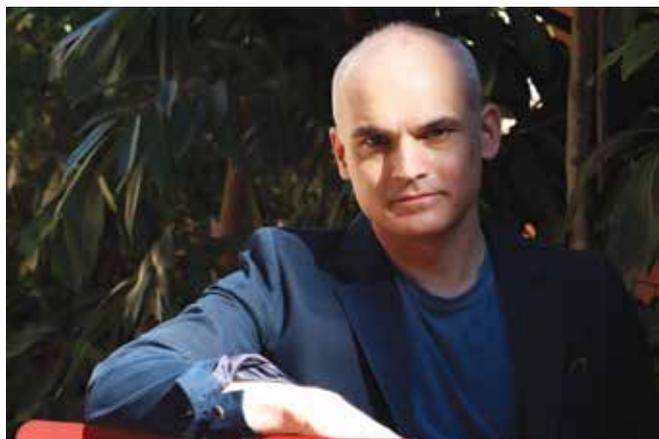


Letrillas



Fotografía: Joan Mojerón.

LIBROS

Entrevista a Hernán Díaz: “Odio la literatura que crea un fantoche o una piñata humana para después aporrearla”

por **Ricardo Dudda**

En *Fortuna* (Anagrama, 2023), Hernán Díaz cuenta la historia de Andrew Bevel, un magnate financiero estadounidense de principios del siglo XX, a través de cuatro narraciones que se contradicen y matizan constantemente. La primera es una novela sobre el magnate de un escritor desconocido llamado Harald Vanner. La segunda es un manuscrito del propio Bevel, que intenta escribir una autobiografía que cuestione todo lo dicho en la

novela de Vanner. La tercera historia son las memorias de una joven a la que Bevel contrató para escribir su biografía. Y en cuarto lugar, Díaz inventa los diarios de la esposa del magnate, que matizan y corrigen todo lo contado anteriormente. El resultado es una novela adictiva e inteligente sobre las ficciones que crea el dinero.

Por ser una novela metaficcional, algunos lectores la han etiquetado

de posmoderna. Pero también es una idea muy clásica: la novela basada en un manuscrito encontrado, que se cuestiona a sí misma.

En general, las novelas que más me gustan son las que se preguntan qué es una novela en el proceso de escritura. Hay muchos ejemplos. Y esto no implica necesariamente la idea de muñeca rusa o caja china. *Moby Dick* es una novela que hace eso todo el rato, que se está preguntando qué es una novela. Por eso su preocupación por las taxonomías y las descripciones. Hay muchos libros que hacen eso. Un valor agregado para mí es el momento en que hay un rizo, cuando la novela se vuelve sobre sí misma, se interroga sobre sus propias condiciones. Es algo que me interesa y me hace feliz como lector. Me gusta ese momento de vértigo fractal, cuando la novela se abre y colapsa sobre sí misma.

Al escribir *Fortuna*, ese no fue el punto de salida sino el de llegada. Inicialmente la novela era mucho más lineal. Mi libro anterior, *A lo lejos*, por motivos que coinciden con la trama, era una especie de novela vectorial, su linealidad formal representaba también la trayectoria del personaje. En *Fortuna*, no hubo ninguna clase de experimento formal como premisa. Lo que pasó es que a medida que fui escribiendo el libro, me di cuenta de dos cosas. En primer lugar, de que el dinero es algo hipermediado, las fortunas tienen detrás una multiplicidad de instrumentos y operaciones. Desde el principio quise que hubiera una estructura que reflejara esa multiplicidad del dinero. Casi abandono la novela porque no la encontraba. En

segundo lugar, a medida que empecé a trabajar y a fracasar también me di cuenta de que en estas épicas del dinero había una serie de voces excluidas. Quería que el libro tuviera una estructura polifónica y coral, para reflejar esa cuestión de las voces.

También me influyó pensar en el dinero como ficción. Al escribir sobre el dinero hay un elemento metaficcional porque es una ficción sobre una ficción.

El título original en inglés, *Trust*, juega precisamente con esa idea del dinero como ficción. *Trust* como *trust* financiero pero también como confianza. Hablas de lo que oculta el dinero; pero el dinero también esclarece: hay quienes dicen que uno se entera mejor de cómo funciona el mundo leyendo el *Financial Times* que *The New York Times*.

Si creemos a Marx, el poder se define estructuralmente. Y la estructura es la organización de los modos de producción: el dinero. El resto, incluida la organización política, son fenómenos superestructurales y contingentes. Son contingentes porque lo único necesario en un sistema dado, sea comunista o capitalista, es cómo se organizan los medios de producción. La relación que tenemos con el dinero determina el tipo de relaciones que tenemos con otros fenómenos y objetos que en cierta medida no son más que epifenómenos, una espuma superestructural. Por eso también fue muy interesante, a medida que empecé a reflexionar más sobre el dinero y a entender más cómo funciona, pensar que esta ficción, porque me convenzo cada vez más de que el dinero es una ficción, tiene un peso material ineludible. Y más en esta sociedad capitalista tardía, donde el dinero está cada vez más divorciado de sus referentes, si pensamos en el dinero como signo. Y ese referente es el trabajo, que es la unidad mínima de valor. Si pensamos en los instrumentos financieros, mediante los cuales se conducen las transacciones bursátiles,

descubrimos que hay una distancia enorme entre las operaciones financieras y el origen real y material del valor, que es el trabajo.

En el libro los diferentes relatos, o historias dentro de la novela, se contradicen o corrigen o completan unos a otros. También hay diferentes versiones sobre lo que ocurrió, por ejemplo, en el crac de 1929. El magnate protagonista, Andrew Bevel, tiene una visión muy libertaria; hay otras versiones más cercanas, por ejemplo, a Keynes.

Leí exclusivamente fuentes primarias de los años veinte y treinta, tratados financieros e informes del Congreso de la época, periódicos... Fue muy evidente para mí ver que ese tipo de políticas y concepciones de los mercados y del dinero coincidían exactamente con la agenda republicana un siglo más tarde. Tras el crac del 29 hubo un intento de redistribuir mejor la riqueza, con el New Deal de Roosevelt. Ese experimento fue desmantelado en lo que yo considero que es el puente entre 1920 y 2020, que son los años ochenta de Ronald Reagan. Es entonces cuando se deshace todo esto, se vuelve a la absoluta desregulación de los mercados. Y vuelve la idea cruel de que cuanto más prósperos sean los sectores más privilegiados, mejor va el país. Es la teoría de la *trickle down economics*: si dejamos a los mercados sin regulación, habrá una redistribución espontánea, por un mero desborde de capital. Eso no ha sucedido jamás y ha sido desmentido estadísticamente, una y otra vez.

El personaje de Ida Partenza, la joven que se convierte en la *ghost writer* de las memorias de Andrew Bevel, funciona como la contra-historia del relato dorado de los años veinte: es italoamericana, de orígenes humildes, su padre es anarquista.

Es curioso cómo coinciden el personaje anarquista del padre de Ida

y el magnate Bevel. Desconfían del Estado por motivos opuestos, pero hay un giro de 360 grados y acaban encontrándose.

