sève se detiene precisamente en aquellos objetos que ponen en crisis el papel privilegiado del instrumentista: a saber, los sintetizadores, los *samplers* y las computadoras.

Por su parte, en un libro también llamado *El instrumento musical*, el doctor en composición y electroacústica por la Universidad de Columbia Wade Matthews agarra al toro por los cuernos y afronta el problema, no solo desde disciplinas como la etnomusicología o la psicología, sino tomando en cuenta la experiencia real de los músicos. En la discusión acerca del papel y significado de los instrumentos musicales,

poner a la par los artefactos acústicos, los electrónicos y los digitales propicia en este volumen preguntas mucho más sugerentes y cercanas al práctico de los instrumentos que las formuladas por Sève. ¿A qué nos referimos cuando decimos que un músico *domina* un instrumento? ¿Es posible comparar a quien toca apegado a una partitura con quien interviene las canciones a veces dejándolas irreconocibles? ¿Cómo incide el instrumento y sus particularidades en la creación de una obra?

Uno de los momentos más brillantes del libro es cuando Matthews aborda los vínculos entre escritura y sonidos, para ilustrar los límites de las partituras y, yendo todavía más lejos, el universo excesivamente acotado de la música tradicional. Más que sonidos, la partitura deja asentadas “relaciones” de altura, como la que se da entre un do y un mi, o de duración, como la que hay entre una redonda y una corchea, que hacen posible tocar una pieza de Bach, incluso si cualquiera de sus notas era notablemente más grave para su época que para la nuestra. Las revoluciones analógica y digital, asegura Matthews, posibilitan inscribir sonidos, además de las relaciones entre ellos, lo que obliga a un nuevo vocabulario y a abrir los oídos a una paleta sonora que habíamos dejado fuera porque no podíamos registrarla sobre el papel pautado.

Hay un componente paradójico en la música –y, por extensión, en la fabricación y ejecución de instrumentos musicales– que no hay que pasar por alto. Es verdad que, a lo largo de la historia, los instrumentos han retado al cuerpo humano a tal grado que figuras como Vladímir Horowitz o Buddy Rich parecen demostrar habilidades



Fotografía: Wikipedia.

sobrehumanas y, sin embargo, también es cierto que el mejoramiento tecnológico de los instrumentos ha ocasionado que cada vez más personas se interesen por ellos. Según el musicólogo Trevor Herbert, la proliferación de bandas de metales en el siglo XIX, debida en cierta medida a la producción en serie de instrumentos con válvulas y a su facilidad respecto a las cuerdas, constituyó “una de las transformaciones sociológicas más destacables de la historia de la música”. Un papel similar cumplió, un siglo más tarde, la guitarra eléctrica –atractiva y cómoda de tocar– que llevó a millones de adolescentes a componer canciones y soñar con el estrellato. Matthews sigue la pista a este proceso hasta sus etapas más revolucionarias: la invención del transistor y posteriormente del microprocesador, en la segunda mitad del siglo XX, que sentarían las bases de la actual música digital. Este cambio, explica Matthews, no solo pondría en crisis “nuestra idea de qué y cómo se define un instrumento musical, sino también de cómo se toca e incluso de qué es tocar”.

El autor presenta la fértil historia de la música electrónica –de las cintas manipuladas por Stockhausen a los experimentos hechos por músicos ciegos como Luis Fernando Zepeda y Ernesto Hill Olvera, ambos mexicanos– para ilustrar cómo una misma

etiqueta arrojó invenciones y proyectos de la más diversa índole. Uno podría perderse entre tantas páginas dedicadas a semiconductores y circuitos integrados, o a las diferencias entre la síntesis granular y la síntesis modelada por tablas de ondas, pero Matthews se abre paso entre toda esa terminología, más propia de la escuela de ingeniería que del conservatorio, gracias a una visión amplia, informada y comprensiva, capaz de vincular las innovaciones tecnológicas con los propósitos musicales que crecieron con ellas.

