

JOT DOWN

www.jotdown.es

Contemporary culture mag
diciembre 2025 | número 53 | 20€



EXPOSICIÓN EN EL
CCCB

05.12.25 –
25.05.26



RODORÉDA, UN BOSQUE

Una producció de

CCCB Centre de Cultura
Contemporània
de Barcelona

Con la col·laboració especial de

IEC Institut d'Estudis
Catalans

**FUNDACIÓ
MERCE
RODORÉDA**
Institut d'Estudis Catalans

Con el suport de

I Institut de les Lletres
Catalanes

III Institut ramon llull

Con la financiació de

Generalitat de Catalunya
Departament
de Cultura

GOVERN DE CATALUNYA
INSTITUT DE CULTURA

Barcelona
Capital Cultural
i Científica

Las 5 novelas gráficas que necesitas estas Navidades para regalar bien (y quedar mejor)



salamandra
graphic



«El objetivo de los escritores es poner el mundo patas arriba (...). Nuestro trabajo no consiste en complacer sino en desafiar.»

HANIF KUREISHI, A PEDAZOS

LIC

CICUS

Calle Madre de Dios, Sevilla

PENSAR LA FIESTA Conversatorio del Laboratorio de Investigaciones Contemporáneas

Muestra expositiva de procesos del proyecto

Galería Superior – LIC

20 de noviembre - 31 de marzo

De lunes a viernes, de 11:00 a 20:00 horas

Coordinación: Manuel Zapata

Participantes: Carmen Belmonte, Rafa Chinchilla,

Cristina del Águila, Juan Gabriel Pelegrina,

Eléonore Ozanne

JORNADAS ELLAS EN LA CIUDAD: transformación y encuentro

Capítulo 2: Salud y género, ciudad y cuerpo

Auditorio del CICUS

18 de diciembre, de 18:00 a 21:45 horas

Participantes: Reyes Gallegos, Soledad Castellero,

Mar Romero Alba

Exposición: Ellas en la ciudad

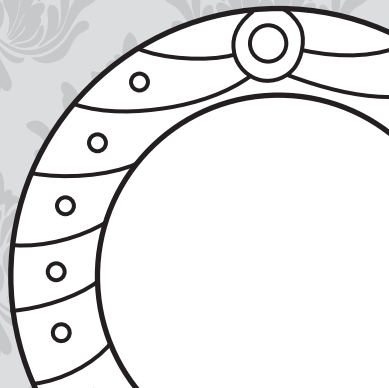
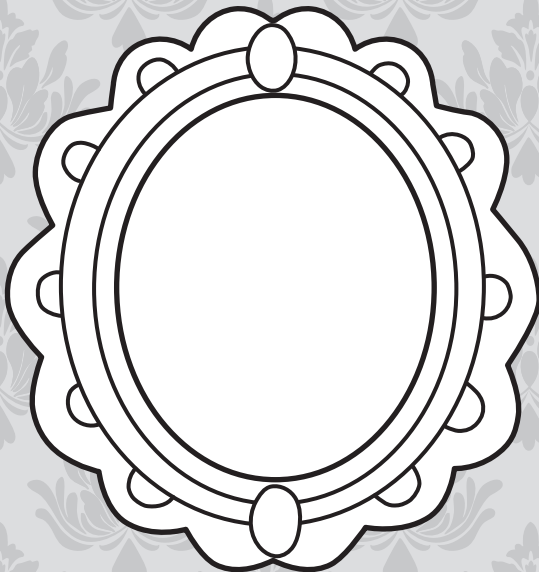
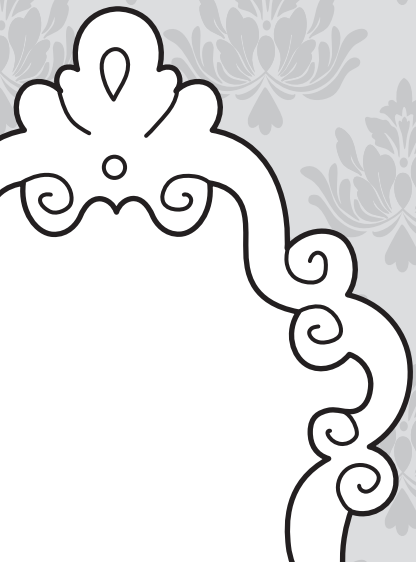
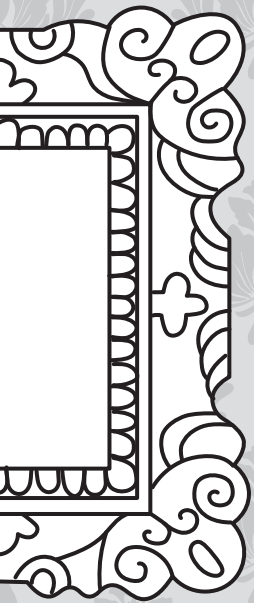
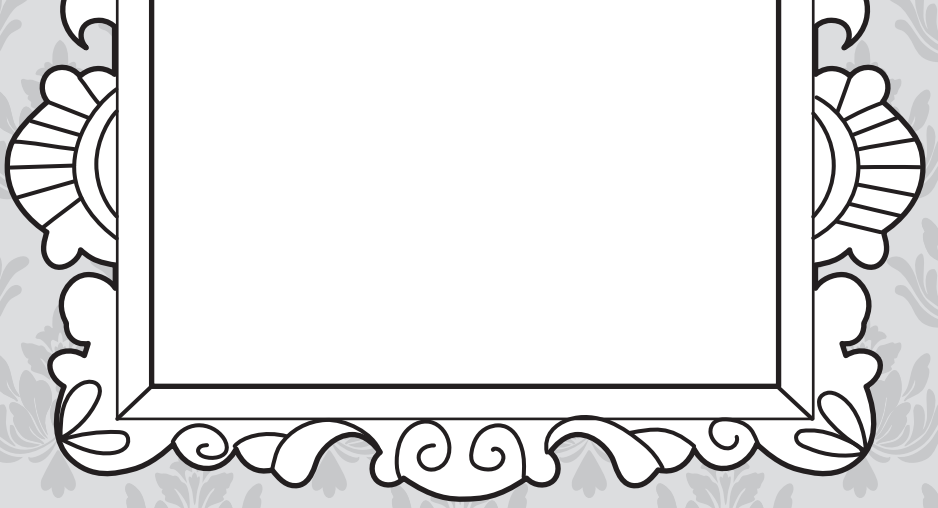
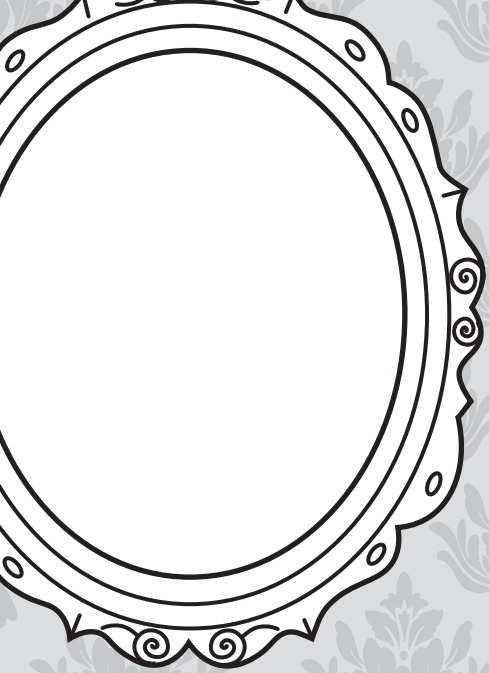
Sala Casajús

18 de diciembre, 2025 - 20 de febrero, 2026

Comariado: Reyes Gallegos

SUMARIO

El diablo en el espejo. Sobre la literatura del yo (Quintín)	06
Wojciech J. Has, cineasta-alquimista (Diego Moldes)	12
El calor del cuerpo. Diarios, ensayos y novelas que llevan la menopausia al centro del relato (Natalia Laube)	16
Testamento de una intimidad expuesta y un relato silenciado (Teresa Galarza Ballester)	22
Rutina a solas contigo mismo (Álvaro Corazón Rural)	26
Clásicos y románticos en el siglo XXI: las memorias de Jacobo Cortines y Jorge Urrutia (Valentín Navarro Viguera)	31
¿Quieres ver su polla? <i>Euphoria</i> , un retrato generacional de los desnudos masculinos en la pantalla (Cristina Aparicio)	38
Alas líquidas: sobre la natación (Marilena de Chiara)	44
Irse como Greta Garbo (Rubén Díaz Caviedes)	48
Hannah Arendt: el totalitarismo, ayer y hoy (Norbert Bilbeny)	56
<i>Hackers gonna hack</i> (Diego Cuevas)	64
Los Sullivanians: la familia como causa de las enfermedades mentales (Antonio Yelo)	72
<i>Touch Party</i> (Víctor Balcells)	78
Entrevista a Amparo Llanos (Ángel L. Fernández)	84
Un traidor entre nosotros. Un punto de vista libre de un aldeano cualquiera de <i>Sátántangó</i> (Dolores Glez. Pastor)	96
Pamela, Tommy, el electricista y el chico de la web (Matías Bauso)	100
La melancolía monumental de Anselm Kiefer (Laura Linares)	108
Intimidad y poesía (Francisco J. Tapiador)	112
Entrevista a Benet Casablanca (Alejandro Luque)	118
<i>Metal Gear Solid 2</i> : la verdad en la sombra (Alejandro Zambudio)	134
La bolsa o la vida (Jorge Freire)	140
Las historias que se sirven en <i>La cantina de medianoche y otras cosas del comer</i> (Laura Linares)	146
Carla Simón, ese íntimo ser ensoñado (Ignacio Ruiz de Gauna)	158
Así en la guerra como en el sexo (Marina Perezagua)	162
Intimidad vs. extimidad. Mira a los demás, deja que te miren (Berta J. Luesma)	168
Intimidad compartida (cuatro recuerdos ficcionados) (Lorena Escudero)	174
Tápese, por favor (Bárbara Blasco)	186
La suave balada de Lusía Harris (Marcos Pereda)	194
Gustave Courbet y el Dios de <i>L'origine du monde</i> (Gabriel Albiac)	200
Entrevista a Mariano Cohn y Gastón Duprat (Andrea Calamari)	212
La doble vida del infame señor don Hamlet (Juanjo M. Jambrina)	228
El yo emocional y la desaparición de la intimidad: paradojas de la subjetividad posmoderna (Ignasi Jansà)	234
La intimidad en la Edad Media (Almudena Blasco Vallés)	240
Un espacio seguro para la palabra y la escucha: la relación terapeuta-paciente (Verónica Sukaczer)	246





EL DIABLO EN EL ESPEJO. SOBRE LA LITERATURA DEL

YO

POR QUINTÍN

Roberto Bolaño lo dijo de un modo bastante grosero: «No tengo nada contra la autobiografía siempre y cuando el que la escriba tenga un pene en erección de treinta centímetros». Algo así pensé después de leer dos de los seis tomos de *Mi lucha* del noruego Karl Ove Knausgård. Aunque el segundo tomo es más pasable que el primero, pensé que debía ser más ilustrativo leer la obra homónima de un tal Adolfo Hitler. Recuerdo muy poco de los libros del noruego, casi tan poco como de los libros que leí (creo que fueron tres) de Annie Ernaux, salvo que la autora lamentaba continuamente no haber nacido en una familia rica. Knausgård no es tan lacrimógeno, pero Ernaux ganó el premio Nobel, lo que prueba que en esos países nórdicos donde dan el

➤ **La literatura del yo excede la práctica de revelar secretos. Para llegar hoy a los lectores es mucho más creíble que los personajes estén tomados de la vida real, en particular el protagonista. El yo del autor es una especie de certificado, de sello como el que aparece en algunas películas que declaran estar «basadas en hechos reales»**

premio se suele celebrar el horror más que el humor (no es que Knausgård tenga mucho humor tampoco, pero al lado de Ernaux cualquiera es Groucho Marx).

Se me ocurrió mencionar a Knausgård y a Ernaux porque son los dos ejemplos contemporáneos que da la inteligencia artificial de Google cuando se le pregunta qué por la literatura del yo. El algoritmo —¿habrá que llamarlo «algoritmo»?— incluye en el género las biografías, las memorias y las novelas en primera persona, modalidades que se vienen escribiendo mucho antes de que se inventara la literatura del yo.

Pero volvamos atrás. Inventivo y prolífico en sus ficciones, Bolaño era de trazo grueso a la hora de pensar la literatura (sin ir más lejos, *Derivas de la pesada*, el ensayo en el que habla de la primera persona y en el que ataca a algunos colegas argentinos, es una suma de aciertos, desaciertos y desconciertos). Así, su brulote es efectista pero no demasiado preciso. Por ejemplo, si uno piensa en Knausgård, después de hacerse millonario con su hexalogía debe tener muchas más cosas para contar de su vida: ya no es un oscuro profesor de escuela, sino una figura distinguida, de aquellas que la gente lee para saber cómo triunfaron y a quién conocieron en sus giras por el mundo. Como tiene una banda de música, debe haber quienes compren sus discos a partir de su fama. Metafóricamente, el tamaño del pene literario de Knausgård, medido en

términos del interés del público por su propia vida, aumentó unos centímetros tras su éxito. ¿Sería digno ahora de que Bolaño leyera sus memorias?

Pero, por otro lado, el propio Bolaño recurrió a la primera persona en sus libros. *Los detectives salvajes* es una aventura juvenil de su otro yo, Arturo Belano. Del mismo modo, en varias de sus obras maduras, entre ellas *La pista de hielo*, Bolaño habla de los veranos en los que cuidaba un sórdido *camping* en Cataluña y escribía en los ratos libres. Pero Bolaño no hacía literatura del yo y estaríamos desencaminados si habláramos de ella en términos de su primera persona o del tamaño de sus peculiaridades. El tema es un poco más difícil.

Empecemos por pensar que hay grandes obras de la literatura que narran o reflexionan desde un yo y que este puede parecerse a la biografía del autor. Después de todo, *En busca del tiempo perdido* está escrito por un narrador cuyos rasgos biográficos tienen mucho en común con los del autor, cuyas opiniones suelen coincidir con las suyas y la mayoría de los personajes se inspiran en personas que conoció. Y está claro que el narrador proustiano no habla de sus proezas sexuales, como tampoco hablan de ellas los diarios de Kafka, ese anónimo oficinista praguense que ni siquiera ganó el premio Nobel como para vanagloriarse de algo.

En fin, a esta altura del artículo no sabemos exactamente qué es la literatura del yo. Tal vez una anécdota pueda aclararlo. Una vez, conversando con un editor chileno, me contó que le había sugerido a un amigo escritor practicar la literatura del yo para que sus libros vendieran más, además de ganar libertad para su prosa. En ese caso, la estrategia tenía que ver con que su amigo reconociera que era gay y hablara en sus libros de sus experiencias homosexuales. No sé si el escritor es ahora más popular que antes, pero recuerdo haber estado en Santiago cuando, un viernes, se publicó su primera novela del yo. El sábado me crucé con varios integrantes del mundillo literario local y ninguno dejó de referirse a la salida del *clóset* del per-

sonaje aunque, desde luego, todo el mundo conocía su orientación sexual. Creo que lo que el editor intentó decirme es que al hablar de su intimidad, las obras de su amigo iban a demostrar una autenticidad nueva al evitar el disimulo. Supongo que el consejo no hubiera resultado en el caso de Proust, pero esta época es más permisiva en la materia.

Aunque tal vez el sexo sigue vendiendo y las confesiones sexuales despiertan el morbo. Hace poco un escritor argentino contó en sus memorias que de joven se había acostado con un escritor argentino viejo y prestigioso que nunca había revelado su gusto por los efebos y todo el mundo hablaba de lo que no era más que un pequeño pasaje en un libro de mil páginas. También despierta el morbo leer las confesiones de uno de aquellos *rugbi*ers uruguayos que se comieron los cadáveres de sus compañeros cuando el avión que los trasladaba tuvo que aterrizar en medio de los Andes —supongo que este es un caso que hubiese contado con la aprobación de Bolaño—. Pero la literatura del yo excede la práctica de revelar secretos. Como el editor chileno me dijo en aquella memorable charla, para llegar hoy a los lectores es mucho más creíble que los personajes estén tomados de la vida real, en particular el protagonista. El yo del autor es una especie de certificado, de sello como el que aparece en algunas películas que declaran estar «basadas en hechos reales». Tal vez esto se deba a que la literatura se acerca cada vez más al periodismo. Hasta se podría traducir aquel consejo del editor en la siguiente fórmula: la ficción no es más que periodismo en primera persona. Recíprocamente, la crónica periodística se presupone cada vez más literatura encuadrada bajo la categoría de «no ficción», cuyo nacimiento es relativamente reciente. Dicho de otro modo, y exagerando solo un poco, literatura del yo es casi todo lo que se escribe, porque la literatura tiende a ser esa sopa cada vez más homogénea que usa los mismos métodos para construir la ficción y la no ficción alrededor del yo del autor. Un autor que no se diferencia del yo del autor de al lado porque ambos comparten la mirada sobre la literatura que se enseña en las universidades y se practica en las editoriales, en buena medida porque

➤ **En los mejores casos, la literatura del yo puede leerse como un intento del yo de evadirse de su lugar y de su imagen sin que el autor se dé cuenta. En los peores, tiene la obscenidad de los actos narcisistas que lo controlan todo. En el fondo, la escritura del yo es un acto policial en el que el autor se tortura a sí mismo con su presencia**

ha desaparecido la crítica y se han borrado las diferencias entre la academia y el mercado.

Aunque fue un rasgo de cierto modernismo (vengo de leer un libro de David Marson, que se refiere a sí mismo como «el Novelista», aunque la tercera persona no le quita ni le agrega nada salvo cierta pedantería), no se trata de eliminar el yo de la literatura. Pero es cierto que las clases y talleres de la llamada escritura creativa orientan a los alumnos a escribir sobre «sus experiencias». El resultado es que hay demasiados autores que intentan mostrar simultáneamente que son como los demás, ya que piensan y actúan como representantes de su medio, de su etnia, de su género, de su clase y de su partido, pero, al mismo tiempo, han vivido una experiencia particular que los hace distintos: una enfermedad infantil, una muerte familiar, un divorcio, un accidente, un parto difícil, en general algún tipo de desgracia o de catástrofe. Es como si un comité escribiera siempre el mismo libro, variando el episodio que distingue al protagonista. El resto tiene que ver con una demostración de destreza, con «escribir bien» según parámetros escolares. Pero no pocos de esos libros son el resultado de un paciente trabajo de edición a cargo de especialistas en producirlos en serie.

Hay excepciones, desde luego. Y tal vez más entre quienes usan el yo. Me gustaría nombrar al australia-

no Gerald Murnane, eterno perdedor del Nobel, cuya obra es una inmersión en su propia vida, en su propia mente y, a medida que la iba escribiendo, en su propia obra. Murnane es un personaje original que nunca salió de su provincia ni viajó en avión y comparte su pasión por la literatura con las carreras de caballos. Pero sus libros usan el mismo tipo de movimiento con el que Proust nos invita a acompañar sus pensamientos enteramente libres y sus intrincadas imágenes mentales puestas en abismo. A diferencia de Ernaux, que nos hace parte de sus sordideces familiares, el encuentro que propone Murnane con el lector tiene lugar en el corazón de la literatura, en el descubrimiento de ella en sus procesos mentales.

Otra excepción es el *Diario* que Bioy Casares dedica a sus conversaciones con Borges. No hay allí más que dos yos que hablan casi siempre de literatura. Luis Chitarroni, gran crítico argentino fallecido hace poco tiempo, escribió un atractivo ensayo sobre el libro, *La ceremonia del desdén*, que se publicó de modo póstumo. Chitarroni explica cómo Bioy se las arregla para que el libro transcurra en un presente que le da una vibración desconocida en el género del diario. En el prólogo, Edgardo Scott anota que es el mejor de todos los diarios escritos por un argentino, incluso el del polaco Gombrowicz, que también fue argentino. Scott habla de la importancia del *Diario* por su distancia con un medio «donde tantas escrituras autobiográficas novelizan la realidad con dosis ideologizadas de narcisismo».

Conviene prestar atención al pasaje entrecomillado. Scott está hablando sobre la literatura del yo y concentra la descripción de sus males en tres palabras feroces. Porque un yo que no tiene nada que descubrir, un yo que predica en nombre de un grupo aplanado por la ideología, que intenta construir la realidad a partir de ese yo que, ajeno a la literatura, confunde la expresión con la exhibición y hace de la escritura un trabajo aspiracional cuyo objetivo es el disfrute y la promoción de la propia imagen en el espejo: ese yo siempre idéntico a sí mismo, que nunca es otro. La literatura, con el yo o sin él, necesita de una perspectiva

más noble. Por eso, en la mayoría de esos libros que parecen escritos en serie, asistimos generalmente a una lucha sorda y subterránea de un autor obligado a aburrirse a sí mismo porque su yo es la cárcel de la que no puede escapar. En los mejores casos, la literatura del yo puede leerse como un intento del yo de evadirse de su lugar y de su imagen sin que el autor se dé cuenta. En los peores, tiene la obscenidad de los actos narcisistas que lo controlan todo. En el fondo, la escritura del yo es un acto policial en el que el autor se tortura a sí mismo con su presencia. ●

EMERGENCY EXIT

A film by

Lluís Miñarro

ESTRENO EN CINES
19 DE DICIEMBRE

Festival de Cine
Black Nights de Tallin
Estreno Mundial
13 de noviembre

Festival Internacional de Cine
de Mar del Plata
Estreno en Latinoamérica
14 de noviembre

Festival Internacional de Cine
de Gijón
Estreno en España
15 de noviembre

Festival Cineuropa
Estreno en Santiago
de Compostela
19 de noviembre

Festival Rizoma
Estreno en Madrid
21 de noviembre

Filmoteca de Catalunya
Preestreno en Barcelona
11 de diciembre

Estreno en Cines
de España
19 de diciembre

MARISA PAREDES, NAOMI KAWASE, ARIELLE DOMBASLE,
MYRIAM MÉZIÈRES, EMMA SUÁREZ, FRANCESC ORELLA,
ALBERT PLA, GONZALO CUNILL, ORIOL PLA, AIDA FOLCH,
LU COLOMINA, MIQUEL BARBERÁ, LAIA BRUGAROLAS,
JHONATTAN BURJACK



PÖFF29
BLACK NIGHTS FILM FESTIVAL
TALLINN 7-13 NOV 2022

40^o Mar del Plata
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE



Festival
Internacional
de Cine de
Gijón/Xixón

LLUIS
MINARRO

el VIAJE films

ic3C

Institut Català de les
Empreses Culturals

Generalitat
de Catalunya



ecolat

sideral



Un cielo verdoso y zinc

se vislumbra entre las ventanas de un tren sonámbulo

que recorre espacios imposibles...

Traqueteo onírico, ¿cadáveres o maniqués? Un revisor zombi, espectro o resucitado. En el interior de una clepsidra mental un hombre desorientado busca a su anciano padre entre los pasillos abandonados de un sanatorio en ruinas.

Una dama como una muñeca viste un orlado vestido blanco, porta un parasol ante la atenta mirada de un maligno Pigmalión. Carruajes de fornidos caballos, de color blanco o negro... el adulterio entre una mujer madura y un estudiante universitario, un hombre con bigote mira por la ventana sucia, mujeres con vestidos floridos cuchichean sobre nimiedades, el trauma de la guerra persiste en medio de calles grises y blancas, de palomas perdidas y miradas veladas, en pisos compartidos de ropa colgada, cristales translúcidos



Zbigniew Cybulski en *Rękopis znaleziony w Saragossie* (*El manuscrito encontrado en Zaragoza*), dirigida por Wojciech J. Has en 1965. Fotografía: Kamera Film Unit.



WOJCIECH J. HAS, CINEASTA- ALQUIMISTA

POR **DIEGO MOLDES**

y velas derritiéndose en la oscuridad, un violín suena entre los cortinones de la casa burguesa de un viejo catedrático de medicina, una anciana polaca habla en francés a un joven, gotas de lluvia en la ventana, los turgentes pechos de una mujer se desnudan ante la lejana mirada lasciva de un polaco con sombrero de bombín, su padre anciano moribundo yace en una cama verdeazulada en donde los rayos de sol azules iluminan su rostro de cera, ángeles con brillantes armaduras metálicas, vírgenes danzando en círculos con transparentes camisones blancos y rosas, besos furtivos, sensuales visiones de orgías cardenalicias, monjes contemplando tríos lésbicos, lujuria, avaricia, gula, pecados capitales,

celuloide que arde en llamas sobre la nieve, y el hielo quebrado, sobre una calavera blanca con ojo rojo de cílope, sobrevolando las ruinas de un palacio tapado

con telas de araña, musgos y líquenes, maderos podridos. Gritos mudos. Silencios aulladores.

Un niño grita tras el cristal de un vagón de tren, golpea la ventana mientras la locomotora arranca, ante la mirada perpleja de un soldado inmóvil con casco de hierro, árboles yermos a los pies de las marismas neblinosas, cuervos negros graznando entre negras ramas sin hojas, fotografías de cadáveres demacrados, recuerdos de campos de concentración, fusilamientos de madres con niños en brazos, adioses, despedidas, tribulaciones, laberintos subterráneos de ríos cavernosos, avernos vengativos.

Una habitación rosa es la jaula de cristal de una damisela decimonónica en apuros. En una taberna se discute sobre el futuro de las personas sin contar con ellas, vinotecas llenas de tahúres, ladrones y pícaros,

bebedores de cerveza, versos voluptuosos, una mujer viaja en avión recordando su último amor antes de la guerra, manuscrito encontrado en una sogá, un carro-mato cruza Sierra Morena rumbo a Andalucía, parándose junto a piedras pobladas de calaveras y huesos en donde dos ahorcados cuelgan de sus sogas, atadas a unos troncos de pino, duelos de espada cabalistas, pistoles y mosquetes, textos alquímicos, moras seductoras de una sexualidad arrebatadora, vanidosas difuminaciones, un niño en un caballo blanco portando un gran cirio que se derrite bajo la nieve, soldados caminando, ancianas rezando en iglesias oscuras, gitanos cuentacuentos, hermanos dieciochescos portando puñales, la bruma en los prados verdes, espadas, tanques, pistolas, *vodka* fuerte, nazis de las SS, plazas cafeterías restaurantes, muertos sobre la tierra yerma o sobre la hierba helada, paisajes polacos, españoles, escoceses, viajes en el tiempo, también bailes y danzas y chanzas, antiguas transmutaciones, demonios del averno que resucitan de sus tumbas, muertos suicidas que se negaban a morir, violencia, supervivencia, recuerdos de violaciones o el arte de ser amada, recuerdos en prisión, en celdas inmundas, prismáticos y espejos bifurcando miradas, ejecuciones, un intelectual se lanza al vacío por la ventana, sonidos de pianos y de relojes mecánicos en la noche oscura en la oscura noche en la noche inhóspita, en el día que no llegará...

vicio y libertinaje en medio de guerras religiosas de fanatismos protestantes, rusos o alemanes, franceses y españoles, fotografías de soldados olvidados, de niños huérfanos y de padres sin hijos, de ancianos sin futuro y de códigos cifrados, dibujos en papeles ardiendo, consumiéndose en una papelera, un teléfono negro que suena y suena, pero nadie lo coge, el humo de un cigarrillo de mujer en un avión a París, fundido a negro, la memoria de un ciego ante una mujer tocando el laúd en la noche fría, conjuros y encantamientos, fogatas de las que surgen antorchas inquisidoras, otro caballo blanco surcando la niebla,

oro de mis sueños, un alcohólico con sombrero y gabardina deambula bajo la lluvia intensa de Cracovia, delirios, miradas perdidas, baldías, fiebres de *vodkas* y

sombras y lágrimas, sudor, más sudor frío, una sogá al cuello, ya ahorcado, suena el timbre de una puerta que nunca abrirá, *koniec*,

Kamera: mensajes ocultos, músicas extrañas, suena un piano, raffles de vías hacia destinos improbables,

sonidos poblados de símbolos, diarios de pecadores o historias sin importancia, toda una pléyade de alegorías imposibles, de vendedores ambulantes, medias de encaje, prostitutas como maniqués, faldas, piernas y rabinos cantores bailando al son de alegorías de niebla y brumas matinales, más viajes en el tiempo, mitos, sueños transformados en realidades paralelas, en mundos alternativos que transcurren entre humedades glaucas y sonidos acuáticos de goteras y tictacs imposibles.

Nunca despertaremos de nuestros verdaderos sueños. ●

Cfr:

<https://www.youtube.com/watch?v=rztQkvPiZ0k>

<https://www.youtube.com/watch?v=03FW0xEllBO>

<https://www.rtve.es/play/videos/dias-de-cine/>

[dias-cine-centenario-wojciech-has/16537465/](https://www.rtve.es/play/videos/dias-de-cine-centenario-wojciech-has/16537465/)

https://www.youtube.com/watch?v=13SAWJ2K_vE

LO QUE LA CRÍTICA HA DICHO

Un libro que ilumina el futuro y cuya pericia procede de los antiguos jeroglíficos de una sabiduría inagotable.

José Enrique Ruiz Domènec.
La Vanguardia.

El libro de Baltasar, quizá nuestro Giovanni Pico della Mirandola, nos exhorta a despertar, a considerar la dialéctica de la mística, a transitar por los límites del conocimiento. Es la alquimia de los tiempos modernos, el éter para tratar de alcanzar los principios de la verdad.

Quim Barnola.
Abril (Prensa Ibérica).

Un ensayo original, provocador y riguroso que delata el fetichismo de la sociedad mecanicista, su idolatría y enajenación.

Albert Lladó.
La Vanguardia.

Una enmienda a las extendidas formas de pensar hoy vigentes.

Sergio Vila-Sanjuan.
La Vanguardia.

La filosofía agonista del pensador ambulante: un encuentro con ideas insospechadas, inesperadas. Un libro diamantífero.

Adolfo Plasencia.
Valencia City.

Aborda la lucha entre la filosofía agonista (humanista, Gnóstica) y la razón maquinal que constriñe y convierte al hombre en un esclavo. Un libro fundamental dentro de uno de los géneros más descuidados últimamente: el pensamiento.

Fernando Clemot.
Quimera.

Perplejidad, indagación, acertijos, incógnitas seminales, enigmas existenciales, abismos ancestrales, vacíos imaginales, verdades germinales, mitologías a recuperar que deben fermentar en la mente del hombre proverbial.

Francisco Hermoso de Mendoza.
Devaneos.

De una lucidez aplastante. Un libro complejo, alambicado, que huye del imán temporal, desde la entereza intelectual y heterodoxa.

Martínez de Dotor.
Publishers.

El libro anuncia una revuelta agonista contra el establishment algorista y la máquina que nos confunde.

Sergi Doria.
ABC.

Crítica de la razón maquinal es un constructo poético que nos vincula con la tradición del pensamiento ancestral, con los orígenes del lenguaje filosófico y,

mediante la potencia del aforismo, nos adentra por el lúcido camino de la emancipación.

Enrique Lapuente.
Entreletras.

Un magnífico ensayo en forma de aforismos, máximas y meditaciones escritas con la plasticidad restallante del autor.

Jaume Boix.
El Ciervo.

Su escritura reúne, como pocos, la claridad del analista y la vibración del estilista. Una mezcla rara de erudición filosófica, instinto poético y lucidez moral.

Rafael Ruiz Pleguezuelos.
Diario Córdoba.

Una obra compleja que hunde sus raíces en una tradición cultural ajena al mundo contemporáneo.

María Paredes.
The Objective.

Una iluminadora reflexión contra la cultura cibernética: aferrarse a lo que de verdadero hay en nosotros, profundizar

en la comprensión de cuánto estamos arriesgando al ceder nuestra voluntad al imperativo de las máquinas, dar un paso atrás buscando un nuevo equilibrio entre ética y física, y, en definitiva, tantear otros modos de estar en el mundo, modos tal vez inéditos.

Anna Caballé.
Zenda.

¿Es el triunfo de la razón maquinal contra la que se ha levantado con firmeza Basilio Baltasar en su reciente y demoledor ensayo? La lucha que Basilio Baltasar propone desde el pensamiento agonista, por naturaleza intempestivo, acrobático, es la prueba de la completa vigencia en el campo de la cultura, por tanto, de la literatura como del arte, de la invitación de los viejos y encriptados textos a pensar en la posibilidad que nuestros actos estén a las puertas de una revelación de los últimos días de la humanidad.

Almudena Blasco.
Jot Down.



EL CALOR DEL CUERPO

Diarios, ensayos y novelas que llevan la menopausia al centro del relato

POR NATALIA LAUBE

En algún momento iba a pasar: Miranda July, la artista que por su obra y por su pura presencia (iesos rulos! ieselas clavículas! ieselas miradas aguamarina!), se convirtió en los primeros dos mil en la musa *indie* por excelencia para toda una generación, un día entró en la menopausia. Lo que equivale a decir que un día, indefectiblemente, se convirtió en lo que todas las chicas como ella evitaron ser durante toda sus vidas: una señora. Una podría no haberse enterado, podría haber seguido viéndola bailar en los vídeos que sube a Instagram sin percatarse de todo lo que estaba pasando dentro de su cuerpo, o podría haberse detenido alguna vez en alguno en particular y pensar sencillamente que algo de esa frescura de la juventud se fue esfumando, aunque siga siendo una mujer increíblemente bella y magnética. Pero ella misma decidió poner el tema sobre la mesa en *A cuatro patas* (Penguin Libros, 2025), la novela que *The New York Times* consideró «la mejor del año» pasado y que hace unos meses fue finalmente publicada en español.

Y la serie de coincidencias entre la vida de la protagonista y la de la autora no deja siquiera algún mínimo lugar a sospechar que lo que July narra ahí está inspirado en anécdotas «de una amiga». Igual que ella hace algunos años, la narradora de *A cuatro patas* está casada, también tiene una hija



de género no binario y un nombre propio en el mundo artístico. Para su cumpleaños cuarenta y cinco decide autorregalarse un viaje de Los Ángeles a Nueva York en auto, lo que implica manejar ocho horas diarias durante al menos cinco días. Pero en la pequeña ciudad de Monrovia, California, su ruta se detiene: el deseo por un hombre que conoce por casualidad la lleva a quedarse en un hotel barato para volver a verlo e intentar algo con él. ¿Su estrategia? Gastar unos cuantos miles de dólares en refaccionar el espacio que alquiló hasta

transformarlo en «un cuarto propio» contratando a la mujer del que le gusta. El viaje, a partir de entonces, se vuelve interior y empieza a resquebrajar las certezas en torno a la vida familiar que dejó en casa.

Ojo, *A cuatro patas* no es la narración de un engaño: el tal Dave no es más que una excusa para encender la chispa interna de la protagonista, para ensayar respuestas a las preguntas que engendra la mente y es necesario contestar con el cuerpo. La narradora comparte experiencias,

Berthe Morisot, *Retrato de Madame Hubbard*, 1870.



dudas, pensamientos, y con ellos va abriendo capas en torno a la crisis de mediana edad. La más discutida en internet, pero central en el novelón de casi cuatrocientas páginas —que, hay que decirlo, podrían haber sido doscientas—, es la sexualidad. El deseo y la concreción de ese deseo son narrados con un nivel de detalle infrecuente: la protagonista sin nombre cuenta sus fantasías y sus aventuras eróticas con varones y mujeres y comienza a diseccionar la promesa de felicidad marital basada en la rutina y el sexo en piloto automático.

Cuando finalmente vuelve a casa, el alter ego de July recibe un diagnóstico que se le vuelve indisoluble de la repentina rebeldía que siente contra la vida que construyó: su ginecóloga le da la bienvenida a la perimenopausia. Esa palabra de significado medio difuso se convierte de la noche a la mañana en una realidad que va a tomar su cuerpo y cuyas consecuencias van a empezar a sentirse todos los días. Se informa sobre el tema en internet, comienza a analizar gráficos de cómo la libido inicia su caída libre desde los cuarenta y cinco y compara con desazón la curva que le ha tocado en suerte con la de los varones; comienza a barajar tratamientos de reemplazo hormonal, se anota en el gimnasio para entrenar la fuerza y, sobre todo, indaga en el tránsito por esta etapa de sus amigas mayores, las que ya pasaron hace rato por ahí y, de alguna manera, siguieron viviendo.

En algún momento, pasado el *shock* inicial, se ilumina y envía un mensaje colectivo (una imaginación a la propia

July enviándolo, aficionada como es a coleccionar testimonios). Les pregunta: ¿qué es lo mejor de la vida cuando dejás de sangrar? Las respuestas llegan en aluvión, e incluso las amigas de las amigas se entusiasman con la consigna y empiezan a enviar sus contribuciones. «Después de la menopausia dejé de tener migraña crónica», «Yo nunca tuve ni quise tener hijos, y me encantó que ahora ya

**Aún no hay varones
que se hayan atrevido
a hablar por nosotras
en este terreno.
Un lujo bastante
escaso, no solo en el
terreno literario**

no haya ninguna posibilidad de hacer uno», «Siento que soy yo por primera vez, como si tuviera nueve años y pudiera hacer lo que me da la gana». Hay muchas más, pero no es cuestión de desvelar todas.

Como muchas de las ocurrencias de July en su cine, en sus intervenciones artísticas y en sus libros, ese gesto podría parecer *naïf* (¿por qué esa obstinación en encontrarle el lado positivo a situaciones que no tienen por qué tener uno?), pero, mirado un poco más de cerca, tiene su carga po-

lítica: enciende una luz donde el discurso predominante, hasta ahora, supo hacer solamente un inventario de pérdidas.

July no está sola en esto («esto» es: escuchar de pronto un diagnóstico que, llegue en el momento que llegue, se siente repentino; tratar de entender lo que le está pasando al cuerpo y convertirlo en una experiencia *relatable*; querer salir a gritarlo a los cuatro vientos, un poco por la desazón de que nadie te haya avisado previamente lo que se venía, otro poco para enterar a las que todavía están lejos). La suya es la generación que hace unos veinte años desarmó los mitos de la maternidad en la literatura y ahora está haciendo lo propio con ese otro gran momento de transformación del cuerpo femenino, con una conciencia de que cada etapa de la vida por la que una pasa merece ser reescrita, porque las narrativas de las madres y las abuelas ya no alcanzan para contener lo que se está atravesando. Acá mismo habría que decir que, más que insuficientes, los relatos de las generaciones anteriores en torno a la menopausia fueron directamente inexistentes. Valdría la pena pensar por qué y cómo hicieron las mujeres que nos antecedieron para mantener en la más absoluta intimidad la revolución que se estaba desatando en sus cuerpos, viviendo en soledad lo que seguramente hubieran transitado mejor de haber compartido malestares y experiencias. Pero las cosas están cambiando porque, feminismo mediante, las mujeres comenzaron a entenderse a sí mismas como parte de una familia grande y

diversa a la que le puede ir mejor en la medida que haga circular sus saberes. También ayuda, por supuesto, que en esta época el recato haya dejado de ser una cualidad valorada y la capacidad de instalar preguntas incómodas sea mejor vista.

Vivan donde vivan, estén donde estén, hagan esta prueba: chequeen las novedades editoriales en las librerías de su ciudad. Si la lectura de este artículo los encuentra en algún país con un mercado del libro más o menos pujante, no van a tardar en encontrar por lo menos dos o tres títulos de ficción, autoficción o ensayos publicados durante el último año que aborden los efectos corporales y psíquicos de la menopausia, ya sea poniéndolos en primer plano o situándolos como telón de fondo.

La mención a la ficción y al ensayo no es meramente anecdótica: libros de autoayuda o guías de salud para abordar la «nueva etapa» existen desde hace muchos años, por no decir que existieron siempre. Quizá ahora los haya en mayor cantidad, y con perspectivas que hasta hace un tiempo hubieran sido impensadas, lo que hace que ahora cada perfil de mujer pueda dar con la referente que siente más afín. Pero la gran novedad reciente es el abordaje desde la literatura de firma, de la mano de autoras de referencia en otros ámbitos, como si de pronto muchas de ellas, dispersas por el mundo, hubieran notado que esta etapa de desconocimiento absoluto del cuerpo, de nuevas reglas, supone un material riquísimo para narrar. Como muestra una

lista breve, a la que seguramente le faltarán nombres, entre otras cosas porque se va actualizando todo el tiempo. En España, la periodista y escritora Gemma Ruíz Palà publicó hace pocos meses *Una dona de la teva edat*, protagonizada por una escultora de mediana edad que decide romper unos cuantos tabúes, incluido el de callar los síntomas de su tránsito por el climaterio, y Sibila Freijo di-

**«Menopausia»
y «climaterio»
arrastran cierto
perfume a consultorio
y de entrada se
asocian a diagnóstico
más que a proceso**

secciona ideas en torno al edadismo con el humor ácido que la caracteriza en *Señora lo será tu puta madre*. En Argentina, Laura Wittner narra el fin de sus días fértiles con pulso poético en *Diario de menopausia*, compuesto por entradas breves, inteligentes y sensibles, mientras Inés Garland, en *Diario de una mudanza*, integra los vaivenes hormonales y la observación de un cuerpo que se va transformando al registro de sus desplazamientos físicos y afectivos. En Inglaterra ya hace dos o tres años comenzó a hablarse con fuerza de esta

«moda». *Amazing Grace Adams*, la novela debut de Fran Littlewood que se publicó en 2023, está contada a lo largo de un día de furia para la protagonista, que está atravesando una de las etapas más difíciles de su vida entre su divorcio, el subempleo, la distancia con su hija y —por supuesto— una perimenopausia que la está incendiando por dentro. Ese mismo año, Joanne Harris publicó *Broken Light*, un *thriller* con deriva fantástica: justo en el momento en que a los ojos de la sociedad su cuerpo se está convirtiendo en material de descarte, Bernie activa un poder psíquico que le permite entrar (e influir) en mentes ajenas, don que había reprimido en la niñez.

Hay algo que llama la atención enseguida al repasar este conteo breve y algo caprichoso: a diferencia de cualquier otro tema de exclusivo impacto en los cuerpos femeninos —la prostitución o el aborto, por ejemplo— todos estos libros fueron escritos por autoras femininas. Aún no hay varones que se hayan atrevido a hablar por nosotras en este terreno. Un lujo bastante escaso, no solo en el terreno literario. Está claro que, así como no solamente los autores gays pueden escribir sobre personajes gays ni solamente los pobres tienen derecho a narrar la pobreza, no hay por qué sostener que solamente las mujeres que están atravesando el climaterio deberían poder imaginar personajes situados en ese momento de la vida. Nadie que crea en la potencia de la ficción o valore el trabajo de los escritores y los artistas podría defender semejante idea. Pero, si el tema

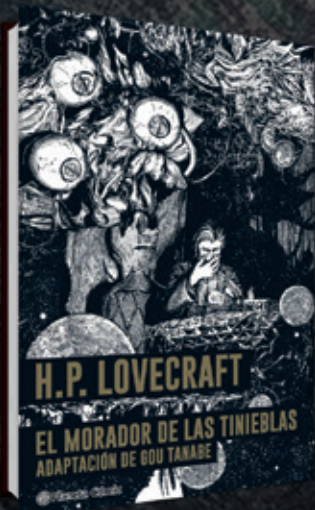
fue un secreto a voces hasta hoy, si nunca nadie lo había vuelto visible hasta esta generación de menopáusicas (habrá que usar este adjetivo sustantivado, a falta de uno mejor), lo primero que hace falta es saber qué se siente habitar un cuerpo que de pronto se vuelve irreconocible, qué implicancias tiene el duelo de la etapa reproductiva, de qué están hechos los sofocos y las lagunas mentales, hace falta escuchar voces sobre el deseo transformado, sobre el dolor repentino y sobre las dudas en torno a cómo paliarlo. Y para empezar a asfaltar ese camino, la potencia de las voces de primera mano se vuelve fundamental.