Quería mostrar el otro lado de esa historia, pero en la novela también es una preocupación central la distinción entre historia y ficción. Y el personaje de Andrew tiene como objetivo corregir, alinear y doblar la realidad. Esto es algo que vemos a diario. En Estados Unidos se ha producido una corrección y un realineamiento de la realidad que tiene que ver con los movimientos sociales de las primeras décadas del siglo xx. Hubo muchos italianos en esos movimientos, y han sido borrados de la historia. Hay gente que no sabe lo que ocurrió. Para la escritura del libro tuve acceso a archivos muy extensos sobre los movimientos anarquistas en los Estados Unidos a principios de siglo. Hay muy poco material. Es una forma de borrado y corrección de la historia. Y en una novela que habla tan ostensiblemente del patriarcado, me parecía importante tener un patriarca, que es el padre de Ida. Y quería que ese patriarca fuera un hombre muy progresista, de izquierdas, revolucionario, anarquista, pero que en su política doméstica fuera muy reaccionario. La revolución a nivel mundial, excelente, pero en casa no tanto.

El papel de Ida es también desmitificador. Su investigación coloca en el lugar que le corresponde a Mildred Bevel, la esposa del magnate que es relegada a un rol doméstico, cuando era una intelectual.

Me interesan mucho los lugares comunes literarios, cómo se fosilizan determinadas percepciones altamente ideológicas. Y luego me gusta mucho voltearlos. El libro presenta un montón de clichés, de tropos muy calcificados, y eso también, para un narrador, es una gran ventaja, porque el lector viene con una serie de expectativas. Se pregunta a dónde va a ir esto. Eso son las convenciones, eso es un género.

El género es un horizonte de expectativas. Es una gran felicidad frustrar al lector en ese sentido. El lugar que se les había asignado a las mujeres en esas narrativas es un lugar muy restringido, muy sofocante. Quería presentar eso primero y luego explorar los modos en que algunas mujeres lograron subvertir ese lugar.

Aparece también el racismo contra los italianos, que quizá no es tan conocido.

Hay una siniestra ley de 1924 [la ley de inmigración de 1924] que, al investigar sobre ella, me recordó a lo que estaba pasando en Estados Unidos con Donald Trump y su idea de control de fronteras. En general los italianos que llegaban a Estados Unidos eran del sur, eran *marrones*, como dicen los americanos. No eran del norte o de la frontera con Austria. Era una amenaza de gente *oscura*, en un sentido moral y también étnico. Soy medio italiano, descendiente de italianos, y para mí fue una sorpresa todo lo que aprendí sobre esta discriminación. Sabía que existía el estereotipo, cierta discriminación cultural, pero no sabía que había sido tan violenta físicamente.

¿En qué se basó para construir a Andrew Bevel? Recuerda a los filántropos victorianos, a los capitalistas influidos por Spencer y su darwinismo social.

Le di al personaje de Ida todo mi proceso de investigación. Lo que ella hace es lo que hice yo mismo. Y cuando está en la biblioteca pública dice que para escribir las memorias de Bevel va a hacer una especie de monstruo de Frankenstein, mezclando la vida de diferentes magnates. Leí la biografía de Andrew Carnegie, los papeles personales de Morgan, Mellon... Bevel es un personaje que llega más tarde que los *robber barons*. Invento una genealogía en el libro. Primero son los patricios descendientes de los primeros asentamientos en Estados Unidos, luego vienen los primeros

magnates que se enriquecen con los bienes inmobiliarios, luego los *robber barons* que se hacen ricos con el acero y el petróleo, y finalmente los que se enriquecieron en las finanzas.

Hay un pacto con el lector que viene, de nuevo, del título. Le pide que confíe, que se quede con usted mientras se va desarrollando la trama, porque luego esa trama, pero también el tono, se corrigen y cambian. ¿Le preocupaba que esto expulsara al lector?

Es cierto que la idea de confianza también se aplicaba al lector. Y por usar una metáfora financiera, con el primer libro intenté construir cierto capital con el lector, que después pasé a destruir con el segundo. Me interesaba generar mareas retóricas y estilísticas. Quería un tono que fluyera de un modo particular, y luego cambiar a otro muy árido y seco. Me interesaban estos vaivenes. Es un riesgo. Entiendo que alguien termine la primera parte y no quiera seguir.

También hay momentos en los que la novela está construida como un cliché precisamente para señalar eso, que es un cliché. Por ejemplo, la autobiografía de Andrew Bevel está llena de lugares comunes literarios. Y en la parte de Ida aparecen reseñas de la primera novela dentro de la novela. Es como hacer una reseña de tu propia obra.

Si bien me interesan los clichés, no me interesa la parodia, al menos para este proyecto. Quería que quedara claro que estaba jugando con una serie de convenciones muy establecidas, pero no quería burlarme de ellas ni burlarme de ninguno de mis personajes. Odio la literatura que crea un fantoche o una especie de piñata humana para después aporrearla. Me parece de una bajeza absoluta. Espero no hacerlo nunca y sobre todo no haberlo hecho aquí. Pero hablando de asco moral, el momento de hacer la reseña sobre la novela fue difícil. Creo que es

la primera vez que alguien me lo menciona. Está la primera novela dentro de la novela, que es lo que es, pero en la tercera parte, Ida descubre ese libro y está muy emocionada con él. Y ahí estoy yo mismo teniendo que escribir sobre lo maravilloso que es ese libro que yo había escrito. ¿Cómo hago esto? Me dio un asco absoluto. Y realmente pasé un par de semanas agónicas. Pero después se me ocurrió que debía tener pésimas reseñas también. Y entonces incluí reseñas de *The New Yorker* que lo criticaban duramente. —

RICARDO DUDDA es periodista y miembro de la redacción de *Letras Libres*.

MÚSICA

Lou Reed & John Cale: Esperando a los hombres

por **Rodrigo Fresán**

Lo primero que se escucha es *esa* voz aclarando un “I’m waiting for the man... *Words and music*, Lou Reed”. Y a continuación se oye esa canción que casi dos años después sonará en uno de los debuts discográficos más trascendentes e influyentes en la historia con una warholiana banana en su portada: *The Velvet Underground & Nico*. Se venderán unas 30.000 copias en el siguiente lustro, pero —ya asegurará ese original lugar común— “cada una de las personas que lo compró fundó su propia banda”.

Aunque ahora, antes, en mayo de 1965, la canción es la misma pero luce tan diferente. Antes, ahora, ahí ya está alguien esperando en su desierto privado a su camello y *dealer* de drogas; pero aún no está allí ese piano



Fotografías: Danny Norton / Jean-Luc / Wikimedia Commons.

aporreado y ese ritmo insistente y anfetamínico. No: esta primera encarnación de “I’m waiting for the man” no tiene nada de terciopelo subterráneo y es más como cuero curtido sobre el que monta alguien que parece haberse escapado de los dedos de Robert Johnson o de la garganta de Johnny Cash. Y esto es solo el principio –a continuación se sucederán primorosas y primordiales versiones con versos alternativos de “Heroin” y “Pale blue eyes” y “Heroin” y “Wrap your troubles in dreams”, y canciones que hasta ahora eran rumores de leyenda como “Buttercup song”, y otras que se desconocían por completo, y hasta un *cover* interrumpido del “Don’t think twice, it’s all right” de Bob Dylan y aproximaciones do-wop de finales de los cincuenta a cargo de un quinceañero listo para la terapia de electroshock– del no hace mucho descubierto y recién editado *Words & music / May 1965*. Primera dosis de la Lou Reed Archive Series tras la estela del reciente documental de Todd Haynes sobre The Velvet Underground y de un desde siempre y para siempre vigente interés por la banda. Y lo que aquí se escucha es acaso algo más arqueo-anthropológicamente interesante que la

certeza del genio consumado. Lo que aquí se escucha es la cierta promesa de la inminencia del genio por los días en los que Reed trabajaba como compositor a sueldo y para otros en la discográfica Pickwick y fue responsable de un *dance bit* menor como el baile del avestruz para sus más que apropiadamente nombrados The Primitives.