Pensar en *máquinas creativas* programadas para responderle a un violinista o en la composición de obras que obliguen a inventar instrumentos nuevos dibuja un mundo totalmente ajeno para quienes pasamos la secundaria aprendiendo el *Himno a la alegría* en una flauta Yamaha. Sin embargo, es un hecho que aparatos de esa clase conviven con trompetas, guitarras y clarinetes en la creación musical contemporánea. Ante la variedad de instrumentos, pero también ante la riqueza de formas de interactuar con ellos, cabe preguntarse –como lo hace el compositor e investigador Atau Tanaka– si la palabra “instrumento”, más que fijar un tipo de objeto musical, funciona en realidad como “una metáfora útil que define contextos creativos para la tecnología, delimita exigentes

escenarios de uso y vincula la innovación con la tradición artística”.

Llama la atención que algunos compositores electrónicos, fabricantes además del *hardware* para sus obras, pongan ahora reparos a la hora de usar programas de computadora. “Parece que construyes instrumentos potencialmente longevos”, dice la música e inventora Jessica Rylan a propósito de su trabajo con los conductores analógicos. “Estás fuera de la mentalidad que dicta que hay que comprar un nuevo ordenador portátil cada dos años, porque, si no, tu ordenador será demasiado lento para realizar los últimos procesos complejos de audio digital.” Ante esa perspectiva fría y poco emocionante, Rylan ama tocar los sintetizadores clásicos que parecen “más como una guitarra, un instrumento”, dando un giro inesperado a la premisa con la que inicié este artículo. Inmersos en la vorágine digital de nuestros días, los artefactos que hasta hace unas décadas hacían levantar la ceja de algunos músicos han terminado por verse como instrumentos en toda regla, si no es que como reliquias de la edad antigua. —

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico y escritor. Es editor responsable de *Letras Libres* (México). Su libro más reciente es *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* (Turner, 2022).

FUTURO

Piteadores

por **Mariano Gistáin**

Hace unos días, en Navidad, hacía calor. Salimos al campo, donde ya verdeaba el trigo. Hileras simétricas, siembra directa. Los pájaros no tienen nada que rascar, la semilla está dentro de la tierra. Aun así los gorriones urbanos, de pueblo, juegan por las mañanas y se hacen *selfies*. Hasta hay

moscas de invierno. Este año, récord de calor y sequía, las abejas apenas han hecho miel. El aceite, ya en sus garrafas, es tan sabroso que a su lado el virgen extra comercial parece agua. Las almendras se perdieron con las heladas. El maíz, bien. Excepto las incursiones de los jabalíes que han tronchado hasta los mástiles de riego. Los jabalíes y los campamentos de los cultivadores de marihuana. El campo está urbanizado, cultivado, lleno de granjas interminables de cerdos. Granjas antiguas y granjas nuevas. Pero siempre quedan reductos para ocultar un campo de marihuana. Bosques de encinas, carrasacas, matorrales, breñas, rocas con formas de monstruos o de edificios. Y la amenaza de campos de voltios y molinos y líneas de muy alta tensión que rozan las casas.

El paseo bajo el sol del veranillo navideño es estupendo, halcones, milanos, un jabalí desafiante, enorme, parideras antiquísimas abandonadas, edificios de cuando venir a cosechar por estos parajes era una aventura de semanas, cimas nevadas a lo lejos y, al atardecer, luces de satélites en el cielo y luego Marte flirteando por Orión.