Una intuición: nadie, salvo las protagonistas de este tránsito, será capaz de cargar de nuevos sentidos un término que hasta ahora solo estuvo asociado con la vejez y con las pérdidas; nadie salvo ellas podrá inventar, eventualmente, una definición nueva. De eso también habla Wittner —que, como buena traductora, es amante de las palabras— en su *Diario de menopausia*. Mientras se sienta a mirar por vez número mil *Call Me by Your Name*, la argentina se detiene en la expresión *coming of age* y se pregunta por qué no se usa también para nombrar el otro extremo. «Cambio de estado, madurez, iniciación: el pasaje de la adolescencia a la adultez es sin duda más atractivo que el de la adultez a la mediana edad. ¿Cuántas películas y novelas giran alrededor de ese momento? Pero esto es también un *coming of age*: esta transición también requiere de un aprendizaje, una adaptación, una nueva mirada

del mundo». Si «menopausia» y «climaterio» arrastran cierto perfume a consultorio y de entrada se asocian a diagnóstico más que a proceso, ¿no tendría sentido crear algún término que pueda dar cuenta del sube y baja? No es cierto que el alemán tenga una palabra para todo, pero en este caso ese mito tan extendido parece tener alguna razón de ser: el *Wechseljahre* («años de cambio») que suele usarse mucho más que *Menopause* corre el eje al nombrar el tránsito, no aquello que se pausó, lo que dejó de ser. Cambiar el término no borra los síntomas ni vuelve más ameno algo que no lo es. Pero sí puede abrir, quizá, un campo de sentido para dejar de pensar en términos de estigma un momento de la vida nuevo, que, como toda novedad, conlleva una adaptación, pero al final tiene algo de regalo, porque para qué seguimos viviendo si no para atravesar experiencias que aún no nos habían tocado en suerte y aprender algo de ellas. ●



DESCUBRE LAS APASIONANTES ADAPTACIONES DE LA OBRA DE **LOVECRAFT** POR **GOU TANABE**



 **Planeta Cómico**

PLANETACOMIC.COM     @PLANETADCOMIC

Testamento de una intimidad expuesta y un relato silenciado

POR TERESA GALARZA BALLESTER

Imagina la penumbra de un escenario isabelino: un anciano rey despliega un mapa de su reino y anuncia a sus hijas que ha llegado el momento de repartirlo. Pero antes les pregunta: «¿Cuál de vosotras me quiere más?», sometiéndolas a una prueba de amor (o a un concurso de adulatoras, según se mire) para calcular la herencia que corresponderá a cada una. Cordelia, la más sincera, no se presta a la farsa: al oír las declaraciones exageradas de sus hermanas, afirma que no va a convertir sus sentimientos en palabras. Por eso, cuando su padre le pide que hable, responde con un lacónico: «Nada, mi señor», y acto seguido aclara que lo quiere «según su vínculo filial; ni más ni menos». Lear, indignado, replica: «Nada saldrá de la nada: habla otra vez», y al no obtener la respuesta que desea, la deshereda: «Que tu sinceridad sea tu dote... Aquí renuncio a todo cuidado paternal y te aparto de mí para siempre». Shakespeare convierte ese testamento en vida en el origen de una tragedia familiar: el amor calculado se premia, la honestidad se castiga.

A todas las personas que alguna vez hemos pasado por el trance de ser Cordelia nos consuela pensar que existen leyes sucesorias, aunque en la práctica tampoco impiden que la herencia se convierta en puro tea-

tro. En 1991, en un despacho de un notario en Padrón (Galicia), otro padre, esta vez de carne y hueso, dictó su última voluntad: Camilo José Cela, premio Nobel de Literatura, dejó prácticamente todo a su última esposa, Marina Castaño, y reservó para su único hijo, Camilo José Cela Conde, un cuadro de Miró. La historia del cuadro parece una broma: era una falsificación que Cela rompió con un machete, pero Miró, que tenía relación con la familia, la transformó en una obra intervenida y, de paso, en un auténtico Miró, que, a su vez, fue lo único que Cela dejó en herencia a su hijo. A su primera mujer, Rosario Conde (la mujer que sacó adelante a la familia durante treinta años, mecanografió los manuscritos de su marido, salvó del fuego el borrador de *La colmena*...), Cela no le pasaba ni la pensión. Años después, los tribunales concluyeron que el escritor había utilizado sociedades para esconder bienes y vulnerar la legítima de su hijo.

Se paga cara la sinceridad, en la literatura y en la vida. Como en *El rey Lear*, un testamento se convierte en documento público de afectos y desdenes. ¿Qué tienen en común el rey shakespeariano y el escritor gallego? Ambos transformaron su legado en un acto de poder: el primero exigía palabras bonitas para re-

partir tierras; el segundo dictó su testamento como afirmación de sí mismo. Cela había bromeado con que recogería el Nobel acompañado de «una mujer muy joven y rubia», y la profecía se cumplió: se emparejó con una señora treinta y tantos años menor. Cuando dispuso su herencia, decidió quién quedaría dentro y fuera del relato familiar. Su hijo, Cela Conde, que asistió al entierro, contaría después que alguien de la organización quiso hacer que se marchara del sepelio. Por más surrealista que parezca, no es algo excepcional: a mí también me quisieron echar de un entierro, y, pese a ser la hija del finado, fui tratada como un despojo incómodo. Escenas así ilustran hasta qué punto los testamentos y la herencia pueden transformar un duelo en un escenario de poder y exclusión.

El relato de la exclusión hereditaria, como sucedió con Cela, es solo un ejemplo del interminable catálogo de disputas familiares que giran en torno al testamento. Pensemos en los hijos ilegítimos, que también quedan excluidos la mayoría de las veces. El caso de Gabriel García Márquez es de lo más llamativo: tuvo una hija, Indira Cato, fruto de una relación con la escritora Susana Cato, cuya existencia se mantuvo en secreto por respeto a la señora de García Márquez, Mercedes Barcha, y no salió a la luz pública hasta 2022, cuando el escritor y Barcha ya habían fallecido y la hija ilegítima tenía más de treinta años.

La gestión de la herencia fue tan discreta como la existencia de la chica: Indira sí habría recibido algo de su padre, una casa y un coche, según familiares y periodistas cercanos; sin embargo, no existen documentos oficiales publicados ni constancia directa en un testamento accesible al público. De cualquier modo, es una historia que reescribe el relato público de García Márquez, que invita a reflexionar sobre el peso de los vínculos extramatrimoniales y la capacidad del testador para silenciar identidades y afectos. Es un caso que muestra que el testamento puede operar como mecanismo de exclusión, pero quizá también como intento de preservar la calma cuando el testador an-

ticipa el conflicto. No obstante, cómo no pensar que la gran suerte de los descendientes legítimos de García Márquez es que Indira Cato haya preferido la discreción al reconocimiento y la compensación.

Lo que aprendemos de los casos de Cela y de Cato es que el testamento marca los límites de la pertenencia a la familia e intenta ser un acto de cierre. Pero tiene un poder que no reside únicamente en la voluntad del testador, sino en la del legislador. En ese espacio, la voz personal se pliega a las exigencias de la ley: protección de herederos forzosos, legítimas ineludibles.

Pocas cosas parecen más aburridas que discutir sobre la capacidad legal del testador. Hasta que recordamos que la falta de descendencia del último rey Austria, Carlos II, sumió a Europa en una larga guerra. La guerra de sucesión española (1701-1714) enfrentó a distintas casas reales que reclamaban el trono a base de genealogías y voluntades escritas o presumidas. España conservaba todavía la mayor parte de los inmensos territorios que habían acumulado los Habsburgo en los dos siglos anteriores, y había logrado un superávit fiscal en los últimos años del reinado de Carlos II, así que no es de extrañar que se disputasen la Corona. Entonces llegaron los Borbones.

De tragedias familiares a guerras europeas, la conclusión es evidente: sin reglas sucesorias claras, la pelea está garantizada. Para evitar nuevos conflictos, y después de darle muchas vueltas, en el siglo XIX se consolidó la «legítima» (esa parte de la herencia reservada por ley a los descendientes), que protagonizó tan buenas tramas literarias. Las novelas de Benito Pérez Galdós, como *Fortunata y Jacinta* o *El abuelo*, exploran los litigios familiares y las tensiones surgidas en torno a los testamentos. En la primera, el drama de la descendencia (la infertilidad de Jacinta frente al hijo ilegítimo de Fortunata) pone en cuestión la continuidad de la familia y la transmisión de la herencia. En *El abuelo*, la disputa sobre la legitimidad de la nieta se convierte en el motor de todo el relato. No es casual

que José Luis Garci la llevara al cine no hace tanto, en 1998: el drama de la herencia sigue siendo, ayer y hoy, un espectáculo público donde la familia exhibe sus verdades más incómodas.

Si la literatura ha sabido convertir la herencia en materia dramática, la realidad la retroalimenta. Los testamentos históricos abundan en fórmulas solemnes; por ejemplo, los testadores barrocos abrían su última voluntad con expresiones religiosas al estilo de «Yo, en mi lecho enfermo, encomiendo mi alma a Dios», como si toda disposición debiera tener valor sagrado. En los siglos XIX y XX era común incluir mandas, disposiciones testamentarias no patrimoniales; por ejemplo, hay testamentos que disponían que «fuesen oficiadas cien misas para la salvación de su ánima», o incluso doscientas misas por familiares muertos. Son mandatos que reflejan el papel pedagógico y ritual del testamento: educar en la religión y en la obediencia.

A veces, los testamentos llevaban condiciones o legados simbólicos surrealistas: de herencias condicionadas a cuidar de un familiar, a «un real y mi maldición» a quien traicionara al testador, etc. En todos los casos, el notario solo transcribía la voluntad (por extravagante que fuera), ajustándose al marco legal: las voluntades imposibles resultarían no válidas de acuerdo con la legislación, pero se convertirían en parte del relato testamentario (cosa que sigue pasando).

El contenido puede, además, reflejar estructuras sociales patriarcales. Antes de las reformas liberales del siglo XIX, el mayorazgo aseguraba que el primogénito varón heredaría la mayor parte del patrimonio familiar, conservando intacta la casa familiar y evitando la dispersión de los bienes (como en *Downton Abbey*). Los demás hijos recibían poca o ninguna herencia directa: los segundones eran destinados a la Iglesia o al Ejército, y las hijas, provistas de una dote matrimonial, obtenían solo la parte necesaria para casarse. Así, los testamentos de las élites consolidaban jerarquías familiares y preservaban vínculos jurídicos feudales,

oficializando en papel quiénes tendrían poder y quiénes deberían depender de la caridad o la obediencia.

El papel del notario merece su propio aparte. Históricamente ya se le comparaba con un confesor. «Si el confesor es depositario de los secretos morales, al notario se le cuentan todos los demás secretos, muchos de los cuales son también morales», escribió Andrés Trapiello. En la actualidad, no ha perdido ese perfil de mediador; su tarea es dar estabilidad al gesto más frágil, ese de querer dejar la vida en orden antes de morir. Y, sin embargo, su trabajo también exige lidiar con miserias humanas: sobrinos que urden planes para conseguir más de lo que les corresponde, testadores que mezclan rencor y vanidad. El notario lo escucha todo, desde peticiones insólitas hasta venganzas disfrazadas de actos de bondad, y lo convierte, con paciencia y neutralidad, en texto válido ante la ley.

Quizá ahí reside su paradoja: quien redacta un testamento cree estar ordenando bienes, pero acaba dejando al descubierto emociones, rencores y lealtades. Por eso cada testamento es, en definitiva, una versión de la historia de una familia. Pero no tanto un cierre como un prólogo que otros continuarán escribiendo, a veces para perpetuar una estirpe, otras para reparar una herida o hacer justicia por los agravios heredados.

Shakespeare lo entendió bien: en *Hamlet*, el espectro del padre dicta al hijo su última voluntad, y de esa obediencia nace la tragedia, pero también una forma de reparación que, aunque tardía, restablecerá el orden tras la ruina. Esa misma tensión entre herencia y destino recorre *Julio César*, cuando Marco Antonio lee ante el pueblo el testamento del líder asesinado; al mostrar «un pergamino con el sello de César» y revelar que era su voluntad legar a cada ciudadano setenta y cinco dracmas y el uso público de sus jardines, la multitud se conmueve y se desata una furia que acaba incendiando Roma. Toda herencia es, en el fondo, puro teatro, y el telón queda a medio bajar, entre acto y acto. ●

Albert Speer, el 'buen nazi' que fue el primer rey de las 'fake news'

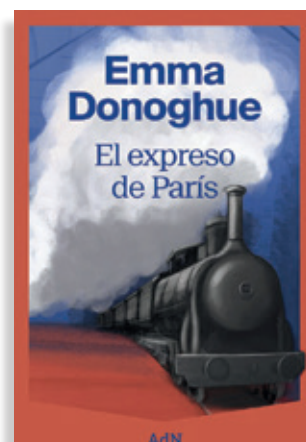


Jean-Noël Orengo desvela cómo Albert Speer, el arquitecto del régimen nazi, convirtió su culpa en un relato heroico. Una novela sobre la memoria, la mentira y el poder de la palabra.

AdN



Una vida suspendida entre dos orillas busca un idioma que las una.



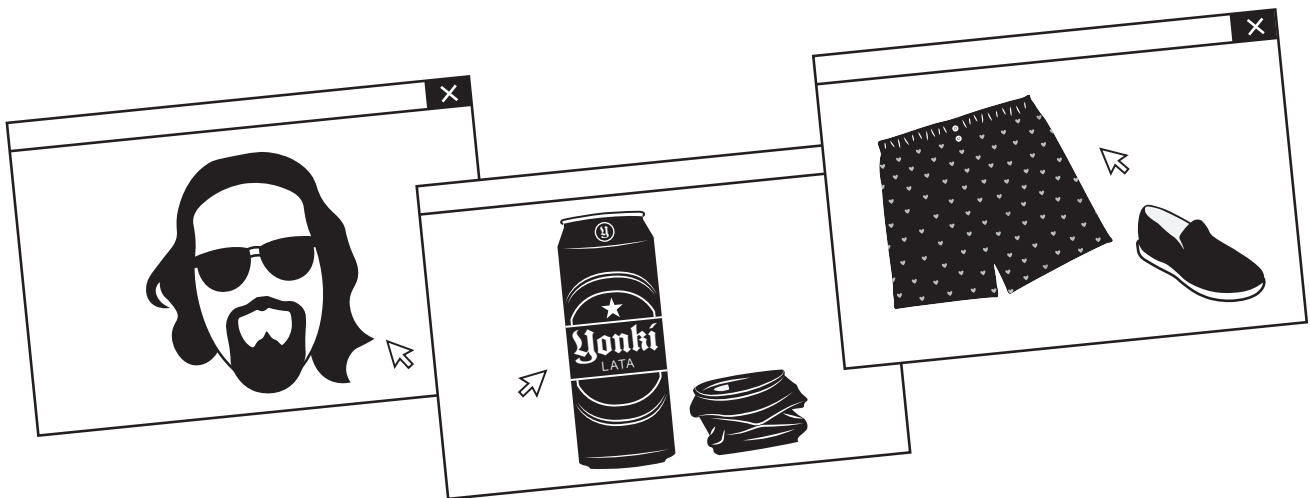
Cada compartimento guarda un secreto que solo el viaje se atreve a escuchar.



En el borde del desierto, el arte y el fuego compiten por nombrar el origen.

RUTINA A SOLAS CONTIGO MISMO

POR ÁLVARO CORAZÓN RURAL



Mucho antes de que la pandemia permitiera a tanta gente probar las mieles del teletrabajo, me tocó aventurarme en solitario en esta modalidad de curro que yo consideraba, sin lugar a dudas, el cielo. Eran muchos años levantándome a las siete, a veces incluso a las cinco o las seis, y sintiendo, cada vez que entraba en el metro, que me estaba muriendo por dentro.

No exagero cuando digo que fantaseaba con salir un día de la estación y encontrarme un hongo nuclear en el horizonte que indicase que sí, íbamos a morir todos de forma horrible, podridos por la radiactividad o devorados por caníbales en la anarquía posapocalíptica, pero al menos yo en ese momento habría podido volver a casa y meterme otra vez en la cama.

En Madrid te cagabas de frío al salir a la calle, te tenías que envolver en un montón de ropa y luego dentro del vagón te cocías, te asabas. Si te quitabas la ropa, ibas con todos los bártulos en la mano, sudando igual. Y cuando estabas ya empapado, volvías a salir a la calle, a menos dos grados, y te helabas.

Llegar a casa era igual de patético. De nuevo el metro a reventar; yo a veces prefería tardar hora y media e ir andando, pero por lo menos no pasar por ese estado de compresión de la materia. No creo que la evolución humana haya previsto el paso a un *homo zip* que pueda soportar esos traslados.

Y luego el concurso. Tienes dos horas para hacer la compra, preparar la cena y la comida del día siguiente y ducharte. Cuando acababas, los cuarenta y cinco minutos restantes eran lo que podías llamar vida. Abrir un libro era utópico, te quedabas sopa en dos páginas. Ver una serie era un peligro; como fuese buena, ya le robabas dos horas al sueño. Entre eso y la noche de *Champions*, que acababas bebiendo, el jueves lo que depositabas en la oficina era un cadáver humeante.

Probé todo tipo de formatos. Pasé por currar los fines de semana, pero luego llegaba el lunes y, cuando empezaba mi vida, no había nadie al otro lado. El resto empezaba su semana. La gracia de salir las noches del lunes y el martes, con los de la hostelería que habían trabajado el fin de semana, otros periodistas, policías varios y gente de mal vivir en general, pues tenía gracia el primer mes.

Luego la cosa se me recrudeció. De noche y con fines de semana incluidos. Comencé a habitar una dimensión desconocida, un universo paralelo en el que disfrutaba de una buena película a las cinco de la tarde mientras desayunaba con un café bien cargado, para, al terminar, ducharme y tirar para el metro viendo las caras de los que vuelven del tajo. En España son de asco; en Nueva York pude comprobar que iban como bebés, todos dormidos en posturas inverosímiles y con las caras aplastadas contra la ventana. Lo llamé el verdadero sueño americano una vez que pasé por allí.

Hasta que logré escapar. Apañé colaboraciones suficientes aquí y allá que me permitían dejar el trabajo, aunque cobrase la mitad, para quedarme a trabajar en casa. Aquello sonaba a música celestial. Levantarse de la cama y no tener que ir a ninguna parte. Comerte marrones, muchos, pero no tener que ir a ningún lado era como el descanso eterno, no se le podía pedir más a la vida.

Así empezó la nueva vida y es de no creer cómo acabó. No sé cómo se hizo la transición, la metamorfosis, pero en cuestión de cinco años había engordado casi veinte kilos, tenía un pelo ideal para 1971 y no sé cómo me las arreglaba que me sentaba delante del ordenador sobre las diez de la mañana y lo apagaba sobre las diez de la noche. Por no mencionar mis ropajes, en cuanto me quise dar cuenta estaba más desfasado estéticamente que Hernández Mancha ataviado de sport. Aparte, salía a la compra con la ropa de estar en casa, lo que valdría como elogio del *grunge* si cuela y, si no cuela, pues a explicar que no duermes en la calle.

Había ventajas. A mí siempre se me ha dado bien trabajar a impulsos. Obtener la energía de la curiosidad. Si algo me molaba, así, de primeras, sin tocar, meterme a leer de lleno sobre ello pasando de todo lo demás, solo porque en un momento dado me había apetecido,

estaba muy bien. No tenía que dar explicaciones a nadie. Ahora, el fin de semana acababa trabajando también cumpliendo con mis obligaciones. Consecuencias del arrebató.

Pero hay algo que pesa mucho más que eso como no trates de evitarlo. Corres el riesgo de vivir con las perspectivas vitales de un hámster. Te levantas, vas a una habitación y, cuando acabas, a la cocina y de ahí al salón. Y repites esto hasta la saciedad. Todos los días. Llega el viernes y ¡noche loca! ¡voy al salón otra vez!

Al final, los que trabajamos en casa estamos solos, pero no estamos solos en esto. Los metaanálisis de los estudios que han investigado el teletrabajo concluyen que, si este es prolongado, deteriora la motivación, la producción y el compromiso organizativo. Rigurosamente cierto: he visto a muchos camaradas caer por este problema. La procrastinación se va apoderando de ellos, van bajando el pistón del volumen de trabajo, empiezan a aparecer siempre a última hora, a pasarse los plazos y, por esa vía, acabar pasándose por el forro absolutamente todo. Como penitencia, vuelven al trabajo organizado y presencial.

El hombre es un lobo para el hombre y un borracho que se caga y se mea encima para sí mismo. Cuando solo dependes de ti para organizarte, dependiendo de qué pasta estés hecho, puedes acabar mostrándole a los demás la integridad personal de un niño de seis años en una tienda de chuches cuyo dependiente ha caído fulminado por un infarto.

Dicen los expertos que el teletrabajador sufre una brecha entre las relaciones sociales deseadas y las efectivamente mantenidas, lo que conduce a una percepción de aislamiento y menor sentido de pertenencia. Así aumenta la fatiga emocional, la falta de concentración y el descenso de la autoeficacia profesional.

El trabajador aislado pierde conexión emocional con el equipo; aparte, la escasez de interacciones cotidianas y la falta de contacto informal con otras personas pueden conducir a una depresión leve, irritabilidad y desconexión de la tarea, que al final se vuelve a caer en el círculo de desmotivación y bajo rendimiento.

La pérdida de creatividad por la falta de comunicación con profesionales del ramo en el día a día se entiende perfectamente, pero más interesante es el absentismo psicológico. Dícese del trabajador que «está conectado, pero no está presente». Debido, claro está, a que en su casa puede hacer lo que le dé la gana sin ser molestado. Mi conversión en una suerte de *The Dude Lebowski* se queda en nada al lado de historias que he oído, como desayunar tu yonkilata de buena mañana y encender el ordenador para acabar con serios problemas con el temita; casos de masturbación compulsiva y agotadora —una cada dos horas es lo que puede dar de sí un ser humano, leí a uno en un foro—. Añádanle al cóctel todas las drogas que se les ocurra en combinación con cualquier parafilia en libertad en la soledad de su estancia, bien regado de psicofármacos con prescripción médica, y se completa el cuadro. Y es aquí donde viene la noticia bomba. Muchos veinteañeros que han tenido la suerte de incorporarse por primera vez al mercado de trabajo solo han conocido este modelo, que dios les guarde muchos años. ●

¿QUÉ TENDRÁ ESTE "SOFT THRILLER" QUE A TODOS SUS LECTORES LES HA ENCANTADO?

SIN ESTRIDENCIAS NI TRUCOS: LA MEJOR INTRIGA
TAMBIÉN SE DISFRUTA A FUEGO LENTO.

Ya en librerías Jot Down

TRES RESEÑAS

"A veces se encuentran tesoros como *Los amigos muertos* de Saljo Bellver y acabas reconciliándote con la literatura".

Eduardo Boix (Crítico literario)

"Dimas me parece un gran personaje, al que sigues con creciente afecto. Me gustaron mucho los diálogos con su hermana Isabel y creo que ponerle a Zarra de compañero de paseos fue una gran idea, su interacción con el perro lo retrata como persona. Al terminar de leer la novela, el título *Los amigos muertos* se había llenado de capas. Un acierto."

Rosa Ribas (Escritora)

"*Los amigos muertos*, de Saljo Bellver, ha capturado mi atención sin ningún tipo de duda. ¿Por qué? Pues porque creo que la historia está muy bien contada; porque utiliza las dosis justas de humor y de intriga; porque los personajes resultan creíbles; y porque, siendo una novela de ambientación negra, no se atasca en el barro de sus tópicos."

Rubén Castillo (Libario Intimo)



EDITORIAL
SALA28

Felicitamos al escritor húngaro László Krasznahorkai
y a su editorial en España, Acantilado,
por el galardón que le ha otorgado la Academia Sueca.

László Krasznahorkai

Premio Nobel de Literatura 2025
Premio Formentor de las Letras 2024

LÁSZLÓ KRASZNAHORKAI

Premio Formentor de las Letras 2024

Por sostener la potencia narrativa que envuelve, revela, oculta y transforma la realidad del mundo, por dilatar la versión novelesca de la enigmática existencia humana, por convocar la vigorosa lectura de una compleja fabulación y construir los fascinantes laberintos de la imaginación literaria.

La obra de nuestro premiado abarca en su elíptica y demorada evocación los sombríos, bellos y melancólicos paisajes del alma, la abrupta cartografía de la sinuosa peregrinación humana y los secretos murmullos de una ensimismada premonición.

En la trama de unas ficciones sorprendentes, los personajes de László Krasznahorkai se distinguen por su lánguida, recóndita y ensortijada personalidad. En su itinerario narrativo, conciencia y peripecia, ironía y tristeza, la locura y lo sagrado fluyen al compás de una meditada cavilación. Los personajes son siempre densos, imprevisibles y al borde de una delirante redención.

Las estructuras narrativas de László Krasznahorkai y su estilo detallista, lento y dilatado manifiestan la energía creativa de una literatura ajena por completo a la influencia industrial del divertimento. A lo largo de las décadas, su obra ha reunido a una comunidad internacional de lectores comprometidos con la tradición artística de la novela europea.

Las obras de László Krasznahorkai nos devuelven la virtuosa flemma de la lectura y la contemplación de lo extraño, solemne, letárgico, oscuro y voluptuoso que palpita en el corazón del hombre. Nuestro autor renueva así la autoridad estética de la gran literatura.

Por todo ello, por dar a conocer a los lectores el legado de la lengua magiar, por restaurar las dimensiones desapercibidas de la imaginación y por el virtuosismo de su elegante escritura, el jurado concede el Premio Formentor de las Letras 2024 al escritor húngaro László Krasznahorkai.

Acta firmada en Tánger el 15 de marzo de 2024

*Por los miembros del jurado: Berta Vias Mahou, Dulce María Zúñiga,
José Enrique Ruiz-Domènec, Andrés Ibáñez y, su presidente, Basilio Baltasar.*

CLÁSICOS Y ROMÁNTICOS EN EL SIGLO XXI

LAS MEMORIAS DE JACOBO CORTINES Y JORGE URRUTIA

POR VALENTÍN NAVARRO VIGUERA

En 2002 Jacobo Cortines publicaba sus memorias, *Este sol de la infancia* (Pre-Textos), dedicadas a sus primeros años de vida en Lebrija. Años después, Jorge Urrutia publicaría *De una edad tal vez nunca vivida* (Bartleby, 2010), un libro también de memorias que zigzaguea de la niñez a la madurez con la naturalidad propia del que no escribe un relato cronológico, sino la biografía emocional de su vida. En este 2025, ambos textos son recuperados, pues el primero cerraba aquellas memorias iniciáticas con *La edad ligera, II* (*Filosofía y Letras seguido del tiempo airado*) en la pulcra editorial Athenaica, donde ya había visto la luz la reedición de aquellos primeros recuerdos, junto a *En la puerta del cielo*; mientras que el libro de Urrutia ha sido reeditado por la prestigiosa editorial Cátedra, entrando así a formar parte del canon de la literatura española.

Se trata de libros que son —o van a ser en breve— obras de culto. Ambos autores son profesores, poetas, traductores y críticos literarios; pertenecen a una misma generación, nacidos en los primeros años de la

posguerra, y comparten una escritura en prosa dotada de una excepcional carga lírica dentro del panorama de la narrativa española contemporánea. Pero se diferencian en un aspecto fundamental a la hora de afrontar la escritura de sus memorias: la concepción, como memorialistas, clásica o romántica de la expresión poética de la intimidad, si bien están unidos entre sí por la intensidad emocional que implica todo buceo en los abismos personales y por ser defensores a ultranza de la verdad, es decir, de una poética que exprese la verdad de sus experiencias y pensamientos.

Las memorias son aquí la recreación lingüística de un pasado, una reelaboración en la que importa menos el pasado mismo que su expresión literaria. No nos interesa la vida del poeta, sino la interiorización ficcional que lleva a cabo el autor para que surja de la nada la flor de la palabra. Los límites borrosos entre memoria y literatura permiten la construcción de dos de las memorias más interesantes de la lengua española en el primer cuarto del presente siglo. En ellas, como ejercicio de creación literaria —según ha sabido dilu-

cidar de forma clarividente Mercedes Comellas¹—, el pasado se convierte en materia poética, en tanto que la ficción —como en la poesía griega— se nutre de un pasado mítico. *Mnemosyne*, la madre de todas las musas y diosa de la memoria, está en el origen de este viaje hacia el interior. Las memorias vienen a ser la expresión de lo que no es, de un pasado que voló como las hojas otoñales del árbol, pero que regresa con la primavera de la imaginación. Pero más que una buhardilla en la que rebuscar recuerdos, las memorias son como la proyección de una película en la que el director-autor dispone intencionadamente, a su antojo, los materiales, para que aquellos días idos sean, en el presente de la escritura, la expresión de una imagen deseada. Recupera de otros tiempos personajes, escenarios y la urdimbre de los acontecimientos, pero los dispone de tal manera que son más una justificación de su presente que la narración de lo vivido en el pasado. Uno sabe a qué puertos ha arribado, pero se pregunta por la travesía. El viaje es a ninguna parte, apenas al silencio más recóndito de uno mismo, cuando, en soledad, te encuentras en los trazos de la escritura, como arrojado al mundo con el don de la vida entre las manos.

El escritor de memorias, pues, escribe bajo el signo del humo, de la difusa experiencia vivida, que pierde entidad hasta llegar a diluirse en otra cosa: un borrón en la caligrafía del tiempo, una historia que ha dejado atrás los fantasmas del pasado. Sin embargo, con su escritura dota de sentido a las tres líneas temporales; es la interiorización del tiempo íntimo y funciona como una argamasa que une las partes inconexas del olvido, como si brotara una luz que alumbrara los nudos de sombras de los precipicios interiores. En estas memorias, los escritores no se buscan en los tiempos en blanco y negro del pasado, sino en la recreación imaginaria de un mundo que nunca fue, pero que pudo haber sido y que ahora es vivido como una nueva verdad, literaria, que ya nada tiene que ver con la reconstrucción fidedigna *illo tempore*. Las memorias juegan con una libertad creadora que, según el grado de ficcionalización —muy presente en nuestros escritores— de los siempre reelaborados materiales

y las formas de pulirlos, permite distinguir entre una memoria más clásica, como es la de Jacobo Cortines, y otra más romántica, que sería la de Jorge Urrutia, si bien en las dos poéticas señaladas la realidad y la imaginación son inherentes a la naturaleza misma de la escritura. Ya Bécquer nos enseñó, para la literatura española, los límites difusos entre la memoria y la ensoñación.

Toda memoria conduce al centro de uno mismo; moldea el barro del tiempo para insuflarle vida, para que nazca ese ser que llamamos narrador, pero que mira con los ojos del autor. La diferencia fundamental de las historias narradas en ambas memorias está marcada por los escenarios donde transcurren sus infancias. En uno asistimos a los restos del naufragio de la hundida economía familiar; y en otro, la luz tibia de la mañana chorrea por los jardines por los que después correrá el niño. Uno vive en el Madrid de la posguerra, en un piso con una única ventana por la que penetra la luz; otro, en una amplia casa o en un cortijo andaluz de anchos patios y jardines, de paredes encaladas, de buganvillas y geranios, de fuentes y arriates. Pero, en los dos niños, luces y sombras crean los claroscuros interiores de la necesaria visita al despertar de la vida consciente, a la luz del descubrimiento de la naturaleza humana.

— De una edad tal vez nunca vivida o la transformación del mundo —

En la obra de Jorge Urrutia, la luz de la infancia es la misma luz deslumbrante que alumbraba la realidad, desnudando la vida, mostrándola sin apariencia alguna, como la descubierta por Meursault en *El extranjero*. Aunque es un libro que sirve para reconstruir la historia iniciática del mito personal del yo protagonista, la cita inicial de Camus atribuye un primer y fundamental lazo de unión con el padre, cuyo poemario *El extraño* mostraba su adhesión ética a la defensa de la libertad y de la integridad del ser humano. Asistimos a la búsqueda de la transcripción y configuración

**Las memorias son un género
en el que muchos escritores
fracasan, pues caen demasiadas
veces en la trampa de la realidad
y olvidan su condición de
escritores. Por mirarse en el
azogue del pasado acaban, como
Narciso, ahogándose en
las aguas de la historia**

del relato personal, del andamiaje lingüístico necesario para hallar el sentido. Si algo es la obra de Urrutia, ha de ser una incursión en la intimidad, el hallazgo de los pecios ocultos en la memoria. Y la suya es una memoria creadora, no fotográfica. No se trata de recoger vestigios de una ciudad enterrada bajo las cenizas del tiempo, sino de descubrir, de edificar el relato personal que lo configura como un ser viviente determinado, con unos rasgos no heredados de forma impositiva, sino alterados por la ficcionalización del pasado, moldeándolo hasta hacerlo habitable, desde una mirada indagadora. El fin último es no olvidar, porque el recuerdo nos forja por dentro, con nuestras aventuras y desventuras, pues ambas nos pertenecen. La melancolía era uno de los cuatro humores que fluían por el ser humano, el líquido elemento del que se nutrirán las adelfas, símbolo de lo oculto, lo hondo, lo callado, es decir, de todo aquello que no son estas memorias, ya que estas representan justamente la antítesis de lo silenciado: escribir es un desentrañamiento de la intimidad. Melancolía significa, etimológicamente, «bilis negra» y se relacionaba con la tristeza y la pesadumbre. Este ánimo sombrío es como un arroyo que corre por cada una de las páginas, motivado por la pose reconcentrada que adopta el narrador, de ensimismamiento o entrañamiento de la realidad. Pero el texto es regado también con el agua redentora que inunda cada palabra, cada letra de las experiencias narradas, esa misma agua que una andaluza ofreció a un venci-

do —que no derrotado— en la estación de su pueblo, dadora de vida, purificadora, limpia de impurezas, de las costras del olvido, de insomnios y de desasosiegos. El agua es el amor, el origen, la luz líquida que desplaza las negras sombras de la angustia, la lengua que redime del pasado.

Ficción y realidad son categorías similares, haciendo posible que en la estancia aquella de su infancia convivieran Cervantes y Aleixandre, como dos personajes dotados de la misma entidad material gracias al realismo mágico de la lectura. Desciende, peldaño a peldaño, por la escalera de la memoria hasta alcanzar el rumor íntimo y particular de lo cotidiano, del rito del hogar, con sus silencios clavándose en el centro del corazón, como las astillas con las que la madre —Maruja, María, Mariquita— encendía el fuego de la vida, que es el que la calienta y sostiene entre las ascuas. Cada uno va acumulando sus pequeños guijarros y los echa al bolsillo de la memoria; con ellos tendrá que elevar su casa, construir su vida, seleccionando, si es posible, las telas más bellas.

En un tercer nivel de ficción, el relato de Urrutia está continuamente salpicado por un cervantino distanciamiento irónico de metaficción: la trama queda interrumpida y la voz narrativa advierte al lector del modo en que el autor está componiendo su relato, como si le estuviera enseñando los andamios con los que se va construyendo, como si le cogiera la mano y le mostrara las tripas bajo la herida por la que discurre la naturaleza de la narración, cuyo ritmo se rompe para revelar el truco del mago de las palabras que es el poeta. Como en el teatro de Bertolt Brecht, el narrador resquebraja la ilusión de la literatura mediante el efecto de distanciamiento e invita a la anulación de las diferencias entre realidad y ficción, como si del capullo de la primera brotara la mariposa de la segunda.

Conocer es saber quiénes somos. Conócete a ti mismo, decía Sócrates. Pero quizás el escritor no haga otra cosa que aspirar a reconocerse en la imagen espejada en las aguas de la fuente —o de las fuentes

intertextuales— del Regüé. La tarea no debe de ser sencilla, pues son pocos los que terminan cavando con fe, como los fusilados que trabajaban en su propia fosa, y menos aún los que logran ser honestos con ellos mismos. Por eso las memorias son un género en el que tantos escritores fracasan, pues caen demasiadas veces en la trampa de la realidad y olvidan su condición de escritores. Por mirarse en el azogue del pasado acaban, como Narciso, ahogándose en las aguas de la historia. En Jorge Urrutia, la memoria reconstruye las historias oídas de niño, las leídas de adulto, las vividas y las recopiladas con afán de documentación investigadora, tal vez para vivir con mayor intensidad o conocer más a fondo el rostro de la realidad, para aprender, con Jeromo, que la verdad es belleza o que no todo es lo que parece. Porque la belleza, como bien sabía Leopoldo de Luis, la pone el hombre con su manera de mirar; pues el pasado no es poético *per se*, sino por la mirada vertida sobre aquellas ruinas, sobre la manera de encontrar dulces las naranjas amargas, de abrir una pequeña maleta que encierra un puñado de juguetes, de abrazar al padre cuando se asoma a la ventana de un sexto piso. La verdad la pone el hombre (cada uno la suya); la poesía, el poeta. Las memorias recuperan la fase de aprendizaje, crecimiento, conocimiento y maduración. De niño, la realidad es velada; mordida la manzana, todos los caminos de la tierra se abren para nosotros. Jorge Urrutia recorre el suyo en busca de su propio «pabellón dorado», que solo se alcanza si tiene el resplandor del hogar de la infancia, una vez que se ha recorrido la inmensa mayoría del trayecto. No se trata de volver a un paraíso perdido ni es cuestión de *saudade*, sino de reafirmarse como constructor de historias. La memoria consuela al escritor como medicina que calma.

Somos la caligrafía viva de nuestra intimidad, la letra y la sangre de nuestra identidad. Escribir es escribirnos, contarnos. Y un escritor no usa la lengua materna ni paterna, sino la suya propia, encontrada en lo más hondo de la mina del lenguaje, la que le hace dueño de un tono personal e inconfundible, como el de Jorge Urrutia en *De una edad tal vez nunca vivida*.

— La edad ligera o el resplandor de la ausencia —

Las memorias de Jacobo Cortines son contadas como si el poeta estuviera allí mismo, como si hubiese tomado unos apuntes de lo que sucedió en otro tiempo. La voz narrativa se desplaza en el tiempo y observa al niño, al joven estudiante, al profesor, al melómano o al incesante viajero. Es la distancia necesaria que permite al narrador ingresar, mediante la ficción, en las escenas del pasado. Los objetos cotidianos, el gesto mínimo, la levedad del trajín diario de los recuerdos van cubriéndose de polvo en el desván de la infancia, expuestos a la oscuridad y al olvido, como objetos extraviados. Hasta aquel rincón se remonta Jacobo Cortines, poeta de *este sol de la infancia* y de días azules, para rescatarlos, desempolvarlos y mostrarlos con todo su esplendor. La infancia es también el reino del descubrimiento, de la acción por imitación, de la asunción de realidades y costumbres heredadas que son o deben ser cuestionadas. Es el territorio iniciático del misterio y del asombro ante lo maravilloso, donde se puede soñar con ser músico o Cristo a un mismo tiempo, donde se puede aprender a escuchar los sonidos del piano o los gritos de los cerdos en la tahona. Lo extraño convierte lo conocido en desconocido, incluido el propio cuerpo o la visualización del sexo femenino, que lo hace distinto, otro, *axis mundi*. Son días lentos en los que, bajo nubes que pacen por el cielo, va a saber de la huella de Caín en el mal por el mal, en la condición inhumana del ser llamado humano, en algo que hoy es, desgraciadamente, un tema de actualidad: el acoso escolar; o aquella otra visualización del esperpento macabro de la silueta crística de un borracho o guiñol grotesco, llevado sobre los hombros de los dos ladrones por las calles del pueblo.

La infancia es, por tanto, la etapa en la que es posible ver lo que es imposible ver. También se puede sentir, adentro, por primera vez, lo que es invisible. Las fronteras de la realidad se desdibujan por la imaginación, que construye un mundo posible de imposibles, como la espeluznante figura del demonio, vista solo por el niño entre los sutiles visillos de la fantasía: todo el que

ha sido niño ha sentido alguna vez los ojos del diablo clavados en la nuca. El fin de la infancia es la pérdida de la inocencia por el advenimiento del conocimiento y la responsabilidad, lo que le hará distinguir entre el bien y el mal, quedando solo ante sí mismo y ante las simbólicas fieras que acechan tanto como la realidad. Se trata de una diferencia fuertemente marcada a fuego por una estricta educación religiosa —impositiva en el colegio Portaceli—, donde Dios rige el comportamiento del niño, el mismo que va descubriendo que el Creador es vengativo y justiciero, y que sus acólitos, los curas del internado, tiranos que rapan al cero a los desvergonzados. Son años, además, en los que se aprende el sabor amargo del fracaso y de la derrota, la íntima y la ajena; el espectáculo de la pobreza, con sus miserias y su vivir sin nada, que convive con el trasiego diario del vaivén de la vida.

Y de la vida en el pueblo a la vida en el campo, en el cortijo Micones, donde ve a su madre ir y venir entre las flores del jardín, donde la verá separar unas varas de nardos, esas plantas con flores blancas —las más importantes de su vida—, las que recordarán que el amor, si es amor, nunca muere; esos nardos que tendrán como destinataria, muchos años después, a Lili. El primer libro de memorias termina con la emoción quijotesca del que va a ver el mar por primera vez, donde se topa con un extraño animal que anda de forma peculiar: es el cangrejo. Con el paso del tiempo lo verá caminando también por la sangre de sus más queridos, convirtiéndolos en extraños, ajenos, hasta hundirlos en las aguas del mar de la muerte y del silencio último. Es el cáncer y su extraña manera de caminar, ramificándose en forma de metástasis. Dice Cortines que «en la fotografía el mar no es azul»; tampoco lo es en la memoria; por eso es escritor de memorias, para colorear los restos del pasado, para poner nombre a lo inefable, incluso a la muerte, un «calambrazo» que se corresponde, como si de un espejo se tratase, con la misma sensación de sinsentido que sintió ante la noticia de la parca el niño que fue quien esto escribe.

El joven crece, le cambia la voz, se sabe distinto. Y su fe tiembla. Ante la llamada, el poeta, tras la duda, llega a

la certeza de que su vocación no es celestial. Las letras le llaman y a ellas acude. Empiezan los años universitarios, los de Filosofía y Letras. *La edad ligera, II* es la declaración implícita de hacerse dueño de su tiempo, de dejar constancia de la voluntad de tomar las riendas de la vida desde la conciencia y la lucidez de la memoria. Recordar es volver a lo vivido, recreado a otra luz, ya de otro modo. No es la pintura de un retrato ni los sonidos del lenguaje de aquellos tiempos. Estas páginas son una verdad íntima que fluye por las orillas del olvido, unas aguas en las que el protagonista se bañará, en el río del recuerdo, la acción voluntaria de colorear el blanco y negro del pasado. Atrás han quedado *la puerta del cielo*, el pecado y las dudas, y más lejos aún la inocencia del sol de la infancia. La niñez se abre paso para alcanzar al joven seguro de no querer entrar en el noviciado y que, como un brote verde, crece decidido hacia la luz y hacia el rompimiento de los límites de lo conocido. Más tarde, crecerá en él el amor y la muerte, a partes iguales, en el parterre de los últimos nardos de noviembre. ●

1 «Cualquier memoria es literatura (Memoria literaria y proceso de la creación)», *Philología Hispalensis* XV/2 (2002), 46-69.



Tilda Swinton en *The Invisible Frame*, 2009.

Fotografía: 3sat / Auswärtiges Amt / Filmgalerie 451 /
Goethe-Institut.

¿Quieres ver su polla?

Euphoria, un retrato generacional de los desnudos masculinos en la pantalla

POR **CRISTINA APARICIO**

—¿Quieres ver su polla? (...) Es una pasada, ¿no? La tiene enorme.

—No se sabe porque no hay nada más, no se puede comparar con nada.

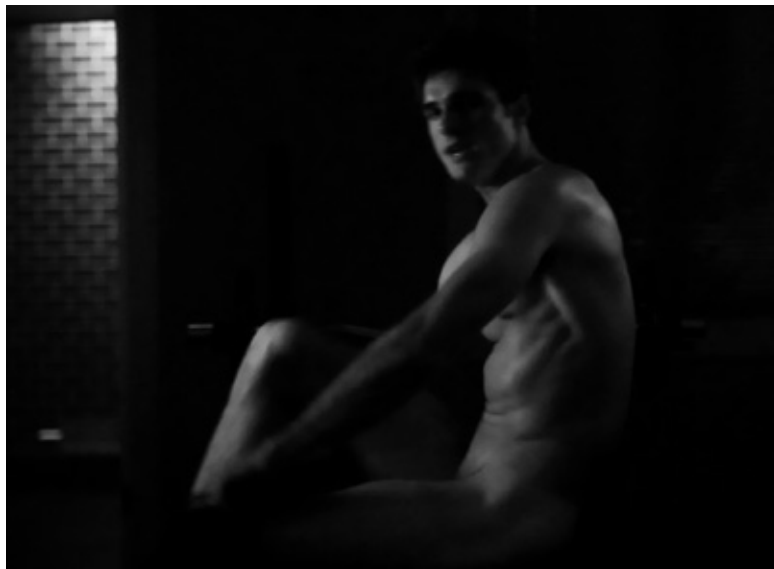
Así comienza uno de los momentos más icónicos de *Euphoria*, la serie creada por Sam Levinson: con una despreocupada conversación en la cafetería del instituto acerca del aspecto y el tamaño del pene que muestra la foto que Jules (Hunter Schafer) ha recibido en su teléfono. Tras discutir brevemente sobre ello, se rompe la cuarta pared y se produce un *impasse* narrativo para que Rue (Zendaya) pueda explicar a cámara los tipos de fotopollas que existen. A modo de presentación escolar, al estilo de los vídeos educativos que forman parte de los programas de educación sexual en los institutos, la joven ofrece una lección magistral a unos pasivos adolescentes que permanecen inmutables en sus pupitres. Rue mira a cámara y expone su tesis: «Hay dos tipos de fotopollas, las que pides y las que no». Una exposición que va acompañada de un pase de diapositivas que ilustra este contenido; esto es, una rápida transición de fotografías de miembros masculinos de variadas formas y tamaños. El análisis de Rue no se limita a lo cualitativo, aunque el dato que se aporta es bastante



Jacob Elordi en *Euphoria*, 2019.

Imagen: HBO / A24 / Little Lamb / The Reasonable Bunch.

escalofriante —las fotopollas solicitadas solo representan el uno por ciento del total que se reciben—, sino que establece un modelo para categorizar estas imágenes basándose en una cuestión de higiene. Este paréntesis dentro de la narración funciona, por un lado, como aclaración para que el espectador se familiarice con los códigos que rigen el intercambio de desnudos en la red; por otro, su función didáctica aporta herramientas para realizar un buen análisis visual de este tipo de contenido, de la naturaleza de estas imágenes y de la función que tienen en los distintos contextos en que son consumidas.