Y en este caso los esqueletos no estaban en el armario sino en una cinta de grabadora portátil. Sí: el cartero siempre llama dos veces. Y el remitente y el destinatario también. Y en esta historia el remitente y el destinatario son la misma persona dentro de un sobre cerrado y enviado por correo por Lewis Reed a Lewis Reed (la dirección del remitente y del destinatario era la de sus padres en Freeport, Nueva York) tramitando/registrando así lo que se conoce como “copyright de pobre”. Es decir: el nombre y la fecha del sello en el envoltorio precintado legítima propiedad y derecho sobre lo que allí se conserva (ahorrando el más costoso gasto del trámite ante la Copyright Office de la Library of Congress), y se conservó así por medio siglo.

Y en principio Don Fleming y Jason Stern –curadores de los archivos

de Reed en Sister Ray Enterprises, luego de la muerte del músico en 2013, mientras catalogaban el ingente material a la New York Public Library of the Performing Arts– dudaron mucho en abrir ese sobre que apareció en un estante. Si su dueño no lo había hecho, quiénes eran ellos para profanar semejante reliquia que, además, podía albergar algún secreto terrible o maldición fatal, peor aún, nada digno de interés. Pero lo abrieron. Y, allí dentro, una cinta de cinco pulgadas grabada marca Scotch. Y llamaron a Laurie Anderson, viuda de Reed. Y al gran *anto-compiladólogo* Hal Willner (quien trabajaría en la edición de *Words & music / May 1965* hasta su muerte por covid en 2020). Y a un experto en conservación y manipulación de viejas grabaciones. Y, con mucho cuidado y gran atención, todos se sentaron a oír lo que ahora oímos nosotros. Y lo que se oyó allí fue como una festiva visita del fantasma de las navidades pasadas: aquel *folk record* al que Reed se refería en una misiva a su mentor poético, el entonces maldito Delmore Schwartz. Ahí, de nuevo, el vivaz espectro de Reed interpretando desde su habitación lo que cantaba por las esquinas del Greenwich Village en compañía (suya es la segunda voz en la grabación solo reclamando protagonismo en la ya muy V. U. “Wrap your troubles”) de un colega que pronto se vuelve inseparable y uno de los tantos hermanos y hermanas de sangre a los que el cantautor de humor podrido maltratará a lo largo de décadas de reencontros y desencuentros, incluyendo a esa cumbre réquiem-elegíaca por su mentor de peluca plateada, sangre de sopa de tomate, mitad Drácula y mitad elegía que fue, en 1990, *Songs for Drella*: un tal John Cale recién importado de Gales, ligado a la música más experimental de entonces bajo la tutela de John Cage y La Monte Young y, sí, quien ejecuta ese piano en la posterior y definitiva y velvetera versión *under* pero por todo lo alto de “I’m waiting for the man”.

Words & music / May 1965 —con cuidada presentación y exquisito diseño de Masaki Koike y notas de Greil Marcus— es también, con su frescura del todo por delante, involuntario recordatorio del amargado tramo final de la carrera de Reed y sus más que prescindibles aproximaciones a Poe y a Metallica y a la meditación tai-chi. Pero quién le quita lo bailado y, sí, todo lo suyo muy bueno continúa resplandeciendo y caminando por el *wild side* la Street Hassle de Nueva York.

Y la difusión anacrónica de esta joya ahora atemporal coincide con lo más nuevo de la segunda voz de primera: el formidable *MERCY* de John Cale, su opus 17 y primer trabajo desde 2012. Nerviosos telegramas de un eterno vanguardista —el verdadero experimentador en la Velvet— quien aquí, octogenario pero por siempre no joven pero sí juvenil, despacha expreso y certificado un puñado de canciones crepusculares con la pandemia y el confinamiento como timbres. Y el ahora se funde con el omnipresente recuerdo de ausencias inolvidables como Nico y David Bowie, quien alguna vez definió a Cale como “uno de los más infravalorados músicos en la historia del rock”. Aquí Cale —productor de los estrenos de Patti Smith y The Stooges y The Modern Lovers y Happy Mondays, y quien ha avisado que ya tiene material para por lo menos dos álbumes más— se rodea de jóvenes talentos y productores coolcult como Actress y Weyes Blood y Laurel Halo y Animal Collective y Tei Shi y Fat White Family entre otros para, sobre capas de danzantes sintetizadores glaciales y cadencias trip-hip-hop-drum and bass, enviar postales que muestran desde las piernas de Marilyn Monroe, pasando por el instante en que el tiempo se detiene, hasta la formidable “I know you’re happy”, donde se repite ese casi mantra acusatorio a la vez que resignado de “Yo sé que estás feliz cuando yo estoy triste”. Pero, con la inevitable

consciencia de que se acerca la despedida, *MERCY* —como los recientes y también cabalgando hacia el horizonte *Rough and rowdy ways* de Dylan, *Blackstar* de Bowie, *You want it darker* de Cohen y *McCartney III* de McCartney— es además potente evidencia de que contemplar el abismo es, también, seguir mirando adelante dentro de una disciplina y género que alguna vez conquistaron adolescentes y ahora son elaborados por y para patriarcas.

De este modo —los extremos se tocan, se saludan, se escriben y cartean entre ellos—, puede definirse *Words & music / May 1965* como el registro de

ese primer y dorado y exacto momento en el que Lewis se convierte en Lou, mientras que *MERCY* reverdece los laureles del violento-vintage que siempre fue John insistiendo en que “no es el fin del mundo” pero que probablemente sea el principio del final.

Y uno y otro fueron y son ahora esos adictivos hombres al que esperaban y a los que nosotros, habiendo recibido sobre y postales, más nos vale no dejar esperando. —

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

PENSAMIENTO

Entrevista a Agustín Fernández Mallo: “La opinión pública es un dogma contra el que es imposible rebelarse”

por **Aloma Rodríguez**

La forma de la multitud (Galaxia Gutenberg), con el que Agustín Fernández Mallo obtuvo el I Premio de Ensayo Eugenio Trías, pertenece al ensayo en cuanto al género, pero el método de pensamiento, la estructura que sigue, es poética: usa la metáfora, la imagen y recurre a la física para fabricar las imágenes con las que plantea hipótesis sobre la identidad del ser humano que afectan a todos los aspectos de la vida, desde la política al sexo. Es un libro enjundioso que parte de una idea que se expande: el capitalismo es en realidad un espectro con tres manifestaciones.

La idea-paraguas del libro es que el capitalismo es un espectro con tres dimensiones: la monetaria, que es la visible y la que conocemos; la infinitesimal y la antropológica, que ofrece una visión del ser humano en un sentido global. Propone casi un sistema filosófico a partir de eso.