Otro día salimos al encuentro de unos andarines de un pueblo cercano, expertos arqueólogos autodidactas. El mayor lleva desde los catorce años recorriendo estos montes y otros que se ven justo debajo del horizonte. El joven, que lleva el rifle en su funda, es su alumno. El joven tiene en casa una pequeña colección de figuritas diminutas que se usaban, dice, para curar enfermedades o heridas. Y proyectiles para tirar con honda que se llaman “glandes”. Y unas cuantas monedas encontradas por el monte. Es un minicoleccionismo cultural, no lucrativo, la pasión de buscar y encontrar cosas de otras eras; también ha ido formando una biblioteca especializada. Ha ido aprendiendo sobre la marcha, de su mentor, que ahora abre la marcha sin dejar de señalar aquí y allá. Con estos expertos la mirada se acostumbra a ver donde hubo algo, un pueblo, una

fortificación, unas personas. El joven explica que en un paraje a las afueras de una ciudad próxima todavía pueden encontrarse proyectiles como los que tiene en su vitrina, glandes que se arrojaban con honda, como David a Goliat. Dice que debió de librarse una batalla de cierta envergadura a juzgar por el número de proyectiles y lo que han perdurado.

Subimos a un promontorio rocoso y les mostramos unas rocas talladas que descubrimos en la excursión anterior. Dicen que eso no lo habían explorado, pero que sin duda son casas de antes de los romanos. Después de haber visto uno de los vídeos de la inigualable colección (toda en Youtube) de Eugenio Monesma sugerimos que esa especie de bañera de tres por tres metros con un agujero en una esquina tal vez a modo de desagüe podría ser un lagar, un depósito de agua, aceite... Los expertos dicen que es una casa, una habitación, que eso era la base en roca y que se cubría con ramas. Hay otras similares, escalones tallados y erosionados. Dicen que toda esta zona, un amplio valle o barranco jalonado por elevaciones como esta, está llena de restos de todas las épocas, desde la prehistoria hasta la edad media.

Dice el viejo:

—Todo eso de ahí enfrente me lo he piteado.

No nos atrevemos a preguntar, deducimos que hemos aprendido un verbo nuevo y aunque no hemos encontrado ninguna espada, el verbo nos llena de gozo.

Vamos subiendo y bajando por escarpes y alcores y campos recién sembrados.

—Este campo está lleno de cerámica, se ve a simple vista.

Este barranco ya hace décadas que no lleva agua excepto un hilillo cuando llueve mucho en la montaña. Cuando llovía.

Al día siguiente volvemos a recorrer ese campo y, en efecto, ante nuestra asombrada incredulidad, encontramos trocitos muy pequeños de cerámica.

Tal como explicaron los piteadores, se reconoce y se fecha por el color, la forma —a veces la curva del recipiente—, la decoración, a veces rayas, cenefas... Es un campo sembrado, ya con trigo, hileras simétricas, pisadas de una manada de jabalíes en el barro aún fresco y, en efecto, trocitos de cerámica.

El paseo con los expertos piteadores ha sido una clase magistral sobre la marcha, pero la propia velocidad y la abundancia de referencias que van señalando y comentando no da tiempo a asimilar cincuenta y treinta años, respectivamente, de experiencia.

—Esas rocas sí que las he piteado.

—Eso era un castillo, quedan los sillares de la base... ahí encontré un Jaime.

Al preguntarle, explica que se refiere a una moneda de los tiempos de Jaime I. Seguir y escuchar y que no se olvide nada, no poder tomar notas, la clase itinerante da un poco de ansiedad. El agricultor se conoce a fondo estos montes y estos campos, algunos son suyos; distingue los animales, ama los árboles, ama cada brizna desde que era un niño y acompañaba a su padre; ahora va con su hijo.

El agricultor cultiva y ama estos parajes. Si tiene que ir cinco días de vacaciones sufre por estar lejos. Si se mueve una rama de sitio, o una colmena, lo sabe. Hasta ahora no ha tenido tiempo de saber quiénes vivieron aquí en épocas remotas, si ese camino oculto por la maleza es calzada romana, medieval o ambas; ahora lo aprende y todo encaja. Se deduce de las señales que indican los piteadores que estos montes estuvieron habitados durante miles de años. Dicen que nada de esto está catalogado como yacimiento ni ha sido excavado. Antes de despedirnos les preguntamos:

—¿Qué es pitear?

—Viene del pitido que hace el detector de metales. —

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).