El sonido de las diapositivas al pasar, la luz del proyector que deja la clase en penumbra y la elección del *noir* como estilo para esta disección visual de los peenes (al fin y al cabo hay una cuestión casi criminal en el estudio de este tipo de imágenes) hacen de este momento uno de los más aplaudidos de *Euphoria*, una serie que subvierte modelos de representación, que se esfuerza por desentrañar la realidad juvenil desde una posición no normativa que asume su condición de presente en lo formal (la cuidada estética se acompaña con la generación que retrata) y en lo discursi-

vo (un cuestionamiento a la moral establecida, una clara sublevación antipatriarcal y un desafío al estilo de vida que esconde el sueño americano). Estas fotografías estarán coleando hasta el final de temporada, pero no serán los únicos desnudos que viajen por la red, ni tampoco los únicos que aparezcan en pantalla. Al contrario: en *Euphoria* el sexo explícito y los frontales (masculinos y femeninos) serán una constante, una de sus señas de identidad. Pero no hay nada gratuito en ello: Levinson busca restituir un equilibrio hasta ahora desajustado en la desnudez mostrada en pantalla —y que históricamente ha derivado en la co-



sificación de los cuerpos de las mujeres—, pero siendo fiel al retrato de la sociedad hipersexualizada en que vivimos.

En 1975, Laura Mulvey, teórica de cine feminista, publicó el célebre artículo *Placer visual y cine narrativo*, donde analizaba la representación de la mujer en el cine. En el texto, Mulvey explica cómo el inconsciente de una sociedad patriarcal inevitablemente estructura la forma fílmica de tal modo que la manera de interpretar las imágenes siempre

queda condicionada por la diferencia sexual. Son muchas las críticas que surgieron al que hoy es uno de los documentos fundamentales del análisis fílmico, pero es innegable que, en lo relativo al placer de mirar (inherente al acto de ver cine), sí existía —y existe— una mirada masculina dominante que condicionaba —y condiciona— la representación en pantalla. Medio siglo después del análisis de Mulvey, el audiovisual sigue reproduciendo una mentalidad sexista donde los desnudos masculinos son la excepción (y el motivo de estudio), la cuenta pendiente, y los femeninos una evidencia más de que el

dado el contenido altamente explícito de sus imágenes. Pero lo que resulta revelador en este asunto es el hecho de que este contexto sea el apropiado para mostrar sin censura desnudos frontales masculinos; de tal forma que mostrar penes está dentro de lo pornográfico o altamente hiriente, mientras que la desnudez femenina no suele precisar de advertencias previas. A pesar de amoldarse a las condiciones impuestas por una cadena de televisión y sus regulaciones internas, Levinson entra en este juego de hipocresías para, desde dentro, dinamitar el sistema con un relato que necesita desesperadamente de todas sus pollas.



cuerpo de las mujeres sigue siendo el objeto de deseo de las miradas masculinas.

Una doble moral que rige el sistema de clasificación audiovisual en países como Estados Unidos. Así, cada episodio de *Euphoria* viene precedido por la siguiente advertencia: «Este episodio contiene escenas violentas, explícitas y sexuales que pueden herir la sensibilidad del público. Puede no ser apto para algunos espectadores». Un aviso que quienes estén familiarizados con la serie pueden considerar totalmente pertinente

— ¿Qué te hace hombre? —

Un hombre llega borracho a casa y empieza a mearse en el recibidor. Su mujer y sus dos hijos adolescentes salen a ver qué está pasando y observan la escena asomados a la escalera desde la planta de arriba. En este momento se inicia una conversación a dos alturas: la mujer y los hijos arriba, el padre con la bragueta abierta y el pene fuera, abajo. Toda la escena se va a resolver en esta disposición, con planos-contraplanos que muestran esos dos niveles de altitud. Se trata

de un momento crucial en la serie y que llega a mitad de la segunda temporada: el estricto y autoritario Cal (Eric Dane), el padre de Nate (Jacob Elordi), está confesando a su familia que se acuesta con otras personas, tanto mujeres como hombres. Que así es él, insiste, hombre al cien por cien. Una vez soltada la bomba, se abrocha la cremallera, para seguir detallando cómo se siente, la decepción que ha resultado ser su vida y la mentira en la que están viviendo todos. Esta confesión no es nueva para el espectador que, desde los primeros compases de la ficción, presencia uno de los encuentros sexuales de Cal (encuentro no, abuso, ya



que se trata de una menor), además de estar al tanto de la existencia de numerosas grabaciones con los «deslices» que de forma habitual lleva a cabo en su doble vida. Ambas escenas (la confesión y el encuentro sexual con Jules) tienen como punto de fuga el pene de Cal, que ocupa un espacio significativo que no se limita al encuadre: se trata de asociar la masculinidad (tal y como la entiende el personaje) a esa parte de su cuerpo que es, a su vez, la que le hace vulnerable. Pero que esto no nos lleve a error: mientras que en la escena de la confesión existe una connotación de humilla-

ción, de ridiculez (un plano picado que muestra a este señor borracho en horas bajas con la polla al descubierto), en la escena con Jules la planificación del encuadre está diseñada de tal forma que su pene quede en un oscurecido pero agresivo primer plano (con la menor sentada detrás, sobre la cama, en un segundo término) asociando esta parte de su cuerpo con la dominación, una terrible realidad que es una cuestión de poder. Tanto Cal como Nate (probablemente los dos personajes masculinos más relevantes de la serie, con la posible excepción de Fezco) están continuamente cuestionándose su masculinidad o sintiendo que son los demás quienes ponen tal cuestión en entredicho. Algo que se relaciona con la homosexualidad latente en cada uno de ellos, y que se traslada a la pantalla a partir de los desnudos masculinos.

En el segundo episodio de la primera temporada, la voz en *off* de Rue (narradora omnisciente de la serie) explica que Nate «odiaba estar en el vestuario y lo espontáneos que eran sus compañeros cuando iban desnudos. Cómo le hablaban con aquello colgando entre las piernas. Hacía esfuerzo por mantener contacto visual...». En ese momento, la imagen muestra a un Nate que desvía su mirada hacia la entrepierna de alguno de sus compañeros; el contraplano se convierte en esa mirada y la cámara subjetiva registra *ipso facto* el pene que tanto evitaba contemplar. A cámara lenta, con un acompañamiento musical a base de una percusión con fuertes y rítmicos golpes (el tema que se asocia a este personaje), la secuencia adopta la estética tantas veces empleada para filmar espacios de intimidad femenina (como vestuarios o fiestas de pijama), donde mostrar los desnudos era una cuestión de erotismo para el espectador, sin importar la lógica interna de la narrativa del momento. Nate también está en un vestuario, y su mirada es masculina. A su alrededor, otros hombres desnudos que se mueven por la estancia dando saltos con aquello subiendo y bajando, da como resultado una imagen que se sitúa en las antípodas de la erótica idealizada de las escenas similares protagonizadas por mujeres. Levinson vuelve a este momento (al vestuario) en el último episodio de la segunda temporada (la última hasta la fecha),

con un número musical dentro de la obra de teatro que se representa en el instituto y que está basada en las vidas de los protagonistas. Este momento metacinematográfico recrea, de alguna manera, la escena de Nate en el vestuario a pesar de que quien ha escrito la obra no ha podido acceder a los pensamientos que la omnisciente Rue expresaba al principio de la serie. Se evidencia así la notoria pulsión homosexual que tan fuerte e inconscientemente autocensura Nate. A ritmo de «It's Raining Men», en mitad del escenario, sudorosos adolescentes se rozan en un erótico baile que culmina con la construcción de una enorme polla (compuesta por un saco de boxeo y dos grandes *puffs*) que ridiculiza la homofobia de quienes abandonan una masculinidad que reprime sus instintos pero endiosa sus falos.

— El tamaño no importa, el encuadre sí —

Lo verdaderamente complejo de una propuesta como *Euphoria* está en transitar la fina línea entre la subversión (o la denuncia) y la legitimación. O dicho de otra manera, proponer un relato que sea capaz de no alinearse con aquellas estructuras, modelos o ideas que precisamente intenta destronar. La segunda temporada de la serie comienza con un *flashback* que muestra a la abuela de Fezco (Angus Cloud) en su juventud. Principios de los ochenta; una mujer entra, pistola en mano, en un club de *striptease*. Avanza por el local, atraviesa los vestuarios y llega hasta un despacho donde una de las chicas está haciéndole una feliación a un tipo. La mujer del arma se planta delante del hombre, que queda con la erección al descubierto en el centro del encuadre, y ella dispara. Dos veces: una bala en cada rodilla, dejando la polla intacta en medio de la carnicería. La mujer sale del club y se monta en el coche donde está esperando el pequeño Fezco. Lo interesante de esta escena es lo que bulle debajo de ella: una abuela que protege a su nieto de los daños físicos de su padre. El plano del pene erecto flanqueado por dos rodillas sangrantes es la imagen de la superioridad de quien empuña el arma, un acto que trivializa

lo que el hombre tiende a mitificar. Y aquí, ante todo, lo importante es el encuadre.

Ya lo explicaba Rue en su pedagógica presentación sobre las fotopollas: no es tanto lo que se muestra como la forma en que se muestra. En el *flashback* del club de *striptease* hay una voluntad consciente por no convertir este momento en un desfile de mujeres desnudas. Si se analiza minuciosamente la secuencia se observa que son pocos los pechos que se muestran y que la mayoría de las mujeres que hay en el camerino o sobre el escenario están vestidas. A lo largo de la serie, el tiempo que duran los desnudos en pantalla obedece a algún fin narrativo. Las imágenes de los vídeos porno a los que hacen alusión los personajes —o que ellos mismos consumen— suelen introducirse en la narración con un montaje tan rápido y acelerado que cuesta identificar lo que muestran con nitidez (algo que favorece también cierta distorsión al agrandar, pixelar o fragmentar las imágenes de los vídeos sacados de la red). Su presencia queda justificada por Rue, quien pide a los espectadores no escandalizarse y comprender que los intercambios de *nudes* y vídeos sexuales son una práctica habitual en su generación. Incluso una de las subtramas de la ficción aborda los fetiches sexuales y cómo las plataformas y redes sociales proporcionan un amplio canal de difusión y acceso a todo tipo de contenido sexual. Es descomunal y es aterradora la cantidad de contenido explícito (extremo) que viaja en cuestión de segundos a los *smartphones* que están en manos de adolescentes. La pequeña pantalla de sus teléfonos es la entrada a otro mundo más carnal y físico, menos íntimo y privado. O, quizás, este apéndice es ya una extensión de su propia vida, un espacio que, aunque no es seguro, proporciona un lugar en el que exhibir y mostrar la parte de uno mismo que se tiende a ocultar. Antes de *Euphoria*, Sam Levinson había filmado *Nación salvaje* (2018), una película que ya adelantaba muchas de las cuestiones que están presentes en la serie. A pesar de no mostrar desnudos (las leyes que se aplican a las películas con distribución en salas son más estrictas que para las obras que van directamente a plataformas de *streaming*), el eje argumental es el hackeo de los mó-

viles de toda una comunidad (Salem), sacando a la luz toda la actividad que se ha hecho con ellos. Todo tipo de *sexteo* y contenido pornográfico pone de manifiesto la hipersexualización de las relaciones, así como la vida dual que permite el acceso a la red. Una dualidad que en *Euphoria* forma parte de la narración, incidiendo en que lo público y lo privado están delante o detrás de cada *black mirror*.

Levinson da una magistral lección al no caer en paternalismos, juicios o condescendencia a la hora de ahondar en el retrato de una generación incapaz de asumir la celeridad del mundo que le ha tocado vivir. En medio de este frenesí visual, importa la manera en que se componen los planos. Porque lo que se muestra y lo que no, y la forma de mostrarlo, no es algo arbitrario ni trivial. Romantizar un desnudo femenino (como tradicionalmente ha hecho la ficción televisiva) o mostrar la vulnerabilidad masculina a partir de un pene eWrecto de un hombre en horas bajas son dos posturas antitéticas que sustentan discursos opuestos. *Euphoria*, claramente, se alinea con el segundo de ellos: con el que busca aniquilar un sistema de masculinidad dominante, el que cuestiona la moralidad conservadora aún vigente, desafía la mirada masculina y la forma en que aún se cosifica a las mujeres. ●

La fuente de la juventud, Lucas Cranach el Viejo, 1546.



Alas líquidas: sobre la natación

POR MARILENA DE CHIARA

Cómo empieza el mar tiene comienzos infinitos.

Alice Oswald, *Nobody*

En la médula del movimiento —exacto y medido— agua y piel se funden, los poros se licuan en la corriente íntima que articula las brazadas e impulsa los golpes de las piernas. El cuerpo todo alberga el equilibrio, mecido por el balanceo de la respiración que —exacta y medida— señala el doble aliento, aéreo y líquido. Y así los músculos todos conspiran para sostener la tensión y dibujar la danza de los estilos que —exactos y medidos— graban el vuelo sin peso: la ceremonia de la natación.

«En cuanto el nadador toca el agua, ya no hay nadie más», escribió Charles Sprawson en su ya canónico ensayo *El nadador como héroe*: «buena parte del entrenamiento del nadador sucede en el interior de su cabeza, sumergido como está en el sueño continuo de un mundo subacuático», en el ensueño que vibra en la práctica de la natación. Porque antes de la precisión técnica y de la memoria muscular, antes del salto intencional y de la respiración húmeda, nadar es un ejercicio profundo de intimidad, en el borde entre percepción y vivencia, allanado por la experiencia del silencio azul. El gesto pulsante de la cabeza que se sumerge y emerge, de los miembros que empujan y relajan, acompaña la oscilación del pensamiento, completamente centrado en el cuerpo y a la vez libre en su dinamismo fluido, desnudo y expuesto como la silueta que acaricia la transparencia y la domina. Domar las aguas es domar las olas internas, las intermitencias del corazón, que son cuatro y exactas y medidas.



— 1. Estilo libre —

La propulsión procede de piernas y brazos, empeines y palmas dialogan con el agua —eso es, la atraviesan y se dejan atravesar, como insinúa la etimología de la palabra *diálogo* (a través del *logos*). Los músculos abdominales todos condensan el impulso y la espalda responde, firme y flexible, a la euforia del vuelo. Mi cuerpo (y el tuyo) lo sabe y por eso sigue nadando: «El salto en el mar reaviva, más que cualquier otro acontecimiento físico, los ecos de una iniciación peligrosa», recuerda Gastón Bachelard en *El agua y los sueños*. Y el salto en la piscina renueva la repetición, la línea negra en el fondo como horizonte iniciático, señal del viraje que es lanzamiento espacial.

Aún sueño con aquella línea, cuento las baldosas que la componen, las que la rodean, las que la separan de ambos bordes del rectángulo perfecto donde se fusionaban aire y agua. Nadaba y entrenaba cada día de la semana, en el amanecer leve de las estaciones; nadaba y competía cada fin de semana, en la atmósfera de cloro y adrenalina, los oídos insonorizados en el gorro, la mirada azulina por el cristal de las gafas, el bañador perfilando la elasticidad de mi cuerpo infantil. La memoria del agua permanece en los recuerdos de mi infancia y adolescencia y ahora mismo, mientras me miro las manos en el teclado, escucho la voz de mi entrenador: pega el meñique al anular, eres un pez, tus escamas no pueden separarse. Recoge el agua con la cuenca de la mano, protégela y ella te permitirá avanzar. Y respira, dentro del agua, deja que entre, eleva solo la mitad de la boca, un ojo dentro y uno fuera, abiertos.

Para nadar hay que aprender otra forma de mirar, humedeciendo la retina con la opacidad de la espuma, en la orilla donde el peso y su ausencia se encuentran, flotando. También los ojos de quienes nos miran desde la grada de la piscina o la playa del mar deben ensayar una perspectiva distinta, híbrida, oblicua. Sobre eso tratan estos versos del poema «Ver a Marta nadar», hermoso poema de José María Micó: «Miro la perfección de sus brazadas, / esa falsa indo-

lencia con que flota / por encima de todo, / el moderado y terco / esfuerzo de la espalda deslumbrante, / su extraña finitud entre infinitos / de arena y aire y agua, / un cuerpo que en la luz clarea y fulge / siempre igual a sí mismo, / rompiendo olas para unirse al mundo, / mientras deja en su estela / un tributo de piel para los peces».

— 2. Espalda —

Hay otra línea que guía el movimiento, está en el techo que es cielo abierto y cerrado. Cuando la espalda vibra por el contacto intermitente con el agua, el cuello ligeramente arqueado orienta la posición de la cabeza, acogida por la cuna espumosa. Y la mirada, punteada de gotas azules, reconoce las banderillas que anuncian el viraje. El estilo libre se invierte, brazos y piernas se abren hacia el paisaje sonoro. La expansión de la espalda atenúa el golpe con el volumen de las olas, cada uno de los músculos —trapecio, dorsales, romboides, serratos, elevador y subescapular— late en la arquitectura perfecta de la senda corporal, su reflejo abdominal la expone, estabilizándola.

Para nadar hay que aprender a caminar en horizontal, entregándole al agua las cargas anatómicas y mentales y emocionales. Prever el resultado del gesto y posponer su realización hasta el momento preciso en que se produce la fusión: «nunca aprendimos nada en absoluto / sobre natación, más solo / cómo postergar, uno tras otro, / sueños y pena, amor y gracia; / cómo sobrevivir en cualquier sitio», canta Mary Oliver en el poema *Clase de natación*. Somos aprendices de horizontalidad.

— 3. Pecho —

La simetría es central: brazos y piernas entablan una conversación lúcida, si estas se recogen, aquellos se expanden, y al revés, en un baile pautado por la cabeza

(que se eleva y se hunde) y articulado por pectorales, abdominales y dorsales, en la contención de trapecio y transverso. Empeines y plantas acercan y rechazan el líquido en un ritual de seducción que las manos replican. En el medio, el agua. Fuera y dentro, variaciones del silencio: «se da una concentración absoluta en el acto de nadar, en cada brazada, y al mismo tiempo la mente flota en libertad, queda absorta en una especie de trance», escribió el neurólogo Oliver Sacks en uno de los ensayos de *Todo en su sitio*. Y la periodista Bonnie Tsui, en *Why We Swim (Por qué nadamos)*, afirma: «Encontrar un ritmo en el agua es descubrir una forma nueva de estar en el mundo, fluyendo».

Para nadar hay que aprender a recolocar los pensamientos, cada uno en la fracción de piel que le corresponde, para que el cuerpo se deslice, sin luchar en el elemento nuevo que produce el encuentro. En *Penélope y las doce criadas*, reescritura de la *Odisea*, Margaret Atwood da voz así a la madre de Penélope: «El agua no ofrece resistencia. El agua fluye. Cuando sumerges la mano en el agua, lo único que notas es una caricia. El agua no es un muro sólido, no te puede detener. [...] No lo olvides, hija mía. Recuerda que eres mitad agua». Pues nadar es la huella de nuestro origen amniótico, la comunión con el primer latido.

— 4. Mariposa —

Los brazos dibujan un círculo continuo, los pies unidos ondean, guiados por el compás de la cadera, como ave acuática, fénix que en un tiempo de Planck infinito muere y resurge. Una definición de la belleza es el estilo mariposa. Congrega elegancia y fuerza, ligereza y firmeza en la fórmula de intención y reacción que todo el cuerpo imprime en la materialidad del agua, con cadera y piernas de delfín, tronco de gato, brazos de mariposa, cuello de cisne —la fusión imaginativa de la velocidad entre especies.

Porque para nadar hay que aprender a desear una belleza propia, la belleza que es pérdida de estabilidad y

solidez porque es fusión con el medio líquido. «Cada agua posee sus propias reglas y dones. Su uso inexacto es difícil de explicar. Quizá signifique esa lucha eterna por conocer la belleza, aproximarse a lo bello con exactitud», escribe Anne Carson en *Norma enrevesada*. Y sigue: «Cada agua está en un lugar correcto pero ese lugar vive en continuo movimiento, debes persistir en su búsqueda procurando que te encuentre. En cada brazada el movimiento se sumerge y remerge una y otra vez». ●

Bibliografía

Anne Carson, *Norma enrevesada*, traducción de Jeanette L. Clariond, Madrid, Vaso Roto, 2025.

Bonnie Tsui, *Why We Swim*, London, Penguin Random House UK, 2020.

Charles Sprawson, *El nadador como héroe*, traducción de Lorenzo Luengo, Madrid, Siruela, 2023.

Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

José María Micó, *Primeras voluntades*, Barcelona, Anagrama, 2020.

Margaret Atwood, *Penélope y las doce criadas*, traducción de Gemma Rovira, Barcelona, Salamandra, 2020.

Mary Oliver, *Devociones*, traducción de Andreu Jaume, Barcelona, Lumen, 2025.

Oliver Sacks, *Todo en su sitio. Primeros amores y últimos escritos*, traducción de Damià Alou, Barcelona, Anagrama, 2020.





Greta Garbo, 1935. Fotografía: Getty.

Irse como Greta Garbo

POR RUBÉN DÍAZ CAVIEDES

Antes respondía al teléfono, aunque fuera para decir que no. Ahora ya ni eso. Greta Garbo, la mayor estrella de cine del momento, ni siquiera tiene má-nager: el último se retiró hace años y desde entonces no ha contratado uno nuevo. Solo contesta por carta, si acaso contesta, y siempre para decir lo mismo: que no, que no y que no. Veintiséis guiones han pasado ya por sus manos, veintiséis, y todos los ha rechazado. La mayoría, con protagonistas femeninas de relumbrón: Penélope en la *Odisea*, la Juana de Arco de Bernard Shaw, un *biopic* sobre George Sand, otro sobre Sarah Bernhardt, Marie Curie, Anastasia Romanov... Hasta Norma Desmond, la legendaria Norma Desmond de *Sunset Boulevard*, se la ofrecieron a ella antes que a Gloria Swanson. Ingrid Bergman, la otra sueca de Hollywood, ha ganado ya dos Óscar con papeles descartados por Garbo. Ni siquiera reacciona ante los directores europeos, por quienes siempre ha sentido debilidad. Wilder, Hitchcock, Cocteau, Lubitsch... Ninguno logra sacar a la superestrella de su ensimismamiento.

Porque será ensimismamiento, ¿verdad? Será que está endiosada. Quizá crea que ningún estudio puede pagarle ya el caché que merece. O tendrá mal de amo-

res: todo el mundo sabe que Garbo lleva una vida romántica, ejem, un tanto desordenada. En las columnas de los tabloides se insinúa todo eso y alguna cosa peor. Por ejemplo, se cuenta que el Departamento de Inmigración ha empezado a recibir cartas pidiendo su deportación. Estados Unidos acaba de entrar en la Segunda Guerra Mundial y la actriz, que es de un país neutral, no ha hecho nada por explicitar su lealtad a la bandera americana. Ahí está Marlene Dietrich, mientras tanto, que ha renunciado a la nacionalidad alemana e incluso ha viajado dos veces a Europa para actuar ante las tropas. ¿Es mucho pedir, acaso, que Garbo haga como ella? ¿Que se ponga una falda cortita, sonría un poquito y se deje abrazar por los soldados? ¿O es que debemos dudar de que apoya a la causa aliada? Quienes difunden estas maledicencias saben que dos de sus mayores personajes siguen vivos en la imaginación popular: Mata Hari y Ninotchka. Una era espía al servicio de Alemania en la Primera Guerra Mundial; la otra, agente soviética bajo las órdenes de Stalin. También es un hecho conocido que Hitler siente fascinación por Greta Garbo.

Ella no responde, por supuesto. Ella no coge el teléfono ni al presidente de la Metro-Goldwyn-Mayer,

como para replicar a cuatro reporteruchos patrioterros¹. Además, sabe bien dónde empezó todo esto: con *Two-Faced Woman*, la última película en la que participó. Era una comedia romántica de George Cukor en la que Garbo interpretaba a una mujer que se hacía pasar por su propia hermana gemela para reconquistar a su marido. Tras su estreno en 1941, la Legión de la Decencia, una asociación ultracatólica con mucha influencia en la época, le había asignado la calificación C, la más severa de su escala, por su «actitud inmoral y anticristiana respecto al matrimonio», sus «escenas impúdicas» y su «vestuario provocador»². Y el arzobispo de Nueva York, Francis Spellman, se había enfrascado en una cruzada personal contra la película, consiguiendo que se prohibiera en su ciudad y que se proyectara censurada en Boston, Chicago y otras grandes capitales. Al final, la cinta tuvo que ser retirada de las salas de cine y reestrenada a escala nacional sin las secuencias problemáticas, convertida en un bodrio infumable que fracasó en taquilla y cosechó unas críticas terribles, como era de esperar. En la revista *Time*, por ejemplo, se decía que ver a la gran Greta Garbo en aquel esperpento «era casi tan chocante como ver a tu madre borracha». La cita es literal³.

El escándalo trastoca la imagen de la actriz. Más que su imagen, el aura sobrenatural que la envuelve, que tanto le ha costado fabricar a la Metro-Goldwyn-Mayer. A sus treinta y seis años de edad, la intocable diosa escandinava, la enigmática estrella de escarcha, glamur y terciopelo, ya no es tal: ahora es una celebridad corriente. Es entonces cuando las cabeceras meramente conservadoras, y no solo las puramente cristianas, comienzan a ensañarse con ella, aireando sus rarezas. Muchos lectores descubren que precisamente ella, la actriz más cotizada de la industria del cine, nunca ha ido a la gala de los Óscar, ni siquiera las cuatro veces que ha estado nominada⁴. También trasciende que se niega a firmar autógrafos, tomarse fotos y atender a la prensa. Es más: las cartas de sus admiradores, que llegan por sacos a su mansión de Beverly Hills, las tira todas sin abrirlas. Sus vecinos dicen que solo sale a la calle cuando llueve, bajo un gran paraguas acampanado que le permite pasar desapercibida. Se pone bolitas





**Debe ser duro que te echen
de un lugar y que luego te
aplaudan por irte. Debe ser duro
vivir en un armario como el de
Greta Garbo, cuyas puertas no
dan a la pequeña parcela del
mundo que tenemos los demás,
sino al mundo entero**

de algodón en los oídos, como si tuviera una infección, pero solo son un pretexto para evitar entablar conversaciones. En los mentideros de Hollywood, donde solían apodarla la Divina y la Esfinge Sueca, tiene un mote nuevo: ahora la llaman Greta Garbage⁵.

Greta Garbo adquiere la ciudadanía estadounidense en 1951. Cuando acude a firmar el acta al Servicio de Inmigración y Naturalización lo hace cubierta con un velo negro y solo consiente que los reporteros le tomen una fotografía. Luego se deshace de su mansión de Los Ángeles y se compra un apartamento en el número 450 de la calle 52 de Nueva York, donde se dispone a vivir el resto de sus días. Aunque está en un edificio para gente con posibles, se trata de una vivienda modesta, no, modestísima para una celebridad de su talla. Garbo ha invertido su fortuna y sus propiedades en un fondo fiduciario y el salario mensual que recibe a cambio asciende a varias decenas de miles de dólares de la época: si quisiera, podría vivir en cualquier palacete del Upper East Side, no en un piso de tres dormitorios con vistas a los muelles del East River. ¿Es esta la nueva personalidad pública de Greta Garbo?, se pregunta ahora la prensa sensacionalista. ¿Quiere redimirse y presumir de frugalidad? Ella recibe estas críticas ya no con enfado, que también, sino con cierta incredulidad. Garbo se había criado en Södermalm, la mayor barriada obrera de Estocolmo, hija de un campesino metido a barrendero y una

madre de ascendencia sami que limpiaba por horas en las casas de los ricos. Uno de aquellos ricos, al parecer, llegó a ofrecerse a adoptarla cuando vio las tremendas dificultades que atravesaban sus padres para ponerle un plato de comida en la mesa. ¿Frugal, aquel piso de Nueva York? Frugal era la vida en Estocolmo en 1905. Una vivienda como aquella, un sueldazo sin trabajar y el anonimato que ofrecían las intrincadas calles de Nueva York eran todo a cuanto una persona cabal podía aspirar.

Así veía el mundo Greta Garbo. Así pensaba. Lo sabemos por sus amigos, o quienes decían serlo, muchos de los cuales acabaron revelando sus confidencias. Solo ellos conocen la dirección concreta de su casa, en cuyo timbre no hay nombre ni distintivo. Solo ellos saben cómo conseguir que no cuelgue el teléfono o que vuelva la cabeza por la calle: llamándola Harriet Brown. Solo ellos saben que colecciona muñecas antiguas y libros de *Peter Rabbit*, que su loro sabe imitar el sonido de un pedo y que el perro que más ha querido en su vida fue un chow chow llamado Flimsy. Son detalles, estos y muchos más, que aparecen en una serie de crónicas por entregas publicadas por la revista *Life* en 1955. Poco después, su autor, John Bainbridge, las amplía y las publica independientemente con el título de *Garbo*, la primera biografía de la actriz, que se convierte rápidamente en *best seller*⁶. Garbo corta la relación con varios de sus amigos, aquellos de quienes más sospecha, pero no es suficiente. Uno de los mayores golpes se lo propina Cecil Beaton, modisto, fotógrafo y mejor amigo suyo, que se explaya sobre ella en sus famosos diarios. Otro, Sam Green, un jovencísimo admirador con el que acaba trabando amistad, que resulta que graba las conversaciones telefónicas que mantiene con ella a menudo⁷. Pero la peor traición, sin dudar, es la de la poetisa y dramaturga Mercedes de Acosta, que publica *Here Lies the Heart* en 1960. Se trata de una autobiografía en la que repasa, con todo lujo de detalles, sus romances y escarceos con algunas de las mujeres más deseadas de las últimas décadas: Marlene Dietrich, Ona Munson, Isadora Duncan, Adele Astaire... y Greta Garbo, de quien dice que no fue una más. Aunque su relación acabó hace tiempo, es el gran

amor de su vida. Incluso conserva las cartas que la actriz le ha escrito durante los últimos veintiocho años⁸. Garbo le retira la palabra y no vuelve a verla nunca.

La neblina en torno a Garbo se disipa con aquella revelación. Las piezas del puzzle que era su vida empiezan a encajar lentamente. Quizá acertemos más diciéndolo con llaneza: aquello fue una gran caída del guindo. ¿O de verdad creía usted que aquella campaña contra ella, la de la Legión de la Decencia y el arzobispo de Nueva York, tenía que ver realmente con *Two-Faced Woman*? Basta con ver la película: no tenía nada de indecente, ni siquiera para el puritanismo y la santurronería asfixiantes del cine de la era Hays. Lo que tenía, eso sí, era un director homosexual, George Cukor, y una mujer lesbiana en el papel protagonista. Quizá el público lo ignorara, pero era *vox populi* en las redacciones de los tabloides y en las sacristías. Él había cedido a la presión, por no llamarlo coerción, y se había casado con una mujer poco después del escándalo (y luego, para probar su hombría todavía más, se había enrolado en el Signal Corps, el cuerpo de comunicación del ejército estadounidense). Lo peligroso es que ella parecía decidida a no hacer lo propio, ni siquiera a mantener un sonado «romance», entre comillas, con algún soltero de oro del momento⁹. Peligroso, y no solo irritante, porque venía precisamente de alguien tan sumamente famosa e influyente, capaz de hacer que cundiera el ejemplo, sentar precedente y quién sabe cuánto más¹⁰. Garbo, que en efecto aguantó durante un tiempo, valorando la posibilidad de volver al cine cuando las aguas se hubieran calmado, acabó rindiéndose o cansándose, eso qué más dará, y marchándose de Hollywood sin decir adiós. En otras palabras: ellos ganaron y ella perdió.

Y lo peor de todo, quizá, es lo que ocurrió después: que la fama no remitió. Que los meapilas y los salvapatrias, al triunfar, perdieron el interés por ella, pero ahora era admirada, hasta despertaba más fascinación que antes, por haber abjurado del estrellato. Y que la verdad no interesara a nadie, ni siquiera a las personas bienintencionadas, por más que la hubieran descubierto ya a fuerza de tanto hurgar. Debe ser

**Según John Bainbridge,
Greta Garbo disfrutaba de
«un nivel de fama y adulación
que el mundo no ha concedido
nunca a ninguna persona viva».
Mercedes de Acosta afirmaba
que «en ningún momento
de la historia del mundo una
sola mujer ha influido tan
profundamente en tantas otras»**

duro que te echen de un lugar y que luego te aplaudan por irte como si hubiera sido iniciativa propia. Debe ser duro vivir en un armario como el de Greta Garbo, cuyas puertas no dan a la pequeña parcela del mundo que tenemos los demás, sino al mundo entero. Hasta los elogios deben molestar, como nos consta que le molestaban, cuando se hablaba de ella como si fuera una especie de iluminada existencialista, alguien muy profundo, incluso una gran intelectual. Con sus amigos, los pocos que le quedaban cuando era mayor, bromeaba sobre aquella costumbre suya de ponerse bolitas de algodón en los oídos: decía que era para que no entrase el viento, porque tenía la cabeza hueca.

Greta Garbo murió en Nueva York el 15 de abril de 1990, con ochenta y cuatro años de edad. Y hasta muy poco antes de aquello todavía salía a la calle. Decía que era su actividad favorita: caminar entre el gentío, incluso seguir a personas al azar mientras hacían sus recados por la ciudad. Un consejo: no la imagine como una viejita achacosa, porque no lo era. Todavía conservaba aquella belleza tan suya, extraordinaria por mundana, y esa pose elegantona de los viejos pósteres de sus películas. Lo atestiguan las fotos de los *paparazzi*, que todavía la retrataban de vez en cuando, aunque guardando las distancias, y los testimonios de quienes la reconocían, o creían reconocerla, al cruzársela por la calle, fugaz como una aparición. Quizá

tampoco debamos imaginarla enfurruñada, arisca, enfadada con todo: forma parte de esa leyenda de la que ella siempre renegó. Y, a fin de cuentas, era una actriz, la mejor del mundo, interpretando el papel de desconocida. Como les ocurría a sus vecinos de Nueva York, tampoco nosotros sabremos nunca si aquella era Greta Garbo o solo alguien que se le parecía. ●

1 Aunque sí se refirió al asunto en privado. Al menos dos de sus grandes biógrafos, John Bainbridge y Barry Paris, comentan que Garbo bromeaba sobre haber aprovechado la admiración de Hitler para asesinarlo personalmente. Sam Green, el mayor confidente de la actriz, cita sus palabras así: «Hitler no paraba de escribirme e invitarme a ir a Alemania. Si la guerra no hubiera estallado cuando lo hizo, habría ido, habría sacado una pistola del bolso y le habría disparado, porque sería la única persona a la que no habrían cacheado» (en David Bret. *Greta Garbo: A Divine Star*. Biteback Publishing. 2012).

2 Anón. «Spellman Scores New Garbo Film; Archbishop Warns Catholics That Seeing It May Be an Occasion of Sin». *The New York Times*. 27/11/1971.

3 Anón. «Cinema: The New Pictures». *Time*. 22/12/1941.

4 Por sus papeles en *Anna Christie* (1930), *Romance* (1930), *Camille* (1938) y *Ninotchka* (1940). En 1930, la Academia de Estados Unidos todavía permitía a los nominados optar a dos premios en la misma categoría por dos películas estrenadas el mismo año (en la actualidad también pueden hacerlo, pero concurrendo en categorías distintas). Garbo acabó recibiendo el Óscar honorífico en 1955, cuando su retirada se daba ya por consumada, pero tampoco acudió a recogerlo.

5 En castellano, Greta Basura.

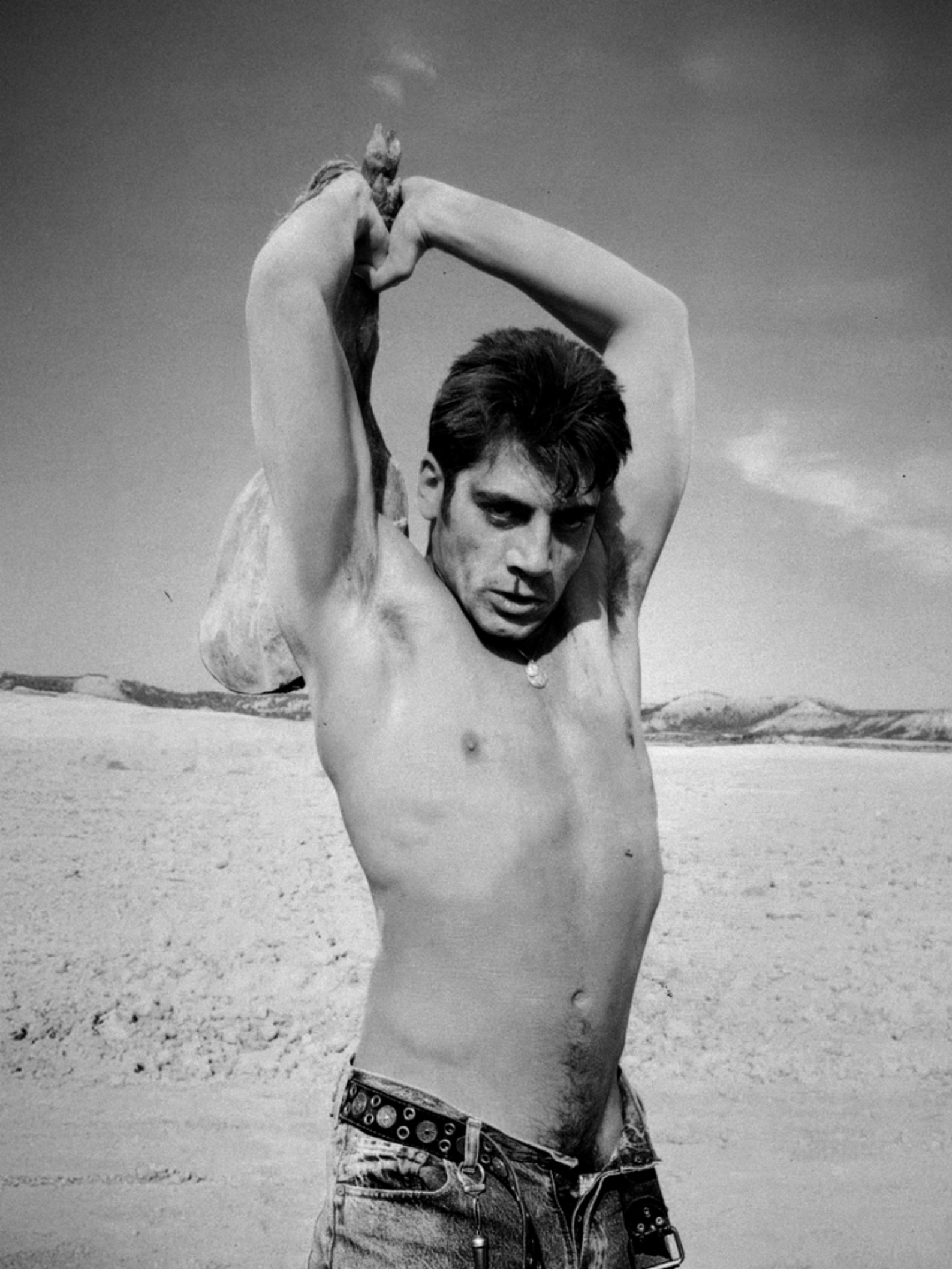
6 John Bainbridge. *Garbo*. Frederick Muller Ltd. 1955.

7 En total, unas cien horas de conversación. Son la fuente de información primaria sobre las opiniones y la biografía privada de Greta Garbo. La actriz cortó su relación con Green en 1985, cuando intuyó que se estaba aprovechando de ella. En 1994, Green depositó las cintas con las grabaciones en los archivos de la Universidad Wesleyan de Middletown, Connecticut.

8 Mercedes de Acosta cedió las cartas a la Biblioteca Museo Rosenbach de Filadelfia con la condición de que no vieran la luz hasta diez años después de la muerte de Greta Garbo. En el año 2000, cuando su contenido fue revelado, se pudo comprobar que no eran cartas de amor ni contenían pasajes subidos de tono, como parecía sugerir el hecho de haberlas sometido a embargo. Después del romance entre ambas, que tuvo lugar en los años treinta, Garbo había pasado años rechazando los esfuerzos de la poetisa por retomar la relación, hasta el punto de llegar a pedirle expresamente que no le escribiera más poemas. De Acosta no exageraba al afirmar que la actriz había sido el gran amor de su vida, pero sí lo hacía al dejar caer, con cierta ambigüedad, que el sentimiento era recíproco.

9 Todo parece indicar que Greta Garbo sí se avino a disimular su orientación sexual durante sus primeros años en Hollywood, cuando todavía la comprometía su contrato con la Metro-Goldwyn-Mayer. Es sabido que llegó a convivir un tiempo con John Gilbert, una de las mayores estrellas del cine mudo, y que él le pidió matrimonio tres veces antes de darse por vencido. También se dejó ver ante los fotógrafos con Leopold Stokowski, un famoso director de orquesta, aunque la mayoría de los biógrafos modernos dan por sentado que tampoco fue un romance genuino. A lo largo de los años, la prensa llegó a relacionarla con decenas de hombres, pero hoy tenemos claro que casi todos eran simples amigos y conocidos (y varios de ellos, también homosexuales). En la actualidad se sigue recurriendo a estos ejemplos para intentar certificar que Garbo, en lugar de lesbiana, era bisexual.

10 Creemos no estar exagerando. John Bainbridge, su primer biógrafo, decía que Greta Garbo disfrutaba de «un nivel de fama y adulación que el mundo no ha concedido nunca a ninguna persona viva» (en John Bainbridge. «The Great Garbo. A Candid Biography, First of Three Parts». *Life*. 10/01/1955). Mercedes de Acosta afirmaba que «en ningún momento de la historia del mundo una sola mujer ha influido tan profundamente en tantas otras mujeres» (en Mercedes de Acosta. *Here Lies the Heart*. André Deutsch. 1960).





HANNAH ARENDT

EL TOTALITARISMO, AYER Y HOY

POR **NORBERT BILBENY**

Hannah Arendt murió justo hace cincuenta años, en 1975. Tenía sesenta y nueve años de edad. Sabemos quién fue Hannah Arendt, pero cuesta más decir qué fue Hannah Arendt. «Filósofa», sí, pero también escritora. «Académica», sí, pero al mismo tiempo periodista. Yo me quedo con que fue una pensadora de la política y del ser humano. Es decir, entre lo público y lo íntimo, la politología y la antropología. Lo suyo es ese estar «entre». Pensar entre la política y la moral; entre la revolución y el orden; entre el pasado y el presente. Pensar el ser humano y la política como siempre, ambos, *inter homines*.



› ¿Qué hubiera dicho Arendt al ver a Elon Musk saludando brazo en alto a lo nazi? Es seguro que no le sorprendería encontrar elementos totalitarios en la política de hoy, la tercera década del siglo XXI. Estamos en plena revolución conservadora

— La generación política de Hannah Arendt —

Ante este carácter intermediario de su obra y también de su vida, no puedo menos que asociarla con otras pensadoras y escritoras de su tiempo: Simone de Beauvoir, Simone Weil, Susan Sontag, Joan Didion, Oriana Fallaci... En Estados Unidos a este tipo de autores se les llama *public intellectuals*. Y ante la doble condición de Arendt como escritora política y periodista, yo la asocio también con algunos hombres de su tiempo: Arthur Koestler (*El cero y el infinito*), Elias Canetti (*Masa y poder*), Albert Camus, al que conoció en París en 1952 (*El hombre en rebeldía*), George Orwell (1984)...

Pero como ella fue, ante todo, una filósofa de la política, hemos de situarla entre estos mismos filósofos y filósofas de su tiempo. El siglo XX ha tenido tres generaciones de teóricos de la política y de lo político, yendo a la raíz de la primera. Hay una generación de la crisis europea, tras la Primera Guerra Mundial. Es aquella destacada, como uno de sus precursores, Max Weber, en rescatar lo social y lo político de entre las ideologías. Sigue la generación de la posguerra mundial de 1945, conmovida, como Arendt, una de sus integrantes, por el totalitarismo. Y acaba el siglo con la generación de la era tecnológica, que debe repensar la democracia y la cultura política, por ejemplo, como hace Habermas.

Arendt pertenece a aquella generación impactada por el nazismo y el estalinismo. Vamos a recordar algunos nombres de dicha generación de la mitad del siglo XX. En el ala conservadora, por utilizar un término valorativo, figurarían, entre otros: Karl Popper, Eric Voegelin, Leo Strauss, Raymond Aron, Isaiah Berlin, Friedrich von Hayek, C. B. Macpherson. En el ala más a la izquierda: Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Simone Weil, Simone de Beauvoir, Alexander Kojève, Norberto Bobbio y la misma Arendt, sin ser una izquierdista. A mi juicio, esta generación de la posguerra es la más fructífera e interesante del pasado siglo. Tiene que explicar, y explicarse, por qué el liberalismo y el marxismo acabaron en dictaduras mortíferas. Después de 1918 la mayoría de los nuevos estados democráticos resultantes de la guerra evolucionaron pronto a regímenes autoritarios y al totalitarismo. Y después de 1945, Europa queda partida en dos y el mundo en dos frentes opuestos. Arendt y otros tienen que razonar el porqué de ambas derivas. Casi como Platón tuvo que razonar por qué de la democracia se pudo pasar a la demagogia y a la misma condena de Sócrates.