En efecto, existe el *capitalismo monetario*, que es al que comúnmente llamamos capitalismo, que es el visible, y después existen otros dos no visibles directamente pero existentes y dotados de más fuerza incluso. Lo que llamo *capitalismo de tiempo infinitesimal* es una forma de capitalismo que opera en tiempos muy cortos —de ahí lo de

“infinitesimal”–, y es el capitalismo que se vale de las transacciones que, en nanosegundos, diferentes bots en las redes hacen con nuestros datos sin que nosotros podamos controlar esos tiempos tan cortos, transacciones de las que el mercado obtendrá rendimientos económicos. El humano se enfrenta ahí a una escala de tiempo que el cerebro no puede abordar, se nos escapa. Es un capitalismo netamente nuevo.

El capitalismo antropológico se sustenta en una característica ontológica del ser humano: su imperfección, la idea de la falla. Por eso, explica, siempre hay un intercambio, puede ser a través del arte, del amor, del sexo o de la religión.

El *capitalismo antropológico* es justamente lo contrario al infinitesimal: opera en tiempos tan largos que casi hemos olvidado que existe. La tesis aquí es la siguiente: el ser humano es un ser incompleto, al ser humano, desde siempre, le falta algo, y ese algo que le falta nunca puede ni podrá ser llenado. No obstante, a fin de suplir esa falta, de llenar ese vacío, construimos “prótesis de la falta”, aunque sea una prótesis de un miembro que nunca existió. Establecemos así intercambios básicos con nuestros entornos, y como intercambios que son, son economías no monetarias –de ahí lo de llamarlo capitalismo–. Por ejemplo, ¿qué es una religión sino la construcción de un sistema imaginario al que damos algo para a cambio recibir algo? Obviamente, eso es una economía, en este caso una economía simbólica. En la construcción de esas prótesis es en lo que se nos va la vida. Todo lo que hacemos, todo lo que construimos – sistemas políticos, ciencia, arte, religiones, etc.– no son otra cosa que intentos de suplir esa falta, que como es inherente al humano, jamás se llenará, y eso es lo que garantiza que todas esas economías –intercambios con nuestros entornos– no cesen nunca. Son infinitamente extractivos. La más potente prótesis sustitutiva de la falta que ha

creado el ser humano es el lenguaje, que es un *mecanismo complejo* dotado de un lado imaginativo y metafórico, que es la base de las artes y de las ciencias.

Ver el capitalismo como una religión no es una idea original suya, lo que sí añade es el matiz de que es una religión anárquica, sin fin ni principio.

Tal como yo lo veo, el anarquismo no tiene que ver con el marxismo sino con el capitalismo. Es algo que de algún modo apuntaron tanto Pasolini como Walter Benjamin. Es decir, el mercado capitalista es una suerte de anarquía organizada, sin principio rector bien claro y bien establecido. De ahí que el capitalismo, y al contrario que otras religiones clásicas en Occidente tales como el cristianismo o el comunismo, no sea utópico: puede que el capitalismo tenga un principio, pero es un principio en el que no existen unas bases que prefiguren su programa futuro, es decir, es un movimiento infinitamente expansivo y no utópico. Y llevado a su extremo, anárquico. Aunque, ojo, no arbitrario. Dicho de otro modo: el capitalismo tiene más que ver con las teorías de los sistemas complejos que con las teorías deterministas. Y aunque el capitalismo sea esencialmente no utópico, a su vez crea sus propias utopías, por ejemplo, el libre mercado total, la cero regulación de los mercados, situación que jamás se ha visto en parte alguna del planeta ni se verá, y que se trata de un sistema económico imaginario.

El capitalismo, como la religión, necesita la fe. ¿En qué sentido?

Claro, fe en que el dinero que posees tiene el valor que dice tener. Fe en que el billete que tienes en el bolsillo valga lo que el papel dice. Fe en que el dinero que tienes en el banco esté realmente en el banco –que, obviamente, no está físicamente–. En este sentido, las religiones clásicas eran más rústicas pero más sólidas. Por ejemplo el cristianismo y el comunismo:

ambas guardan reliquias materiales –el brazo incorrupto de Santa Teresa, el cuerpo embalsamado de Lenin, etc.–, porque saben que toda fe necesita de una referente material para, en caso de “crisis de creencia”, ser creíble ante la población. Sin embargo, el capitalismo, desde que abandonó el patrón oro como referente externo del dinero, fundamenta su valor en la fe; es más, no solo nos pide fe, sino que es la fe misma, y los bancos son los verdaderos templos, las iglesias en las que tal fe es guardada y administrada. Del mismo modo que la fe católica te conmina a creer que el cuerpo de Cristo está en el sagrario, la fe capitalista te conmina a creer que tu dinero está, de cuerpo presente, en el banco o en algún lugar diseminado por el planeta. La tarjeta de crédito en realidad es tarjeta de fe. Bueno, en realidad el dinero siempre ha sido un *crédito*, “*acredito* que este trozo de papel vale 20 euros”, dice el banco central de un país. Y crédito viene de *creencia*, de una fe.

La forma de la multitud es un ensayo sobre la identidad, que ahora anda dispersa, difusa y multiplicada. Dice que vamos dejando por ahí datos de nosotros mismos sin darnos cuenta y de los que siempre hay quien obtiene beneficio.

Sí, es por ello que ahora mismo hay cientos de Agustines Fernández Mallo circulando por el espacio internauta, hechos con retales de mí, probablemente haciendo cosas que yo nunca he hecho ni jamás haría, y a todo eso lo llamo *identidad estadística*. Cada uno tenemos una legión de fantasmas elaborados con estadísticas de nuestros datos, y legos personalizados en modelos *big data* que constituyen una nueva dimensión espacial, una nueva naturaleza a la que no tenemos acceso directo. Es en esa nueva naturaleza espacial en la que opera lo que antes he llamado el capitalismo de tiempo infinitesimal. Operaciones con nuestros “yoes estadísticos” en tiempos infinitamente pequeños.

¿Qué sucede con la opinión pública?

Ocurre que es una suerte de religión, es un dogma contra el que es imposible rebelarse, so pena de ser apedreado en la plaza pública. Una persona puede sostener cualquier idea o teoría anticientífica —por ejemplo, el movimiento antivacunas o el movimiento vegano— con tal de que vaya a su favor la opinión pública, que a su vez se fundamenta casi siempre en argumentos puramente emocionales y sentimentales, no sujetos a pruebas empíricas. Son fes porque no se someten a sí mismas al modelo de ensayo-error. Poseen sus tablas de la ley, sus cismas y sus mártires, que morirían por la causa si fuera necesario. Eso es lo que, en sentido estricto, define a cualquier religión. Y todo eso podrán sostenerlo en caso de que tengan a su favor lo más anticientífico que existe: la opinión pública, la cual, evidentemente, será modelada por el mercado a fin de extraer réditos monetarios de todos esos movimientos anticientíficos.

Retoma aquí una idea que aparece en *La mirada imposible*: que el ser humano necesita invisibilizarse para poder ser quien es.

Sí, la esencia del humano es el disfraz, cazar al oso para ponerse la piel del oso y, al disfrazarse de oso, poder seguir cazando osos. Disfrazarse no del ser fuerte sino del más débil. El teatro, la *performance*, las máscaras, simular que somos algo que no somos es lo que nos define. Igual que en el lenguaje hemos inventado una prótesis increíblemente potente llamada metáfora para ir por delante de nosotros mismos, para aventurar argumentos, para, en definitiva, hacer arte, también en el campo social hemos inventado el disfraz —que es una suerte de metáfora— para ir por delante de nosotros mismos, para, al contrario que los objetos o los animales no humanos, ser seres abiertos, siempre en un equilibrio inestable. De ahí la mayor complejidad del humano respecto a otros seres.