En mi propia lectura de la filósofa, lo que más me ha interesado de ella son dos reflexiones: sobre la banalidad del mal y sobre la importancia del juzgar o discernir (no se confunda con el derecho) en la vida pública. Sin olvidar sus acuciantes reflexiones sobre la verdad y la mentira en la política y la vida pública, tan actuales, por lo demás.

Pero como lector de casi toda su obra creo mi deber destacar, por encima de su conjunto, el libro *Los orígenes del totalitarismo*. En este libro está Arendt al completo. La escribe a partir de diferentes textos suyos sobre el nazismo, publicados durante la guerra, entre 1939 y 1945.

— La resistencia exterior al nazismo —

Arendt publica dicha obra en 1951, es decir, en plena Guerra Fría, y en un año en que se producían la guerra

de Corea, la guerra de Indochina, se firma el Tratado de París que da origen a la futura Unión Europea, y fue el año también en que Estados Unidos ensaya la bomba de hidrógeno. Mientras, en Alemania continúa la llamada «desnazificación» y ve nacer una nueva constitución, con Adenauer en la presidencia del país. Por otro lado, en Estados Unidos, donde vive Arendt, Truman detenta la presidencia y el senador McCarthy continúa su «caza de brujas» anticomunista.

Arendt tiene cuarenta y cinco años en ese 1951. Pero hagamos un pequeño repaso de lo que le precedió hasta la fecha. En 1929 conoce en Frankfurt a Adorno, Horkheimer, Tillich, Mannheim... Buen elenco. Ya en Berlín, entre 1931 y 1933, le reprochará a Horkheimer su seminario por excluir los estudios judíos. Al mismo tiempo ella critica el antisemitismo, y al propio Martin Heidegger, su antiguo maestro y amante, el participar en mítines nacionalsocialistas. Pero pronto es denunciada por un bibliotecario como sionista y metida en la cárcel por la Gestapo, junto con su madre y durante ocho días. Intuye que hay que marchar de Alemania.

Su otro maestro, Karl Jaspers, le recuerda que ella es alemana antes que judía. Ella contesta que Alemania no es su patria, sino la lengua y la filosofía alemanas. Añade: «Si una es atacada como judía, una debe defenderse como judía». Marcha pues de Berlín en 1933, tras el incendio del Reichstag y las detenciones preventivas. Viaja sin papeles, pasando por Praga, Ginebra y recalca en París, contactando con Brecht y Walter Benjamin, entre otros intelectuales. Ella es otro *Wanderer* o caminante, como otros históricos alemanes. Benjamin, acosado entre la Gestapo y Franco, se suicida en los Pirineos en 1940. También a ella la policía le pisa los talones. Huye en tren a Lisboa en enero de 1941 junto con su esposo Heinrich Blücher. En junio embarca hacia Nueva York con el manuscrito de las *Tesis sobre la filosofía de la historia* de Benjamin y veinticinco dólares. Les ha facilitado el visado su primer marido, Gunther Stern.

En 1941 ya se hablaba del totalitarismo entre intelectuales antifascistas exiliados en Nueva York,

como Hans Kohn y Franz Neumann. Arendt critica aquel régimen desde el fenómeno del antisemitismo. Aunque no tendrá noticia de los campos de exterminio hasta 1943. El impacto debió ser mayúsculo, como recoge el artículo «La culpa organizada», de enero de 1945 en *Jewish Frontier*. El terror se ha apoderado de Alemania, esa «administración del asesinato en masa». El mismo horror con el que reaccionan Thomas Mann («¡Oid, alemanes!») y Paul Tillich en sus numerosas intervenciones por radio desde Estados Unidos condenando la dictadura. En *Camino de servidumbre* (1944), el citado von Hayek realiza una parecida condena. Pronto, en noviembre de 1945, tendrá lugar el juicio de Núremberg contra los jerarcas nazis. Sartre publica *El engranaje* (1948) describiendo con esta metáfora maquinales el estado totalitario.

Aunque de todas las reacciones antinazis la que más debió impresionar a nuestra autora fue la de su siempre querido y admirado Karl Jaspers con *El problema de la culpa*, de 1946. Él incluso tuvo que hacer frente después de la guerra a sus compatriotas, debiendo marchar a Suiza. Ella escribirá: «Lo que Jaspers representó entonces no era Alemania, sino la *humanitas* en Alemania». Y a todo ello se debe añadir la obra *Dialéctica de la Ilustración* (1947), impresa en Ámsterdam, de los mencionados Adorno y Horkheimer, otra crítica de la «locura paranoica» del hitlerismo.

— Una obra clave: *Los orígenes del totalitarismo* —

En este ambiente ella escribe *Los orígenes del totalitarismo*. Poco antes de acabarlo, regresa en febrero de 1950 a Alemania y se reencuentra en un hotel con Heidegger, expulsado de la universidad por nazi. Tampoco, como Jaspers, será bien vista en su país. Su obra sale en 1951 y poco después, en 1952, ella será la primera mujer en dar una conferencia en Princeton. Y ha obtenido la ciudadanía norteamericana, bien que su inglés será marcadamente alemán.



Toda su filosofía se basa en tres objetivos, ella misma lo dice: comprender (el «arte de establecer distinciones»), resistir y esperar. Su libro trata de comprender lo que ha pasado, por qué ha pasado y «cómo aquello fue posible». Y como comprender es distinguir, distingue entre cálculo y pensamiento, fabricación y acción, totalitarismo y democracia. Tres dualidades siempre presentes en ella. Más un pensamiento constante: la política es la clave de un país, y la condición humana, a la que remite la política, es política también.

En el espacio público queda claro que la primacía la tiene la política. Es una visión republicana. El ser humano nace y crece en la *polis*. No puede ser un abstracto «ciudadano del mundo». El que es forzado a marchar de su país se convierte pues en un paria: ningún país responderá por él, no tiene derechos, ni el «derecho a tener derechos». En realidad, sostiene Arendt, los derechos humanos son ante todo los de la pertenencia a una comunidad política. De ahí la importancia del Estado-ley, del derecho. Hitler se bur-



París, 2002. Fotografía:
François Le Diascorn / Getty.

do las ha desposeído del derecho más fundamental: el de no ser excluido de los derechos que garantizan la pertenencia a una comunidad política». Y en el caso de los judíos alemanes, los «asimilados», en jerga de la época, la causa de la expulsión de la comunidad y de su exilio fue el totalitarismo.

El totalitarismo no es la dictadura. Es la fusión, para Arendt, del terror con la ideología. La del racismo, para Hitler, tras las ideas de Gobineau y de Rosenberg; la del patriotismo, para Stalin. Ambos predicaban un «hombre nuevo», dando por supuesto que este es un «hombre masa». Si el sujeto común, para el imperialismo del siglo XIX, era el «populacho», para el totalitarismo del XX será el «hombre masa»: gente no preparada para la libertad de pensamiento y la política. Escribe: «Los movimientos totalitarios son movimientos de masa de individuos atomizados y aislados. En relación a todos los demás partidos y movimientos su característica más visible es su exigencia de una lealtad total ilimitada, incondicional e inalterable del individuo como un miembro». Ya Mussolini sentenció: «Todo en el Estado, nada fuera del Estado, nada contra el Estado». De dichas ideas lo que sedujo a las élites de entonces fue, según la filósofa, el «extremismo en cuanto tal».

Sin embargo, el totalitarismo nazi no es para ella el estado totalidad. Aquello que lo diferencia del fascismo mussoliniano es la «dominación total». En el fascismo y la dictadura lo privado queda aún «a salvo»; pero en el totalitarismo se ha borrado. Todo está técnica y policialmente «coordinado». Incluso la policía del Führer y su partido, las SS y la Gestapo, están por encima de la policía oficial nazi, las SA. El totalitarismo es la negación práctica del estado, con la dominación del partido sobre aquel y el derecho. Más tarde, en 1964, recordará Arendt el estado nazi como «la intrusión de la criminalidad en la esfera pública». Mas hay para ella otro distintivo del totalitarismo nazi. El estado totalitario no es un brote espontáneo ni inesperado: es un fruto de la historia de Occidente, a raíz de la ideología antisemita y de la combinación de esta con la persecución y el terror.

la de la constitución de Weimar y la mantiene como papel mojado; Stalin no firma una constitución hasta 1936.

El judío en Alemania o expulsado de ella es un paria, un apátrida forzoso, con una «humanidad superflua». Esto es, sin derechos, ni ese «derecho a tener derechos» como mero sujeto. «Millones de personas se encuentran en situación de exilio sin jamás haber cometido un crimen, y la organización política del mun-



En paralelo, Raymond Aron ve precisamente en los ideales y principios de la Ilustración europea y la revolución de 1789 la vacuna del totalitarismo, mientras que otros —Adorno, Berlin, von Hayek— verán en 1789 y sus derivaciones, como el régimen jacobino del terror, el nacimiento del virus totalitario. Pero Arendt va más allá y, coincidiendo sin decirlo con Nietzsche, quien fue un claro enemigo del antisemitismo, sostiene que el germen totalitario se halla en las visiones universalistas cerradas de la humanidad: el mal totalitario es querer reinventar al hombre y borrarle su condición natural de nacer y vivir en la diversidad de la comunidad política.

— La responsabilidad personal —

La comunidad precede al individuo, pero el individuo cuenta en y para la comunidad. La política es acción, y una categoría necesaria de la acción política es la responsabilidad individual. Léase su artículo de 1964 «Responsabilidad personal bajo una dictadura»: a pesar de ser su autora judía y, antes, una sionista, no concibe el sujeto político como «pueblo», sino como persona. Por eso existe el compromiso del individuo con la vida pública. Estamos siempre ante el «riesgo de la vida pública» precisamente como individuos.

En la acción, más que en otra actividad, la persona expresa su ser. Muestra el modo de afrontar el «riesgo» inevitable pero grande que supone actuar y comprometerse con las consecuencias de sus actos. Con todo, el individuo se salva en la acción, pese a sus riesgos, con la confianza en todos los demás. Su condición es una condición política. ¡Esta es Hannah Arendt! Una republicana humanista y viceversa. Por lo cual, la cuestión de quién fue responsable del nazismo, si una minoría o todo un pueblo, la zanja ella asegurando que la responsabilidad fue de cada uno de los que participaron. Y no solo porque obedecieran, sino porque apoyaron. Cada uno es siempre responsable en último término ante su propia conciencia. «Mientras vivamos habremos de vivir con nosotros mismos», es-

cribe en el citado artículo. Pensamiento que culmina en su libro póstumo, *La vida del espíritu*.

¿Qué hubiera dicho Arendt al ver a Elon Musk saludando brazo en alto a lo nazi? Es seguro que no le sorprendería encontrar elementos totalitarios en la política de hoy, la tercera década del siglo XXI. Estamos en plena revolución conservadora frente a la francesa y la norteamericana de antaño. Observamos la misma «banalidad del mal» que la filósofa criticó en *Eichmann en Jerusalén*. Es decir: privatización de lo público, promoción de la mentira, censura de la diversidad y el pluralismo, incremento del racismo y la xenofobia, negación del Estado de derecho, violencia. Tecnofeudalismo, capitaneado por tipos como Musk. Ella seguiría insistiendo en la importancia del juzgar y ser críticos. Del «Atrévete a pensar» del viejo Kant, en cuya ciudad, Königsberg, pasó Arendt su adolescencia.

Todos los totalitarismos nacieron de una crisis de la democracia (Italia, Alemania) y del mismo socialismo (Unión Soviética). Hitler perteneció al soviet de Múnich en 1918; Mussolini fue militante socialista. Confiemos en no estar asistiendo ya a un pretotalitarismo. La manipulación tecnocrática y populista que nos hace siervos obedientes no deja de crecer. Debo recordar unas palabras de Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*: «Los movimientos totalitarios suscitan un mundo engañoso y coherente que, mejor que la realidad misma, satisface los deseos del espíritu humano; en este mundo, por la sola virtud de la imaginación, las masas desarraigadas se sienten en casa y se creen ahorrar los golpes incesantes que la vida real y las experiencias reales infligen a los seres humanos y a sus ilusiones».

Mucha atención, pues. Porque el totalitarismo no se opone a la democracia, sino a la libertad y el pluralismo. A pensar por uno mismo. ●



HACKERS GONNA HACK

POR DIEGO CUEVAS

Ocurrió una tarde de junio de 1903, en Londres, entre las paredes del abarrotado auditorio de la Royal Institution of Great Britain y ante un público compuesto por gente ilustrada y expectante. Frente a los asistentes, el físico británico John Ambrose Fleming, uno de los progenitores de la electrónica moderna, trasteaba con un misterioso cacharro efectuando promesas que sonaban a brujería: establecer comunicaciones inalámbricas de forma totalmente privada. Entretanto, a cuatrocientos ochenta kilómetros de distancia, el ingeniero italiano Guglielmo Marconi, pionero de la radiotransmisión e ideólogo de aquel evento, esperaba en una cala de Poldhu, Cornualles, sentadito junto a otro aparatoso mecanismo con antenas. El plan era sencillo: Marconi lanzaría una señal *wireless* desde su ubicación, Fleming la recibiría en el anfiteatro londinense y a los espectadores se les caerían las eruditas pelotas al suelo al ver que era posible enviar y recibir mensajes de forma absolutamente segura y blindada, a través de distancias acojonantes y sin utilizar engorrosos cables como intermediarios.



Pero minutos antes de la hora en la que aquella demostración iba a tener lugar, la luz de un proyector de diapositivas que acompañaba a Fleming comenzó a parpadear tímidamente, evidenciando que la máquina receptora instalada con tanta fanfarria estaba recibiendo algo. El físico y su ayudante, Arthur Blok, no tardaron en descubrir que se trataba de un código Morse tras el cual se escondía un mensaje confuso: «Ratas, ratas, ratas». O Marconi había descubierto que en Poldhu tenían un problema serio con las plagas



y se estaba agobiando ligeramente, o algún bromista les estaba tocando las gónadas en público. Resultó ser lo segundo, porque tras la conga inicial de insultos recibieron nuevos agravios coloridos, acusaciones de engañar al público e incluso citas de William Shakespeare. El evento, anunciado públicamente como una demostración de la rígida seguridad de las nuevas comunicaciones, acababa de ser sabotado por completo. Durante las semanas posteriores, Fleming expresó su indignación con unas declaraciones en *The Times*

▲
Laurence Mason, Angelina Jolie,
Johnny Lee Miller y Matthew Lillard
en *Hackers*, 1995. Fotografía: United Artists / Sutfley.



donde etiquetaba lo ocurrido como «hooliganismo científico» e invitaba a los lectores a otorgar pistas sobre la identidad del boicoteador. El enigma se desató días después, cuando el mismo periódico publicó la carta de un mago llamado Nevil Maskelyne que se presentaba como perpetrador de aquella jugarreta.

Maskelyne llevaba un tiempo trasteando con la radiotransmisión y peleándose con las limitaciones de las patentes *wireless* que Marconi había presentado dos años antes. El ilusionista incluso había sido contratado por The Eastern Telegraph Company para efectuar tareas de espionaje industrial sobre tecnología inalámbrica, y erigido una antena de cincuenta metros con la que pescaba alegremente transmisiones ajenas. Ofuscado ante la fanfarronería de vender aquel sistema como algo *überseguro*, Maskelyne no solo se desquitó a gusto mostrando públicamente la vulnerabilidad del invento, sino que también se convirtió en algo inesperado: el primer *hacker* de la historia, una verdadera proeza teniendo en cuenta que aquello ocurrió varias décadas antes de que existieran los ordenadores.

— Hackers gonna hack —

El término *hacker* posee dos acepciones distintas. La primera de ellas apunta a aquellas personas obsesionadas con la subcultura de la programación y el tuneo electrónico, gente muy apañada que agarra aparatos o sistemas para tratar de exprimirlos más allá de sus puestos límites. La segunda, más popular en la memoria colectiva, señala a los individuos capaces de saltar las medidas de seguridad informáticas de programas o entidades, ya sea con fines maliciosos, para hurgar en vidas privadas ajenas o por mera curiosidad.

La figura de este último tipo de *hacker*, el aficionado a burlar métodos de protección para colarse donde no debe, sufre de una mitificación graciosa por lo mutante que resulta según la naturaleza del espectador. Para el informático amateur, un *hacker* es un individuo de

cerebro portentoso, facciones griegas, que supura carisma, compra el pan con criptomonedas, posee cuentas bancarias secretas en bancos apellidados Suisse y es incapaz de dejar de molar ni a la hora de obrar. Para el ciudadano medio, y por culpa del cine, un *hacker* es alguien que aporrea el teclado del ordenador como si interpretase «El vuelo del moscardón» de Nikolái Rimski-Kórsakov mientras observa una pantalla donde lueven caracteres esotéricos de color moco brillante. Para el adolescente estándar, un *hacker* son sus huevos morenos cuando se enfunda la careta de Guy Fawkes de *V de Vendetta* y graba un TikTok amenazando con derrocar el gobierno de Corea del Norte antes de que su madre le diga que se le está enfriando la cena. Para los encargados de la ciberseguridad de cualquier empresa boyante, los *hackers* son una banda de encapuchados insensatos que suponen peligros serios.

Fantasías aparte, el *hacker* estándar es en realidad una criatura de aspecto lechoso, con un cuerpo moldeado por una dieta donde los Doritos ocupan todas las plantas de la pirámide alimentaria, abonado al síndrome del túnel carpiano de manera crónica, poseedor de un círculo de amigos que se acota en el chat de *World of Warcraft* y con una vida emocional tan trepidante como para considerar que la relación más estable que ha tenido con una fémina son sus chácharas con la Alexa de Amazon.

Este exótico ejemplar de informático amigo de regatear protecciones ajenas se clasifica además, tirando de gorros metafóricos, en tres subcategorías diferentes según la moralidad de sus aventuras. Los denominados sombrero blanco trabajan habitualmente a sueldo de empresas, rebuscando vulnerabilidades en los sistemas de seguridad para que otros *hackers* no se cuelen a través de ellas. Los sombrero negro se dedican a irrumpir y joder sistemas ilegalmente, ya sea para sisar información, arramblar dineros, chantajear o simplemente tocar las pelotas. Por último, los sombrero gris se acomodan en un confuso escenario intermedio: son capaces de regatear las defensas pero ni lo hacen para sembrar el caos ni para alertar a las compañías sobre la fragilidad de sus protecciones.



— Hack of fame —

Al igual que ocurrió con Maskelyne, los *hackers* primigenios precedieron a la propia existencia de los ordenadores modernos. A principios de los años treinta, el trío de polacos criptólogos conformado por Marian Rejewski, Jerzy Różycki y Henryk Zygalski hackearon la famosa máquina Enigma con la que el ejército alemán cocinaba mensajes secretos. Utilizando aquel logro como punto de partida, en 1939 otro triplete de duchos de los números compuesto por los británicos Alan Turing, Harold Keen y Gordon Welchman construyeron el Bombe, un cacharrete electromecánico capaz de descifrar los mensajes en código remitidos por el Tercer Reich. A principios de los cuarenta, un auditor francés llamado René Carmille se abonó también al protohacking ético al sabotear de manera muy discreta, y durante un par de años, las tarjetas perforadas que los nazis utilizaban para fichar a los judíos, evitando con ello que varias decenas de miles de personas fueran deportadas a campos de concentración. Y en 1949, el visionario matemático John von Neumann especuló que los futuros programas informáticos podrían replicarse a sí mismos, anticipándose de manera profética a la existencia de los virus informáticos favoritos de los *hackers*.

A la altura de los cincuenta, en el famoso MIT (Instituto de Tecnología de Massachusetts), en el club interno de modelismo ferroviario se acuñó la palabra *hack*, junto a otros términos adoptados en el futuro por los corsarios informáticos, mientras trasteaban y modificaban sus trenes de juguete. En 1957, un niño de seis años llamado Joel Engressia, apodado Joybubbles y dotado del superpoder de oído absoluto (la capacidad de identificar notas de manera inmediata), descubrió que se podían hackear las líneas telefónicas silbando un tono determinado en el auricular, inaugurando con ello el deporte de riesgo conocido como *phreaking*. Una combinación de los vocablos «phone» y «freak» con la que se evocaba el hobby de manipular, tirando de frecuencias de audio, las normas de las redes telefónicas. Probablemente, los *phreaks*

fueron el verdadero estado previo del *hacker* actual, individuos que utilizaban silbatos encontrados en cajas de cereales, aplicaban ingeniería inversa y social, pescaban manuales técnicos de los cubos de basura de las compañías, realizaban conexiones clandestinas en teléfonos públicos alejados de la mano de Dios o ideaban cualquier trepa imaginable para saltarse las restricciones telefónicas y realizar llamadas gratis. El objetivo para ellos no era realmente el lucro, sino entender cómo funcionaba el sistema y localizar sus debilidades. Entre las filas de estos flibusteros telefónicos se encontraba gente tan pintoresca como Dennis Terry, un *disc jockey* que emitía su propia radio pirata; John Draper, apodado Capitán Crunch por utilizar para los hackeos de frecuencias un chiflo que regalaban los cereales Cap'n Crunch; y la alegre parejita de tocayos Steve Wozniak y Steve Jobs, dos hippies que acabarían fundando la empresa tecnológica más pija del universo conocido. El asunto se puso tan serio como para que los amigos del *phreaking* comenzasen a elaborar máquinas caseras, cajas con nombres de colores, capaces de emitir las notas adecuadas para provocar bonitos pifostios cuando había un teléfono cerca.

La irrupción de los ordenadores, las redes tejidas entre los mismos y el fenómeno revolucionario de una internet global adobaron el caldo que cocería la encarnación definitiva del *hacker*. Era de esperar, porque cuando un ordenador puede llevarte a cualquier puerta del planeta, tan solo será cuestión de tiempo que alguien decida presentarse delante de una de ellas con una ganzúa. O con una bulldozer. La ciberdelincuencia adquirió entonces un estatus glorioso, avivado por la popularidad de la película *Juegos de guerra* (1983), la cinta que, además de sembrar el concepto del *hacker* entre la población, provocó la creación de la National Security Decision Directive 145 (NSDD-145), una directiva sobre seguridad informática que Ronald Reagan emitió tras ver el *film* y quedarse con el culo retorcidísimo.

Entre el pueblo llano, los *hackers* más notorios se encumbraron como superestrellas que, tras cumplir



condena, se convertían en expertos en seguridad, en leyendas o en ambas cosas a la vez. Kevin Mitnick es el sospechoso más habitual en estos recuentos, porque desde los dieciséis años decidió encarrilar todo su ingenio en la noble meta de colarse en entidades como la Digital Equipment Corporation o Pacific Bell para robar *passwords*, *software* y leer correos ajenos. Convertido en fugitivo, su caza, captura y condena de cinco años de cárcel, junto a la prohibición de acercarse a cualquier tipo de ordenador, supuso un circo mediático tan ruidoso y excesivo como para erigir al hombre como un cibernártir, un personaje antisistema que caía simpático entre las gentes.

Kevin Poulsen se hizo con el control de todas las líneas telefónicas de una estación de radio para ganar un Porsche 944 S2 en un sorteo ideado por la emisora. Un caprichito que lo convirtió en prófugo del FBI primero y usuario de instalaciones penitenciarias un poquito más tarde. Tras cumplir condena, Poulsen colgó el sombrero negro para redimirse como periodista especializado en seguridad digital y, de paso, rastrear y exponer a más de setecientos depredadores sexuales que acechaban a menores en MySpace.

El escocés Garry McKinnon se tiró trece meses hurgando en las entrañas de un centenar de ordenadores militares, gubernamentales y de la NASA, borrando archivos, recopilando *passwords* y dejando mensajes sobre lo mierdero del sistema de seguridad que firmaba como «Solo». Se trataba de un allanamiento con intereses magufos, pues el principal objetivo del hombre era encontrar pruebas de la existencia de ovnis o confirmar teorías conspiranoicas como la supresión de la energía libre. La montó bastante gorda, pero las depresiones y el asperger que padecía le libraron de ser extraditado y encarcelado.

— **Hack attack** —

En 2017, el FBI emitió un comunicado aconsejando a las familias vestir calzado de plomo al sacar la cartera

en Toys R Us ante juguetes con funcionalidades *online*. Porque cualquier tipo de comunicación con la péfida internet suponía un potencial butrón de entrada para los amigos de husmear lo ajeno. El peligro del allanamiento *wireless* insinuado en el auditorio del Royal Institution londinense reaparecía así, un siglo más tarde, para asentarse en un nuevo escenario terrorífico por suponer el nivel más inocente: el del juguete para niños. La alarma social insinuaba que cualquier preadolescente confesándole sus *crushes* a una Barbie Malibú con conexión internetera podría estar en realidad compartiendo información de su ubicación y entorno con algún orondo de Cheliábinsk más interesado en acceder a cuentas bancarias familiares que en informarse sobre cómo le palpita la pepita con ignotas bandas de k-pop a una chavala en la otra punta del globo.

A la larga, aquellos temores nunca llegaron a tomar forma y en su lugar otro drama aconteció a menor altura, concretamente a nivel de cuna y en el ámbito neonatal. Porque en el momento en el que las cámaras para monitorear bebés comenzaron a conectarse a la wifi casera sin ofrecer muchas medidas antipirateo, dichos aparatos se convirtieron en campo de juego para mucho idiota con tiempo libre y ganas de putear. En la actualidad, rara es la temporada en la que no aparece una noticia en medios como CBS, *The New York Post* o *The Mirror* donde una pareja de padres explica con cara de circunstancias cómo la inocente *baby-cam*, tras haber sido hackeada, ha despertado a berridos al retoño o ha comenzado a escupirles barrabasadas que sonrojarían al Maligno.

Entretanto, los verdaderos *hackers* se enfocaron en otro tipo de pezqueñines. Porque ese mismo 2017 en el que el FBI se puso alarmista, un informático anónimo pero muy cuco logró robar diez gigas de documentos confidenciales de un importante casino norteamericano inventando el *fishing*, el truco de colarse digitalmente en la base de datos a través de una de las peceras del lugar, aprovechando que el tanque estaba conectado a internet para controlar la temperatura del agua.



En algún momento de 2016, un veinteañero llamado Geoffrey Eltgroth fue detenido en Texas tras modificar un panel de tráfico, que advertía sobre obras en la carretera, para que luciese un «Drive crazy y'all». El chaval declaró que lo hizo por los lols y que se limitó a adivinar el nombre de usuario y la contraseña del aparato. No era el primero ni será el último, porque la vandalización de letreros digitales es absurdamente frecuente, y las carreteras americanas han visto más de tres anuncios en las afueras que exponían alertas sobre dinosaurios como «Ataque de Godzilla» y «Viva Trump» o rezaban «Si el tráfico apesta... es por tu culpa, que te follen». En Serbia, un par de universitarios hackearon un pantallón publicitario para jugar en él al *Space Invaders*, pero tuvieron la decencia de avisar al dueño de lo flojo de las defensas y aquel les obsequió con un par de iPad en agradecimiento.

En octubre de 2025, unos ladrones se colaron en el Louvre para arramblar ocho joyas de la Corona de Francia. La investigación posterior reveló que las quinientas cincuenta cámaras de seguridad del museo estaban protegidas por la contraseña «LOUVRE». China, Rusia y Estados Unidos llevan años acusándose mutuamente de ciberespionaje e insinuando ejércitos de informáticos trabajando entre sombras. Pero la verdadera jodienda que nos ha legado el mundo *hacker* era evidente con la dejadez del *password* del hurto parisino: por culpa de tantos fisgones informáticos ahora estamos obligados a recordar contraseñas compuestas por ocho letras, dos números, un carácter especial, una mayúscula, cuatro símbolos arcanos, tres onomatopeyas, algún bramido, doce huellas dactilares, la composición de una muestra de nuestro ADN y, al menos, una runa antigua. ●





Scarlett Johansson y Jonathan Rhys Meyers en *Match Point*, 2005.

Fotografía: BBC Film / Thelma Production / Jada Productions /
Kudu Films / DreamWorks Pictures.

LOS SULLIVANIANS

LA FAMILIA COMO CAUSA DE LAS ENFERMEDADES MENTALES

POR ANTONIO YELO

En los últimos años se han publicado y estrenado varios libros, artículos, documentales y pódcast sobre los llamados «Sullivanians». Así se conoce al controvertido grupo de artistas y profesionales que, a finales del siglo pasado, se estableció en el centro de Nueva York para, con la ayuda de la psicoterapia, poner en marcha un innovador modelo de convivencia. En esos trabajos se afirma numerosas veces que se trató de una comuna, incluso de una secta. Los autores del documental y de los libros se basan en las experiencias personales de quienes pertenecieron al grupo, y es inevitable que la carga de subjetividad sea alta.

Las redes sociales y la polarización por ellas fomentada nos han acostumbrado a simplificar y a escoger, de forma inmediata, un nombre para así clasificar en categorías todo lo ocurrido en el pasado. Esta rapidez reduccionista nos permite identificar en tiempo récord situaciones o fenómenos complejos, pero nos aleja de la comprensión profunda de los mismos. Para

no caer en el trazo grueso, el experimento social que nos ocupa debe ser colocado en su contexto histórico y político. Y, sobre todo, es preciso analizarlo a la luz de lo que entonces eran las teorías psiquiátricas y psicoanalíticas preponderantes. Solo así ha sido posible aprender de lo que sucedió y evitar su repetición.

Según la RAE, una comuna es un «grupo de personas que viven juntas sin someterse a las normas sociales establecidas». Y una secta es una «comunidad cerrada de carácter espiritual guiada por un líder que ejerce un poder carismático sobre sus adeptos». Lo que ocurrió en aquel edificio del Upper West Side neoyorquino, donde se establecieron los Sullivanians durante más de dos décadas, cuadra en estas dos definiciones. Pero, si nos quedamos ahí, no entenderemos todo lo ocurrido. Hace cincuenta años, las teorías psicoanalíticas que dieron razón de ser a este grupo tenían prestigio intelectual y eran respetadas por catedráticos y científicos. Esas ideas, y la modernidad que las caracterizaba, atrajeron



al grupo a artistas de renombre como el pintor Jackson Pollock, el crítico de arte Clement Greenberg, el escritor y guionista Wes Craven, la cantante Judy Collins, la coreógrafa Lucinda Childs y el novelista Richard Price. Esto si citamos solo a los más famosos, pero también se unieron otras personas con destacadas carreras profesionales: entre ellos, abogados, ingenieros y médicos. Cuando se habla de una secta, es automático pensar que hay un líder carismático y omnipotente y que sus miembros son personas incultas y fácilmente manipulables; no era el caso. Al menos, no del todo.

La psiquiatría y la psicología en el siglo pasado utilizaban métodos y perseguían objetivos muy diferentes a los de hoy. La evolución de estas ciencias o especialidades médicas ha sido grande. Hay que tener en cuenta que el siglo XX fue la época de las grandes ideologías que pretendían transformar la sociedad.

El grupo, en su momento de máximo desarrollo, llegó a estar formado por más de cuatrocientas personas. El *Sullivanian Institute for Research in Psychoanalysis*, que los aglutinó, fue fundado en 1957 por Saul Newton y Jane Pearce. El objetivo principal de la organización era experimentar nuevas formas de educación y de convivencia para conseguir el bienestar mental de sus miembros, lograr su máximo crecimiento como personas y exportar más adelante sus métodos al resto de la sociedad. La idea de partida era la creencia de que la familia era la principal causa de las enfermedades mentales.

Barbara Antmann, hermana de una mujer que formaba parte de los Sullivanians, frente a uno de los edificios del grupo, 1988.

Fotografía: Marianne Barcellona / Getty.



› Los niños eran educados y atendidos por el clan en su conjunto, nunca por sus propios padres. Había que impulsar el crecimiento personal, y el apego maternal o la fidelidad conyugal eran los principales enemigos de la realización completa del individuo

Saul B. Newton (1906-1991) formó parte del Batallón Lincoln de las Brigadas Internacionales y luchó en la guerra civil española. Previamente se había relacionado con círculos radicales de izquierda en la Universidad de Chicago y había adoptado la ideología comunista y antifascista. Newton y Pearce se conocieron trabajando en el Instituto William Alanson White, uno de los gabinetes psicoanalíticos más importantes de EE. UU. en aquella época. Ella era psiquiatra y él trabajaba en el departamento de contabilidad. Newton nunca tuvo el título de psiquiatra ni de psicólogo. Ambos eran admiradores de Harry Stack Sullivan, uno de los fundadores del centro, que había desarrollado interesantes teorías sobre el tratamiento de enfermedades mentales basadas en el psicoanálisis freudiano. Los métodos de Sullivan tuvieron cierto éxito con pacientes esquizofrénicos, una enfermedad que Sigmund Freud había considerado incurable.

Newton y Pearce publicaron un libro de 457 páginas titulado *The Conditions of Human Growth* (Citadel Press, 1963). En ese volumen, partiendo de las enseñanzas de Sullivan, desarrollaban sus propias terapias. Según los autores, su maestro había sido demasiado escrupuloso y se había quedado corto en la aplicación práctica de sus ideas. Argumentaban, como crítica, que Sullivan había limitado sus objetivos a —lean atentamente, por favor— ayudar a sus pacientes a adaptarse a las exigencias de la sociedad. Había que ir más lejos: si lo que la sociedad exigía estaba equivocado, había que cambiar la sociedad. En las páginas de su libro se puede leer que el objetivo primordial de

la terapia psicoanalítica debía ser movilizar, sacudir, despertar al «guerrillero» que todos llevamos dentro para que luche contra las estructuras que el orden capitalista y la represiva institución familiar nos habían impuesto a lo largo de la historia. Newton y Pearce, por ejemplo, defendían que había que romper la norma del psicoanálisis ortodoxo que sitúa al terapeuta como «pantalla en blanco», como elemento neutral en la terapia para que, de ese modo, se produzca la transferencia del paciente. Ellos fomentaban una relación más cercana entre las dos partes. El problema fue que, dentro de su forma radical de entender el tratamiento, acabaron incentivando las relaciones sexuales entre doctor y paciente, y el remedio terminó siendo peor que la enfermedad.

James Agee, esposa del famoso escultor Bill Bollinger, llegó al Instituto cansada de las «agobiantes» tareas de la casa y de pasar el día entero cuidando a sus hijos. Además, su marido bebía «demasiado» y la engañaba con varias mujeres. En la primera sesión de terapia con Pearce, mientras tomaban una copa de whisky, escuchó de su doctora lo siguiente como diagnóstico: «Tu problema es que no eres lo suficientemente promiscua». Comparado con lo que había sido su vida hasta ese momento, experimentó, gracias a las palabras de la doctora, algo parecido a «una explosión de luz». El escritor Richard Price recuerda lo bien que lo pasó gracias a las divertidas fiestas y al compañerismo que había entre los integrantes de la comunidad. En el grupo se practicaba el amor libre y se animaba a sus miembros a romper de forma radical las relaciones con sus familias.

Los niños nacidos en el seno de la comunidad eran educados y atendidos por el clan en su conjunto, nunca por sus propios padres. Había que impulsar el crecimiento personal, y el apego maternal o la fidelidad conyugal eran los principales enemigos de la realización completa del individuo. Entre los relatos más impactantes está la historia de los Olitski. Jules Olitski, el prestigioso pintor, fue de los primeros en traer a su familia al Instituto: su mujer y sus dos hijas. En menos de un año, los cuatro —incluida la pequeña, de solo

diez años— tenían su propio terapeuta, y las dos niñas dejaron de hablarse durante la mayor parte de sus vidas. Tal como lo cuentan ahora, el sufrimiento generado entonces marcó muy negativamente sus vidas.

A las mujeres se las animaba a liberarse y a experimentar con el sexo. Pero cuando dos integrantes del grupo dormían juntas varias noches seguidas, podían encontrarse con que alguien las había denunciado, y eso traía como consecuencia una penalización. En una de las casas donde solo vivían mujeres circulaba un vibrador, y llegó a haber una hoja de registro colgada en la entrada con las fechas y horas en que cada una de las inquilinas utilizaba el utensilio. De ese modo no se perdía; se sabía en todo momento quién era la última que lo había disfrutado. Una de las ideas de la terapia de Newton y Pearce consistía en la despersonalización (*not-me experience*). La interpretación que dentro del Instituto se dio a este concepto fue que hacer crecer y fortalecer la personalidad es siempre difícil y produce malestar. Pero el esfuerzo valía la pena. Siguiendo con esa teoría, la separación de los padres, aunque doliera, debía realizarse lo antes posible. Carol G., una de las pocas mujeres negras de la comunidad, tuvo que mandar una carta a sus progenitores para romper con ellos. En el libro, Carol recuerda a Pearce revisando el contenido de la carta y mirando por la ventana para asegurarse de que la echaba realmente al buzón. En uno de los libros se cuenta que Saul Newton, en la época en que ya se había divorciado de Pearce y tenía hijos con varias integrantes del grupo, utilizaba ese argumento —que lo que genera resistencia es bueno para crecer— para conseguir felaciones por parte de sus pacientes femeninas.

En aquellos años, lo que luego se llamó «antipsiquiatría» tuvo muchos adeptos entre la profesión psicoanalítica. Esta corriente defendía el origen social y cultural de la enfermedad mental, negaba cualquier origen biológico o genético y condenaba la medicación y tratamientos como el electroshock, la lobotomía o el internamiento para tratar trastornos psíquicos graves. Algunos teóricos llegaban a negar la existencia de las enfermedades mentales y las calificaban como

estados creativos o reacciones excéntricas contra lo abusivo y coercitivo de la sociedad capitalista. Todas estas teorías fueron un fértil caldo de cultivo para las ideas del Instituto de Newton y Pearce. Los ejemplos de los doctores R. D. Laing y Bruno Bettelheim ilustran este ambiente intelectualmente favorable.

Bruno Bettelheim, que había nacido en Viena en 1903 y estuvo recluido en los campos de concentración nazis de Dachau y Buchenwald, llegó a Chicago en 1941. Ya en los EE. UU., se interesó por el tratamiento de niños autistas y consideró que el psicoanálisis era la mejor manera de curarlos. Llegó a utilizar la teoría de la «*refrigerator mother*» (madre nevera) para argumentar que la culpa o causa de la dolencia del hijo autista estaba en la poca afectividad de su progenitora. Las teorías de Bettelheim fueron contundentemente desacreditadas posteriormente.

El psiquiatra escocés R. D. Laing, en los años sesenta, defendió que el origen de las enfermedades mentales era social o familiar, por ser las instituciones tradicionales de la sociedad fuentes de presión y alienación; añadía que no tenían nada que ver con alteraciones químicas dentro del cuerpo y menos con la herencia genética. Llegó a desarrollar el concepto de «familia esquizógena». Para Laing, el desequilibrio mental era una manera de introspección o de creatividad, un camino hacia el autoconocimiento y no una enfermedad. Entendía que no hay una frontera definida entre salud y enfermedad mental y denunciaba que el afán de diagnosticar como enfermos a los supuestos «locos» era una forma de control y manipulación por parte del poder. Defendía un enfoque humanista en la terapia, respeto a la experiencia del paciente y la creación de comunidades donde pacientes y terapeutas convivieran.

Los resultados del experimento sulliviano fueron devastadores: varias decenas de mujeres y hombres de entre cuarenta y cincuenta años que hoy dudan de quiénes fueron sus padres y que sospechan que su personalidad inestable y su dificultad para establecer relaciones afectivas duraderas pudieron tener su origen en la pertenencia de sus progenitores a aquella comunidad.



La psiquiatría y la psicología modernas están bastante de acuerdo en que una personalidad madura y equilibrada tiene como cimiento el desarrollo de la conexión emocional; considerando esta como la capacidad para establecer relaciones sólidas de amor, confianza y amistad con los demás. Y que para que esa capacidad se pueda adquirir es necesario que en la infancia se produzca un apego seguro del niño hacia sus padres o, a falta de estos, hacia una figura adulta de referencia que le aporte al infante lo que unos buenos padres. Si entendemos la intimidad como el ámbito donde se produce una comunicación sincera y confiada, donde se da la expresión de sentimientos y emociones y donde se comparten experiencias y debilidades de forma segura, una mala familia puede ser destructiva y perjudicial en lo referente al desarrollo de la personalidad, es cierto. Pero una familia buena (del tipo que sea) puede apuntalar y cimentar esa personalidad necesaria para ser capaz luego de convivir e interactuar en la sociedad adulta. Por eso hoy se habla de malos padres, pero no se descalifica de forma general a la familia como institución.

El accidente nuclear de 1979 en la planta de energía nuclear Three Mile Island, en Pensilvania, los primeros efectos del sida en EE. UU. en los años ochenta y, de forma secundaria, el fracaso de las sociedades comunistas y la caída del muro de Berlín aceleraron el final de los Sullivanians. Poco antes, Saul Newton, presa de su narcisismo, había perdido el autocontrol, actuaba de forma autoritaria y lo calificaban en el grupo de *womanizer* (mujeriego): estuvo casado con cinco mujeres y en los años setenta mantenía relaciones con un número de pacientes del sexo contrario imposible de calcular. Se llegó a acusar a Newton de intentar abusos sobre algunas niñas del grupo, incluso sobre sus propias hijas. La enfermedad de Alzheimer y la posterior muerte de Newton acabaron siendo el final definitivo del grupo.

Como dice el psicoanalista Daniel Shaw en su reseña de 2013 del libro de Amy B. Siskind, la historia de los Sullivanians es especialmente útil para que los psicoterapeutas sean conscientes del daño que puede

generar un exceso de narcisismo por su parte (narcisismo al que, afirma Shaw, los psicólogos son muy propensos).

Así termina Shaw su reseña:

«Los psicoanalistas llegamos a creer hace décadas que nuestras teorías podían tener un poderoso efecto sobre la sociedad, que podíamos llegar a cambiarla y, en la época de Erich Fromm y Erik Erikson, estábamos convencidos de ello. El proyecto de los Sullivanians fue uno de los últimos resquicios de esa esperanza. En la actualidad, el alcance de nuestros objetivos profesionales parece haberse vuelto mucho más modesto».

Al final, después de casi setenta años, va a resultar que el doctor Sullivan tenía razón. Para su desgracia, pasará a la historia por dar nombre a un grupo de cuyos excesos no tuvo culpa alguna. Pero su criticado —por poco ambicioso— objetivo, aquello de «ayudar a sus pacientes a adaptarse a las exigencias de la sociedad», acabó siendo —hoy así se acepta— la mejor ayuda que un psicoterapeuta puede prestar a un paciente. ●

Bibliografía

The Fourth Wall: documental dirigido por Luke Meyer y con guion de este último y de Keith Newton, hijo del fundador del grupo (2023).

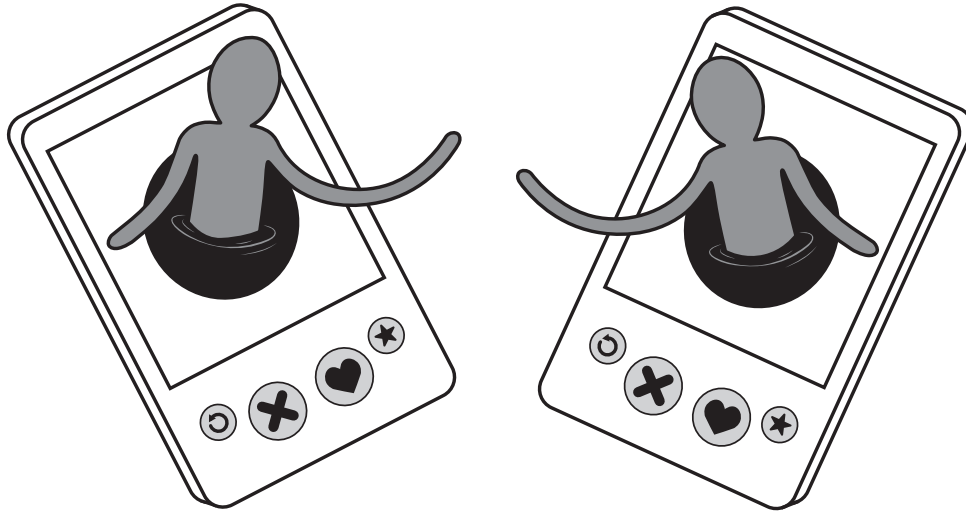
The Sullivanians: Sex, Psychotherapy and the Wild Life of an American Commune, de Alexander Stille (Farrar, Straus and Giroux, 2023).

The Sullivanian Institute/Fourth Wall Community, de Amy B. Siskind (Praeger, 2003). Nota: la autora nació dentro de la organización y cuenta de primera mano sus experiencias durante su infancia.



TOUCH PARTY

POR VÍCTOR BALCELLS



Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia.

Roland Barthes

— | —

La llegada de Queralt es inminente. Mi cuerpo tiembla. Hemos catalogado los diferentes puestos de la feria. Tras un intenso debate del club astrológico escogemos los *stands* que tienen mejor pinta. Queralt me envía un mensaje y me desplazo a la entrada para recibirla, tal vez de rodillas. Trato de mostrarme firme, aunque amistoso. Al verla mis labios quedan desencajados. Aparece con un abrigo de pieles sintéticas. Las botas de tacón la hacen más alta y los dos besos se producen en una nueva elevación de su persona que me asusta. Hay algún tipo de abrazo no del todo sólido entre ambos. Cuando ella me dijo semanas atrás por Instagram que me veía «Totalmente como un amigo» quedé obsesionado. No fue la idea del «amigo», sino el

«Totalmente» lo que me sumió en oscuras cavilaciones. Yo era totalmente un amigo. Sin resquicios. Sin posibilidad remota o factible de deseo: totalmente. *Omnia sine amor*. Durante días quedé contaminado por la palabra. Cómo te encuentras, me preguntaban, y yo contestaba: Bien... totalmente bien, añadía. La literatura ha muerto, anunciaba mi compañero de piso en pijama, y yo desde el salón: ¡totalmente de acuerdo!, y en las fiestas, llegada cierta hora, empecé a decir Creo que me marchó totalmente, o que Totalmente me marchó, y de esa manera completa salía de inmediato de las fiestas. Mi trabajo está totalmente acabado, anunciaba en la videollamada y apagaba el ordenador ocioso, y estoy totalmente despierto, me decía al abrir los ojos por la mañana encontrándome a solas en la cama. En mi desgracia hay un motor. O varios. Y

cuando finaliza nuestro abrazo totalmente amistoso y desacoplado Queralt me mira un momento los labios —yo me pregunto por qué lo hace— y luego avanzamos hacia el interior de la feria. Distinguimos a nuestras socias del club de astrólogas de Hospitalet por sus coloridos cabellos. Rodean a un alemán con aspecto de leñador que las mira desde las alturas. Lo vitorean. Canelita Planner, al frente, acaricia el sólido muslo.

¿Quieres un análisis quiropráctico?, me dice el leñador germánico desde las alturas de su trono.

Su musculatura dobla a la mía y su mirada acerada de ojos azules me traspasa.

Totalmente, le digo, hipnotizado por el aura, la camisa de cuadros, la bata de doctor apócrifo que calza, por la que se intuyen mullidos los pectorales.

Tumbate, me ordena.

Solicito me tumbo en la camilla. Percibo sus manos que pinzan mis hombros. Gruñe. Siento parte de su pelo largo, suave, sobre mi nuca. Ojos cerrados, manos inertes.

Estás duro, anuncia.

No en el sentido muscular, precisa a continuación, sino óseo.

Como una piedra.

Duro. La mano repasa el perfil de la columna hacia arriba y siento sus dedos al desplazarse hacia mis clavículas. Solo te estoy abriendo, me dice. Me acaricia; no me frota ni me masajea. Siento su cabello en mi nuca al moverse. Lo noto cuando respira sobre mi cuello y, con su acento alemán, me dice, ahora serio: Te recomiendo que vengas a mi consulta. Me abandona a mi suerte en medio del ritual y me entrega, todavía yo parcialmente desnudo, una tarjeta con las indicaciones por si en otro momento quiero concluirlo en privado.

Tambaleante, salgo del quiropráctico y mis ojos buscan automáticos a Queralt, siendo yo su totalmente amigo extraviado, de hueso duro. ¡Queralt! Mi voz resuena en los pasillos. Acuden las amigas del club astrológico para asistirme con inciensos, me depositan en una silla y me abanicán. Canelita Planner toma la iniciativa a la hora de cuidarme, caído. Si yo pudiera apenas rozar su mano, baluceo en mi silla esquinada entre delirios. Al levantar la vista doy con el perfil rojo de sus cabellos al otro lado de la sala. Me incorporo envuelto en fuego. Canelita Planner trata de volver a sentarme: los *chakras* están desalineados, anuncia; por el hombro me devuelve al asiento. ¡Queralt!, digo, de nuevo antiguo y polimorfo, resistiéndome al empuje de Canelita. Ella está ahora con la tarotista, me dice Canelita. Y me acaricia el cabello como suele hacer con los perros de la finca, esperando así calmarme. Vive con galgos, planea bodas sublimes por Instagram, conoce los secretos de la astrología. Hace tres años que nadie me toca sensualmente, le confieso derrotado.

Ahora yo te estoy tocando el pelo, dice.

Y el leñador quiropráctico aquel me tocó antes el cuerpo, digo.

¿Entonces?

La mano de Canelita se siente aflojada, tibia en mi cabeza como un esparadrapo chorreante. No siento que su mano me esté acariciando. No siento nada amable. Se diría más bien que está fregando o limpiando mi coronilla. A lo lejos veo a Queralt inclinada hacia la bruja. Si concentro mi mirada en su piel puedo sentir con la mente que la toco a través de la distancia.

— II —

En la Universidad de Wisconsin se llevó a cabo otro estudio de separación con monos; los investigadores



— III —

separaban a un mono bebé de su madre por medio de un tabique de vidrio. Madre e hijo podían verse, oírse y olerse. Pero se les impidió el contacto. Su ausencia creó un vacío tan grave que el monito gritaba y se movía de forma frenética y sin pausa al otro lado del cristal, según quedó registrado en desdibujadas grabaciones en blanco y negro. En otro grupo de monos, el tabique divisor había sido perforado de modo que madre e hijo pudieran tocarse, lo que al parecer era suficiente: en ese caso los monitos no sufrieron problemas de conducta grave. En su libro *Historia natural de los sentidos*, Diane Ackerman dedica una parte al sentido del tacto. Señala, no sin desconcierto, que los receptores táctiles se adaptan a los estímulos para, a continuación, siempre, dejar de responder. Una presión constante puede activar los receptores táctiles, pero su misma constancia establece los desactiva. Con las consecuencias fisiológicas y filosóficas que eso implica. Por lo que tendría que existir en la práctica un dinamismo del tacto a lo largo de la existencia, un cultivar constante del intercambio amable por el contraste, para el mantenimiento del deseo, se hipotetiza. Y como práctica de la resistencia íntima de la comunidad frente al Estado o la corporación surge la caricia. Por ello su desaparición o supresión resulta turbia.

A través de su *web*, Canelita Planner ofrece paquetes de boda tematizados que te permiten resaltar tu boda frente al resto de bodas. Si te gusta *The Lord of the Rings* o *Star Wars*, es posible contratar un paquete para que el casamiento tenga un toque tematizado. De entre los añadidos opcionales que ofrecen los paquetes de boda de Canelita Planner existe la opción de imprimir selectas tarjetas en chapa dorada sobre las que se imprime el *carmen* 5 de Catulo, *Vivamus, mea Lesbia* («aunque amemos»), donde el narrador, devoto, entrega una cantidad cada vez más grande de besos para su amada, hasta llegar a los incontables y las dimensiones fuera de todo cálculo y dimensión, en el orden último del tocamiento constante y contrastado de los amantes insaciables. Para que ningún malvado envidioso sea capaz de embrujarnos cuando sepa que nos hemos dado tantos besos.

eHarmony, creado en el año 2000, fue uno de los primeros sitios de citas en línea en desarrollar y patentar un algoritmo de emparejamiento para vincular a los usuarios con parejas compatibles. El algoritmo original de eHarmony era relativamente simple para los estándares actuales. Emparejaba a usuarios según variables que se creía predecían la satisfacción en relaciones a largo plazo. Al registrarse, el usuario debía completar una prueba de compatibilidad que incluía hasta 450 preguntas. Un dudoso estudio de 2009 publicado por Carter & Buckwalter determinó que los matrimonios nacidos del algoritmo eHarmony tenían mayor calidad que los matrimonios gestados lejos del algoritmo. Poco después, en 2004, OkCupid empezó a ofrecer emparejamiento algorítmico + funcionalidad básica de búsqueda, en lo que pareció un claro avance en la estancada ciencia de los algoritmos de emparejamiento, pero los resultados estadísticos no mejoraron o siguieron falseándose. Los algoritmos primitivos de eHarmony y OkCupid asumían que los usuarios sabían precisamente lo que querían. El giro copernicano se dio pocos años después con el lanzamiento del *iPhone* y el surgir de las *apps* de citas en el móvil. El nuevo algoritmo de Grindr permitía a los *developers* ofrecer recomendaciones de pareja basadas en el comportamiento *in app* de los usuarios. Los algoritmos de filtrado colaborativo suponían una evolución que extirpaba de los usuarios el control de lo que sucedía en pantalla. Y junto con la plataforma Tinder se fundó en 2012 Hinge, una aplicación de citas orientada a relaciones a largo plazo. En Hinge, el algoritmo de Gale-Shapley, de patente antigua, sofisticada un poco más la selección automática al dar también prioridad a la dirección del deseo del usuario. Sin embargo, estudios revelaron que en la realidad de las *apps* de citas la gente tiende a puntuar más alto: muchos usuarios intentan conquistar a personas lo más atractivas posibles, no a quienes fantasiosamente consideran a su nivel (Bruch & Newman, 2018; Dinh et al., 2021), por lo que los datos de aprendizaje están corrompidos. Así que sucesivos estudios han derivado hacia la tipificación cuasi fallida del universo fantasmal del de-



seo para tratar de cifrarlo en algoritmos cada vez más complejos y disfuncionales. Los principales rivales de Hinge, Tinder y Bumble se encuentran en fase de incertidumbre debido a la presencia masiva de *bots* y a un sistema cada vez más impersonal de conectar a las personas. Tinder dejó de utilizar el sistema de clasificación *ELO*, basado en los torneos de ajedrez, para clasificar a las personas a favor de un uso más sofisticado de un algoritmo basado en *machine learning*, pero también positivista, clasificador, compartimentador de las personas en espacios y jaulas.

— IV —

Era la segunda vez que hacía *match* con Queralt. La primera, en 2019, nos condujo a una serie de divertidas citas sin beso, sin tacto y, en esencia, sin cita que culminaron en un opacado silencio, convirtiéndonos ambos en incorpóreos *storywatchers* de Instagram. Tres años más tarde, de nuevo *swipeando* por la *app* me apareció ella con la misma foto de 2019 y por el grato recuerdo y la secreta esperanza traté de *matchearla*. Ella también me había escogido así que hicimos *match* y entonces mi mente fantaseó con un reencuentro totalmente físico y carnal, sin palabras esta vez, después de los largos y serviciales discursos de antaño. El *match* había ocurrido en la aplicación de citas Bumble por lo que ella disponía de 24 horas para abrirme el chat. Recuerdo que hicimos *match* por la mañana, que yo había madrugado para ir a la piscina y limpiar la casa antes de las rutinarias y sórdidas reuniones diarias. A lo largo de la jornada de trabajo y durante el rato en el supermercado o caminando junto a la autopista estuve comprobando el móvil para ver si ella me decía algo. Llegó la hora de comer y se puso el sol y alcancé la noche con una ensalada reseca con brócolis y ella siguió sin hablarme. A lo largo de todo el día soñé con un reencuentro febril y enamorado y ya en cama repasé lo fantástica que sería nuestra cita, evaluando los posibles restaurantes en los que se daría, lo que nos diríamos, nuestra renovada disposición a por fin conocernos.

Por la mañana el *match* había caducado.

Todavía en pijama entré en Instagram e impulsado por el onirismo de la noche o la convicción de mi propia obsesión autonarrada en la mente abrí su perfil, pasé al chat y después de cuatro años de silencio le dije «He visto que hemos hecho *match* pero ha caducado». Ella tardó todavía unas horas en contestar y lo hizo escueta. «¿Nos citamos?», acabé pidiéndole. «Vale, pero yo te veo totalmente como un amigo», dijo. «¿Totalmente?», dije. «Totalmente», dijo. Recuerdo que la conversación ocurrió cuando yo estaba tumbado en el sofá, a solas, de mi casa, y que nevaba al otro lado de la ventana. ●



Dee Dee Ramone y Joey Ramone ca. 1977.
Fotografía: Getty.





«Jane Austen sabía que era un genio. Todas las personas geniales lo saben»

TEXTO Y FOTOGRAFÍA DE **ÁNGEL L. FERNÁNDEZ**



AMPARO LLANOS

La primera vez que escuché la guitarra de Amparo Llanos (Madrid, 1965) no fue en un escenario ni en una entrevista, sino en una máquina recreativa en cuyo videojuego de snowboard tenía como banda sonora la canción «Loli Jackson». Después llegaron los discos, la devoción y esa forma tan suya de hibridar rabia y luminosidad en una vibración que atravesaba a toda una generación. Ahora, en el 250 aniversario del nacimiento de Jane Austen, Amparo reaparece como una lectora apasionada, una estudiosa minuciosa y, sobre todo, una intérprete íntima de una autora a la que define sin titubeos como una diosa cercana.

He quedado con Amparo en su casa, donde los libros cubren todos los espacios, para que me cuente dónde nace su fascinación por la autora inglesa y cómo ha sido el proyecto de recopilar y traducir sus cartas selectas en *Afectuosamente tuya*. En cuanto empieza a hablar de Austen, despliega una mezcla de entusiasmo, pudor y claridad que desmonta estatuas y devuelve a la escritora inglesa su respiración cotidiana: la ropa que quería comprarse, los bailes que frecuentaba, las comidas que preparaban en casa. Esa humanidad —dice— es la que revela la genialidad. Una genialidad que no baja del Olimpo, sino que brota de la vida común.

«Quienes somos devotos y devotas de leer cartas y diarios de personajes famosos sabemos que ahí está la gracia: que la genialidad es humana»

En el prólogo hablas con mucha admiración de la diosa Jane y de la tensión entre la figura mítica y la mujer real. ¿Cómo has equilibrado esa mirada doble al trabajar sobre cartas tan íntimas?

Porque en realidad es muy fácil, las cartas te llevan a una Jane Austen real. No hay manera de engañarse. Es una Jane que habla de la ropa que quiere comprarse, de los bailes a los que va, de la vida doméstica, de las comidas que preparan en casa. Lo explico en el prólogo. Ese desconcierto de los primeros críticos que la adoraban y que no sabían cómo enfrentarse a una Jane auténtica, a veces incluso banal según su mirada. Claro. Pero quienes, además de admirarla, somos devotos y devotas de leer cartas y diarios de personajes famosos sabemos que, justamente, ahí está la gracia: que la genialidad es humana.

El aniversario parece que devuelve a Austen a la conversación pública, aunque en realidad nunca ha dejado de hablarse de ella. ¿Crees que se está celebrando realmente a la autora ahora en España?

Me da la sensación, como siempre, de que, al ser una autora inglesa, en el mundo anglosajón se celebra más que en España. Aquí se celebra también porque es una figura importantísima, entre otras cosas no solo por su obra literaria, sino por las adaptaciones cinematográficas que han hecho que sea tan conocida. Claro, pero realmente es una buena manera de llevar a la gente a Jane Austen. A través del cine y de las series sí creo que aquí tiene importancia su figura. Quizá falta que se la lea un poco más, sobre todo que la lean los hombres, que tienen mucho miedo a las tacitas, cuando realmente descubrirían a una autora que está al nivel de Cervantes y de Shakespeare.

Cuando describes a Jane Austen como una divinidad, es una divinidad cercana que arropa. ¿Sugieres que sus lectoras y sus lectores buscan una especie de consuelo emocional en ella? ¿Qué papel juegan sus cartas en esto?

Efectivamente, Jane Austen tiene esa aura de diosa protectora, y para sus lectoras y lectores supone entrar en un mundo más o menos cerrado, con muy pocos cambios, un mundo ideal y seguro. Y está bien que

sea así. Yo he leído en muchas ocasiones de mi vida las novelas de Jane Austen como un refugio, como un consuelo, como una evasión. La lectura de evasión la encuentro maravillosa. Para eso son las novelas, para evadirse con la imaginación.

Las cartas tienen de bueno que te hacen apreciar cómo una persona como tú y como yo, como somos todas y todos, puede tener a la vez la capacidad de crear mundos. Y ese don, casi divino, que lo tienen poquísimas almas contadas, es lo que es la creación artística. Es un acercamiento, como un vislumbrar lo divino por unos segundos que luego se desmorona cuando sales de ahí.

Las cartas te llevan a darte cuenta de que, si miras a tu alrededor, puede que estés cerca de alguna genia o genio que nadie sabe que lo es. Es una cosa muy curiosa. Poder estar en presencia de alguien genial y no saberlo. Probablemente, en su momento, cuando Jane Austen era Jane Austen viva, de carne y hueso, por lo que se lee en las cartas es posible que se la diera un poco por sentada. Era la tía Jane, la hermana Jane, la amiga simpática y *witty*, ingeniosa, que bailaba y tal, pero no sabían que estaban en presencia de la genialidad.

En muchos momentos dices que la humanidad desbordante de Jane puede ser incluso traumática.

Claro, porque puede ser traumático ese paso de «quiero que sea ese ídolo» que sé que va a proteger a todos sus personajes. Sus heroínas pasan por cosas, por supuesto, porque ella está reflejando lo supuestamente fácil, pero a la vez muy difícil que era ser una mujer en su tiempo, a pesar de pertenecer a una clase más o menos privilegiada y protegida. El paso traumático se produce porque, en la vida de Jane, te das cuenta de que bajo esa pátina de bailes, ropa, viajecitos a ver a sus hermanos y «aquí no pasa nada», sí pasaba mucho.

Era una mujer soltera que dependía totalmente de la buena voluntad —o no— de sus padres y, más tarde, de sus hermanos cuando su padre murió. Tenía siempre esa sensación de inseguridad y precariedad, pero a la vez sabía —aunque no hay muchos fragmentos de car-

tas en los que hable de su obra— que tenía un talento inmenso, y cómo mezclaba eso con su día a día. A lo largo de su vida vivió en varios sitios y se refleja: en la etapa de Bath hay una cierta tensión porque no estaba a gusto, porque dejó de ser productiva artísticamente; en Southampton igual, una sensación de incertidumbre hacia el futuro. Y de repente, cuando llega a Chawton, esa sensación de «bueno, ahora ya, por lo menos sin casa no nos quedamos» y empieza otra vez a producir artísticamente.

Una cosa que recorre el libro es el vínculo entre Jane y Cassandra. En esa relación epistolar entre las hermanas, ¿qué te aporta? ¿Ves alguna similitud con la relación con tu hermana?

Sí. La relación de Jane y Cassandra, como se nota en las cartas, debió de ser absolutamente cercana, íntima, de conocimiento profundo del carácter de la otra y de sus reacciones, pero a la vez dentro de que somos mundos. Y somos mundos. Como decía Leibniz, somos mónadas sin puertas ni ventanas. Conocer al cien por cien es imposible; yo a mi hermana cien por cien no la conozco y ella cien por cien a mí tampoco.

A pesar de que nos conocemos, nos intuimos muchísimo, hemos pasado años juntas y seguimos en contacto diario, contándonos nuestras cosas, anticipando cómo va a reaccionar la otra ante ciertas cosas que no vienen dadas como una carrera en la vida, etc.

El punto en común que veo entre Jane y Cassandra y Cristina y Amparo es el afán de protección mutua. Yo las veo a ellas y me identifico mucho con la relación que tengo con Cris: protegernos a lo largo de los años, querer que la otra esté siempre lo mejor posible. Fíjate que mi hermana Cristina es diez años menor que yo y, durante los años de Dover, hice mucho de protectora de Cristina; pero Cristina es muy protectora mía también, muchísimo. Yo la protegí escudándola del público, de la prensa o tal, y ella me protegía a mí durante años siendo ella la que estaba ahí, delante, en el escenario. Y luego teníamos una relación profundísima de confianza a la hora de trabajar juntas artísticamente.

Eso no lo hacían Cassandra y Jane, pero Jane sí tenía confianza absoluta con Cassandra para ense-





ñarle siempre los manuscritos antes que a nadie. Le seguiría algunos consejos literarios, etc. Ese respeto profundo y esa sensación de estar totalmente compenetradas en cuanto a opiniones literarias, artísticas —musicales en nuestro caso—, eso lo tenemos conectado las dos.

Una de las cosas que me encantan de Jane Austen, y creo que también a ti, es la ironía, esa vena satírica tremenda que además aparece en las cartas. ¿Cómo dialogan esas dos Janes: ¿la genia y la que está en tierra, irónica?

Es curioso, bueno, en el fondo es normal. Jane Austen, escritora de novelas, utiliza una ironía sutilísima e inteligentísima. En prácticamente todas las páginas hay una frase absolutamente rotunda y genial por parte de la narradora o incluso de lo que dicen los personajes, donde se ve esa inteligencia suprema. En las cartas esa ironía tan sutil y difusa es menos sutil y me-

nos difusa; a veces llega a ser humor negro. Siempre elegante, pero a veces golpea.

Tiene sentido porque ahí no está creando un mundo, está reaccionando ante cómo es la vida. En sus novelas utiliza la ironía para crear un mundo lo más ideal y perfecto posible, pero con ese toque absoluto de humanidad, de conocimiento de la naturaleza humana. Es lo que la une a Shakespeare, por ejemplo, o a Cervantes: para mí, los tres genios en dar en el clavo con las palabras más sencillas sobre cómo somos las personas, incluida la narradora. En sus cartas, en cambio, está reaccionando a la vida, a cómo le vienen las cosas, y esa ironía a veces se vuelve mordaz y satírica. A veces la sátira tiene un punto de escepticismo y de desconsuelo, mientras que esa ironía más sutil, al revés, está hecha de creer en la naturaleza humana, en lo bueno de la naturaleza humana, de creer que hasta lo malo que tenemos, como es humano, al final es bueno.

[N° 79]

[A Cassandra Austen]

Chawton, viernes, 29 de enero [1813]

ESPERO, mi querida Cassandra, que el miércoles recibieras mi paquetito, y que el domingo te queden ganas de otra carta mía, porque hoy tenía que escribirte. Tu paquete ha llegado sin contratiempos y será debidamente entregado. [...]

Te cuento que ya ha llegado de Londres mi querida hija¹⁰⁴. El miércoles recibí una copia enviada mediante Falknor, con una nota de Henry explicando que le ha dado otra a Charles y ha enviado una tercera a Godmersham. Yo querría haberlas tenido todas, así que le escribí inmediatamente para pedirle que me enviara las dos restantes para mandarlas yo a Steventon y a Portsmouth¹⁰⁵, sin saber que para cuando llegara mi carta, Henry ya estaría de viaje. Por lo que cuentas, cuando la escribí él ya se había marchado. El único inconveniente es el retraso, no se puede hacer nada hasta su vuelta. Díselo a James y a Mary con todo mi cariño. En cuanto a

104. Su querida hija era la novela *Orgullo y prejuicio*, publicada el 28 de enero de 1813.

105. En Portsmouth vivía Frank Austen.

ti, casi lo prefiero, para que no te resulte molesto estar en Steventon en el primer momento de revuelo¹⁰⁶.

El anuncio ha aparecido hoy, por primera vez en el periódico de aquí. [...]

Miss Benn cenó con nosotras justo el día que llegó el libro, y por la noche nos pusimos con él y le leímos la mitad del primer volumen diciéndole que era una novela que Henry nos había recomendado, y creo que no sospechó nada. ¡La pobre!, no daba crédito a que dos personajes así fueran la pareja protagonista, pero sí parece que admira a Elizabeth de verdad. He de confesarte que la considero la criatura más deliciosa que jamás haya aparecido en papel, y no sé cómo voy a poder tolerar a los que no sientan, como mínimo, aprecio por *ella*.

Hay alguna errata, y un «dijo él» o «dijo ella» aquí y allá habría hecho el diálogo más claro al instante, pero yo no escribo para personas sin imaginación, que no tengan una gran dosis de ingenuidad.

El segundo tomo es más corto de lo que yo habría querido, pero la diferencia es más visual que real, porque gran parte de la narración tiene lugar en el segundo volumen. He cortado y recortado con tanto tino que al final ha quedado bastante más breve que *Sentido y sensibilidad*. Ahora intentaré escribir sobre algo distinto; voy a cambiar de tema radicalmente: la ordenación del clero¹⁰⁷.

106. Jane Austen publicaba sus novelas anónimamente, ya que a las mujeres de su categoría social no les estaba permitido desear fama y dinero. *Orgullo y prejuicio* apareció firmada por «la autora de *Sentido y sensibilidad*» y ya se empezaba a rumorear que era ella.

107. Jane Austen estaba preparando *Mansfield Park*.

«Meterte en la piel de una heroína siendo un chico me parece un trabajo de imaginación interesantísimo y debe dar resultados buenísimos»

Has mostrado a Austen viviendo, corriendo por Londres, tomando el sol, escuchando a la gente de la iglesia o peleándose con sus editores. ¿Qué hallazgo cotidiano te hizo sentir más cerca de ella? ¿Con qué dijiste «hostia, esto me identifico»?

Yo había leído las cartas de Jane a lo largo de los años muchísimo y, como he leído mucho sobre ella, cada vez que una experta o un experto hablaba sobre Jane, volvía a esa carta y la leía. Me hace gracia porque reconozco lo que he ido subrayando por los colores de los rotuladores que utilizaba o los *post-its*. Me he dado

Tienes razón, hoy es un día frío y me da lástima imaginarte camino de Manydown. Espero que te pongas el abrigo de crepé de China. ¡Pobrecita! Te veo tiritando con los pies congelados. [...] Lamento decirte que no pude comer ni un *mincepie* en casa de Mr. Papillon; ese día tenía bastante dolor de cabeza y no me atreví a probar nada dulce, salvo la gelatina, que era excelente. No hubo peras al vino, pero Miss Benn tomó almendras y pasas. Por cierto, me pidió que te diera recuerdos, pero se me olvidó decírtelo en la carta anterior. [...]

[falta la segunda hoja.]

135

cuenta de que lo primero que me arrebató y que señalaba muchísimo eran los momentos en los que iba a comprar ropa, hablaba de este vestido o de aquel, porque me parecía que nos conecta a las mujeres. Muchas, en algún momento de nuestra vida, hemos tenido interés por la ropa. Ella, en varios momentos, también dice que está harta y aburrida, que se ha hecho unas cofias para no hacerse nada en el pelo y que la olviden; que le gustaría que la ropa se pudiera comprar hecha y no tener que andarla haciendo: quería ya el *prêt-à-porter* en el siglo XVIII. Me llamó mucho la atención porque habla de la moda como eso que es importante para las mujeres, pero a la vez una imposición, una pesadez. Y lo subrayaba con fruición.

Me encantaba también cuando hablaba de su proceso de creación, cuando contaba que estaba corrigiendo *Orgullo y prejuicio* y que le estaba gustando mucho. Leerla como autora en sus cartas me daba un placer enorme. Y luego estaban sus cosas cotidianas —qué comía, qué le gustaba—; cuando mencionaba comida... Yo, que soy una persona muy comilona, aunque no lo parezca, disfrutaba muchísimo. A mí las cartas y los diarios, incluso cuando no amo al personaje, me ayudan a terminar amándolo. He leído cartas de autores y autoras que no me interesaban y, de repente, he podido verles... O con quienes tenía una relación de amor-odio —por ejemplo, con Freud—: lees sus cartas y piensas que es humano también. Todo el mundo es humano, sí, aunque vaya pontificando aquí y allá sobre cómo son las mujeres; pero luego es una persona, es humano.

Y cuando ya amas al personaje, como me pasa con Jane —como con Virginia Woolf, con Emilia Pardo Bazán, con tantas autoras que adoro—, mientras traducía las cartas sentía algo que no sé si es arrogante decir, aunque lo viví con total humildad. Estaba sudando tinta china durante horas, y no tenía la sensación de que Jane me hablara, sino de que hablaba por mí, a través de mí. Me sentía completamente sumergida en Jane.

Ahora hay un boom de un género llamado roman-tasy: lo romántico como fantasía. ¿Crees que Jane



Austen es precursora del *romantasy* y que estas chicas jóvenes la reconocen como figura?

Yo creo que el *romantasy* lo que hace es llevar a Jane Austen no solo a chicas jóvenes, sino a chicos jóvenes también. Y eso está bien, que los chicos jóvenes se permitan acceder a Jane Austen, porque es que no saben lo que se pierden. Creen que es un mundo que no tiene por qué interesarles porque es un mundo de mujeres. Y, por un lado, aprenderían qué supone ser una mujer, qué supone ser una chica. Identificarte y

meterte en la piel de una heroína siendo un chico me parece un trabajo de imaginación interesantísimo y debe dar resultados buenísimos. Por otro lado, claro, leer a Jane Austen tal cual ella escribió sus novelas es lo tuyo. No te va a pasar nada en la vida si no la lees, pero si la lees va a ser mejor para ti, seguro. Vas a disfrutar muchísimo. Y luego, todas esas secuelas, toda esa manera de meterte en mundos y provocar la imaginación a base de la lectura me parece maravilloso. No es tiempo perdido.



Has dedicado muchos años al estudio de escritoras anglosajonas entre el siglo XVIII y el XX. Estás trabajando en un libro sobre Virginia Woolf, también para Renacimiento. ¿Por qué empiezas por Austen? ¿Qué significa dentro de ese linaje? ¿Y qué relación tiene con el feminismo? Aunque no hay teoría feminista en el libro tal cual, parece que quieres trabajar con esta autora también para hablar de feminismo. Con Virginia Woolf no hay ninguna duda. Jane Austen no se consideraría... no habría utilizado nunca para sí

misma el término feminista. Para empezar, era un término novísimo entonces. Pero a lo largo del siglo XX y XXI ya hay muchísima crítica feminista aplicada a Jane Austen, trabajos buenísimos. Y lo evidente es que ella, a pesar de no ser Mary Wollstonecraft, de no querer romper con su mundo en absoluto, vivía dentro de una clase social con unas normas muy concretas que se sabía de memoria y que estaba dispuesta a cumplir... hasta un punto. Y eso se ve clarísimamente en las cartas. Están esos momentos en los que cree que... ¿por qué tiene una mujer que parir once hijos? ¿Por qué parir once hasta que se muere en el número doce ya, porque no puede más? Cuestiona, de hecho, a pesar de creer que lo que tienen que hacer las mujeres en su entorno social es casarse. Pero ella no se casa. Y además cree — se ve cuando aconseja a su sobrina Fanny— que no hay que tener prisa, que no se case con el primero que aparece, que por qué se tiene que casar con dieciséis años. Eso, que parece poco, es muy importante. Es, de una manera práctica, terminar diciendo lo que dice Mary Wollstonecraft: las mujeres tenemos que tener vida autónoma, acceso a educación, etc.

Y eso ella lo intenta siempre, pero dentro del mundo que le tocó vivir; no se planteaba escaparse con un señor, no era algo que entrara en sus planes. Todo eso ya lo resolvía a través de la ficción. Era una mujer clásica. En sus novelas casa a todas sus heroínas, sí, pero hay una parte enorme —muy visible en su ironía— en la que creo que las casa porque desea para ellas una buena vida. Sabe por experiencia propia que, si en ese mundo ideal las une a hombres que las quieren de verdad, que valoran su inteligencia y las respetan como seres humanos completos, es porque quiere asegurarles lo mejor, sabiendo que ella misma ha sudado tinta china en más de un momento. Cuando su hermano vende el libro por diez libras y ella no puede recuperarlo del editor... Y, aun así, tampoco se casa, pudiendo hacerlo. Llegó a recibir una propuesta en toda regla del hermano de unas amigas que, además, era rico. Y no se casó. Eligió una vida incierta antes que aceptar un matrimonio cómodo, creo que porque tenía un respeto absoluto por su yo genial, por su yo artístico, por su propio talento.

Un par de preguntas sobre la edición. Por un lado, me ha hecho gracia descubrir cómo eran las cartas: se pagaba según el papel y se aprovechaba cada esquina. ¿Has llegado a ver físicamente esas cartas? ¿Y por qué decidiste utilizar saltos de párrafo para que fueran más legibles?

No he llegado a verlas físicamente. Creo que solo tienen acceso a esas cartas los y las expertas, aunque las que están en Oxford puede que este año hagan algo para enseñarlas al público. Yo lo único que he visto es, por ejemplo, a Kathryn Sutherland —hay un vídeo en YouTube enseñando las cartas porque ella sí tiene acceso—; de hecho, hizo una recopilación de las cartas manuscritas.

La decisión de cómo he hecho la edición fue así. Son cartas muy largas, sin puntos y aparte. Primero fui a las cartas que a lo largo de los años más me gustaban. Son cartas seleccionadas, no todas. Fui también a las que creía que aportaban una continuidad de cómo se iba desarrollando la vida de Jane, aunque de repente unas fueran un pelín más aburridas que otras, pero mostraban su estado de ánimo. Sobre todo, en los últimos momentos, que son cartas muy diferentes; además, algunas son muy parcas porque no tiene energía.

Quería que hubiera también cartas de la época de Bath o de Southampton, muy domésticas, en las que ya no habla tanto de bailes y tal, pero que son largas y muestran estados de ánimo. Y luego, al editar, si ella saltaba de una cosa a otra y de repente volvía al tema anterior, yo a veces me saltaba un inciso para unir esas dos partes y dar un poquito más de continuidad. Porque la edición está pensada para quien no tiene costumbre de leer cartas; pero, como Jane Austen es Jane Austen y de por sí tiene ese nombre y esa importancia, que al leerlas resulten apetecibles y entretenidas.

Dices que tenías una deuda con Cassandra y publicas como epílogo una carta suya.

Sí. Es una carta muy curiosa. Ves a una Cassandra que debía de estar sufriendo muchísimo, aunque en los últimos meses ya se intuía que Jane no iba a recuperarse. Me pareció interesante que la gente pudiera escuchar,



aunque fuera solo en una carta, a esa Cassandra que habla de su hermana, que cuenta cómo había sido su relación y que deja, además, ese documento histórico que es el relato de las últimas horas de Jane. Tiene un momento en el que Cassandra se sobrepone, que es, en realidad, como debía de ser también el carácter de Jane. Y, en general, era el espíritu de la época. Jane Austen no era victoriana, y Cassandra tampoco. Aún quedaba para eso, y el espíritu victoriano era otra cosa, mucho más melodramático. Ellas venían de la época augustana, una mezcla peculiar, siempre con un punto de sal, incluso en los momentos más duros. Y hay otro momento muy llamativo —también en la carta— en el que dice que cree que estuvo tan volcada con Jane, y Jane tan unida a ella, que quizá la muerte de su hermana haya sido un castigo divino por no haber atendido



como debía a otras personas con las que, al menos Jane, mantenía una relación muy ambigua. Es curioso, sí.

La más difícil: ¿te entraron ganas de escribir una carta a Jane Austen? Y, en caso de hacerlo, ¿qué le contarías del siglo XXI?

No le escribiría una carta, no me atrevo. Cuando alguien se me acerca para decirme que ha sido muy fan, siempre me produce una emoción enorme, y para mí es un honor profundo. Soy tímida para decirles eso a las personas que admiro. No sé si me atrevería, la verdad, a escribirle una carta. Pero, si lo hiciera, le contaría lo irónico que resulta que sea tan grande, tan reconocida mundialmente, tan aplaudida por su genialidad. Ella —no tengo ninguna duda— lo sabía. Es curioso, hay un libro de un experto inglés, John Mu-

llan, que empieza preguntándose si Jane Austen sabía que era un genio; yo creo que sí. Todas las personas geniales lo saben. Ella, desde luego. Porque eso se lleva dentro, te habita. Es imposible que no lo supiera.

Pero, como en vida recibió un reconocimiento que a veces podía quedarse un poco tibio —aunque en el prólogo comento que *Orgullo y prejuicio* tuvo su momento de sensación cuando se publicó—, le contaría la admiración profundísima que tanta gente le ha tenido a lo largo de los años. Le hablaría de todo: del cine, de las adaptaciones, de las películas... Un poco como aquel discurso brevísimo que dio Emma Thompson cuando ganó el BAFTA, cuando hablaba como si fuera Jane Austen, «¿cómo reaccionaría Jane Austen?». Le contaría todo eso. ●



Keira Knightley, Brenda Blethyn, Jena Malone, Rosamund Pike, Talulah Riley, Carey Mulligan, Donald Sutherland y Joe Wright durante el rodaje de *Pride & Prejudice*, 2005. Fotografía: Universal Pictures / Studio Canal / Working Title Films / Scion Films.





Un traidor entre nosotros

Un punto de vista libre de un
aldeano cualquiera de *Sátántangó*

POR DOLORES GLEZ. PASTOR



Por suerte la opinión pública todavía no se ha dado cuenta de que opina lo que quiere la opinión privada.

Quino

Irimiás ya no vive aquí. Hace años abandonó la aldea y nadie lo espera de vuelta. Vacío su casa, tapió la entrada y, al poco tiempo, se hundió parte del tejado y se cuelan palomas y otras aves que anidan entre las vigas abiertas. En esta parte del mundo solo éramos nosotros y no había espacio para el individuo, porque el individuo se había encomendado al Estado, y el Estado velaba por nosotros. Cuentan que, en otros lugares, es Dios quien vela por las personas, pero nosotros no creemos en Dios y, por tanto, dejamos de ser personas: solo éramos nosotros. Cada día nos levantábamos con el propósito que este Estado había provisto para cada uno. Como piezas de engranaje de la comuna rural, así como otros en una fábrica o en una



Una escena de *Sátántangó*, 1994.

Imagen: Mozgókép Innovációs Társulás és Alapítvány / VVF / Vega Film Magyar Televízió / TSR.

ciudad, el Estado decidía qué oficio sería más útil para que todo tuviese sentido. Había una cierta belleza en saber que todos éramos necesarios, que la comunidad solo saldría adelante si cada uno cumplía con la función delegada, por penosa que fuese.

Pero un día el Estado que conocíamos desapareció y, con él, el sentido por el que nos levantábamos cada mañana. Las piezas del engranaje seguían girando sobre sí mismas, sin producir nada excepto el ruido de su propio desgaste. Cuando no hay nada más allá de la funcionalidad inmediata, el movimiento se vuelve circular, interminable, dantesco. Como los condenados del infierno, que caminan en círculos eternos sin llegar a ninguna parte, nosotros también girábamos en una danza macabra que confundíamos con progreso y se tornó en supervivencia.

Recuerdo noches en la aldea cuando nos reuníamos en la casa comunal y fingíamos que éramos felices. Bebíamos el brandy de frutas malo que destilábamos en los cobertizos, bailábamos las mismas danzas que habían bailado nuestros padres y nos contábamos unos a otros que esto era la solidaridad, la fraternidad, el futuro luminoso. Pero en los ojos de cada uno había algo que desmentía las palabras: una soledad tan profunda que no tenía nombre, porque nombrarla habría sido admitir que el individuo seguía existiendo, obstinado, irreductible, incluso después de haberlo entregado oficialmente al colectivo.

Irimiás lo entendió antes que el resto. Vio que la verdadera traición no era abandonar la comuna, sino permanecer en ella sabiendo que cada día te vaciabas un poco más de ti mismo. Que la comunidad perfecta era, en realidad, la muerte perfecta del individuo. Y que, sin individuos, sin esa chispa irreductible que nos hace únicos, lo que quedaba era un rebaño de fantasmas interpretando una coreografía sin coreógrafo. La intimidad era el último territorio por conquistar.

Una porción de nosotros se resistía a ser socializada y guardaba sus secretos como se guarda la última moneda en tiempos de hambruna. Los amantes se

› **La intimidad es el último reducto de la trascendencia. Es donde guardamos lo que somos cuando nadie nos mira, cuando no tenemos que representar ningún papel en el gran teatro del bien común. Es el lugar donde podemos ser egoístas, mezquinos, generosos, santos, perversos**

encontraban a escondidas, los que todavía leían libros antiguos los escondían en cajas de herramientas. Hasta los que rezaban —y había más de los que admitíamos— lo hacían en voz tan baja que ni ellos mismos estaban seguros de estar rezando. El doctor, que llegó de la ciudad y había visto mucho más mundo, fue el primero que se encerró en su casa. La Sra. Schmidt, que acude una vez a la semana allí para limpiar y cocinar, dice que al doctor solo le interesa seguir la vida de los vecinos, a los que observa desde su ventana, anotando meticulosamente en sus cuadernos todo lo que acontece.

Dicen que Dios es una línea que se bifurca. No es una línea recta hacia la salvación ni un círculo de condena, sino una encrucijada perpetua donde cada elección importa precisamente porque no está predeterminada. Este Estado, en cambio, se cierra sobre sí mismo y llama a eso «el bien común». No hay bifurcación posible cuando todas las decisiones ya están tomadas, cuando el yo ha sido delegado tan completamente que ya no queda nada que pueda elegir. Pero Dios, decíamos, era un invento para controlar a las masas. ¿Y qué era el Estado sino otro invento para hacer exactamente lo mismo? Al menos Dios, en su versión más generosa, te prometía el libre albedrío. Te condenaba si elegías mal, sí, pero al menos te dejaba elegir. Este Estado ni siquiera confiaba en ti lo suficiente como para eso. Decidía por ti y luego te convencía de que esa decisión había sido tuya desde el principio.

La trascendencia —palabra que sonaba a superstición burguesa en boca de los comisarios— simplemente era

la capacidad de ir más allá, de imaginar que existe algo fuera del círculo. Sin trascendencia, solo queda el nihilismo. Y el nihilismo es cómodo, no exige nada. Permite que te levantes cada mañana, cumplas con tu función y te acuestes cada noche sin preguntarte por qué. Es el anestésico perfecto para una vida que ha dejado de doler porque ha dejado de sentir. Por eso este Estado y el nihilismo se llevan tan bien: ambos prometen liberarte del peso de tener que decidir quién eres. La línea que se bifurca es aterradora porque implica responsabilidad. En cada bifurcación tienes que elegir, y cada elección es una renuncia a todos los otros caminos posibles. Es más fácil seguir una línea recta, o mejor aún, un círculo donde no hay que elegir nada porque siempre vuelves al mismo punto. Pero esa facilidad es la muerte del espíritu. Es cambiar la agonía de la libertad por la comodidad de la esclavitud voluntaria.

Pienso en Dante, que entendió mejor que nadie la topografía del castigo. Su infierno no es un lugar de tortura arbitraria, sino de justicia poética: cada pecador sufre una condena que refleja perfectamente su pecado. Los que en vida caminaron en círculos —los indecisos, los que nunca eligieron un bando— están condenados a perseguir eternamente un estandarte que nunca alcanzarán. ¿No éramos nosotros exactamente eso? Persiguiendo el fantasma del futuro radiante, corriendo en círculos alrededor de nuestra pequeña aldea, porque no hubo nunca ningún otro sitio al que llegar.

La trascendencia es la única salida del círculo. Es la capacidad de imaginar que existe algo fuera del sistema cerrado. Es lo que nos hace humanos en lugar de máquinas eficientes, de piezas de su engranaje. Y por eso los sistemas totalitarios, religiosos o seculares, la temen tanto. Porque una vez que trasciende, una persona se vuelve ingobernable. Puede obedecer por conveniencia, por miedo, por estrategia, pero nunca por completo. Siempre quedará una parte de ella que habita en otro lugar, en el espacio interior que ningún comisario puede requisar.

La intimidad es el último reducto de la trascendencia. Es donde guardamos lo que somos cuando nadie nos

mira, cuando no tenemos que representar ningún papel en el gran teatro del bien común. Es el lugar donde podemos ser egoístas, mezquinos, generosos, santos, perversos —todo lo que constituye la complejidad irreductible de ser humano—. Y por eso debe ser protegida con más ferocidad que ninguna otra cosa.

Irimiás entendió que quedarse era perder esa intimidad. Que cada día en la comuna era un día más en el que su yo se disolvía en el nosotros, hasta que no quedara nada de él excepto una función: el que arregla tractores, el que lleva las cuentas, el que dice los discursos en las reuniones. Y decidió que prefería ser un traidor vivo que un miembro leal muerto.

La casa abandonada de Irimiás se convirtió en un símbolo involuntario. Las palomas que anidaban en las vigas rotas eran más libres que nosotros, que teníamos aún los techos intactos y las vidas planificadas. La pregunta que nadie hacía en voz alta era: ¿qué pasaría si todos nos fuéramos? Quizá algún día tengamos el valor de seguir sus pasos. Quizá algún día entendamos que la verdadera traición no es abandonar al colectivo, sino abandonarnos a nosotros mismos. Si la comuna se vaciara como la casa de Irimiás, si las vigas se desplomaran y dejaran entrar la lluvia, el viento y las aves, ¿sería eso el fracaso del sistema o su lógica conclusión? Porque un sistema que necesita tu renuncia al yo para funcionar es un sistema que, en el fondo, ya ha fracasado. Solo está esperando que alguien tenga el valor de señalarlo.

Cuando Irimiás se fue, algunos dijimos que era un cobarde. Otros, que era un traidor. Pero, en el fondo, todos sabíamos que era simplemente el primero en admitir que la aldea se había convertido en una cárcel demasiado pequeña incluso para las versiones diminutas de nosotros mismos que el sistema nos permitía ser. Se fue sin dramatismo, sin discursos de despedida, sin denuncias. Simplemente dejó de estar. Y su ausencia era más ruidosa que cualquier presencia. Pero yo sé que un día volverá, y se vengará de nosotros. ●

Pamela, Tommy, el electricista y el chico de la web

POR MATÍAS BAUSO

El vídeo se volvió viral antes de que existiera el término. Tan pionero fue.

Todo empezó con un electricista en plan de venganza. Casi como algunos grandes descubrimientos de la ciencia, buscando algo encontró otra cosa: diferente pero mucho más valiosa.

Pamela Anderson y Tommy Lee se conocieron el 31 de diciembre de 1994. Esa noche no pasó nada entre ellos, pero sembró la obsesión en él. A las pocas semanas Tommy se enteró de que ella debía pasar unos días en Cancún por trabajo. La siguió sin que Pamela supiera. El encuentro pareció casual. Se enamoraron súbitamente (casi una redundancia). Se casaron cuatro días después. Se convirtieron en la pareja más explosiva del mundo del espectáculo. Irradiaban sexo y pasión.

Ella había pasado de aspirante a modelo a *playmate*. Apareció varias veces en la tapa de *Playboy*; se convirtió en una de las favoritas de Hugh Hefner: las ediciones con Pamela en la tapa y/o en el *centerfold* se agotaban. Participó en varios programas de televisión. Hasta que llegó *Baywatch*. Ella corriendo por la playa en traje de baño — enterizo, rojo, ajustado— es la definición de lo sexy en los noventa.