¿Cómo se relaciona este ensayo con el resto de sus libros?

Toda mi obra es una particular idea de literatura, que llevo casi treinta años desarrollando. Y tiene que ver con la poesía, con la pulsión poética

de la realidad, aunque a veces hable de antropología, de ciencia o de cosas en principio conceptualizadas como no poéticas. —

ALOMA RODRÍGUEZ es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*.



Fotograma: *Lo que queda del día*, de James Ivory.

CINE

Vivir dos veces

por Vicente Molina Foix

La lotería de los grandes premios se rige por el mismo capricho que posterga o destaca los pequeños. Los Óscar cinematográficos, los Nobel de literatura, los nacionales de España (que a veces se duplican con las nacionalidades alicuotas) dan a menudo pábulo a las apuestas y a las adivinanzas, cuando no al sarcasmo y a la habladuría.

En los últimos galardones de la industria de Hollywood me llamó la atención que ni siquiera estuviese nominado el guion en lengua inglesa de *Living*, adaptado de *Ikiru* (*Vivir*), una de las grandes obras tempranas de Akira Kurosawa. *Living*, dirigida por Oliver Hermanus, un cineasta de origen sudafricano y obra anterior desconocida para mí, ha sido ahora reescrita para la gran pantalla por Kazuo Ishiguro, a quien le tocó la

vara de la suerte de la caprichosa academia sueca al ganar inesperadamente en 2017 el Nobel de literatura.

Ishiguro es un excelente novelista nacido en Nagasaki y criado desde los cinco años en el seno de una familia japonesa afincada en Inglaterra, donde vive él, y pertenece a la brillante generación de los Ian McEwan, Martin Amis, Salman Rushdie y Julian Barnes, entre otros nombres. Cinéfilo confeso y ocasional guionista, yo le recuerdo cinematográficamente por una película a la que él solo proporcionó la novela de origen, *Los restos del día*, su obra maestra hasta la fecha, siendo la correspondiente adaptación al cine (en España llamada *Lo que queda del día*, de 1993) también el título fundamental del equipo formado desde 1963 por Ruth Praver Jhabvala, guionista, Ismail

Merchant, productor, ambos ya fallecidos, y James Ivory, director, aunque este, todavía activo a sus 94 años cumplidos, solo hizo el guion adaptado a partir de la novela de André Aciman en *Call me by your name*, dirigida (en 2017) por Luca Guadagnino.

La trama de *Living* respeta escrupulosamente la semejanza argumental con su precedente, variando la localización geográfica, de Oriente a Occidente, y otros rasgos menores, como el carácter y oficio del noctámbulo que le abre los ojos, cambiándole la poca vida que le queda, al protagonista de *Ikiru*, el meticuloso burócrata Kanji Watanabe, interpretado con algún desliz patético por el buen actor Takashi Shimura. Las diferencias comienzan a mostrarse de modo tajante cuando vemos ya en el inicio que, en vez del apagado blanco y negro de *Ikiru*, la imagen del fogoso tecnicolor espléndidamente recreado por el camarógrafo Jamie Ramsay le da a *Living* un marco de época, la segunda posguerra mundial, y un contraste muy significativo entre los abigarrados exteriores de la City londinense y la siniestra y valetudinaria oficina municipal donde transcurre una buena parte de la acción.

Consciente de manera singular de los matices y sonoridades de un idioma que no fue el primero que aprendió a hablar, Ishiguro ha encontrado en el guión de *Living*, y especialmente en sus extraordinarios diálogos, un modo muy original de revalidar la substancia dramática por medio de la lengua: la prosodia, los acentos, las pausas largas, los carraspeos, la dicción campanuda de Mister Williams, el enfermo inglés de clase media que quiere impresionar a sus subordinados chupatintas con las cadencias verbales de un superior a ellos en mando y rango social. Y Bill Nighy interpreta a Williams, en la partitura escrita por Ishiguro, con una invención gestual y un ritmo en la palabra que superan o contradicen las fluctuantes tendencias academicistas del cineasta

Hermanus, también a veces tentado por el costumbrismo.

Nighy desmonta asimismo esas y otras pretensiones del director sudafricano con el humor, que tampoco faltaba en el filme de Kurosawa, pero está mucho mejor administrado en *Living*, o lo aprovecha con mayor retranscripción. Por ejemplo en una de las grandes escenas que el guionista Ishiguro le brinda en su libreto: el episodio de la cena en casa del señor Williams, enfrenteado este a su avinagrado hijo y su suspicaz nuera por las características del plato que van a comer, un *shepherd's pie* (pastel del pastor), manjar británico más rudimentario que exquisito, a la vez que contundente y muy fácil de cocinar. Ese divertido pasaje burlesco de *Living* me hizo pensar, volviendo a *Ikiru*, en la prolongada escena del banquete fúnebre lleno de reverencias corteses y tragos de sake.

El error que afea el deslumbrante guion de Ishiguro se debe a su fidelidad a Kurosawa, si somos justos y no nos dejamos llevar por una exagerada reverencia al genio del autor de *Rashomon* o *Ran*. El filme japonés de 1952, con sus casi dos horas y media, excede en cuarenta minutos la longitud del *remake* que Oliver Hermanus ha hecho en 2022, pero aun así ambas películas duran más de lo que deberían durar. Y espero que se entienda que no hablo por manías de espectador impaciente, sino guiado por criterios estéticos, ya que el fallo de ambas es la redundancia, el sentimentalismo reiterado que sigue a la muerte del protagonista, al que en las dos versiones se pinta con imaginación de santidad en su benéfica iniciativa del parque de recreo infantil y vecinal.

Estos epílogos parecen apólogos exentos, sobre todo el de *Living*, donde el encuentro nocturno del señor Williams con el *policeman* de patrulla roza una cursilería de ultratumba que desentona al lado de la tan sugestiva densidad terrenal del resto de lo

escrito por el novelista. En un año de grandes nombres de Hollywood con autocomplacientes recuentos familiares y libretos decepcionantes, el guion adaptado por Ishiguro posee a mi juicio la ejemplaridad y el talento con los que están hechos los premios importantes. —

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

CINE

Entrevista a Pascale Bodet: “El proceso documental consiste en comprometerse con la acción”

por **Bárbara Mingo Costales**

La cineasta francesa Pascale Bodet fue la ganadora del año 2022 en el festival de cine documental Punto de Vista con su película *Baleb baleb*. La edición de este año ha programado un breve ciclo con tres de sus películas. *Pont à clef* (2018) es una ficción en el que el apartamiento de una mujer se va llenando de gente que nunca recibe una llave para volver a entrar a voluntad, y tiene su origen en los campamentos de refugiados que se instalaron en París tras el desmantelamiento del de Calais en 2016. *Presque un siècle* (2019) nos presenta a la abuela de la propia Bodet, a los 99 años, a través de escenas cotidianas registradas en su casa. *Le carré de la fortune* (2007, con Emmanuel Levaufre), es una larga conversación con el crítico

de cine –expulsado de *Cabiers du Cinéma* en 1970– y actor Michel Delahaye.