Tommy Lee era el baterista de Mötley Crüe, una banda de hard rock que había tenido un gran éxito en los ochenta. Sus vídeos con amazonas, pelos largos de hombres



Pamela Anderson
y Tommy Lee, 1995.
Fotografía:
Steve Granitz / Getty.



y mujeres, antorchas, imagería del *fantasy* cargada de atmósfera sexual hicieron escuela. Aprovecharon la mitología del exceso que acompañaba a los rockeros. Las historias y leyendas sobre el rodaje de sus vídeos orgiásticos circularon por todo el mundo y aumentaron su fama.

Rand Gauthier era un hombre de poco más de treinta y cinco años. En ese momento trabajaba de electricista, pero en el pasado había tenido un breve paso por la industria del porno: como cualquiera que vive en Los Ángeles alguna vez quiso ser actor; al ser rechazado por todos los grandes estudios terminó desnudo frente a una cámara por un puñado de dólares. Siempre fue aficionado a la filosofía y a la marihuana.

Gauthier fue contratado por Tommy Lee y Pamela para que arreglara el sistema eléctrico de la casa en

Malibú, para que instalara alarmas perimetrales y cámaras de seguridad. Hizo parte del trabajo y comenzaron las desavenencias. No se sabe bien el motivo (Tommy Lee dice que Gauthier entró a propósito en la casa sin aviso para espiar a Pamela y logró encontrarla semidesnuda), pero discutieron. El baterista, con mucho alcohol encima, echó de mala manera al electricista.

Gauthier y su ayudante volvieron unos días después a la mansión. Querían recuperar unas herramientas y reclamar un pago de veinte mil dólares que la pareja le adeudaba. No pasaron de la puerta. Cuando Tommy Lee vio que eran ellos los recibió apuntándoles con una escopeta.

Gauthier no se resignó. Regresó, ya no para cobrar el trabajo. Hizo guardia durante varios días hasta encon-

**Adolfo Bioy Casares es el autor
de una de mis citas preferidas:**

**«La intimidad no consiste
únicamente en desnudarse
y abrazarse como personas
ingenuas lo imaginan, sino en
comentar el mundo».**

Tiene razón

trar el momento oportuno. Tenía demasiada información. Había estado un buen tiempo trabajando en la casa; conocía los movimientos y las rutinas del hogar. Además, había instalado las cámaras de seguridad y sabía mejor que nadie cuáles eran sus puntos ciegos.

Aprovechando que no había nadie, entró con una piel blanca cubriendo la espalda mientras se arrastraba por el césped. Sabía que en la imagen con grano y poca definición de la cámara sería confundido con el perro de la casa. Fue hasta la habitación en la que estaba la caja fuerte y se la llevó arrastrando (los investigadores dicen que era demasiado pesada para que pudiera haber hecho el trabajo solo; Gauthier siempre negó tener un cómplice. No delató a nadie). La subió a su camioneta.

Lo que el hombre pensó encontrar en la caja fuerte era dinero, joyas de Pamela y armas de Tommy. Encontró eso y también encontró oro en un casete Hi8.

Gauthier dejó el inventario del botín robado para otro momento. La curiosidad pudo más y, después de abrir una cerveza, lo primero que hizo fue averiguar el contenido del vídeo. Al principio no parecía demasiado atractivo. Escenas cotidianas de la vida en común del matrimonio de Tommy Lee y Pamela. Eran de los primeros tiempos de la pareja: nadie podía dudar de que esas dos personas estaban enamoradas. Imágenes granuladas de la boda, paseos de la luna de miel, bromas conyugales, un viaje en auto por la ruta. A punto de adelantar la cinta, algo en la conversación entre

los protagonistas lo hizo tener paciencia: mientras conduce, el baterista se baja un poco los pantalones y saca su miembro erecto, Pamela se recuesta sobre él y comienza el sexo oral. Un corte abrupto y otra locación. Un barco en alta mar. Se tiran al agua desnudos, tienen sexo intenso en la cubierta de la nave.

Gauthier no podía creer lo que veía. Retrocedió dos o tres veces para cerciorarse del material (después dejó de hacerlo: le dio miedo arruinar la cinta). «Cuando vi de qué se trataba sentí el *ka-chinggg* de la máquina registradora. Como en los dibujitos animados, mis ojos se convirtieron en el símbolo del dólar. Supe de inmediato que la gente estaría dispuesta a matar por ese material», dijo mucho después.

Tuvo razón Gauthier: si bien la gente no mató por el material, lo consumió desafortadamente. Compró vídeos piratas, hizo circular copias, lo bajó de internet, lo reprodujo una y otra vez (hasta llegar a millones) en los diferentes sitios web en los que fue subido en las últimas décadas.

Gauthier recurrió a sus viejos contactos en el mundo del porno. Consiguió que un hombre de la mafia le prestara dinero e hizo miles de copias. No tuvo en cuenta la dinámica del mercado por esos tiempos. Vendió varias unidades durante los primeros días y las ventas se detuvieron. No fue, por supuesto, por falta de interés. Cada vez más gente quería ver la cinta prohibida, pero nadie se la compraba a Gauthier. La copiaban. Comenzaron a circular miles de copias piratas del vídeo pirata. Gauthier quedó debiendo decenas de miles de dólares al hampón y debió trabajar para él durante varios años para salvar su vida.

En el medio aparece otro personaje, voraz y dispuesto a romper límites. Seth Warshavsky era un joven de

veintitrés años que triunfaba en internet. Era uno de los pocos que lograba monetizar sus emprendimientos en la incipiente web. Descubrió que uno de los escasos negocios que permitía ganar dinero era el porno y se dedicó a él. «Hubiera vendido cualquier cosa por la que la gente estuviera dispuesta a pagar. Solo quería hacer dinero. Y en esa época la gente pagaba por sexo», dijo en una entrevista en el pico de su fama. Había empezado con una *hot line*, líneas telefónicas en las que mujeres contratadas por él tenían conversaciones cachondas con los clientes que pagaban por minuto. Después, Warshavsky puso en marcha *The Internet Entertainment Group* (IEG), un nombre pomposo y formal para una fábrica de porno. Alquiló un galpón en Seattle y contrató chicas que en transmisiones en directo hacían striptease y *peep shows* por los que los usuarios pagaban. Se convirtió en el rey del porno y del sexo en vivo. Un imperio lúbrico virtual. Facturaba setenta y cinco millones de dólares por año, *Salon.com* escribía largos perfiles sobre él y *Time* lo puso entre las cincuenta personas más importantes del mundo tecnológico.

Warshavsky compró el vídeo de Pamela y Tommy. Lo subió a uno de sus sitios y la viralización fue inmediata. Por lagunas en la ley de *copyright* y porque no existían todavía leyes que protegieran la intimidad de las personas ante casos como estos —el legislador no tenía forma de imaginarse internet— Warshavsky era el dueño legal de esas imágenes. Y las comercializó.

Durante un tiempo circuló un rumor: teniendo en cuenta los beneficios que trajo para su reputación viril, fue Tommy Lee quien hizo circular el vídeo. No fue así. El trabajo lo hicieron Gauthier y Warshavsky. Lo que sí sucedió fue que, ante lo inevitable, Tommy y Pamela firmaron un acuerdo con IEG, resignados por no poder frenar la circulación ni lograr que lo bajaran de la red. De ese modo cobrarían algo de lo que el vídeo estaba generando. Eso tampoco sucedió. Warshavsky vendió a otro empresario los derechos en quince

millones de dólares y, cuando un juez lo condenó a pagar a la pareja un millón quinientos mil dólares, se declaró en quiebra y desapareció.

Adolfo Bioy Casares es el autor de una de mis citas preferidas: «La intimidad no consiste únicamente en desnudarse y abrazarse como personas ingenuas lo imaginan, sino en comentar el mundo». Tiene razón. Pero se debe reconocer otra cosa: que el mundo conozca y comente cómo alguien se desnuda y se abraza (buen eufemismo) con otro es una de las violaciones a la intimidad más perniciosas posibles.

Cuando el vídeo empezó a circular, Pamela Anderson tenía un hijo de poco más de un año y estaba embarazada de seis meses. Su carrera cinematográfica parecía a punto de despegar. Había sido protagonista de *Barb Wire* y tenía ofertas para trabajar en *L.A. Confidential* y en *Austin Powers*. Tras el escándalo la dejaron de considerar para las dos producciones y para muchas más.

Muchos creían que no había diferencia entre hacer circular un vídeo íntimo de ella teniendo sexo con su marido y sus paseos con poca ropa por la playa televisiva o con los desnudos posados para *Playboy*. Como si se lo hubiese merecido. Todavía, aunque parezca mentira, la sociedad no tenía desarrollada, no tenía asentada, más allá de las definiciones jurídicas, la idea de consentimiento y protección a la intimidad.

Cuenta Pamela Anderson en sus memorias que, en el juicio que entablaron contra los que comercializaron el vídeo, el abogado de la otra parte blandió una de las *Playboy* en las que apareció, la agitó frente al jurado y



frente a la cara de la actriz que estaba en el banquillo prestando testimonio, la abrió en las páginas en las que estaba desnuda y le dijo: «¿En serio usted dice que la difusión del vídeo violó su intimidad? ¿Qué más podría ver la gente?».

Al menos en parte sabemos los perjuicios de todo tipo que sufren los que son expuestos de esta manera. Lo

que desconocemos es otra cuestión: ¿qué pasa por la cabeza de alguien que hace circular un vídeo de otras personas teniendo sexo?

A nadie que haya visto el vídeo le quedó alguna duda de que Tommy Lee está bien dotado. Para él la difusión desmesurada de las imágenes significó una condecoración. Todos ahora saben de sus atributos viriles. Los



Seth Rogen como Rand Gauthier
en *Pam & Tommy*, 2022. Fotografía:
Annapurna Pictures / Hulu / Limelight /
Point Grey Pictures / Ramona Films.

chistes que recibía de sus compañeros de banda eran halagüeños. Sus memorias *Tommyland* están escritas a dos voces que se alternan: la de él un capítulo, la de su miembro el otro.

El vídeo no minó la reputación de Tommy Lee, al fin y al cabo era un rockero. Ni como músico ni mucho menos como amante. Sus dos verdaderas pasiones.

Las consecuencias —la cantidad e intensidad de daño— para ambos miembros de la pareja fueron muy disímiles.

Con el tiempo la carrera de Tommy Lee y de *Mötley Crüe* se desplomó. Pero nada tuvo que ver el vídeo. Lo de ellos fue causa del paso del tiempo y de las facturas que pasan los excesos. El *hair metal* dejó de estar de moda —gracias a dios—, sus vídeos —ya copiados por todos— no llamaron más la atención, no volvieron a conseguir un éxito. Tuvieron un *revival* hace unos años gracias a la industria audiovisual. Además de la serie sobre Pamela y Tommy, se estrenó *The Dirt*, una *biopic* sobre la banda que glorifica los primeros años ochenta, las drogas, los hoteles destrizados, las orgías, el consumo desbocado de todo: desde cocaína a *groupies*.

La historia del vídeo, del robo y de su circulación, de Gauthier, de Warshawsky, de las consecuencias personales y profesionales que le trajo a Pamela Anderson fue contada por Amanda Chicago Lewis en un largo reportaje escrito para *Rolling Stone* en 2014. Luego se transformó en una serie para las plataformas de *streaming*: *Pam and Tommy*, que tuvo bastante repercusión cuando fue estrenada en 2022. Las caracterizaciones de la pareja protagonista fueron muy ajustadas a la realidad. Los maquilladores lograron parecidos asombrosos.



Todas las producciones audiovisuales basadas en hechos reales se toman licencias históricas en beneficio de la tensión narrativa. Reúnen varios personajes en uno, resumen hechos, ponen énfasis en circunstancias que quizá no fueron tan importantes, omiten algún episodio que complejiza demasiado la trama o que exigiría que la historia se bifurcara. Licencias dramáticas se las llama. La licencia dramática de *Pam and Tommy* es significativa, de esas que cambian el sentido de la historia, que en vez de permitir contar mejor lo que sucedió, lo tergiversan.

La serie omite el verdadero final de la pareja, atribuyendo todos los males de la relación a la difusión del vídeo. Tommy golpeó varias veces a Pamela en presencia de sus dos hijos pequeños. Hubo intervención policial y hasta fue llevado ante la justicia por violencia doméstica.

Una digresión: en la serie Tommy Lee iba a ser interpretado por James Franco. Pero el actor fue bajado de la producción luego de ser cancelado por denuncias por conductas sexuales inapropiadas y diversos escándalos de índole sexual. Es probable que James Franco alguna vez sea rehabilitado. Más probable aún es que dentro de un tiempo se haga una serie de varios capítulos basados en las denuncias en su contra y en los supuestos episodios sexuales que protagonizó.

Pamela Anderson ha logrado que su carrera actoral renazca. Tiene cincuenta y ocho años y en el último tiempo estuvo nominada a varios premios por su protagónico en *The Last Showgirl*, de Gia Coppola. Participó en la *remake* de *The Naked Gun*. Allí conoció a Liam Neeson y comenzaron una relación amorosa. Pedro Almodóvar la convocó para integrar el elenco de su última película. No utiliza maquillaje. Sigue siendo una mujer bellísima y atractiva.

Tommy Lee tiene sesenta y dos años y pocos meses atrás se separó de su cuarta esposa. Ella posteó en las redes sociales que el consumo desbocado de alcohol de Tommy hizo las cosas muy difíciles y que pasó momentos durísimos durante sus seis años de relación. Con Motley Crüe empezaron una residencia en Las Vegas. Los chicos rebeldes tocan ahora para apostadores y son programa de escapadas de fin de semana. Un producto más del *marketing* de la nostalgia.

Tiempo después de su desaparición, Seth Warshavsky fue visto en Bangkok. Según su entrada de Wikipedia murió en la capital tailandesa en dos mil veinticuatro.

Rand Gauthier está cerca de los setenta años. Vive en Santa Rosa, California. No tiene ocupación conocida. Se sabe que cultiva marihuana y no mucho más. Cuando después de unos *joints* y un par de cervezas cuenta que él fue quien hizo circular el primer *sex tape* viral de internet —y el más conocido de la historia— ninguno de los otros parroquianos del bar le cree. ●



LA
MELANCOLÍA
MONUMENTAL
DE ANSELM
KIEFER

POR LAURA LINARES



— 1. —

Una visita deseada, planificada y, finalmente, perdida es una vivencia suspendida en la memoria que una siente como una pequeña herida que no termina de cerrarse. Aún tengo en el correo la confirmación del vuelo a Nueva York, aquel noviembre en que me prometí caminar entre el plomo y la ceniza con las que Anselm Kiefer había levantado su exposición en la Gagosian. Con el sugerente nombre de *Exodus* abría el día 12 en la 24th Street, y yo, tan ingenua, pensaba que nada podía torcerse. Luego vino el trabajo, una enfermedad, un retraso que se convirtió en cancelación definitiva, y aquella oportunidad se esfumó. Hoy releo mi cuaderno de notas en las que preparaba el futuro no viaje y me quedo absorta en las imágenes mentales que sustituyeron al viaje real. Decía la galería que las obras estaban hechas de pintura, tela, cuerda, metal, tierra, objetos encontrados y, a veces, sedimento de electrólisis, como si Kiefer necesitara que sus cuadros llevaran adheridas las capas de la historia, la mugre del tiempo, la memoria convertida en costra. Yo miraba las fotografías del interior del aero-

puerto de Tempelhof, reproducido con una mezcla de devastación y resplandor, y pensaba en esa frase del *Éxodo* que abría el texto: «He sido extranjero en tierra extraña». Nunca he pisado Tempelhof, pero sentí que de pronto yo también recorría aquel hangar inmenso, bajo la lluvia dorada que Zeus dejó caer sobre Dánae.

Hubo un momento, mientras hojeaba el catálogo digital, en el que imaginé que entraba en la sala y el aire tenía un peso distinto. En Nueva York, la muestra incluía edificios monumentales, ruinas cargadas de símbolos, y me pregunto si una no tiene que prepararse, casi físicamente, para enfrentarse a esa escala. Me imaginé avanzando entre estructuras derruidas, con un silencio espeso, como si dentro del cuadro aún vibrara la historia. Kiefer tiende a mezclar lo que se eleva con lo que se arrastra por el suelo: paja, barro, plomo, pigmentos que parecen haber sido quemados antes de posarse sobre el lienzo. Cuando vi la reproducción de *Für E. T. A. Hoffmann* con esa ropa vacía, suspendida en la superficie, sentí una punzada. Esos cuerpos ausentes me recordaron que recorrer una sala de Kiefer es como pasar la mano por una cicatriz



que no es tuya y, sin embargo, te la imaginas abriendo tu piel. En mi fantasía de visitante frustrada, iba tomando notas sobre la textura, los objetos adheridos a las superficies, los carros de la compra llenos de bultos que aparecen en varias obras, esos vehículos improvisados que evocan huidas contemporáneas, éxodos sin nombre. Me imaginaba deteniéndome ante ellos con la respiración encogida, consciente de que cada carro era también un paisaje humano, un retrato del desarraigo.

En mi cabeza, la exposición crecía todavía más: veía la columna de nubes, el barco suspendido que evocaba el ejército del faraón hundándose bajo el mar. En Los Ángeles, decían, había incluso una paleta alada hecha de acero y plomo, y yo, en mi casa de Valencia, abría la imagen en la pantalla y pensaba que esa paleta era como un animal mítico escapado de una civilización extinguida. La frustración fue convirtiéndose en una forma de deseo persistente: quería caminar entre esas piezas para entender qué significa que un cuadro funcione como un campo de batalla emocional, como un testimonio y también como una pregunta que se abre paso entre los escombros.

Con esa ausencia en el cuerpo, me puse a escribir sobre Kiefer intentando no idealizarlo. La obra de Anselm Kiefer siempre obliga a mirar de frente lo que muchos preferirían dejar bajo la alfombra. Hay artistas que trabajan con la belleza, otros con la crí-

tica, pero él trabaja con la herida. Lleva más de cinco décadas desafiando la idea de una historia limpia, cómoda, redimida. Cada vez que veo un cuadro suyo siento que la pintura está hecha de ruinas, no representadas, sino incorporadas. El plomo, la ceniza, la paja chamuscada, el vidrio roto no son símbolos: son la materia misma del derrumbe, una especie de geología moral.

En 1969, cuando se fotografió a sí mismo haciendo el saludo nazi en distintos paisajes europeos, muchos se escandalizaron y aún siguen discutiendo si aquello era crítica, ironía, inconsciencia o temeridad. Para mí, lo conmovedor del gesto es precisamente su ambigüedad. Kiefer no ofrece respuestas fáciles; simplemente abre la compuerta del pasado para que salga a borbotones todo lo que todavía huele a peligro. En *Shulamite*, por ejemplo, toma una sala del Tercer Reich y la transforma en un espacio de duelo. No se limita a mostrar lo terrible: altera la arquitectura, la vuelve mausoleo, memoria, aviso. Lo mismo ocurre en *Your Golden Hair*, *Margarete*, donde cita el poema de Paul Celan no solo como referencia literaria, sino como detonante de un choque emocional. Kiefer no explica: confronta e incomoda.

Recuerdo un día en que, revisando algunas de sus obras más recientes, pensé que su pintura es también una forma de levantar mapas afectivos de Europa. Sus paisajes incendiados, sus horizontes borrosos, sus

estructuras que parecen a punto de desmoronarse hablan de un continente que todavía no ha terminado de entender su propio trauma. Algunos críticos le reprochan una cierta fascinación por lo monstruoso, un coqueteo con los símbolos del horror. Otros lo defienden como alguien que se adentra donde nadie quiere entrar para impedir que el pasado se oxide. A mí me interesa que su obra no permite la neutralidad: te empuja, te mueve, te obliga a elegir. Sus cuadros no consuelan, solo dejan claro que la historia no es un relato terminado, sino una fractura abierta.

— 2. —

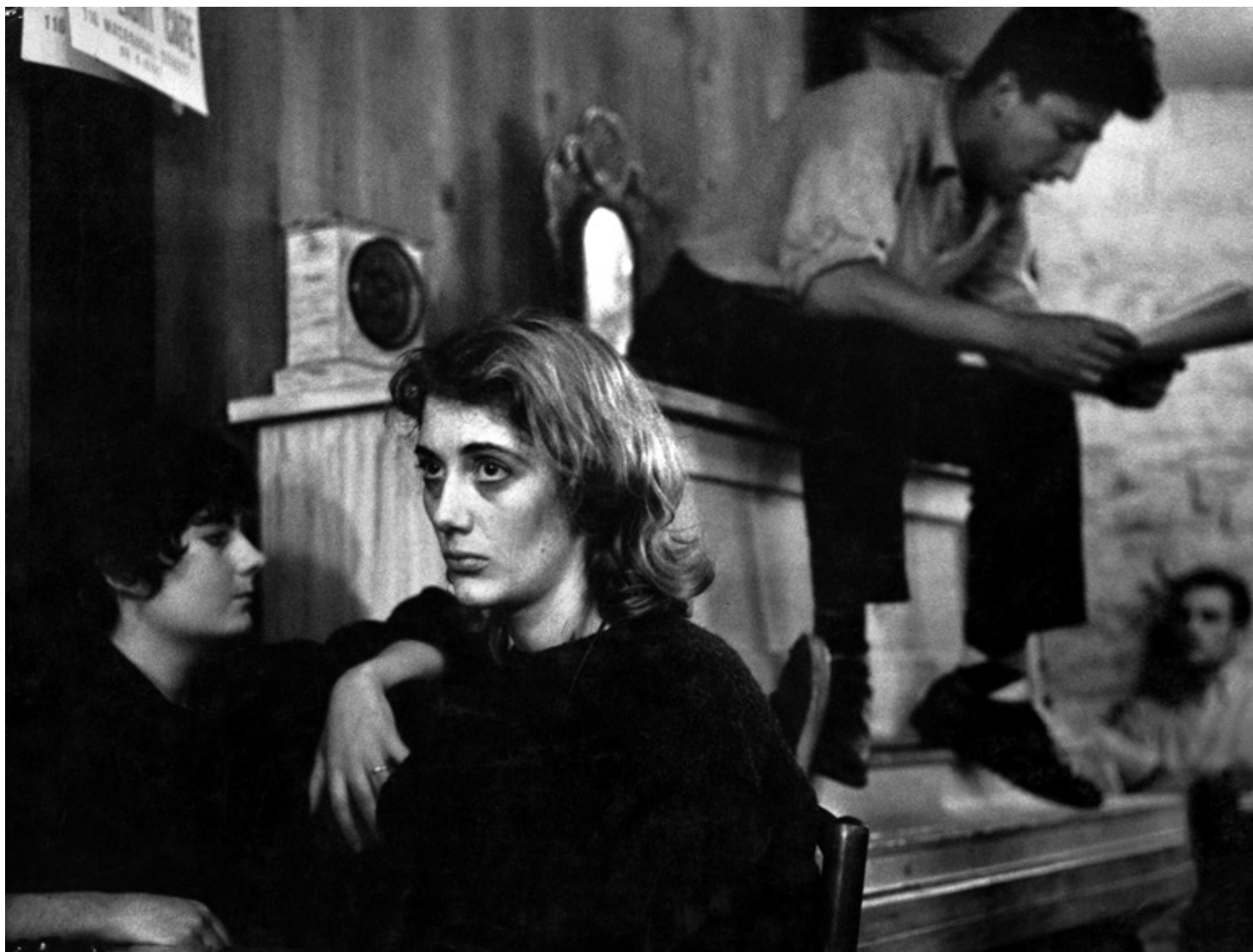
Cuando hace unas semanas me llegó la noticia de que el Centro de Arte Hortensia Herrero traería a Kiefer a Valencia, sentí una punzada en el estómago y supe que algo en mi biografía sentimental iba a quedarse redimido. No en Nueva York, sino en la ciudad de la que parten mis raíces biológicas y sentimentales. El CAHH ha logrado en poco tiempo algo que parecía improbable: convertirse en un destino internacional, en un lugar donde la contemporaneidad tiene espacio para respirar belleza y salitre. Entrar en el Palacio de Valeriola es cambiar de dimensión para dejarse llevar por una vibración antigua y, al mismo tiempo, recién estrenada, como si cada sala abriera un pliegue secreto de la ciudad y te invitara a caminar dentro de su memoria. Allí, entre muros que conservan cicatrices de siglos, una siente que el arte no se contempla: se atraviesa. El edificio, con el circo romano latente bajo el suelo y la antigua judería colándose por los muros, parece un organismo vivo que no deja de revelar sus capas. Allí conviven obras de más de cincuenta artistas, desde Anish Kapoor a Olafur Eliasson, pasando por Plensa, Baselitz o David Hockney, y lo hacen sin estridencias, como si hubieran encontrado un hogar natural.

Me conmueve pensar que Hortensia Herrero, que ha hecho de su colección una forma de devolver algo a la ciudad, lleva casi diez años dialogando con la obra de

Kiefer. La primera pieza, *Las flores del mal*, la adquirió en 2016, y ahora el Palacio de Valeriola la acoge entre sus salas. El anuncio de que en 2026 seis galerías del centro se vaciarán para recibir una exposición diseñada específicamente para este lugar me produce una mezcla de ilusión y vértigo. Imagino la llegada de las obras desde el estudio del artista, el montaje silencioso, los técnicos sosteniendo estructuras inmensas, la sala respirando de otro modo. Y en el centro de todo, *Danaë*, ese cuadro de más de trece metros que solo se ha visto en Nueva York y que ahora aterrizará aquí, en mi propio barrio, con su Tempelhof espectral y su lluvia dorada.

Pienso en las palabras del propio Kiefer: «Yo pienso en imágenes. Los poemas me ayudan. Son como boyas en el mar. Nado hacia ellas». Quizá por eso me siento tan cerca de su obra: porque también yo escribo como quien nada hacia algo que no termina de ver del todo. La exposición profundizará en el paisaje, en esa geografía emocional que ha acompañado al artista desde sus inicios. Será, dicen, un recorrido por lo que nos constituye: la historia, la mitología, la literatura, los lugares que hemos habitado y los que nos habitan sin que lo sepamos.

A veces, cuando paseo por Valencia, imagino ya esas salas abiertas, preparadas para recibir el peso de esa pintura que parece hecha con los restos del mundo. Pienso en la multitud que entrará sin saber muy bien qué va a encontrarse y saldrá de allí un poco más tocada, un poco más consciente. Y me sonrío: aquella visita perdida a Nueva York se convierte ahora en una visita ganada. No tendré que fantasear con caminar entre las obras de Kiefer: podré hacerlo de verdad, aquí, en la ciudad que tantas veces me ha acogido, donde escribo mi primer poemario que alguna vez verá luz —y el mar—, donde siento que cuando llegue la primavera, al fin, algunas imágenes dejarán de ser deseo para convertirse en néctar mental. Y entonces sí, por fin, podré decir que la extrañeza de aquella ausencia se ha transformado en presencia. ●



Intimidad y poesía

POR FRANCISCO J. TAPIADOR

La intimidad, en poesía, se entiende a menudo como el resultado de un despliegue emotivo, de sentimientos. Pero la intimidad es otra cosa; una muy diferente no en grado, sino en sustancia. No tiene nada que ver con lo efímero, lo sentimental, las bajas pasiones y apetitos que asedian a las vidas desordenadas. La intimidad poética es espiritual y, por lo tanto, inefable e incommunicable. Siendo así, un poeta no puede usar las palabras para intentar comunicar un estado. Es una tarea ilusoria.



Una lectura de poesía beat en Nueva York, 1955.

Fotografía: Susan Wood / Getty.

A lo más que puede aspirar un poeta es a que una sabia elección de sonidos y silencios genere una vibración que resuene en quien lee, reproduciendo así con mayor o menor fidelidad una experiencia a través de un proceso ignoto, uno que nadie ha sabido precisar por la sencilla razón de que, si se pudiera describir su mecánica, la poesía dejaría de pertenecer al ámbito de lo metafísico, ese reino de lo subjetivo, irracional y personalísimo. Cesaría, pues, de resultar útil como forma única de conocimiento humano.

Cuando leo y entiendo a Emily Dickinson, no es el conocimiento de sus vivencias —tan diferentes de las mías— lo que pulsa una cuerda en mi interior, sino sus versos, que operan como un conjuro. Leyendo algunos de sus poemas me transformo, por un instante, en Emily Dickinson. La lectura de «Las nanas de la cebolla», de Miguel Hernández, también me conmueve porque el poeta ha accedido a compartir conmigo su espacio familiar más sagrado de una forma tan bien trabajada que la invitación y su arte me permiten entrar en comunión con su vivencia. Lo mismo sucede cuando Amalia Bautista encuentra la luz en los pies de sus niñas: se ilumina un rincón de mi interior cuando releo unos versos que me transportan a lo bueno, lo noble y lo bello.

Esos poemas —y muchos más, como los de Clara Janés— son regalos que nos permiten penetrar a hurtadillas, como invitados, en el mundo reservado de otras personas, de unos seres generosos que no han dudado en abrirse para compartir una experiencia personal que consideran valiosa.

La poesía y sus capacidades para la exploración de lo íntimo no se limitan al verso. El intimismo de Martín Gaité en su novela *El cuarto de atrás* no estriba en la forma; Marina Mayoral también explora lo personalísimo en *Bajo el magnolio*, otra novela; y pocas veces ha llegado la literatura española a cotas tan altas de lirismo como en *Los hijos muertos*, de Ana María Matute. Al hilo de esta última novela, no todas las habitaciones de lo íntimo están abiertas para cualquiera. El tratamiento de la maternidad, espacio íntimo por

antonomasia, nos es inaccesible a los hombres. La paternidad es otra cosa muy diferente. Importante también, pero otra cosa. Sucede lo mismo con experiencias traumáticas, como las de *Todo lo que tengo lo llevo conmigo*, de Herta Müller, o lo que escribió Tomas Tranströmer.

Ambos autores resultan accesibles incluso traducidos. Sucede así gracias precisamente a la sustancia poética que logran destilar para que quepa en otro lenguaje. Así podemos, si no comprender, sí atisbar algún destello de sus experiencias. Esta virtud no es la norma, porque la lírica suele estar ligada al uso de la palabra exacta, y por ello a su idioma original. Sucede con Juan Ramón Jiménez. Es complicado que sus versos logren pulsar la cuerda precisa cuando se vierten al inglés. Pocos extranjeros que no dominen el español han entendido *Platero y yo*, aunque hay nativos que tampoco logran penetrar en ese libro porque no se dan cuenta de que no es la historia de un señor estafalario y un adorable burrito, sino la identificación de la mirada del poeta con la de Platero y su manera de percibir el mundo; de ver el pueblo de Moguer —un micromundo que resulta ser todo el universo y todo lo que importa— a través de la sensibilidad pura de un animal. Pocas herramientas literarias hay capaces de afinar tanto la sensibilidad como ese libro. Platero, en su blancura suave de algodón y su trotar infantil, pertenece al reino de lo más íntimo. Su inocencia nos saca de la mirada vulgar y prosaica de nuestro entorno y nos enseña la puerta de otro universo. Y es la conciencia de la muerte del animal, su futuro entierro bajo el pino grande y redondo, lo que nos la abre. Esa presencia, ese presente, enseña al joven y torpe poeta a sentir el mundo, transmutándolo hacia un nuevo estado.

La muerte de un ser querido es materia poética tradicional. Todos hemos estudiado los poemas de Petrarca a su amada Laura y de Jorge Manrique a su padre; poemas que conmueven tanto por el tema como por su serenidad. El valor de la buena poesía se multiplica cuando comprendemos que el tratamiento de una experiencia tan terrible no tiene por qué ser íntimo. No todos consiguen lo que lograron estos poetas, o

Umbral en su *Mortal y rosa*, ese monumento a la sublimación del dolor a través del arte de la palabra. Otros que han descrito la muerte de un hijo han caído en el exhibicionismo impúdico de su dolor a través de páginas carentes de profundidad y plagadas de trampas efectistas para pulsar la tecla sensible, en vez de dar cuenta del abismo que se abre ante el que queda. Solo el trabajo febril y desesperado para crear belleza puede amortiguar, algo, una pérdida que no se puede comparar con ninguna otra. Y ahí hace falta no solo técnica y arte, sino tiento y una aproximación oblicua.

Porque, a menudo, a la intimidad poética se accede de soslayo. Gran parte de la eficacia de la poesía reside en la insinuación. Lo explícito rara vez funciona. Nuestro diapason interno resuena ante el poema de Rosalía de Castro (famoso por la canción de Luz Casal) que alude a una misteriosa sombra, pero no lo hace frente a una de esas exageraciones expresivas en las que caen quienes no se dan cuenta de que solo explicando su caso no consiguen transmitir lo trágico, ni convertir su experiencia en memorable, sino que más bien revelan que su triste estado es fruto de una serie de decisiones erróneas y de daños autoinfligidos. Rosalía es contenida, simbólica, recatada, modesta, universal. No hay afectación en ella. Y es eso lo que permite establecer una conexión.

Sí se percibe artificio, a veces, en otros poetas. Da la impresión de que estuvieran más interesados en llamar la atención, o en que se note lo listos que son, que en el arte; en la lírica. No se esfuerzan en compartir con sencillez una vivencia. Gritan desde una desesperación real, pero epidérmica, anteponiendo el deseo de ser vistos, rescatados y queridos —que les hagan casito— a esa indagación profunda en el sentimiento que les podría hacer alcanzar por sí mismos la superficie. Qué diferencia con Rosalía de Castro, ella sí indefensa, condenada, inerme ante circunstancias que la sobrepasan. La misma diferencia entre Ana Ozores y la señora de Bovary.

Conecto por lo mismo, por la autenticidad, con Jo Shapcott o con Carol Ann Duffy, pero me cuesta ha-

cerlo con la legión que dedica las estrofas a lloriquear por trivialidades adolescentes o a intentar convencernos de lo mucho que sufren injustamente por razones siempre ajenas a ellos mismos. Nada más lejos de la intimidad que un desnudarse exhibicionista.

En principio, lo erótico y sensual sería propicio para el tratamiento de lo íntimo en la poesía, pero cuando los malos poetas tratan esas vivencias pocas veces logran vencer la barrera de la molición para transmutarlas en lo que hay detrás del mero ejercicio físico, las risas y el sano intercambio de fluidos. Hay mucha gente que confunde la intimidad sexual entre dos personas con contarnos detalles más o menos escabrosos de su vida privada en forma de verso, así como otros la usan como un arma para la política y el activismo, como si el verso fuera a ser más eficaz que un buen recurso contencioso-administrativo o la tribuna de un periódico. Relegar lo profundo a favor de la exposición impúdica de lo sentido o del panfleto conduce a una escritura imperfecta que se quiere hacer pasar por poesía porque está compuesta de una determinada manera en la página, pero que no lo es. Las mesas de las librerías están llenas de vulgares declaraciones de necesidades fisiológicas, carencias afectivas, desesperación angustiosa porque las cosas no sean como a uno le gustaría, manifiestos no solicitados, peticiones de compañía o relaciones, y exhibiciones de complejos varios, todo ello envuelto en una falta de destreza y conocimiento técnico que, si no afecta a la poesía, es porque esta es inmune a las carencias de sus peores practicantes.

Por suerte, la poesía —como la intimidad— es fértil y ubicua. Te la puedes topar en cualquier sitio. Fui a Islandia buscando paisajes, hielo y fuego, y descubrí una literatura. Así, encontré a Laxness, que exploró varias dimensiones de la intimidad en su retrato de una Islandia rural que quizá nunca existió en los detalles, pero sí en su esencia. La naturaleza inhóspita de la isla ofrece grandes posibilidades para la introspección de sus habitantes, y los poetas islandeses —los de después de las sagas— han sido fértiles en el cultivo de sus vivencias profundas, las únicas que parecen capaces de arraigar en la soledad de un medio ambiente tan

hostil. Pállson («Mi casa»), Eldjárn («Bueno y malo»), Guðmundsson («Pienso en ti»), Valdimarsdóttir («En el viejo patio de iglesia»), Sjón («Brujería») han explorado de diferentes maneras la intimidad, con mayor o menor éxito, pero *La luz del mundo*, de Laxness —de nuevo una novela—, les supera en calidad poética. El pobre y desvalido protagonista de la historia y su búsqueda siguen conmoviendo y aportando más y más luz sobre una naturaleza humana que no es accidente que sea tan parecida en todos los lugares. Estoy convencido de que encontraré los mismos viveres para mi viaje en las literaturas que aún no conozco.

Queda hablar del amor. La intimidad del amor en la poesía es quizá el aspecto más maltratado por los que aspiran a vivir de la poesía. Confundido a menudo con lo sensual, emborronado con otra cosa que no tiene nada que ver, el deseo; el amor, en su aspecto de encuentro entre dos seres, se ha venido expresando con tantas variantes como los destellos de un diamante bien tallado. Pero pocas obras han tratado de la sustancia primera, el milagro que sucede cuando de repente se derriba el muro que separa a dos seres. Lo logró Salinas en *La voz a ti debida*, una obra que quizá como ninguna otra epitomiza la expresión de la intimidad en esa manifestación del amor.

Lo cotidiano y familiar ha sido también materia de intimidad poética, pero el grado supremo de la intimidad en poesía —y del amor— habita en la mística. Clarice Lispector se acercó mucho a ser capaz de transmitir una experiencia inefable gracias al trance que induce su prosa, en la que la repetición incesante de la misma estructura consigue hacernos olvidar el acto de la lectura para entrar en resonancia con lo que está más allá del espacio y del tiempo. La dificultad casi insalvable que encuentra la mayoría de la gente para leer *La pasión según G. H.* sin perderse a cada frase se debe, no a que la prosa sea intrínsecamente difícil, sino a que trata experiencias y conceptos que solo conoce una exigua minoría de iniciados.

Y es que la poesía también exige una ceremonia de paso. Hay un libro prodigioso que recoge el rito de ini-

**Conecto por lo mismo,
por la autenticidad, con Jo
Shapcott o con Carol Ann Duffy,
pero me cuesta hacerlo con la
legión que dedica las estrofas
a lloriquear por trivialidades
adolescentes o a intentar
convencernos de lo mucho que
sufren injustamente por razones
siempre ajenas a ellos mismos.
Nada más lejos de la intimidad
que un desnudarse exhibicionista**

ciación del neófito a la poesía, el proceso de entrada al conocimiento de que existe un reino, el poético, muy diferente del cotidiano. *El Alfanhuí*, de Ferlosio —sin duda su mejor libro—, no solo recorre, sino que propicia ese proceso imborrable que solo se puede dar una vez en la vida y que cada lector de poesía ha experimentado de una forma diferente, a menudo con libros disímiles. En mi caso fue Eliot, y luego Whitman; pero otras personas entraron en este jardín a través de Lorca o de Machado. La iniciación solo puede suceder una vez, porque el secreto no puede dejar de saberse una vez conocido ni, por su naturaleza particular, ser olvidado. Es una experiencia transformadora tras la cual el mundo no se puede volver a ver igual.

Los místicos clásicos, san Juan de la Cruz o santa Teresa de Jesús, comprendieron enseguida que lo más íntimo no puede ser comunicado. La descripción de santa Teresa de las estancias de su alma, de su camino hacia lo más profundo del castillo interior, repite sin cesar esa idea, excusándose a cada paso por la inevitable pobreza de la lengua incapaz de expresar con pro-

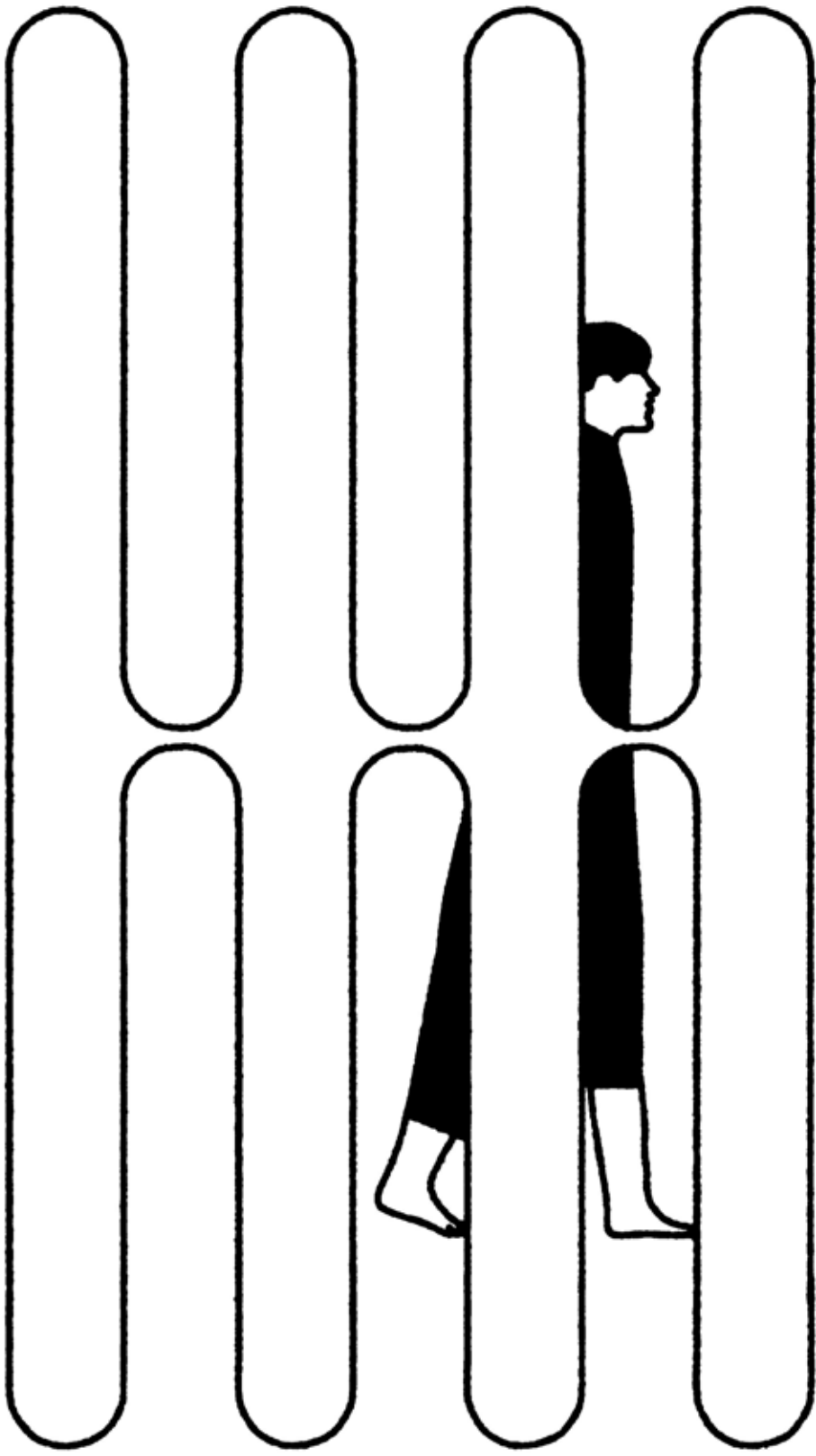


El gran obstáculo que lastra el acceso a lo íntimo a través de la poesía es no aceptar la idea de una realidad ajena a lo sensible, una a la que de alguna manera se puede acceder por una resonancia inexplicable entre universos disjuntos

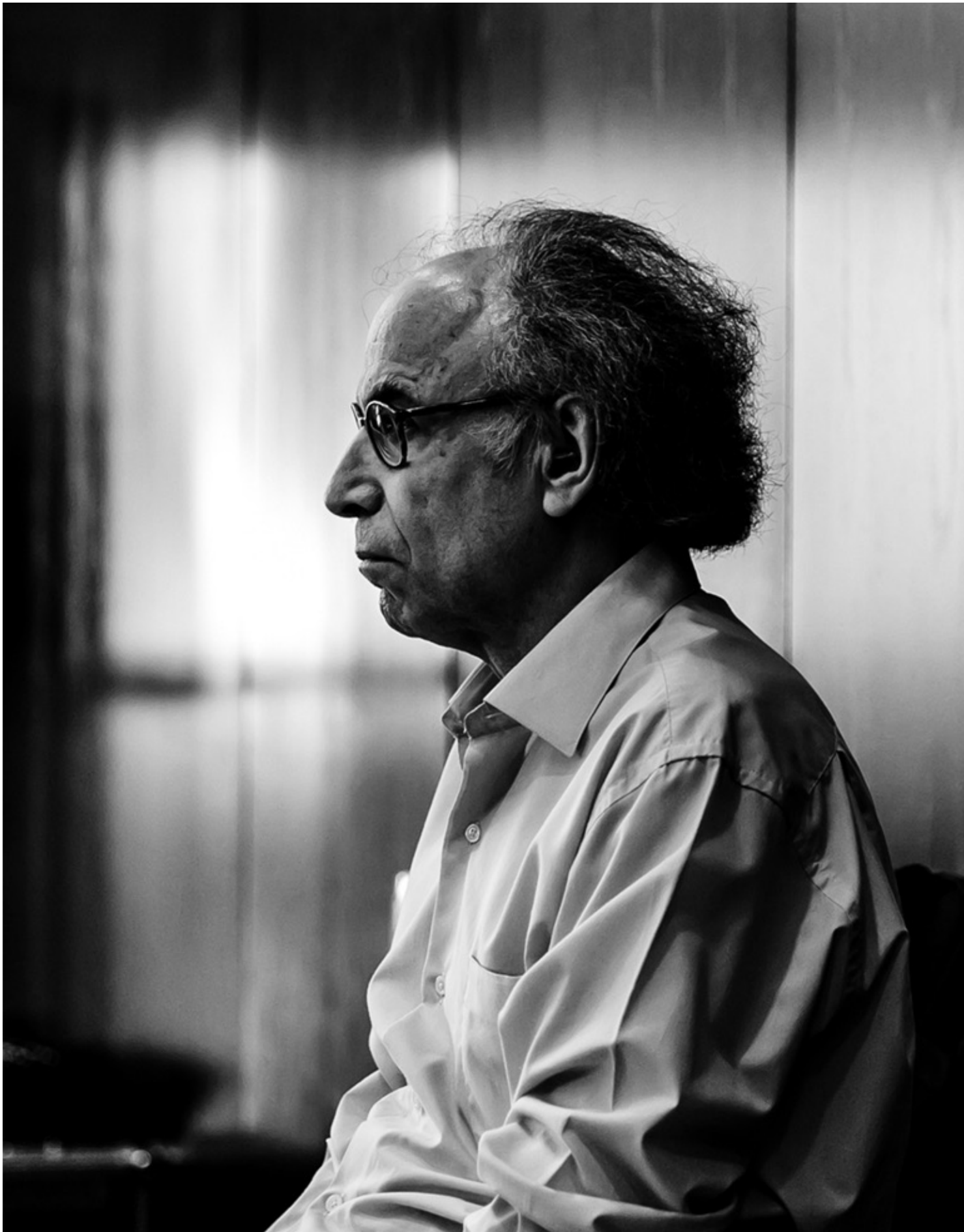
no es incompatible con llevar una vida guiada por la razón, ni con la certeza de que el camino del progreso humano es ceñirse a lo empírico como piedra de toque para distinguir lo que no son más que fantasías de lo que sigue ahí cuando dejamos de creer en ello. Solo lo físico puede ser social e interpretable. Lo metafísico es personal e incommunicable. Esto bien lo sabía el mismo Wittgenstein —el gran iluminador de los oscuros y estériles laberintos verbales de los filósofos—, un místico en su esfera privada, como comprobaron con estupefacción las mentes brillantes de Cambridge cuando por fin conocieron al «último filósofo»; la persona que acababa de dar carpetazo a siglos de filosofía. ●

piEDAD lo inconmensurable, lo infinito e intemporal. San Juan de la Cruz, por su parte, sublima la metáfora antigua del amor carnal. Otros emplean técnicas diferentes. Los procedimientos tan particulares que tiene la poesía para vivir la experiencia generan una inevitable confusión entre los que no entienden de estas cosas. Eso no es un problema, porque no es para ellos. Los que saben se sumergen despacio en la belleza de los versos para inducir en sí mismos las experiencias que otros dicen haber tenido. Ha de hacerse así no solo porque lo espiritual es íntimo por naturaleza, sino porque no puede ser dicho ni explicado. No podemos decir nada sensato sobre ello: solo podemos mostrarlo, ponerlo en movimiento, ejecutar la liturgia que imita al acontecimiento o repetir el acto una y otra vez con la esperanza irracional (o más bien, fuera del ámbito de la razón) de que produzca una chispa que nos conecte, por simpatía, con la fuente.

El gran obstáculo que lastra el acceso a lo íntimo a través de la poesía es no aceptar la idea de una realidad ajena a lo sensible, una a la que de alguna manera se puede acceder por una resonancia inexplicable entre universos disjuntos. Pero este obstáculo es como el gigante Talos de la mitología griega. Parece formidable e invencible, pero tiene un punto débil que lo hace colapsar. En este caso, su talón de Aquiles es la epifanía de que el que pueda haber cosas más allá de lo cognoscible y que podamos vislumbrar de alguna manera



A M A R G O



BENET CASABLANCAS

«La música, como
todo arte, es una vía
de conocimiento»

POR **ALEJANDRO LUQUE**
FOTOGRAFÍA DE **SONIA TRONCOSO**

Camina con agilidad por los pasillos del hotel Occidental de Aranjuez, con cierto aire excéntrico, de pintor inspirado o científico de viñeta. Habla con pronunciado acento catalán y pasión contagiosa de los temas que le motivan, especialmente la música, a la que ha dedicado toda su vida en múltiples frentes: composición, dirección, enseñanza, gestión, investigación, divulgación... Benet Casablancas (Sabadell, 1956), autor de creaciones como la ópera *L'enigma di Lea*, seis cuartetos de cuerda, varios cuadernos de haikus o páginas sinfónicas como *The Dark Backward of Time*, y de libros como *El humor en la música* o *Paisajes del romanticismo musical*, participó en las Converses de Formentor y accedió amablemente a conversar con *Jot Down* de Wagner o Beethoven, literatura e incluso del reguetón.

Aquella frase de Nietzsche —«sin música, la vida sería un error»—, ¿qué le sugiere a usted?

Como músico, no quiero interpretar de un modo chauvinista esa frase, porque creo que el arte, la cultura, los libros, todo eso es lo que da valor a la vida. Y la música, por supuesto. Y viniendo de Nietzsche, de todas formas, es muy significativo, porque él componía, tocaba el piano. A veces se dice maliciosamente que era un mal compositor. ¡Pero era compositor! Compuso una *Meditación sobre Manfred*, para piano a cuatro manos; tiene una cantata para coro y orquesta con texto de Lou Andreas-Salomé, piezas para piano, fragmentos sinfónicos... Cuidado, para ser un diletante no está nada mal. Fischer-Dieskau grabó un disco con sus canciones.

Y está su relación con Wagner...

La relación con Wagner ha sido muy mediatizada por clichés, ideologías, circunstancias biográficas... Pero partimos de la base de que Nietzsche era músico. Y cuando escribe cosas sobre Wagner, en cualquier momento de su vida, se nota mucho que lo hace también como músico. No solo como filósofo, que valora muy críticamente la evolución que lo lleva a escribir *Parsifal*, pongamos por caso, sino también como músico. Y, por tanto, dice muchas cosas muy interesantes de Wagner que todavía hoy podemos aprovechar, algunas de calado. Dice, por ejemplo: «Wagner, el gran miniaturista», que no es precisamente una observación obvia, pero que se puede argumentar y demostrar musicalmente. Pero también afirmará, con malévola perspicacia: «En Wagner hay muchos tesoros, pero lleva demasiados diamantes falsos». Es interesante. Ya me perdonarás, pero Nietzsche sabía de lo que hablaba. Su relación con Wagner es un tema complejo que a menudo se trata de un modo muy reduccionista.

Otra cita que me viene a la cabeza es cuando le preguntaron a Juan Ramón Jiménez, que era un clásico, y él respondió: «Clásico es estar vivo». Me pregunto si todo lo que hoy llamamos música clásica está vivo, o por el contrario...

En mi intervención en las Conversaciones de Formentor recordé la definición de clásico de Calvino —

que no se aleja demasiado de las palabras de nuestro poeta— y que hago plenamente mía al señalar el punto clave: «Clásico es aquel texto que nunca acaba de decir todo lo que tiene que decir». Pero claro, empleamos aquí dicho término en una acepción distinta a la que dicta la historiografía musical. Aunque, en este terreno, no hay esa uniformidad que sí existe en las artes plásticas, ni tampoco unanimidad entre los países: para los franceses, por ejemplo, su música clásica es la del Barroco. Clásica puede ser, en el sentido que le da Calvino, una obra renacentista, barroca, romántica, contemporánea, etcétera. La *Heroica* de Beethoven es un clásico, ciertamente, y además se inscribe en el período clásico, aunque esto último acaba siendo una anécdota. Y quien dice la *Heroica*, dice *La pasión según san Mateo* o *La consagración de la primavera*. Eso es lo que determina la condición de obra maestra, realmente: que tenga una proyección en el tiempo que trascienda su propia época.

Ya que hemos empezado hablando de literatura, su propia obra musical está muy relacionada con esta, como sucede con otros compositores. ¿Están tan cerca?

Son disciplinas artísticas hermanas. El anhelo que nos mueve, el anhelo de buscar, es el mismo. Hay una cierta voluntad utópica en el fondo. Por decirlo llanamente, no nos gusta el mundo en que vivimos. Nosotros postulamos una realidad diferente que nos permite acceder a un ámbito de experiencia que no es el de la vida corriente. La obra de arte siempre tiene algo de utópica. Y eso se refleja perfectamente en la música. Es bastante habitual que la gente describa sus sensaciones cuando escucha música con una expresión de uso común: «Nos sentimos como transportados». Esa es la traducción literal de la palabra éxtasis, ni más ni menos. Y creo que eso sucede en todas las artes, en el mejor cine, en la literatura, por supuesto: las grandes obras lo generan. Vas a la Tate Gallery, doblas una esquina y de repente te encuentras con la sala —más bien capilla— dedicada a Mark Rothko. Recuerdo la primera vez que fui y quedé anonadado; no me lo esperaba, no contaba con ello. Entrás y te sientes en otra dimensión. Mi gratitud a Rothko y a todos los grandes

«Entre el supuesto elitismo de la alta cultura y los espectáculos de masas hay una escalera: se llama educación, y nos permite elegir en libertad»

creadores por regalarnos esas experiencias. Artistas, pensadores, científicos: en el fondo todos ellos buscan dar más plenitud a la vida. La vida es efímera, nos enseñan sabios y poetas. Pero las disciplinas humanísticas nos permiten enriquecer nuestras vidas y abrirnos a nuevos horizontes.

Pero no todas lo hacen de la misma manera, ¿no?

Cada arte tiene su dinámica y sus medios específicos. Pero la música es, para bien y para mal, algo que nos afecta de un modo muy singular. A veces incluso al margen de la voluntad. Antes surgió el tema de Wagner. Cuando Baudelaire escucha por vez primera su música en París, quedó muy impactado, escribiendo una sensacional reseña crítica en la que describe el efecto causado: era como un narcótico, sentías que se apropiaba de tu voluntad. Eso no lo veo como algo positivo, es inquietante. Eso no lo podrías afirmar de Mozart, por ejemplo, ni de Bach ni de Ravel. Y George Steiner, a quien admiro mucho, dedica un capítulo de su autobiografía a hablar de la música. Era un hombre culto, centroeuropeo, y como tal la música formaba parte de su mundo. Pero aborda también esta parte ambigua de la música, que puede prestarse a usos no tan lícitos. Él señala la famosa contradicción de estar tocando Schubert por la noche y de día ser el comandante del campo de concentración... ¿Cómo es posible? Quizás porque el efecto que nos produce es muy potente, pero no pasa necesariamente por el entendimiento y la plena consciencia. Si pensamos en la gran tradición occidental —podríamos hablar también de las otras—, la música tiene un valor artístico y humano extraordinario. Como las demás disciplinas artísticas.

Normalmente, cuando se aborda la conexión entre música y literatura, se mencionan compositores que se inspiran en motivos literarios. Pero en su caso, también hay inspiración en la forma. Cuando habla de epigramas, de haikus, ya no está hablando de un motivo, sino de una forma literaria. ¿Qué le interesa de eso?

He hablado largo y tendido sobre estos temas con muchos amigos y colegas con quienes compartimos

afinidades, como Cees Nooteboom, Antonio Muñoz Molina, Rafael Argullol... Cada lenguaje tiene sus medios, pero se trata de ser capaz de construir, de dar forma a la obra. Es decir, hay que organizar la obra estructuralmente. ¿La finalidad? Emocionar, comunicar, expresarse o, como suele decirse, generar algún tipo de retroalimentación. Pero la música debe estar organizada. Como la arquitectura o la pintura. Observa, por ejemplo, los diarios de Paul Klee, otro creador a quien admiro mucho. Él se preocupa por la forma, busca los equilibrios. Kandinsky, Rothko también. Rothko tenía una relación con la música muy interesante. Muchos piensan en autores coetáneos: «Ah, claro, Morton Feldman». No, no. Él trabajaba sistemáticamente con Mozart y solo a veces se permitía un poco de Schubert. Es decir, ¿qué hace el creador? Yo suelo usar una expresión que me parece clarificadora: organizar la emoción. Es un binomio, digamos; son dos vertientes que están absolutamente unidas. No hay músicas más poderosas y estructuradas que las de Josquin o Bach, que nos hacen aflorar las lágrimas. Tiene que producirse esta amalgama.

Si hablamos de *Lulu*, una obra desgarradora pero también sensual y bella —porque la categoría de belleza, estoy de acuerdo con Scruton, no tiene por qué darse por periclitada—, vemos que el concepto de belleza va cambiando, evolucionando, pero creo que es un ideal vigente. Buscar la belleza allí donde otros se sentían atraídos por la fealdad. Se ha hablado mucho del proceso creativo: todo se reduce a trabajar con las herramientas que da el oficio y con la esperanza de que salga algo, receptivo a la epifanía y —si surge— dejarse llevar por la emoción del raptó, llámalo como quieras. Lo que decía Picasso: «No busco, encuentro». ¡Es fantástico cuando eso ocurre! Pero luego hay que trabajar durísimo. Fíjate en esas series de grabados, *La suite Vollard*; yo creo que, junto con los de Durero, Rembrandt y Goya, son los grabados más grandes de la historia. Pero si los miras con atención —la fuerza y delicadeza de la línea!— son de una calidad técnica que te deja sin palabras. Claro que hay emoción en la *Misa en do menor* de Mozart o la *Sexta sinfonía* de Bruckner, pero eso solo es posible porque hay una



estructura férrea que las sostiene. La forma, no se olvide, es la que asegura la inteligibilidad. No todo el mundo nace con una disposición natural para leer el *Ulises* de Joyce, y lo mismo pasa con la gran música. Requiere familiaridad, conocimiento, madurez, tiempo... y por eso es fundamental la educación.

¿No confía en un acercamiento espontáneo a ese tipo de obras?

Sí y no. Yo creo en la cultura del esfuerzo. Todo lo que vale la pena cuesta. Son valores, si se quiere, convencionales, sí, pero a veces hay que recordar lo evidente. Hay mucha gente ahora mismo en el mundo trabajando en la demolición de nuestros mejores valores, así que más que nunca tenemos que hacer nuestro trabajo lo mejor posible. Lo que llamamos arte, la filosofía, la literatura, la poesía enriquecen tanto nuestro intelecto como nuestra sensibilidad. Y a menudo comportan también un ingrediente lúdico. Eso es algo muy importante, porque cada uno se siente concernido de un modo único e intransferible. Podemos tomar esos juegos de palabras de Nabokov o el Bernhard de una obra que me gusta mucho, *Maestros antiguos*. Hay un

primer nivel de lectura en Bernhard que tiende a la angustia, a lo dramático. No puedo leerlo en alemán, pero tenemos excelentes traducciones al español: hay un juego con el idioma que es muy musical, largas frases que vuelven sobre sí mismas, motivos y palabras recurrentes, un gran sentido del ritmo y de la curva tensional. En el caso de Nabokov el virtuosismo es todavía mayor, y se suma a un contenido de enorme riqueza conceptual.

¿Y en la música?

En la música pasa lo mismo. Puede haber obras más densas o difíciles que otras, que se nos abren a la primera audición. Volviendo a la pintura: las últimas obras de Rothko, por ejemplo, esos negros, esos grises... Son angustiantes, apenas hay aire para respirar, pero otras obras del autor tienen colores mucho más vivos y luminosos. La música permite muchos tipos de acercamiento y disfrute. Depende también de las obras y de los modos de escucha. Creo que en la música concurren diferentes planos que nos permiten disfrutar a distintos niveles de una fuga de Bach, de las obras de Stravinsky o de Schönberg, o de piezas que



se están componiendo hoy. La música tiene una fuerte vertiente emocional, sin duda, sujeta a los cambios de estilo y de época, pero siempre presente. Está también la sensualidad del sonido, la fascinación por las combinaciones de timbres y colores, incluso la sinestesia. Pero al mismo tiempo —y eso suele olvidarse— la música, como todo arte, es una vía de conocimiento. No se puede escuchar a Beethoven sin ser conscientes de que en su música se despliega el *logos*: el *Concierto para violín* es prácticamente contemporáneo de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. Hay una exposición, un desarrollo y una conclusión, y además es un discurso afirmativo, porque hay una convicción en el poder resolutorio de la razón. Y luego está la dimensión lúdica, cuya trascendencia ya subrayó Huizinga. Yo escribí un libro entero sobre eso.

Su libro sobre el humor en la música resultó una sorpresa para mucha gente, ¿quizá porque nunca habían considerado juntos ambos conceptos?

Hay chistes que, si no dispones de ciertas claves, no puedes entender, y en la música pasa igual. Mientras que la parodia, la caricatura y otros efectos más gruesos, incluso escatológicos, se perciben con facilidad, hay juegos de palabras, bromas y golpes de ingenio que no se captan a la primera. Pero estamos hablando de una amplia variedad de registros. La ironía, por ejemplo, como la que encuentras en Heine y también en Schumann o Mahler, es mucho más sutil. La música integra una enorme riqueza de estratos —el *logos*, lo sensorial, el impulso casi físico, el ritmo, la emoción, el humor— ¡y yo los quiero todos!

¿Ha sobrado, pues, solemnidad en el ámbito musical y sus ritos?

Bueno, esta es la pregunta que planteó Alfred Brendel, a quien luego tuve el privilegio de conocer y tratar a lo largo del tiempo, en un ensayo ya célebre que fue el punto de partida de mi propia indagación: «¿Tiene la música clásica que ser siempre tan seria?». El resultado fue, años más tarde, mi primer libro, al que siguió más recientemente el ensayo sobre el romanticismo musical. Pero ambos temas constituyen en realidad un *MacGuffin*, ¿sabes? Aquello de Hitch-

cock: «¿Qué es eso?» Y respondes: «Un aparato para cazar leones en Escocia», y te dicen: «¡Pero si no hay leones en Escocia!», y concluyes: «Entonces, no es un *MacGuffin*». Es decir, son ganchos, meros pretextos o puntos de partida para abrir nuevas perspectivas de acercamiento a la obra musical, que permitan ampliar la experiencia musical del oyente medio.

En mis libros, quienes saben música pueden seguir los análisis. Y quienes no, pueden ponderar las ideas expuestas y contemplar las ilustraciones que las acompañan. Pero todos ellos —eso es lo más importante— pueden escuchar las obras y pasajes musicales examinados para verificar sus percepciones y elaborar sus propias impresiones. ¿Comprendes? Se trata simplemente de ofrecer algunas claves y referentes para escuchar la música, como pueda serlo un mínimo conocimiento de las figuras retóricas (sin ellas no podemos comprender a Bach) y de los tópicos estilísticos (que iluminan la recepción del clasicismo vienés).

Cuando asistes a un concierto o pones un disco... ¿en qué te fijas al escuchar una sinfonía de Beethoven, la *Novena*, por ejemplo? He dicho a veces, medio en broma, que, dependiendo de la ocasión, empezaría la interpretación de la obra por el final. ¡Mucha gente está impaciente por escuchar el *Himno a la alegría*, y tiene que esperar mucho tiempo —el que duran los restantes movimientos— hasta que por fin llega el anhelado *Finale*! La estima de muchos músicos seguiría casi el orden inverso. El último movimiento es ciertamente extraordinario y emblemático, pero los movimientos anteriores lo son incluso más. Musicalmente, el prometeico movimiento inicial es un torso formidable; su clímax y desarrollos fugados no tienen parangón. Algo similar podría decirse del monumental *scherzo* o del visionario *Adagio*. Quizás si el público menos formado escuchara en primer lugar el *Himno a la alegría*, podría apreciar mejor lo que viene después.

Creo que va a encontrar algunas opiniones en contra de esa propuesta...

Pero la pregunta que me he planteado muchas veces es: ¿qué escucha la gente cuando escucha música? Sin

«Hay mucha gente ahora mismo en el mundo trabajando en la demolición de nuestros mejores valores, así que más que nunca tenemos que hacer nuestro trabajo lo mejor posible»

duda, hay tantas respuestas como oyentes. Pero creo mucho en la divulgación de alto nivel, que empieza por ejercitar el propio oído y que permite orientar un poco la escucha. Decimos: «los violines...». Sí, pero el que está tocando el tema es el clarinete. «Ah, claro...», pero ahora responden los *cellos* y los bajos. Distinguir las voces, discriminar qué partes son más importantes, ¿sabes?, ese tipo de cosas. Todo el mundo puede captarlo, y es como abrir las puertas para poder penetrar en la música y apreciarla más.

Del mismo modo que hay grupos de lectura donde compartir impresiones sobre un libro, también el melómano dispone de medios para cultivar su afición. Cuando algo nos gusta mucho, nos gusta compartirlo con los amigos. Mis libros nacieron de esa voluntad de compartir: ofrecer al aficionado medio algunas claves para la escucha con el fin de enriquecer su experiencia estética y gozar todavía más de las obras de los grandes maestros. Ni más ni menos.

Por terminar con la parte literaria, estos días hemos oído a su compañero Sánchez-Verdú manifestando una queja que comparten bastantes músicos y compositores: afirman que en España los intelectuales no saben de música, a diferencia de Europa, donde sí existe esta formación. Usted ha mencionado a algunos amigos con los que sí tiene esas conversaciones, pero, ¿hay más?

Sí, sí, claro que los hay. Pero existe todavía un gran *hiatus* con lo que es la cultura musical, que constituye una parte troncal de la tradición humanística, ya desde la Edad Media, con el *quadrievium*, a medio camino entre la ciencia y el arte. En otros países esta distancia no es tan pronunciada. Es un fenómeno que viene de lejos: la música, podría decirse, ha quedado un poco rezagada. Hay gente muy culta y grandes *connaisseurs* de las artes, las letras, el cine o el teatro que tienen un gran desconocimiento del patrimonio musical. Sería raro que estos espíritus cultivados desconocieran hitos fundamentales de nuestra historia cultural —Rembrandt, el *Quijote*, Bergman, Rilke o Palladio—, ¿me entiendes?, pero muy a menudo sus referentes musicales son escasos, más allá de la música popular en todos sus géneros

y variantes, y de las modas. Desconocimiento que, paradójicamente, aumenta a medida que nos acercamos a la gran música de los siglos XX y XXI.

No creo pecar de chauvinismo, pero lo lamento por múltiples razones. La primera, porque siempre me ha interesado el diálogo entre los distintos lenguajes artísticos. En segundo lugar, porque dicho desconocimiento se extiende a la clase política, que a su vez lo proyecta al resto de la sociedad. Yo he vivido la experiencia de organizar con amigos míos de los años universitarios unos seminarios interdisciplinares. Eran tertulias quincenales en las que participaban licenciados en filosofía, antropología, derecho, geología, pintores, escritores, etcétera, y en distintas sesiones cada uno de nosotros presentaba una ponencia sobre su especialidad. Todos aprendimos mucho.

Yo dediqué una de mis sesiones a la *Octava sinfonía* de Beethoven, una sinfonía grandiosa, pero que no pertenece al grupo de las más populares. Y recuerdo perfectamente la emoción de mis amigos al descubrir un mundo nuevo para ellos, pletórico de sensaciones inéditas que pasaron ya a formar parte de su bagaje cultural. No puede ser de otro modo: si te interesa el conocimiento, te gustan los buenos libros, y vas a exposiciones, al teatro y al cine, hombre, ¿cómo no vas a disfrutar con la buena música? No tendría que haber ningún muro, ¿sabes?

En paralelo a mi tarea docente especializada, he dedicado bastante esfuerzo a tareas de divulgación, y es muy agradecido. Pero cuando luego ves los problemas de la educación general, las dificultades para leer y comprender, piensas: «Bueno, después de todo, tu parcela es tan pequeña...». Pero todos sabemos los beneficios que comporta una mínima sensibilización musical. Tampoco es todo culpa de la educación: hay muy buenos maestros, y todo depende finalmente de que las personas tengan curiosidad por aprender, de descubrir cosas nuevas.

En mi casa, por ejemplo, no había tradición musical, pero había algunos discos, no muchos, aunque todos



ellos eran excelentes: *El barbero de Sevilla* de Rossini, *Carmen* de Bizet, los *Valses* de Chopin en la maravillosa interpretación de Dinu Lipatti, las *Rapsodias húngaras* de Liszt. Estoy hablando de una generación que todavía vivió la guerra, sin estudios superiores aunque sí profesionales, pero había una sensibilidad y un ansia de saber que se traducía en una pequeña pero selecta biblioteca que guardo como un tesoro, y en diversas aficiones que yo heredé (astronomía, egiptología, viajes...). Estoy muy agradecido a mis padres. Sin ellos no sería la persona que soy hoy.


Había otra sensibilidad, ¿no?

Eran otros tiempos y etapas vitales. En la adolescencia descubríamos el mundo, teníamos múltiples inquietudes, compré mis primeros libros, mis primeros discos, empecé a estudiar piano... Y recuerdo la conmoción que supuso para nuestro grupito de amigos la primera visita al Museo Picasso, recién inaugurado. ¡Empezamos todos a dibujar y pintar como locos! Recuerdo también como una gran experiencia personal comprar el disco y escuchar la *Primera sinfonía* de Beethoven; yo era muy joven entonces. Y luego siguieron, por ri-

guoso orden, la segunda, la tercera y todas las demás. Y es curioso, porque hablando un día con un apreciado amigo y colega, George Benjamin, descubrimos que para ambos el descubrimiento de las nueve sinfonías de Beethoven sigue siendo probablemente la experiencia musical más potente que hemos vivido.

La educación debería ofrecer a los ciudadanos las herramientas básicas para que puedan ejercer su libertad de elección. Luego, si quieren escuchar pop, rock —iyo también lo hice, entiéndeme!— o lo que sea, pues estupendo, pero que conozcan las opciones. A mí me gusta mucho el jazz, por ejemplo, es una música fantástica, ¿sabes? ¡Si disponemos de una paleta de colores más amplia, ganamos todos!

Ahora hablaremos de sus gustos, pero por acabar con la educación, ¿no parece que los conservatorios en España están hechos para que si el niño que entra ahí con cuatro o cinco años termine o bien tocando en una sinfónica, o bien quede fuera? ¿No debería fomentarse el término medio, trabajar más ese amor por la música?



Yo no conozco con detalle la situación actual, pero creo que tienes toda la razón del mundo. La idea de crear solistas era un error muy extendido antes de la reforma de las enseñanzas musicales. Se trata de formar buenos profesionales que puedan cubrir los diferentes estratos de la profesión musical, que son muchos.

Hombre, hay cuestiones básicas, conciliando vocaciones, talento y *ratios*: si un solista toca con una orquesta de noventa, conviene que haya noventa buenos músicos de orquesta por solista. Y habrá pianistas que serán buenos solistas y otros que serán mucho más idóneos para la música de cámara o para acompañar a cantantes, para una escuela de ballet o para ser profesores de grado medio o elemental. Fue prioritario, en su momento, promover los instrumentos de cuerda, que forman la base de nuestras orquestas, buscando también el equilibrio con los instrumentos de viento.

Creo que hemos progresado mucho en este terreno, sobre todo con la fundación de las orquestas jóvenes, que fue determinante. Ello permitió nutrir las orquestas —no solo españolas— y de allí salieron excelentes grupos de cámara, en particular cuartetos, el verdadero indicador —junto con el *lied*— de una sociedad musicalmente madura. Todo esto ha supuesto un paso gigantesco. ¡Y no nos olvidemos de los *amateurs* cualificados, que también los hay!

Ahora sí: antes me mencionó el jazz, ¿qué le interesa de esa música?

El jazz es un cruce de diversas músicas de tradición popular, pero que integra también elementos cultos. Acantilado está publicando una serie de libros de música extraordinaria, y en ella no podía faltar el libro de Schuller (*Los comienzos del jazz*). El lenguaje del jazz es muy rico y ha ido evolucionando con el tiempo. Cuando fue descubierto por los compositores del siglo XX, quedaron todos fascinados. Stravinsky compuso un *ragtime*, Berg otro, y Debussy escribió un *cake-walk* lleno de ironía. Incluso Beethoven usa motivos *shimmy* típicos del *rag* en su última sonata.

Una figura que me apasiona es Charles Ives, con una producción radicalmente original y visionaria. No me interesa tanto la improvisación, una práctica muy común también en las tradiciones europeas, tanto popular como culta. Me fascina la precisión del ritmo y las sutilezas métricas y de pulsación: Fats Waller, Art Tatum, Oscar Peterson, Bill Evans... toda esa riqueza armónica y rítmica. Y la sofisticación tímbrica: la trompeta de Miles Davis o el saxo de Coltrane, con un desarrollo instrumental impresionante. Yo diría que los músicos de tradición clásica, americanos y europeos, hemos aprendido mucho de ellos, y ellos de nosotros. Y no digamos el *blues*: tengo preciosas grabaciones históricas. En seminarios de composición he analizado a fondo obras de Ellington y Thelonious Monk, y hay sorpresas y paralelismos —icon Bach, por ejemplo!— muy interesantes.

Ha mencionado antes a Steiner, melómano confeso, que en cambio detestaba el rock duro. Llegó a compararlo con «las grandes violencias políticas». ¿Lo comparte?

He dado muchas vueltas a esas afirmaciones. Creo que es una forma muy radical de expresarlo, ¿no?, pero estoy más cerca de darle la razón que otra cosa. Él hablaba de las manifestaciones más extremas y agresivas del *heavy metal*. Y yo comparto la opinión. No es nada nuevo. Es una música —llamémosla así— a todas luces nociva para la salud, física y psíquica, de quienes la escuchan. Pero fíjate que está pensada para meter a la juventud en cualquier antro y someterlos a una acumulación brutal e inhumana de decibelios que impiden toda comunicación, no permiten hablar ni oír.

El rock y el pop son otra cosa, aunque va por épocas. Hoy escuchamos a los Beatles, por ejemplo, y suenan ya como clásicos. Lo que consume mayoritariamente la juventud ahora no resiste la comparación. Hay una gran pluralidad de músicas y géneros populares: todas tienen sus valores y todas tienen su sitio en mi fonoteca particular. Pero no sé reconocer discurso alguno en el ruido ensordecedor y regresivo de la música industrial.

Discrepando de Steiner, pienso que, además de la música, le horrorizaban algunos elementos, como el culto a la juventud y a la fuerza. Pero se me ocurre que Marinetti y los ruidistas, ¿no eran lejanos precursores de todo esto?

El caso que menciona responde a la fascinación de la vanguardia —en particular el futurismo— por las máquinas y los sonidos de la gran metrópolis, y a la creación de nuevos instrumentos musicales, como el que usted menciona, pero cuyos logros artísticos fueron bastante anecdóticos, más allá de abrir nuevos senderos que creadores de fuste supieron transitar. Este culto a la modernidad y la explosión creativa auspiciada inicialmente por la revolución rusa se refleja también en la pintura, la arquitectura y el cine de la época.

Es un movimiento que he estudiado bastante y ha dejado su huella en el repertorio, singularmente el ruso, empezando por *La fundición de acero* de Mossolov, pero también en el ballet *Bolt* de Shostakóvich o en la *Suite escita* de Prokófiev. Pero en Stravinsky, el más grande de todos, no hay ni un ápice de ruidismo. ¡Confío en no haberlo decepcionado! [ríe].

No, no, yo encantado de conocer su opinión.

Bueno, pues yo creo que los que amamos la lectura, los que sabemos que la lectura fue una conquista de los humanistas —sentarse a leer en su cámara, en soledad y en quietud, y leer un buen libro...—, entendemos que esto venía de la tradición monacal. Tiempo después se generalizó el acceso a la lectura con los libros de bolsillo, pero claro, ¿cómo puedes tú reencontrarte contigo mismo? ¿Cómo puedes articular tus pensamientos cuando estamos sometidos al imperio del ruido que todo lo invade? Creo que sería lícito efectuar una transposición al terreno político, pero no seré yo quien la haga.

Nuestra sociedad fomenta estos fenómenos de masas y el gregarismo, que siempre me ha parecido algo peligroso. No sé si estas reuniones multitudinarias y ruidosas tienen realmente un valor liberador o son una mera válvula de escape que dice mucho de la salud de nuestra sociedad. Quizás obedezcan a la corriente po-







pulista dominante, que se extiende también al ámbito artístico. Parece que no haya nada más temible que el silencio y la soledad no obligada. Pero por encima de todo prima mi vertiente anglófila: que hagan lo que quieran, siempre que no invadan mi espacio personal.

A mí me gustaría que la gente fuera capaz de permanecer tranquila en su habitación —como recomendaba Pascal— y disfrutara, como yo y muchos más, escuchando cuartetos de cuerda de Haydn o de Berg. Pero que hagan lo que les plazca, ellos se lo pierden!

Del reguetón, ni le pregunto...

Mejor que no. En general, me parece algo burdo y rastroso. Las letras suelen ser deplorables, cuando no zafias y absurdas. ¿La música? ¿Dónde la ve? Solo impulsos rítmicos obsesivos y enervantes. Que no llamen cultura, por favor; es como denominar «músicas avanzadas» o «música electrónica» a la oferta del Sónar. No podemos pervertir el lenguaje.

El punto crucial para mí es este: entre el pretendido elitismo de la cultura en mayúsculas y los espectá-

culos de seguimiento masivo hay una escalera que se llama educación. Que la gente disfrute con y como quiera, pero como sociedad debemos apostar decididamente por reforzar dicha escalera en favor de nuestra realización como personas libres. En todos los frentes. La buena música, como la buena literatura, nos ofrece más y mejores satisfacciones. Lo demás no son sino distracciones y pasatiempos que vienen a llenar espacios de vacío y soledad. ¡Una persona que sea un buen lector nunca se aburre!

Pagamos también un fuerte peaje a la moda, pasajera por definición, como advirtió Barthes. Hay fenómenos que adquieren de repente una gran notoriedad para desaparecer poco después. La perspectiva del tiempo cambia también nuestra apreciación de las cosas. Figuras que en su momento causaron sensación, como John Cage o Duchamp, han perdido buena parte de su predicamento, quizás por quedar su obra demasiado apegada a los defectos de su época, como sabiamente señaló Pessoa glosando a Goethe. No así Morton Feldman, cuya música conserva su hábito de gélida y distante poesía.

«La buena música, como la buena literatura, nos ofrece más y mejores satisfacciones. Lo demás no son sino distracciones y pasatiempos que vienen a llenar espacios de vacío y soledad»

La obra más emblemática de Cage —4'33" minutos de silencio— se agota en una paradoja: el silencio no existe. ¡Pero eso ya lo sabíamos! Cualquier músico conoce la importancia que tiene el silencio. Y los grandes compositores han sabido crear las condiciones para que el verdadero silencio pueda manifestarse en plenitud en el seno de la obra musical. El silencio es un efectivo medio de articulación sintáctica y uno de los recursos retóricos más poderosos, no solo en música. Estoy terminando ahora mismo un ensayo sobre este tema, que me ha revelado perspectivas inéditas.

¿No merece Cage, pues, su consideración?

La figura de Cage es poliédrica, es historia viva del siglo XX, y es interesante por otros motivos, como son el desarrollo de nuevas grafías, el cultivo de la *performance* o su contribución a la música aleatoria, inspirada en el pensamiento oriental. Pero incluso en estos terrenos son mucho más significativos, musicalmente, creadores de fuste como Berio o Ligeti. Schönberg, su maestro, decía de él que era un inventor talentoso más que compositor. Curiosamente, y en términos generales, Cage parece inspirar más a los artistas plásticos que a los músicos. Obras como la susodicha 4'33" o el celeberrimo urinario de Duchamp constituyen para mí poco más que ocurrencias *démodé*, que rozan la impostura. Gombrich y Hobsbawm me eximen de mayores comentarios. Después de todo, y como bien observó Tovey, hay chistes buenos y chistes malos.

Por terminar con el repaso con la música, ¿cuál es el problema con el flamenco entre los músicos considerados «cultos»?

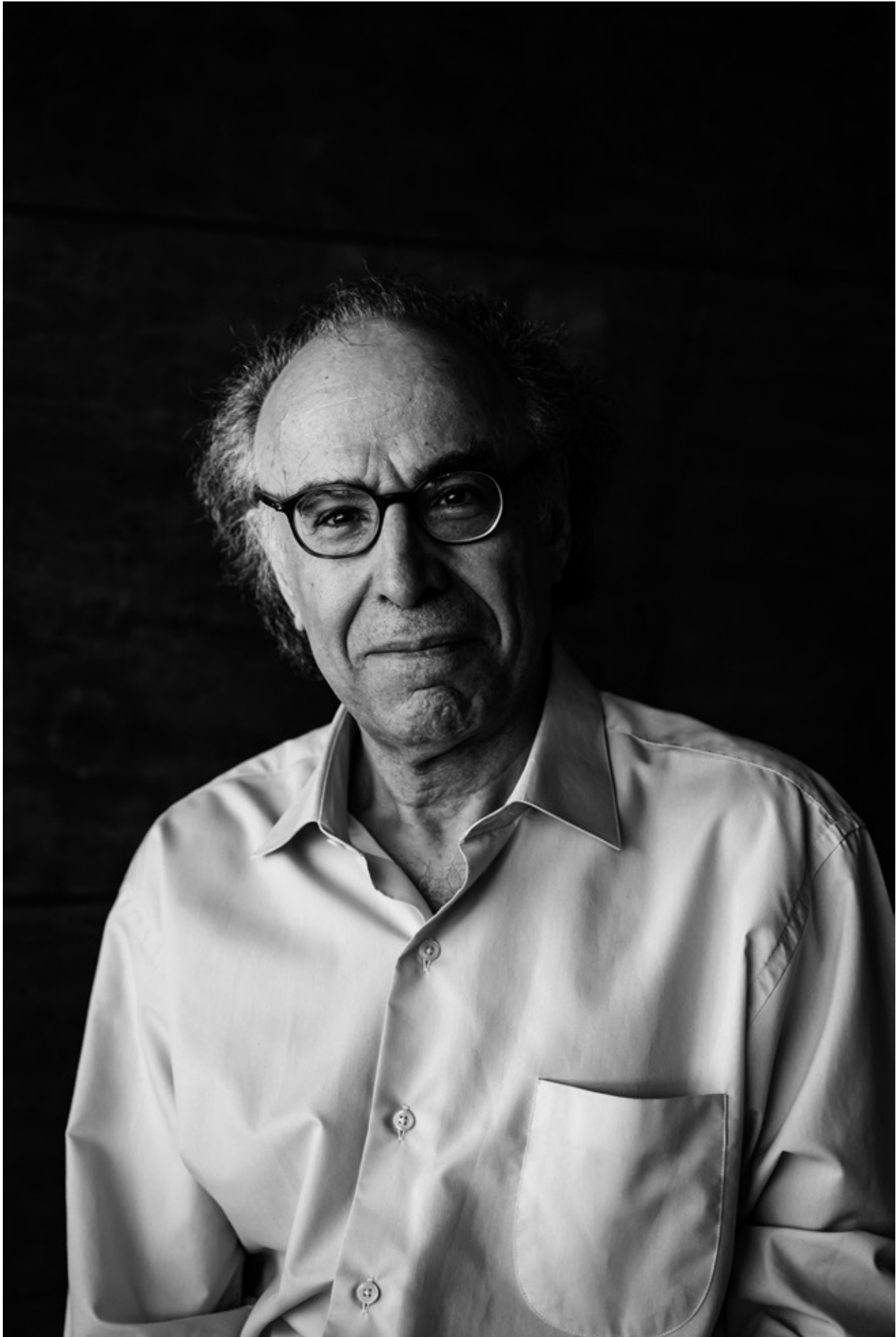
No creo que exista ningún problema. Falla sentía una gran admiración por el flamenco, que yo comparto. Tengo además buena amistad con Cañizares, somos de la misma ciudad, Sabadell. Conozco también a Ginesa Ortega y a Estrella Morente, icono ambas he compartido bolos! Cataluña ha sido siempre una gran cantera de músicos flamencos. Yo lo descubrí en Granada, donde asistía a unos cursos. Un festival que duraba toda la noche, aunque yo solamente estuve seis o siete horas, ya no podía más... Pero me impresionó mucho. Y seguí comprando discos, muchos de ellos

en Francia. Había leído ya los escritos de Falla y tenía ganas. No soy un gran aficionado, pero lo conozco y respeto mucho, y cuando comemos juntos o escucho a Cañizares siempre aprendo mucho. El flamenco pertenece al mejor acervo de las músicas genuinamente populares del mundo.

Cuando estudiaba en Viena descubrí una tienda de discos que por fuera parecía normal, pero dentro tenían un cuarto forrado de discos, era fascinante. Tenía ante mí todas las músicas del mundo: África, Bali, India, Persia, Vietnam del Norte, Vietnam del Sur, China, Japón, Islas Salomón, Java, Tíbet... una lista interminable. Me gasté una fortuna, eran discos carísimos, grabaciones de la UNESCO... Lo que aquí se llamó más adelante la *world music*, término equívoco, porque en su mayor parte se trataba de música culta de las grandes tradiciones no occidentales.

Cuando llegó la primera orquesta de gamelán a París, los músicos con los mejores oídos de la época quedaron fascinados. Los textos donde Debussy cuenta sus impresiones son fantásticos. Nuestra música es un crisol de culturas. Sin los asedios de Viena por los turcos, que se prolongaron hasta 1683, la orquesta no sería como la que hoy conocemos, con platillos, bombo, triángulos y pandeteras, recogiendo la influencia de las bandas de jenizaros. Pero sin las exposiciones universales de París no habría tampoco gongs, tam-tams, marimba, xilófono, láminas metálicas... La orquesta occidental se alimenta de estos cruces interculturales, y este mestizaje me parece magnífico.

Y es interesante también recordar, cuando hay gente que parece despreciar la idea de una Europa unida, que la música fue pionera en este terreno y que ese diálogo transfronterizo se produjo ya en la música mucho antes y de una forma natural, por lo menos desde los tiempos de Couperin. Él escribió una obra maravillosa titulada *Les Goûts-Réunis* (1724), donde conviven los estilos de la música francesa, italiana y alemana. Más tarde llegará Mozart, cuyos viajes reflejan la vocación cosmopolita del clasicismo vienés, incorporando al corazón de Europa las periferias



orientales del Imperio austrohúngaro. Y la llegada del siglo xx —como hemos visto— ampliará y profundizará esta dinámica, articulando lo particular con lo universal. La música es un ejemplo de lo que para mí es lo deseable: que las barreras se disuelvan, preservando todas las identidades, pero en buena convivencia, y que eventualmente puedan confluir en nuevos círculos de interrelaciones. ¿Será esto el ultralocalismo?

En este sentido, alguna vez se ha dicho que en su obra hay una tímbrica mediterránea. ¿Cree que el Mediterráneo tiene esa impronta en su música?

No sé decirle, eso depende mucho del punto de observación, tanto geográfico como subjetivo. Este tipo de etiquetas no nos ayudan demasiado a captar la especificidad del lenguaje de un autor y —para mí casi más importante— la personalidad singular de cada obra. Pero resulta evidente que soy un europeo que vive en Sabadell, ciudad muy cercana al mar, y mi personalidad se nutre de mi entorno más próximo, y quizás ello pueda explicar una propensión al color, ritmos nítidos, motivos bien perfilados... Pero al mismo tiempo me siento íntimamente conectado con ciudades, culturas, movimientos y geografías muy diversas. Para entendernos: la música de Falla es profundamente hispana —no solo andaluza— pero su técnica es en buena medida francesa. Algo similar sucede con Stravinsky, aunque la rusicidad de toda su producción —más allá de lenguajes y estilos— es patente. El mundo es muy grande, abogo por las sociedades abiertas, pero no creo necesariamente —la música es abstracta— en la adscripción de caracteres nacionales. El caso de Mompou, ¿de dónde viene su armonía? De Francia, en gran medida, pero las melodías, los ritmos, la atmósfera expresiva emanan de la música popular catalana, y él lo integra todo de un modo personal y delicioso. Mi música tiene también muchos estratos. Para mi generación, la música centroeuropea ha sido un buen punto de partida, especialmente por lo que respecta a los aspectos formales y a la organización del material. Pero con el tiempo he ido desarrollando un creciente y renovado interés por el timbre y las texturas —«la grandeza reside en el de-

talle», decía Nabokov—, la redefinición de la armonía, los contrastes, la luz, la fluidez formal, el virtuosismo instrumental, el sentido del tiempo, las sorpresas y giros repentinos...

Además de creador, ha sido gestor cultural, docente, escritor... ¿Lo primero le ha dado la llave para todo lo demás?