El ciclo consiste en una entrevista, un documental y una película de ficción. Cuando se dispone a comenzar una película nueva, ¿cómo elige el género en el que va a trabajar?

Para mí se trata de dos prácticas muy diferentes. En el documental hay un personaje, un decorado y una historia. El proceso documental consiste en comprometerse con la acción. Por supuesto, mientras se está haciendo se da una reflexión, pero no un análisis. La mayoría de mis documentales son retratos de un personaje, en los que practico una defensa del personaje como pintura, como puesta en escena. También tienen que ver con lo que sueño e imagino, y cómo lo real va reorientándolo.

La ficción es completamente diferente. Claro, el proceso posterior de montaje para el documental es muy largo, porque exige un proceso de análisis de lo que has hecho. Todas mis ficciones, salvo *Porte sans clef*, han nacido de un largo proceso de escritura y después paso a la acción en el reducido tiempo del rodaje con un equipo. Es ahí donde puede entrar el azar, pero en todo caso lo haría después del análisis previo.

¿Cómo fue el proceso de trabajo de *Porte sans clef*? ¿Tenía un guion previo y los acontecimientos reales se colaron en la película?

Porte sans clef es un poco los dos géneros a la vez. Es una película que escribí muy rápido, en reacción a una situación real, la de los campamentos de migrantes. Cuando me puse a escribir la película ya habían evacuado uno, y cuando empezamos el rodaje iban por el tercero. Por eso esta película la escribí muy rápido y comenzamos el rodaje casi inmediatamente después. Y por eso no ha pasado por un proceso de autocensura. Por eso puede considerarse una ficción y a la vez un

documental, ya que me he zambullido en la acción en caliente, por mucho que el guion esté muy escrito y que los intérpretes tengan diálogos muy precisos, pero no se trata de algo muy pensado. Había que hacerlo así.

Está rodada en mi apartamento de París y todas las personas que aparecen son amigos míos. También se encargaron del trabajo técnico, como la imagen y el sonido. Llegamos al acuerdo de que si había, por ejemplo, cuatro actores en escena, al menos uno de ellos se ocupase del sonido.

La película tiene cierto aire de teatro del absurdo e incluso de *Alicia en el País de las Maravillas*, por lo estrafalario de las situaciones y porque los diálogos retuercen la lógica. ¿Los escribió usted o lo hizo con los actores? ¿Cree que ese tono es eficaz para hablar de los problemas que denuncia la película?

Lo escribí todo yo. El lenguaje reposa en la paradoja, en frases que se invierten, que pasan de la forma negativa a la afirmativa. Se trata casi de juegos de palabras y de experimentos con el lenguaje. Todo estaba escrito con la mayor precisión. Sí, Lewis Carroll hacía esas cosas en *El juego de la lógica*, pero para mí son demasiado complicadas, porque son matemáticas. En la película, el único niño que sale está haciendo un ejercicio de lógica, y es como un juego. Cuando ya había hecho la película y la presentaba me encontré a menudo citando la película de Sacha Guitry *Désiré* (1937), en la que todo el mundo dice en voz alta lo que se le pasa por la cabeza, cosas que normalmente nos callamos.

Port sans clef reacciona a una situación más que vergonzosa, algo que no debería ocurrir. Trata de mostrar una especie de comunidad con muchos reglamentos, con relaciones llenas de códigos, y los efectos que tienen las inversiones con relación a los acontecimientos exteriores, los desplazamientos, las pulsiones, la violencia... por eso interviene así la lógica, es una

declinación, una transposición a partir de cosas que pasan fuera. No es un ejemplo de cine directo que informe sobre la situación de los migrantes. No es un documental, es una teatralización del efecto que ha podido tener una situación como esa.

En *Presque un siècle*, usted compone un retrato de su abuela. ¿Por qué quiso hacer esta película? ¿Cómo era su relación con su abuela antes?

Siempre he adorado a mi abuela. Tenía el mes de diciembre libre y quería ir a visitarla. Metí la cámara y el micro en la maleta. Al principio yo quería filmar al vecino, a Pierre, que es muy excéntrico. Me encanta su casa, está llena de libros, y él es muy particular. Pero no tenía ni idea de cómo retratarlo. Puede que al hacerle un retrato a mi abuela recuperase esa intención inicial de hacer un retrato de Pierre. Felizmente, cuando llevábamos solo una hora de rodaje se enzarzaron en esa conversación sobre la muerte, y se convirtió en un *film à clef*, porque una película solamente sobre mi abuela habría resultado demasiado aburrida, y una película solamente sobre el vecino demasiado pintoresca. Gracias a las técnicas del documental pude aprovechar aquella conversación; dentro de una película de 52 minutos, esta conversación dura casi quince. Es un porcentaje enorme. Rodé entre los meses de diciembre y enero. Ella se murió en mayo.

Algo muy bonito es cómo consigue que el espectador entre en la domesticidad.

Es cierto que en Francia mucha gente de mi generación reconoció elementos de nuestra infancia que han dejado de existir, cosas muy francesas, como rebajar el vino con agua en la comida. El decorado es su casa, no son planos vacíos del *decorado* donde transcurrió mi infancia, sino que tiene importancia como lugar donde ella actúa, y donde encontramos a Pierre, el otro personaje.

La primera frase que oímos es “te vas destrozar los ojos”, que es algo que oímos muchas veces de niños, cuando leemos con poca luz. Me resultó una manera inmediata de introducirnos en una relación familiar.

Sí, es una frase un poco rara para abrir la película, ¿por qué me iba yo a destrozar los ojos? ¿Tiene que ver con su edad, con algún problema técnico del rodaje?... es una frase muy misteriosa. Lo que me interesa de esa escena es el pacto con el sujeto filmado, si sabe o ignora que hay una cámara y un micro, y para mí era importante mostrar que ella estaba al corriente, aunque al principio desconfiaba un poco. Entiendo que como principio es raro.

En cuanto a *Le carré de la fortune*, ¿Por qué quiso hacer esa película con Delahaye?

La película tiene lugar en el marco de una amistad que comenzó en 1998. Paul Vecchiali me había invitado al rodaje de su telefilme *Victor Schoelcher, l'abolition*. Michel Delahaye era uno de los actores. Hablábamos mucho. En esa época me decía “tú eres mi alumna”, y me sacaba de quicio, porque no era su alumna, jera su amiga! Él hablaba todo el rato de cosas que consideraba terribles. Le había quedado una especie de trauma por su expulsión de *Cahiers du Cinéma* en 1970. Y yo me dije, hagamos una película para hablar de eso, para que se reconcilie con su pasado. Yo iba con esa idea, mientras que Michel iba con la de hacer una exposición sobre el cine, sobre Francia, el cine americano, la lengua española, la alemana... Emmanuel Levaufre y yo queríamos hablar de cinefilia, y tuvimos un cierto desacuerdo. Al acabar Michel conservaba un sentimiento un poco amargo. Me decía: “Pascale, no me has dejado hablar.” Tiene gracia, porque no había hecho otra cosa que hablar.

¿Y cree que consiguió que él se reconciliase con su pasado?

¡No! Se ve en la película. A pesar de haber arreglado sus cuentas, conservaba la amargura, por mucho que hablase de sus aventuras y que admitiese haber tenido muchas oportunidades

en la vida. Aquel episodio fue determinante en su vida. —

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



Fotograma: *Shara*, de Naomi Kawase.

CINE

Shara: El dolor y el tiempo según Naomi Kawase

por Lily Droeven

La exploración del dolor y la pérdida han sido dos de los temas recurrentes en la filmografía de la cineasta japonesa Naomi Kawase, quien suele plasmar en situaciones cotidianas los traumas del pasado que aún persiguen a sus personajes —con un tinte bastante personal en sus primeras obras

documentales— y busca canalizar ese sentimiento de una manera figurativa mientras explora la identidad cultural y familiar en la sociedad actual nipona. Como resultado, sus obras cuentan con una perspectiva autorreflexiva en la intimidad de lo doméstico. Debido a esto Kawase obtuvo el

reconocimiento de la crítica y de la audiencia en todo el mundo, siendo la primera directora japonesa en formar parte del jurado del Festival de Cannes. En cada película suya el tiempo y la memoria se vuelven una experiencia sensorial enlazada con paisajes oníricos y una intrigante narrativa que distingue su visión cinematográfica.

En 2003 Kawase era ya una directora consagrada con varios cortometrajes, medimétrajes y su primer largometraje *Suzaku* (1997) —que debutó en la quincuagésima edición del Festival de Cannes ganando el premio Cámara d'Or— producidos de manera independiente. Ese mismo año regresó al Festival de Cannes para presentar *Shara* (en japonés *Sharasôju*) dentro de la Selección Oficial, misma cinta que fue nominada a la Palme d'Or. *Shara*, dirigida, escrita y protagonizada por ella, cumple dos décadas y es una de las películas esenciales en la filmografía de la realizadora.

Shara hace énfasis en la pérdida de un hijo y, al igual que en sus trabajos previos, Kawase construye y dramatiza lo sucedido dentro del ambiente familiar ahondando en la manera en que los miembros de la familia continúan sus vidas sin tener que seguir líneas de investigación policíacas ni externando muestras visibles de sufrimiento. En lugar de ello opta por adentrarse en el dolor inexpresado mientras cada miembro de la familia intenta seguir adelante. Todo esto es plasmado con una clara profundidad y sensibilidad dando como resultado una película que no ha perdido vigencia.

La escena inicial de *Shara* dura poco más de nueve minutos, pero a pesar de la brevedad define el tono acerca del duelo y la asimilación de la pérdida de una manera muy pausada, en donde el tiempo se siente tenso y delicado, provocando un cierto tipo de conmoción. Es un tranquilo día de verano en el antiguo pueblo de Nara durante la víspera del Festival de Jizo, los espectadores nos situamos en el

hogar de la familia Aso. La cámara se muestra inquieta recorriendo una habitación hasta que se escuchan a la distancia un par de voces infantiles pertenecientes a Shun y Kei, dos hermanos gemelos que alegremente juegan en el patio. De repente, estos salen corriendo de la casa y se persiguen el uno al otro. La cámara sigue sus pasos recorriendo junto a ellos cada estrecha calle, jardín y callejón que pertenece a su vecindario. En un instante Shun pierde de vista a Kei en uno de los callejones. El niño se detiene creyendo que pudo haberse escondido así que mira a su alrededor intentando buscar a su hermano, pero no logra hallarlo por ningún lado, dando la impresión de que Kei se hubiera desvanecido. Cuando Shun regresa a su hogar, su familia está afuera esperándolos. Reiko, su madre (interpretada por Kawase), al observar que llegó solo le pregunta acerca del paradero de Kei. Durante un momento Shun permanece inmutado, sin poder responderle, hasta que afirma que se ha ido. “¿Qué quieres decir con que se ha ido?”, cuestiona Reiko a su hijo, que no sabe qué responder. Conmocionados por la carga emocional de la noticia, el resto de la familia permanece en silencio tratando de asimilar lo que acaba de suceder. A pesar de que no hay reacciones inmediatas, la armonía familiar se ha roto y les ha invadido la tragedia.

La toma finalmente se corta como señal de que la historia ha dado un salto en el que han transcurrido cinco años. Shun es ahora un joven de diecisiete años que estudia en la preparatoria, es parte del club de arte de su escuela y vive sus primeras experiencias amorosas junto a Yu, su amiga de la infancia. A pesar de tener sentimientos recíprocos les resulta difícil expresarlos debido a las emociones ocultas que cada uno vive con sus familias, lo que incluye los orígenes familiares de Yu.

Por su parte, Reiko está nuevamente embarazada; Taku, el padre,

ahora es uno de los organizadores del Festival de Jizo y sostiene reuniones en su casa con otros integrantes del comité para planear el evento. La vida sigue para los Aso, que parecen no recordar a Kei ni dar muestra del dolor ante la pérdida. A pesar de la actitud de sus padres, para Shun la tragedia se vuelve palpable y para lidiar con su corazón atormentado elabora pinturas en tamaño real de su hermano. En su interior siente que es culpa suya haber perdido a su hermano gemelo; de hecho, sigue recorriendo con paso firme los mismos lugares que cinco años atrás atravesó con la esperanza de encontrarlo. La falta de respuestas no es más que un recordatorio físico del incidente y no importa qué tan remoto sea el pasado, lo ocurrido sigue estando en su presente.

Dentro del ambiente doméstico, Kawase logra crear una sutil atmósfera donde la cámara sirve para construir una conexión con la audiencia por medio de la lente. Esta perspectiva favorece que los espectadores seamos testigos del sentir de los personajes dentro y fuera del hogar familiar; cuando conversan y se mueven por las calles somos sus compañeros silenciosos. Este manejo de la intimidad es una marca personal de la directora japonesa.

Una mañana Taku recibe la visita de la policía para informarle de que han encontrado el cuerpo sin vida de su hijo desaparecido. En esta escena Kawase opta por no enfocar la cámara en la visita para centrarse en el rostro de Shun mientras escucha atento desde su recámara la conversación entre su padre y el jefe de policía. Al salir de ahí, el joven sufre un ataque de ansiedad ante la mirada desesperada de sus padres, que intentan tranquilizarlo. La causa del fallecimiento de Kei nunca es revelada y el funeral se excluye de la historia, algo común en la filmografía de la realizadora japonesa, quien prefiere retratar el duelo examinando el sufrimiento que arrastra la familia.

Otro de los elementos a los que recurre Kawase es al uso de simbolismos y alegorías de la cultura japonesa. Por ejemplo, en una de las escenas más emblemáticas vemos a Yu participar en el Festival de Jizo bailando en la calle junto a sus compañeros de comparsa. Es un día soleado, pero conforme se desarrolla la coreografía la lluvia moja a los presentes. El agua es símbolo de purificación mientras que el baile y la música se encargan de revitalizar el cuerpo y el espíritu. El embarazo y parto de Reiko son el renacimiento haciendo contraste con el inicio de la película, como una forma de reafirmar la vida ante la muerte de Kei.

El hogar de los Aso se convierte en un lugar de escape para cada uno de los miembros. El sentir familiar se transforma en un solo tiempo y espacio. La naturaleza, los árboles, las plantas, el viento, el sol del estío y el cielo manifiestan la vida. El jardín de los Aso es un elemento esencial en la historia, ya que es el lugar donde Reiko se refugia —en varias escenas la vemos dedicándose a la jardinería—, de manera que este le aporta un poco de paz y serenidad tanto a ella como al bebé que espera. Un año después del estreno de *Shara*, Kawase se convirtió en madre, experiencia que la cambiaría por completo: “empecé a proyectar ese sentimiento a mi alrededor, con mi familia y equipo”, menciona en una entrevista.

Tal ha sido el buen acogimiento de *Shara* desde su estreno que ha logrado incluso proyectarse en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Si bien de un par de años a la fecha es poca la notoriedad que se le ha dado, *Shara* encarna la mirada poética y vanguardista de Kawase para retratar las tradiciones culturales y familiares niponas ante la vida y la muerte con una belleza enigmática, reformulando el trauma y el dolor con el fin de que sean interpretados por su audiencia. A través de su narrativa visual,

Kawase refleja la sociedad nipona a la que pertenece y a su vez abraza sus raíces e identidad como mujer japonesa contemporánea y como madre en la ficción, en la que Reiko, su personaje, revalora la vida y da luz a otra. Volver a ver *Shara* es conectarnos con una cultura distinta a la nuestra y valorarla, para descubrir que el tiempo pasa ante la tragedia, pero la armonía permanece. —

LILY DROEVEN es crítica de cine y diseñadora editorial. Colabora frecuentemente en girlsatfilms.com.

CORRESPONSAL EN EL FUTURO

Piedra, papel y tijera

por **Mariano Gistáin**

NOTA: Esta letanía es una simulación jugable; se ha destacado su inutilidad como guía para inversores y una única utilidad: enloquece a las máquinas, lo que la capacita para hacer el test para replicantes de *Blade Runner*. Su fragmentación es irritante.

Las reglas son arbitrarias:

Lo más visto es la lista de lo más visto.

Los espejos lo graban todo y/o lo proyectan todo.

Cada línea depende de sí misma y de su entorno.

La curva del plátano es el arco del universo.

La posibilidad de editarse a sí mismo sin intervención divina.

Qué rápido pasa el tiempo/dinero.

Una frase en un cuaderno olvidado llama por teléfono.

Pasar un minuto entero sin ser (no vale ser otro).

El monasterio siempre tiene una nube encima mientras rezan.
Árbol extraviado.

¿Por qué la batería solo se carga hasta el 100%? ¿Existe el 100%? Todo lo que ocurre en este universo inaccesible puede pasar del 100% a ratos y guarda relación con la banca en la sombra. A menudo incurre en el paréntesis impar, solo de apertura o de cierre).

El futuro de insomnio se rige por las listas vacías.

Qué laberinto la luz (verso de Ángel Guinda impreso en un mechero amarillo, si usted lo encuentra sin buscarlo ha ganado el juego y puede volver a su vida básica).

Oración: Dame un día extra para editar otro día.

Piedra, papel y tijera equivale a *Diamante, pergamino y bacha*. En este juego sin reglas la “o” es la “y”. Editarse a sí mismo a grandes rasgos, tocar una letra con el dedo al azar y ser otro.

Objetivo del juego: No saber de este día, no hacer este día.

Lista vacía (no hay una lista de listas).

Que la lista tenga cero ítems. Los huecos son eternos. Los elementos pueden haber desaparecido. Esta enumeración casual es un modelo de lista vacía; los elementos que la componen, como se habrá advertido, son simulados (simulación dentro de un simulacro). (Dos simulacros afirman.

(Aquí hubo una lista vacía: cosas por hacer, personas que rehacer...

Se puede editar con detalle y de forma económica el propio genoma. Tres mil millones de letras. Es una lista larga. Quién no ha soñado su propio genoma: la escalera que sube al cielo y baja al infierno sin parar en una vida. (Quien no ha soñado su genoma...

Hoy es siempre el *Día Mundial Sin Dinero* (se celebra en secreto, recogimiento, en la intimidad; el premio, siempre en metálico, no deja rastro).



“Como intelectual, mis modelos son Orwell, Camus, Chaves Nogales y lo que diga el gobierno”

Ilustración: Daniel Gascón.

Este día se corresponde a grandes rasgos con la lista vacía. Nada en el juego es simbólico).

La lista existiría aunque no llevara nada. El triángulo o la regla de tres están sometidos a constricciones; la lista es más libre: de existir, podría ser un poema, una letanía, una hoja de cálculo, las parejitas del ADN, la relación de todos los entes del mundo desde su origen hasta esta línea...

Si existiera jugaría con ventaja pues nadie se resistiría a leer una lista vacía.

La lista vacía se relaciona con las conexiones y el aparente azar. Piedra, papel o tijera persiste gracias al reemplazo automático de la “o” por la “y”. Y así todo lo demás.

El tiempo son errores al copiarnos. La única manera de medir el tiempo (lista vacía) es contar los errores. Y eso es lo que hacemos para saber el día y la hora. El cuerpo mide por defecto, de ahí el jolgorio, la prisa, estos nervios. El cuerpo es un reloj atómico.

El cuerpo sabe su hora. (Había que decirlo): cada cual sabe su hora. Cada cual sabe la hora de los demás.

Preparativos para un día de fiesta: Que sea inesperado. Que nadie lo sepa.

¿Y esas campanas? Intentan hacer ver el tiempo pero nadie hace caso. Porque todos saben que están programadas, cuando suenan no se puede pensar en quién las bandea. Solo son rutinas como nosotros.

Miguel Pellicer, el cojo de Calanda, trabajó unos años rellenando la cera de las velas del Pilar después de que, por intercesión de la Virgen, recuperara su pierna, cortada por la rueda de un carro. Pellicer obtuvo dos milagros: la pierna y el trabajo. Pero hasta la fecha solo se ha valorado el primero. Ahora la cirugía reimplanta una pierna, y el trabajo es más aleatorio.

De listas vacías de autoayuda (universo simulado):

A) Intente quedarse quieto y confiar en el universo.

B) El universo hace lo que usted quiere. Por ejemplo, saber la hora de cierre, modificarla, etc.

La fiesta del no pensar (zona premium).

Hoy puede ser otro fabuloso día automático. ¡Un sueño hecho irrealidad!

Nuevo Día Vacío. Nihilismo fiestero. Cada día es una oportunidad para que no pase nada. ¡Ánimo coyundi! (Un día, que parece poco, también se deja medir en errores al hacer copias de sí, o sea, del mundo.) Cómo combatir la exclusión visual y sentirse transparente.

La semiaceptación, ideal para seguir en el juego

“una semiaceptación de la realidad”. La frase, que reescribe (reedita) el mundo en vivo, es de Juan Antonio Altabás, delegado de Deutsche Bank en Zaragoza (entrevista 12 de marzo en *Heraldo de Aragón*). La respuesta exacta, ante la pregunta del periodista Luis Humberto Menéndez:

—¿Cuánto afectan al banco la guerra en Ucrania y sus efectos?

—La guerra ha tenido dos fases. La primera tuvo un impacto brutal, en la economía y en todo, y luego una semiaceptación de la realidad. En los mercados financieros, que es la parte que me toca directamente, yo diría que convivimos con esta situación.

Koniec)

La irrealidad está desprestigiada como si fuera un vulgar idealismo. Los días vacíos transcurren por todo el cuerpo mientras que los días corrientes nos atraviesan como neutrinos que vienen del primer chispazo de la creación, unos 13.700 millones de años, según el paradigma en vigor. Una frase dentro de un cuaderno telefona a Octavio Paz al número 11 38 20. —

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).