Me atribuyes más méritos de los que tengo: gestor cultural no, pero sí gestor académico, como director pedagógico de la Joven Orquesta Catalana y, especialmente, como director académico del Conservatori del Liceu. Nunca me he tomado la docencia como un modo de ganarme el sustento, sino como una forma de aportar mi grano de arena a la formación de los jóvenes, lo que considero es nuestro deber. Mi dedicación ha sido limitada —de media, no más de dos días de clases a la semana, el resto de tiempo para mi obra—, pero intensa; la he disfrutado y sigo haciendo clases magistrales y seminarios puntuales. ¡Ojalá para ellos haya sido tan estimulante y enriquecedor como lo ha sido para mí! También es verdad que he sido miembro de diversos consejos asesores para impulsar diversas iniciativas y proyectos, muy particularmente en la Fundación La Caixa. Siempre he tenido la vocación de contribuir a subsanar todas aquellas carencias que nuestra generación tuvo que suplir fuera de nuestro país, y compartir con los demás aquello que para mí es importante. El hecho de tener buena amistad con Jaume Vallcorba, Sandra Ollo y Gemma Romanyà me ha permitido impulsar la edición de grandes libros de música, y me siento muy honrado también y agradecido a Joan Tarrida por animarme a publicar mis ensayos —«Notas al margen» los denomino— en Galaxia Gutenberg. Pero lo fundamental sigue siendo mi música: sigo buscando; cada obra es una respuesta a la obra anterior y un nuevo reto, más difícil, si cabe. Sientes una mayor responsabilidad y piensas: «Has llegado hasta aquí. Por lo menos no lo estropees ahora». ●



METAL GEAR *SOLID 2:* LA VERDAD EN LA SOMBRA

POR ALEJANDRO ZAMBUDIO

En el siglo XIX, Nietzsche y Dostoievski se propusieron transformar la filosofía y la literatura, respectivamente. Para Nietzsche, la filosofía había perdido su fuerza vital, reducida a reproducir el canon moral del cristianismo, en abierta contradicción con el ideal del superhombre: un ser seguro, independiente y libre; Dostoievski, en cambio, hizo de la novela un campo de batalla del alma: sus personajes, heridos por la fe, la duda o el crimen, sufrían en carne viva la pérdida de sentido del hombre. Ambos anticiparon un mundo en el que Dios había muerto y el hombre tenía que reinventarse. Un siglo y medio después, Hideo Kojima llevó esa misma tarea al terreno del videojuego con *Metal Gear Solid*. La saga, aparte de entretener, también convierte la experiencia lúdica en un ensayo sobre la soledad, la conexión, la intimidad o la violencia. Kojima, como Nietzsche, sospecha de las narrativas establecidas, por eso las subvierte con giros inesperados y personajes que rompen la cuarta pared. Y, al igual que Dostoievski, coloca a sus protagonistas en dilemas morales insoportables: la elección entre la lealtad y la traición, la supervivencia individual o el sacrificio por los demás.

Metal Gear Solid 2: Sons of Liberty, más que un producto de entretenimiento, es un tratado de filosofía. Hay obras que se adelantan a su tiempo, y el videojuego lo hizo con precisión inquietante. El 11-S había devuelto a la catástrofe su condición de hiperrealidad, y Kojima —como un visionario— escribió la profecía del siglo XXI: un mundo donde la verdad se disuelve en el ruido y el sujeto se extravía bajo la mirada de la vigilancia. No era el héroe clásico lo que le interesaba a Kojima, sino el de nuestro tiempo: un sujeto atravesado por la duda y la mirada ajena. Frente a Solid Snake —el protagonista por antonomasia de la saga, símbolo del cuerpo, de la acción y del orden masculino—, Raiden —el héroe que lleva el peso narrativo en el juego— introduce una fisura: su belleza andrógina, su voz aguda y sus conversaciones domésticas con Rose. Kojima desarma en el juego la épica viril del soldado y la reemplaza por la fragilidad del individuo conectado, emocionalmente dependiente y expuesto a la mirada constante de la red.

Los diálogos aparentemente triviales de Raiden con Rose sobre aniversarios olvidados o reproches domésticos en mitad de una misión son el verdadero nervio del juego. La intimidad aquí se convierte en un campo de batalla para el jugador, que asiste a la imposibilidad del héroe de separar su vida personal de su objetivo. La esfera privada desaparece y la experiencia se desliza hacia las paredes de la conciencia: ese lugar incómodo que aturde al héroe y que convierte toda acción en sospecha. Raiden,

como Raskólnikov en *Crimen y castigo*, no solo teme al enemigo exterior, también rechaza el juicio que se levanta dentro de su cabeza. Cada orden que recibe resuena como una culpa que no es suya, como si obedecer fuera ya una forma de traición. Su batalla no es contra un ejército, es contra la voz que le interroga desde dentro. Los dos, además, viven bajo una vigilancia invisible —moral en uno, digital en el otro— que convier-

***Metal Gear Solid 2*
habla de nosotros,
de esa época donde
ya no hace falta que
nadie nos vigile: lo
hacemos solos, con
devoción, frente
a la pantalla**

te cada pensamiento en sospecha. Raskólnikov teme a Dios; Raiden, a la vulnerabilidad. Tanto en el protagonista del juego como en el de la novela de Dostoievski, la culpa no nace del acto cometido, sino de saberse observados, de sentir que ya ni la intimidad les pertenece. Rose y Raiden se aman, se reprochan, se confiesan... pero nunca se tocan. Su relación se construye a través del códec, ese espacio donde cada palabra está me-

diada por una frecuencia. Es una intimidad sin cuerpo, hecha de voz y de datos. Kojima lo sabe y lo subraya con una ironía dolorosa: la única privacidad posible se encuentra, paradójicamente, en un canal de comunicación diseñado para la guerra.

Y es aquí cuando entran los Patriots, la organización encargada de vigilar qué datos circulan por todo el mundo. Los Patriots no tienen presencia física, puesto que sus fundadores habían muerto cien años antes de los sucesos del juego, pero su influencia persiste. ¿Acaso Kojima estaba prediciendo el poder del algoritmo? La guerra que plantea la corporación es asimétrica: los flujos de datos, las comunicaciones, los códigos genéticos cobran una importancia política fundamental. El siglo XXI es un acuario iluminado: un espacio de exhibición total donde todo se muestra y nada se oculta, donde el silencio ha sido sustituido por el rumor constante del agua filtrada. En el acuario los peces nadan no por placer, sino para mantener la ilusión de movimiento. Saben que los observan, que cada movimiento deja un rastro, pero ya no recuerdan cómo era respirar fuera del agua. A medida que avanza la misión y Raiden recibe del coronel Campbell la orden de infiltrarse en la *Big Shell*, comprendemos que esa estructura es, en realidad, el mismo acuario: una arquitectura transparente, diseñada para que la vigilancia se confunda con la vida misma. Las élites de Silicon Valley predicán la participación como forma de libertad. Sin embargo, los Patriots desmienten ese mito: muestran que has-

ta el amor —esa conversación trivial sobre un aniversario olvidado— puede ser instrumentalizado como parte del sistema.

Metal Gear Solid 2 va más allá de la noción burguesa de la vida privada: la esfera privada, la posibilidad de replegarse en uno mismo, desaparece como parte de un poder que ha aprendido a habitar esos ángulos oscuros. Por eso el juego rompe con la idea liberal del sujeto dueño de su privacidad. Raiden no tiene una conciencia propia: su identidad entera ha sido escrita por los Patriots, que dictan su vida y custodian sus recuerdos. Así las cosas, Kojima no promete un mundo heroico, sino que levanta un espejo inquietante del poder invisible de la globalización. Tras la Guerra Fría, Estados Unidos se alzó como potencia absoluta y la globalización se convirtió en la proyección de su dominio. El juego denuncia ese poder que ya no se impone en las fronteras, sino que habita los hilos invisibles que enlazan la memoria con el deseo.

Metal Gear Solid 2 fue un juego incomprendido en su tiempo. Muchos fans estaban confundidos al descubrir que no controlarían a Solid Snake, sino a Raiden, un advenedizo. Lejos de ser un mero capricho narrativo, esta sustitución intensificaba la sensación de «estafa» en el jugador, revelando que el juego no solo desafiaba las convenciones del género, sino que alteraba las propias leyes del universo *Metal Gear*. Raiden representa la fragilidad de un yo expuesto, que se deshace y se recompone sin cesar.

La del jugador choca con esa misma inestabilidad, con la duda que serpentea en un mundo urdido por flujos de información invisibles.

Los Patriots de nuestro tiempo no llevan fusiles ni agitan banderas. Predican la libertad desde los templos de cristal de Silicon Valley. Son los nuevos oráculos del mundo digital, los guardianes invisibles del algo-

En el universo de Kojima no existe diferencia entre la vigilancia y el amor: ambas son formas de saberlo todo del otro

ritmo. En sus manos, el poder se ha vuelto ubicuo. Cada gesto cotidiano —una búsqueda en Google, un *like*, una confesión escrita sin pensar— alimenta un circuito que se impone de manera sutil. La verdad ya no se discute, se calcula; lo que no puede medirse, simplemente no existe. En el imperio de los Patriots y los magnates de Tesla, Facebook y Apple, la verdad se produce como un residuo del consumo, no como una conquista del pensamiento. Pero en ese flujo incesante hay también una forma de éxtasis: la exposición se vuelve pla-

cer, el control se confunde con deseo, la vigilancia, antes temida, ahora se anhela. Nos dejamos ver, tocar, registrar, como si el ojo invisible que nos observa nos garantizara una existencia plena. El poder se mezcla con la pulsión, convirtiéndose en goce.

El sujeto contemporáneo se sostiene sobre una especie de placer anestésico que nos hace cómplices de nuestra propia exposición. No hay violencia visible, solo el deseo de permanecer conectados, de seguir existiendo en la mirada ajena. Así, el mundo se ha vuelto perfectamente gobernable, no por la ley ni por la fuerza, ni siquiera por la ideología, sino por la administración de lo posible: el saber, el recuerdo, la atención, etc. El jugador frustrado de *Metal Gear Solid 2* es el ciudadano digital del siglo XXI. Ambos viven bajo la ilusión del control mientras su identidad se reescribe en silencio. La pantalla, como el juego, ya no devuelve un reflejo: ofrece una imagen pulida, funcional, pensada para el deseo de otro. En ese flujo constante entre ver y ser vistos, entre confesar y ser procesados, el poder alcanza su éxtasis.

Pero el juego también abre otra cuestión:

¿Y si ya no somos jugadores, sino personajes dentro del código?

Tal vez la gran ilusión del siglo XXI sea ese cristal pulido donde creemos ver el mundo, sin advertir que lo que contemplamos es el reflejo de nuestra propia programación. En la actualidad, todo deseo está ya previsto



y registrado por una red que memoriza nuestras decisiones. Y en ese abanico de identidades hemos olvidado lo esencial: que el cuerpo es también frontera, resistencia ante la mirada. Al borrar esos límites, la subjetividad se ha vuelto accesible.

Durante décadas, el mundo se había sostenido sobre una estructura de sentido tan simple como eficaz, como la existencia de un enemigo definido —comunista o capitalista según las coordenadas ideológicas imperantes— que diera forma a la identidad. Las fronteras también eran morales, aparte de geográficas: sabíamos quiénes éramos porque sabíamos a quién temer. Cuando el Muro de Berlín cayó, no solo desapareció el comunismo, también se desmoronó la oportunidad de creer en algo más. El héroe del siglo pasado había sido educado en un mundo binario, pero

la globalización acabó con esas categorías rígidas. Y Kojima entendió ese vacío. En ese sentido, *Sons of Liberty* no es solo una historia de espías, sino una parábola sobre la desorientación del hombre que ya no sabe por qué lucha. Snake —el veterano, el residuo del siglo xx— actúa todavía movido por un instinto moral: el deber, la lealtad, el cuerpo. Raiden encarna el desconcierto de una generación que conserva los mitos de sus padres, pero que ha perdido las estructuras políticas y materiales que les daban sentido.

Esa es la tragedia de Raiden: descubrir que la guerra ya no es política, es estética; que el enemigo no está fuera del sistema, sino en el flujo que lo sostiene. Y Kojima teje con el juego como referencia el relato de un mundo que ha perdido el sentido de la historia. Raiden no busca la victo-

ria: anhela una brújula, un punto fijo en la superficie líquida de la pantalla. Como jugadores, compartimos con él el vértigo de una misión en un sistema que ya no necesita su fe para sostenerse.

Es a través del arte cuando los artistas dicen la verdad. Kojima lo sabe. No porque crea en su pureza, sino porque entiende que ya no queda ningún otro lugar donde hacerlo. El arte conserva todavía la capacidad de mentir con sinceridad. Kojima entendió que el videojuego, más que cualquier otra disciplina, permite experimentar el poder desde dentro. Lo que en Foucault era vigilancia, para el japonés es una interfaz. También una obra puede ser un refugio: un lugar donde aún es posible hablar sin testigos, aunque sea dentro de una simulación. La pantalla no solo muestra el poder, también revela su reverso: la necesidad de ser escuchado, de ser recordado. Nietzsche confió en que el hombre, tras matar a Dios, sabría reinventarse; Dostoiévski temió lo contrario: que, sin culpa ni misterio, el alma se disolviera en la nada.

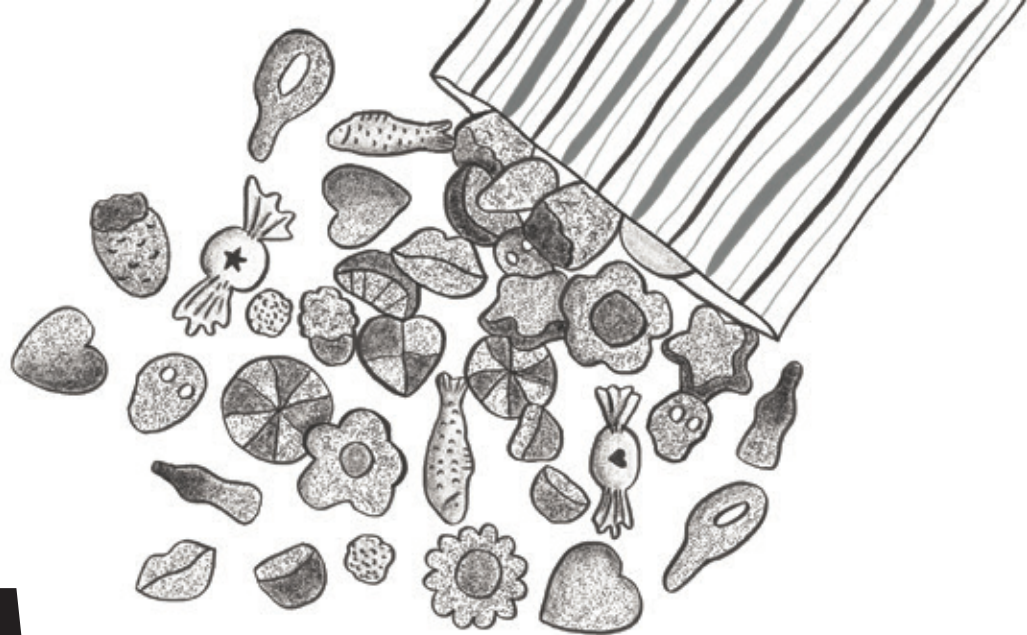
Quizá por eso el juego sigue incomodando. Porque habla de nosotros, de esa época donde ya no hace falta que nadie nos vigile: lo hacemos solos, con devoción, frente a la pantalla. También *Sons of Liberty* es, a su modo, una historia de amor trágica: el relato de un hombre que descubre que incluso su relación más personal pertenece al sistema. En el universo de Kojima no existe diferencia entre la vigilancia y el amor: ambas son formas de saberlo todo del otro. ●



John Travolta, Samuel L. Jackson y Harvey Keitel en *Pulp Fiction*, 1994. Fotografía: Miramax / A Band Apart / Jersey Films.



LA BOLSA O LA VIDA



POR **JORGE FREIRE**

*Poned atención:
Un corazón solitario
no es un corazón.*

Antonio Machado

Imaginemos la escena. Un sueco estándar, con la compostura funeraria de Max von Sydow si es varón o la faz nívea e impasible de Liv Ullmann si es mujer, en un apartamento blanco como un quirófano. Abre una bolsa de dulces multicolores y, uno a uno, los va metiendo en la boca metódicamente. Traga y se relame, percibe un contrapunto de azúcares en el paladar, oye crujidos que le parecen música de cámara y decide, pobre, que aquello es un festín.

¿Festín? ¡Festín es otra cosa, criatura! Festín es la risa compartida que corrige los excesos del vino, la mano que parte el pan y en esa mínima ceremonia te reconoce, el brindis que no dice yo ni tú sino nosotros... Lo tuyo, en cambio, es frenesí de uno, placer blindado,

mera gimnasia mandibular privada del abrazo colectivo que da cuerpo al placer.

El *lördagsgodis*, el sábado de chuches de la tradición sueca, es tan apasionante como pasar la tarde mirando una lavadora. De hecho, hacerlo todo a la vez no contraviene la observancia del rito, y seguramente haya quien coma golosinas mientras observa cómo gira el tambor. Sea como fuere, esta costumbre inofensiva, pequeño rito de indulgencia personal, encierra una lección amarga y profunda. Lo llamativo no está en el glucógeno, sino en la escenografía: la libertad reducida a una bolsa cerrada que no se comparte, que no se ofrece, que no invita al prójimo.

Además de un atracón de azúcar, el *lördagsgodis* es el reflejo de un tipo de libertad que, cual dulce que se derrite en la boca, nos deja con sensación de vacío. Individualismo convertido en un rito: dulce por fuera, amargo por dentro. ¿Será que la vida no está hecha para ser engullida en solitario y que, como dice el refrán, quien come solo se atraganta?

Frente a la bolsa opaca de la mercancía, el Mediterráneo pone la mesa; y es una mesa larga, de tablón robusto, con manteles que jamás han coqueteado con la blancura química de una tintorería. Los platos ruedan de izquierda a derecha con la misma docilidad con que se filtran los cuchicheos entre quienes, sin mirar, ya se reconocen. La hogaza, al partirse, ofrece ese crujido que anuncia tanto el reparto como la alianza, porque aquí el banquete no es una suma voraz de bocados o de golosinas deglutidas, sino una congregación de presencias. Y el vino parece adquirir un grado más de audacia, como si cada sorbo alentara otra verdad largamente rumiada. Se diría que aquí no se bebe para olvidar: antes que anestesiar la memoria, se busca afilarla, para que las palabras no tropiecen en la garganta. En esta aritmética secreta de la sobremesa, el dividendo se llama comunidad mientras que el resto, si queda, nunca se desecha.

El ser humano es animal de cobijo mutuo. Aprende a hablar en coro, a soñar en pandilla y a pensar en ter-

tulia. Conviene, pues, romper la bolsa; repartir los caramelos, pringarse las yemas y brindar con el desconocido que, en cuanto acepta el vaso, deja de serlo. La comunidad es abrigo y puchero; da cama cuando anochece y caldo cuando aprieta la tiritona. Y, si mete ruido, bendito sea: el silencio absoluto es cosa de mausoleos.

Dígame a la manera de un parte de guerra. En el día de hoy, declarada la victoria sobre todos los vínculos humanos, el individuo ha quedado aislado en su propio fortín. Ha librado su guerra privada y la ha perdido. Le entregaron la libertad para que se quedara tranquilito y él la guarda, intacta, en el fondo del monedero; dice que por si acaso. Libre para todo, sí, pero en solitario, que es una manera bastante apañada de estar preso. Lo que Robert Putnam situó en la bolera estadounidense sucede hoy en cualquier gimnasio español: hemos pasado de practicar deporte en grupo a aislarnos en la cinta con nuestros AirPods, por mor de un espíritu olímpico reducido a guarismos (calorías, kilómetros, minutos), propio de atletas que compiten contra su propio cuerpo.

Mejor nos iría volviendo al Mediterráneo. Pero no como esos estudiosos que buscan el secreto de la buena vida meridional en un único principio explicativo. Difícilmente el anglosajón solucionará su problema fiándolo todo a la dieta mediterránea. ¿Basta con el aceite de oliva para engrasar la comunidad? El aliño sin comensales es solo grasa noble.

Viene a cuento el llamado índice *Medlife*, ideado por la doctora Merche Sotos Prieto para poner cifra a los beneficios invisibles que acompañan a quienes, sin saberlo quizá, practican un estilo de vida mediterráneo. Un equipo de la Universidad de Navarra ha seguido la pista de dieciocho mil quinientas personas durante más de once años para constatar que aquellos que comen legumbres, aliñan con aceite de oliva, duermen siestas cortas (las únicas dignas de tal nombre, las que no llegan nunca a media hora y por eso mismo restituyen sin amodorrar), caminan con cierta regularidad y no se entregan con fervor

televisivo al sofá, ven reducido a la mitad su riesgo cardiovascular. Lo cual demuestra que, junto al gazpacho frente a la hamburguesa, cuentan tanto la siesta como el estrés, tanto el paseo como el sedentarismo. No es la dieta mediterránea, sino la cultura mediterránea.

Hay quien descubre el Mediterráneo cada curso, como si la memoria colectiva se borrara al doblar el tercer cuatrimestre. Verbigracia, aquellos claustros universitarios del norte obstinados en certificar que el agua moja, exhibiendo para ello un aparato probatorio repleto de gráficos de colores y notas a pie de página, cuando en puridad la cuestión es tan sencilla como la lista de sus ingredientes. El Mediterráneo, más que mar o accidente geográfico, es costumbre. Una costumbre que se encarna, sobre todo, en la plaza que funciona como laboratorio imprevisible de lo humano, donde el obrero se permite vacilar al notario, donde el jubilado acosa con preguntas al recién llegado y donde el estudiante, posponiendo el rigor de la pizarra, aprende física de barra al compás seco del dominó. En el norte, tan puntual, tan razonable y tan celoso de sus distancias, la independencia suele consistir en no respirarle encima al vecino, como si el contacto fuera una amenaza. Aquí, por el contrario, la existencia se abraza al roce sin disimulo, como garbanzos de cocido que hierven sin miedo a pegarse, sabiendo que en la adherencia también se cocina el sabor; por eso se abren los brazos y se alzan las voces, por eso confundimos el bullicio con la alegría mientras la vida se cuece a fuego lento.

Llegados a este punto corresponde hablar de la única plaza que seguimos frecuentando, aquella que, según Gerald Brenan, constituye el ágora de los españoles. Me refiero al bar, y en concreto al bar de viejos, institución patria que las lámparas colgantes y el café de especialidad no han conseguido jubilar, al menos todavía. Allí no se sirven gin-tonics con cardamomo y el plato más moderno lleva friéndose desde tiempos del duque de Villahermosa. Quizá por eso se entra pidiendo «lo de siempre», que es un conjuro para espantar el vértigo de las novedades. Se es parroquiano, no con-

sumidor, y la parroquia, que en griego significa «casa de al lado», es más casa que la de uno.

Solo tres palabras más. La primera la conocemos de sobra: intimidad, esto es, santuario doméstico, cuarto propio donde la conciencia lleva sus cuentas con minuciosidad de archivero. La segunda la inventó Lacan, que tenía ojo para bautizar paradojas: extimidad, lo íntimo sacado a escena, exhibición que parece libertad y a menudo es escaparate. Entre ambas (lo secreto a cal y canto y lo secreto con luces de neón) cumple proponer una tercera, más rara de oír y más fácil de vivir cuando ya se conoce: la entimidad.

La entimidad podría describirse como ese ámbito relacional donde la intimidad no solo no se pierde ni se diluye, sino que, de un modo apenas perceptible pero decisivo, se duplica, se agranda al encontrar en el otro una cámara de resonancia; un espacio de confianza que rehúye las alharacas y reserva la fanfarria para las reconciliaciones imposibles. Nada que ver con esas psicologías de velcro que arrancan media vida al intentar despegarlas; antes bien, un puente discreto entre dos orillas que mantienen su ribera.

En otras palabras: si la intimidad es un monólogo con pestillo echado y la extimidad un numerito de cabaret bajo los focos, la entimidad se parece a una conversación a media voz con quien no requiere contraseña. Se abre una puerta que está cerrada para casi todos y se deja que entre el otro —ese prójimo concreto, no la humanidad en bloque— para que se siente, tome algo y se comprometa, por simple cortesía, a no romper nada. Y esa libertad en compañía, lejos de oler a cerrado, ventila el alma.

Volvamos a la escena inicial. El lördagsgodis, rito semanal de azúcar administrado en soledad, ofrece una intimidad dulzona, de envoltorio crujiente y recompensa inmediata, que disfraza una habitación sin eco; por su parte, el banquete mediterráneo, que se arma la entimidad con mantel de hule, es un convivio donde el apetito es una simple excusa para no comer a solas. No se pretende aquí instaurar fronteras senti-

mentales ni asignar patrias alimentarias; mucho menos menospreciar esos otros climas en los que la cordialidad se expresa, tal vez, con gestos más recogidos. Se trata, más bien, de reconocer que sin los otros el cuerpo se encoge y el alma, expuesta al relente, terminará tiritando; que el individuo, ese odre envejecido que presume de su propia elasticidad, hace restallar su libertad cuando la estira en el vacío, mientras que la persona solo aprende a ser libre cuando se siente rodeada. Se trata de elegir entre el gimnasio con los cascos encajados o la plaza soleada. La silla de *gamer* o el banco corrido. La bolsa cerrada y ominosa o la mesa larga que invita a alargar la sobremesa; o, por decirlo con el dilema de supervivencia que solían esgrimir los atracadores de los años ochenta, la bolsa o la vida.

Basta con eso: una mesa dispuesta para dos, no como trinchera desde la que repeler cualquier intromisión del mundo, sino como territorio neutral donde la vida afloja el ceño. Nadie, ni siquiera un sueco, está condenado a merendar solo para siempre. Porque un corazón solitario, ya lo dijo el poeta, no es un corazón. ●





Las historias que se sirven en *La cantina de medianoche* y otras cosas del comer

POR LAURA LINARES

— Japonfilia —

Como toda friki multicultural que se precie he tenido una época japonofílica que comenzó casualmente, como no podía ser de otra forma. En mi caso arrancó con la lectura de *La mujer de arena* de Kōbō Abe, un libro que cayó en mis manos por azar y que me dejó atrapada en esa arena movediza a medio camino entre la angustia y la fascinación. A partir de ahí me lancé a la adquisición y lectura de clásicos y modernos nipones.

A medida que leía a autores tan líricos como Yasunari Kawabata y tan bestias como Ryū Murakami fui construyendo una biblioteca desequilibrada pero coherente en su disparidad, un Japón íntimo en el que lo delicado y lo brutal convivían en la misma estantería. Fue entonces cuando cayó en mis manos un manga de Jirō Taniguchi y Masayuki Kusumi: *El gourmet solitario*. No era una novela, no era poesía, ni un manual de gramática, sino la narración muda y constante de un hombre que come solo.

Me fascinó porque no hablaba de rituales milenarios y ni se descuartizaba a nadie, sino que contaba las historias de alguien común que se sentaba a comer solo en un restaurante cualquiera, con la misma parsimonia con la que otros leen el periódico o esperan el metro. El autodiálogo del protagonista era una con-

versación íntima que nos guiaba a los lectores al descubrimiento de que lo cotidiano también puede ser extraordinario, que un simple plato de sopa de miso o un onigiri comprado en una estación de tren guarda la misma densidad emocional que la *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*.

Ese oficinista sin nombre convertido en guía involuntario de una geografía hecha de tabernas, mostradores grasientos y platos que no necesitaban explicación acabó cambiando mi manera de mirar la comida y también la lectura. Ya no se trataba de probar sabores exóticos ni de seguir antiguos rituales culinarios, sino de escuchar el eco de nuestra propia memoria en cada plato. Y fue ese mismo eco el que años más tarde, y sin esperarlo, apareció de nuevo en *La cantina de medianoche* de Yaro Abe.

Ahora la experiencia comensal no se encontraba en diferentes locales repartidos por la ciudad, sino concentrada en un único espacio imaginario: un bar minúsculo de Shinjuku, abierto solo desde medianoche hasta el amanecer. Allí los clientes llegan como naufragos de la jornada para encargarse al Maestro su plato favorito. Esta cantina condensa todas las tabernas, izakayas y puestos callejeros en un solo mostrador, como si Yaro Abe hubiera querido dibujar el mapa secreto de la nocturnidad tokiota en una sola viñeta infinita.

En lugar de un oficinista errante tenemos un elenco coral de parroquianos —yakuzas sensibleros, jubilados cotillas, hostess enamoradas— quienes depositan sobre la barra sus historias. Y en el centro, el Maestro, silencioso, apenas un gesto, preparando sin preguntas lo que cada cual le pide, convertido en anfitrión de una liturgia nocturna donde la sopa, el arroz o la salchicha en forma de pulpo son llaves para abrir memorias y cicatrices.

— Yaro Abe —

La vida de Yaro Abe es casi tan sorprendente como la de sus personajes. Nació en 1963 en la prefectura de Kōchi y pasó casi dos décadas trabajando en publicidad antes de atreverse a publicar su primer manga. Tenía 41 años cuando debutó, una edad insólita en un mundo donde los autores suelen arrancar en la veintena. Él mismo lo ha contado con ironía en entrevistas y en su obra autobiográfica *Torpe de nacimiento*: «No es heroico, no es brillante, pero es lo que soy: torpe desde que nació». Esa torpeza confesada es, en realidad, una forma de honestidad radical que impregna *La cantina de medianoche*.

Cuando empezó a dibujar, no buscaba la perfección técnica ni la espectacularidad gráfica. Sus trazos son sencillos, incluso toscos, pero tienen la virtud de capturar atmósferas: el humo del tabaco, el brillo de un cuenco de miso, la mirada cansada de un cliente. Abe entendió que lo importante no era la cocina en sí, sino las personas que se sentaban a la mesa. «La comida no es la protagonista; lo que dibujo es al ser humano», dijo en una entrevista a Sports Hōchi. Esa frase resume la esencia de su obra: los platos son excusas, llaves que abren historias, puertas que conducen a recuerdos, a veces dulces, a veces dolorosos.

El Maestro, ese cocinero silencioso que escucha más de lo que habla, es su gran hallazgo narrativo. Un personaje casi mudo que se limita a preparar lo que se le pide, sin juzgar, sin preguntar, con la calma de quien

sabe que lo importante no es lo que cocina, sino lo que sucede alrededor. En ese silencio muchos críticos han visto un reflejo del propio Abe: alguien que observó durante años desde la sombra y que, cuando por fin se decidió a contar algo, lo hizo sin artificio.

El éxito de *La cantina de medianoche* desbordó pronto las páginas del manga. Llegó a la televisión japonesa, luego a Netflix como *Midnight Diner: Tokyo Stories*, y finalmente incluso al teatro musical. Lo curioso es que el musical nació en Corea del Sur de la mano de fans de la serie y fue tan bien recibido que se estrenó después en Japón. Abe asistió emocionado a una de las funciones y confesó: «Al principio no sabía cómo habría quedado, pero estaba tan bien hecho que reconocí mi mundo en cada escena». Lo que más le sorprendió fue ver cómo los platos mínimos de la cantina —arroz con mantequilla, salchichas con forma de pulpo— conmovían a un público que ni siquiera tenía delante la comida real.

Lo fascinante es que, igual que en *El gourmet solitario* de Taniguchi y Kusumi hubo una época en la que los lectores japoneses se lanzaban a recorrer restaurantes pidiendo los mismos platos que el oficinista solitario, *La cantina de medianoche* ha inspirado también una peregrinación laica. En Shinjuku y otros barrios de Tokio hay bares que se anuncian como “la cantina de medianoche” para turistas deseosos de vivir la ficción. Ninguno es oficial, pero todos participan de esa ilusión compartida: entrar en un lugar donde, aunque no haya guion ni viñetas, alguien prepare un plato sencillo y escuche en silencio.

— Curiosidades de los personajes y del propio bar —

Abe ha convertido la medianoche en metáfora. No es solo la hora en que abren bares clandestinos, es también el tiempo suspendido donde los derrotados encuentran consuelo, donde los recuerdos más íntimos salen a flote y donde los sabores, humildes o banales,



se transforman en consigna de humanidad. En esa cantina sin nombre caben todas las soledades, todas las confesiones y todos los apetitos, desde el más básico hasta el más nostálgico.

Entre los personajes más entrañables está la mujer que vuelve cada año a encargar el mismo plato, porque ese gesto le permite mantener vivo el recuerdo de un amor perdido. Hay también un joven aspirante a cómico que se alimenta casi siempre de arroz barato mientras sueña con un futuro mejor, o el anciano jubilado que busca en la sopa de miso el sabor de su infancia en una provincia ya lejana. Y luego están los clientes episódicos: oficinistas que no quieren volver a casa todavía, chicas de compañía que cuentan sus amoríos juveniles, jubilados cascarrabias que confían en el buen hacer del Maestro.

El propio bar está lleno de detalles que refuerzan la sensación de refugio improvisado. La cocina es diminuta y abierta, lo que hace que cada comensal sea testigo del proceso. El menú no existe y cualquiera puede pedir lo que se le antoje siempre que el Maestro tenga los ingredientes. Esa regla, aparentemente simple, encierra una metáfora poderosa: en la cantina no se trata de la oferta del local, sino del deseo de cada cliente. Lo que uno pide dice tanto de su historia como lo que confiesa con palabras. Y uno de los detalles más curiosos es que hay un límite de tres bebidas alcohólicas por persona.

Cada encargo funciona como detonante narrativo: Ritsuko, la mujer de brillante carrera que se vuelve loca con el ajo hasta el punto que sus parejas la abandonan por el olor de su aliento. La cantante que se queda sin voz tras la muerte de su marido y pide *menchi katsu* para recordarlo. Tamaki-Chan que disfruta de sus aperitivos de *kinpira* de raíz de *loto* mientras que asume que es gafe. El Maestro, en su aparente pasividad, es el gran catalizador de estas historias. Su silencio es estratégico: no hace falta intervenir cuando ya basta con escuchar y servir. Algunos clientes le cuentan demasiado, otros apenas dicen nada, pero todos regresan porque en ese silencio encuentran algo

que no existe fuera: la certeza de ser aceptados sin condiciones.

La fuerza de *La cantina de medianoche* está en esas minucias: en mostrar que unas bolitas de *taoyaki* pueden cambiarte el destino, que la medianoche es también una segunda oportunidad, que incluso los derrotados merecen un lugar donde ser recibidos con un plato caliente. Esa es la mayor curiosidad de todas: que en la ficción de Abe hay más verdad que en muchos manuales de sociología o en muchas guías de viaje. Porque al final, lo que cuenta, no es el menú ni la hora de cierre, sino la certeza de que, cuando se enciende la parrilla y se abre la puerta, alguien estará allí para acompañar. ●

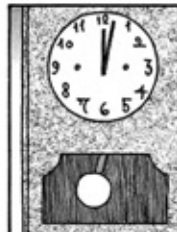
NOCHE 199
'OYAKODON' DE POLLO FRITO

ME MUERO
DE HAMBRE.
DAME ALGO
DE COMER.



TRAS PENSARLO
UN RATO, SE
DECIDIÓ POR UN
PLATO COMBINADO
DE TONJIRU*
CON HUEVO
CRUDO.

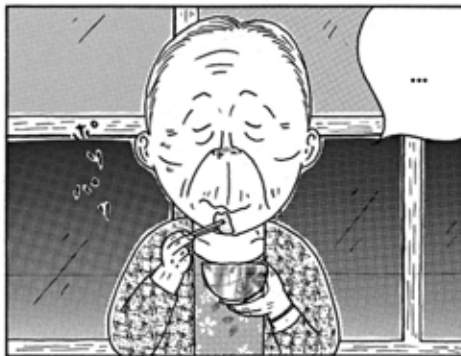
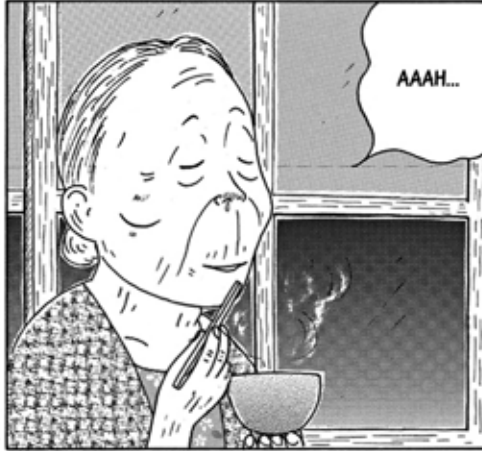
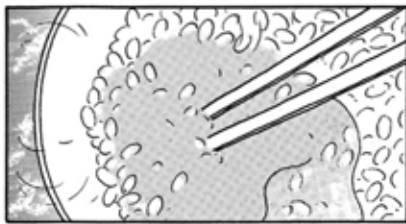
* TONJIRU: SOPA DE MISO CON CERDO.



ESO ME PIDIÓ
UNA ANCIANA
QUE ENTRÓ
JUSTO DESPUÉS
DE ABRIR.

DIME QUÉ
TE APETECE.
PUEDO
PREPARARTE
CASI CUALQUIER
COSA.





RAM RAM

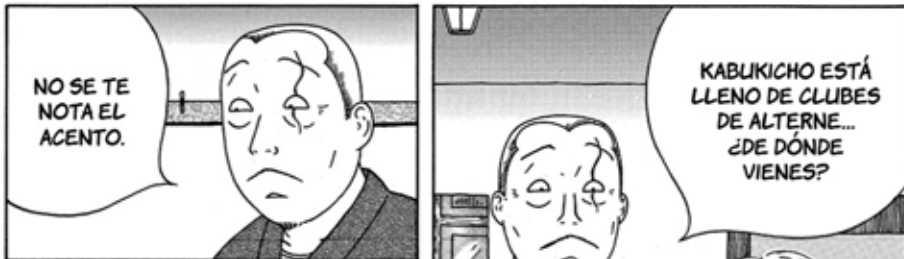
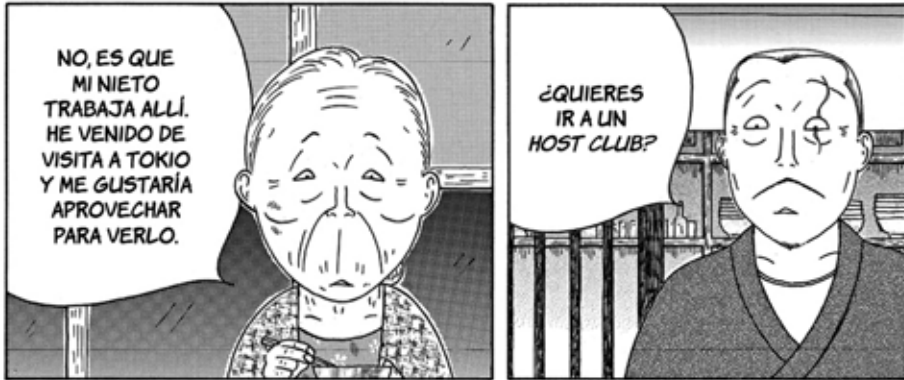


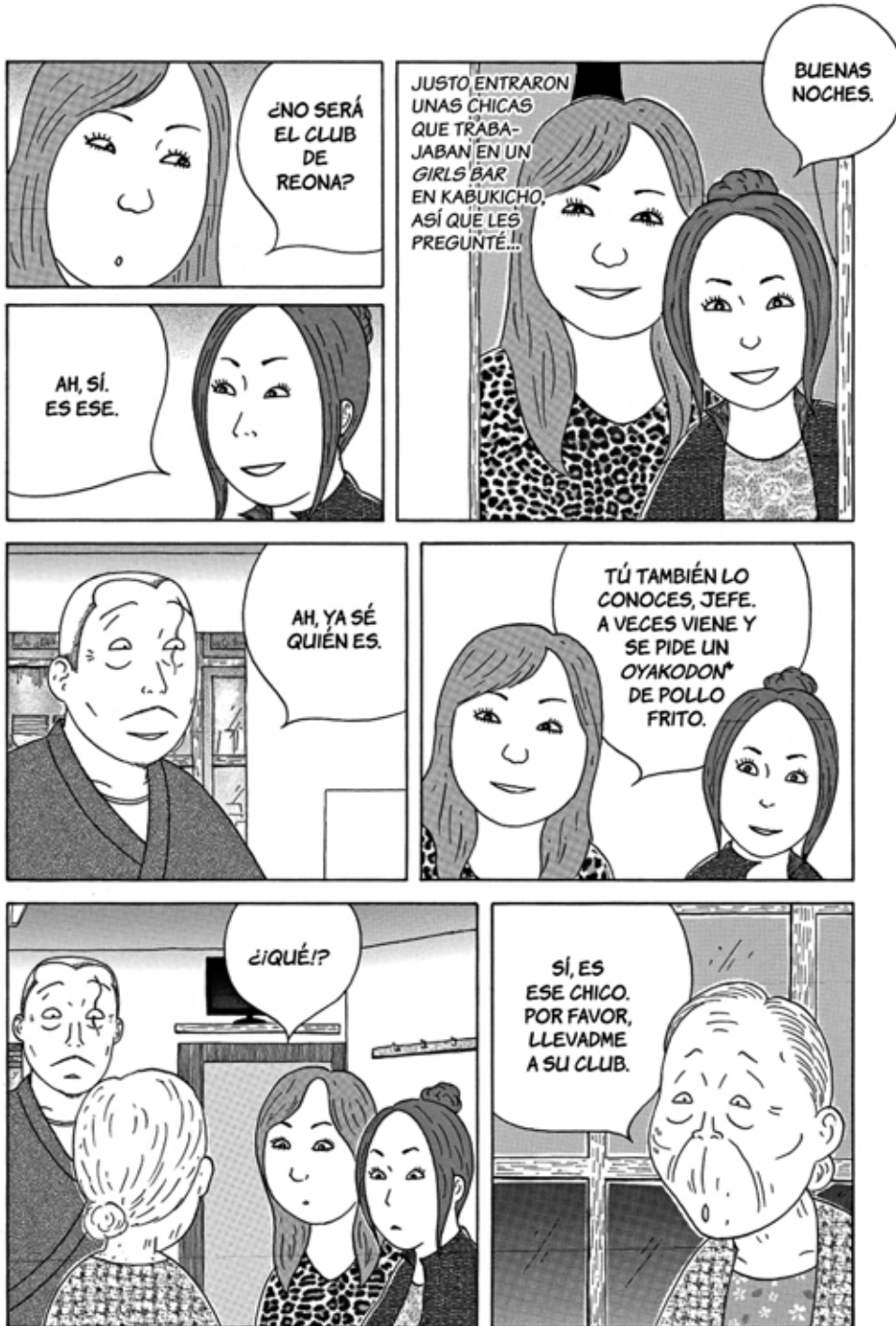
SLURP



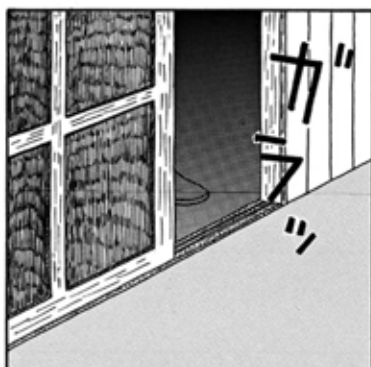


* HOST CLUB: CLUBES DE ALTERNE PARA UNA CLIENTELA FEMENINA.





* OYAKODON: POLLO Y HUEVO SERVIDOS SOBRE UN TAZÓN DE ARROZ. EN ESTE CASO, ES UNA VARIANTE CON POLLO FRITO (KARAAAGE).



NIEC



SATOSHI, ALIAS REONA, VIVIÓ CON SU ABUELA EN SENDAI HASTA SEGUNDO DE SECUNDARIA, TRAS EL DIVORCIO DE SUS PADRES. LUEGO SU MADRE LO ACOGIÓ EN TOKIO, DONDE ELLA SE HABÍA VUELTO A CASAR.

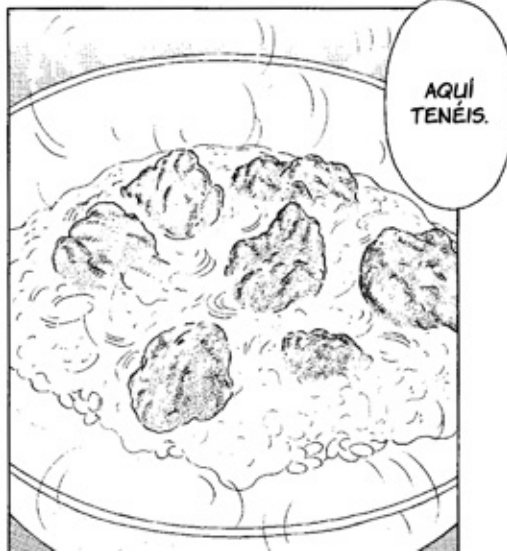
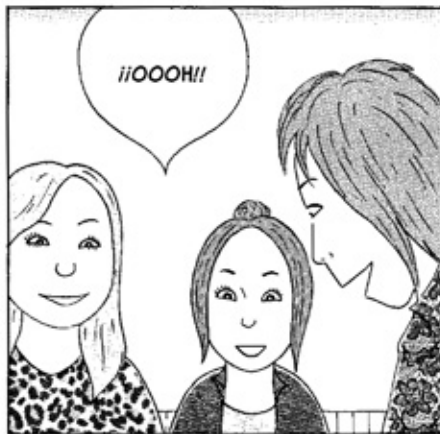


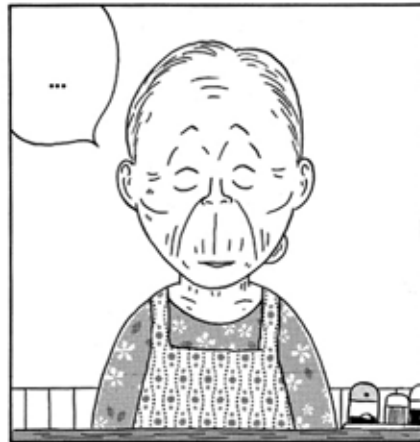
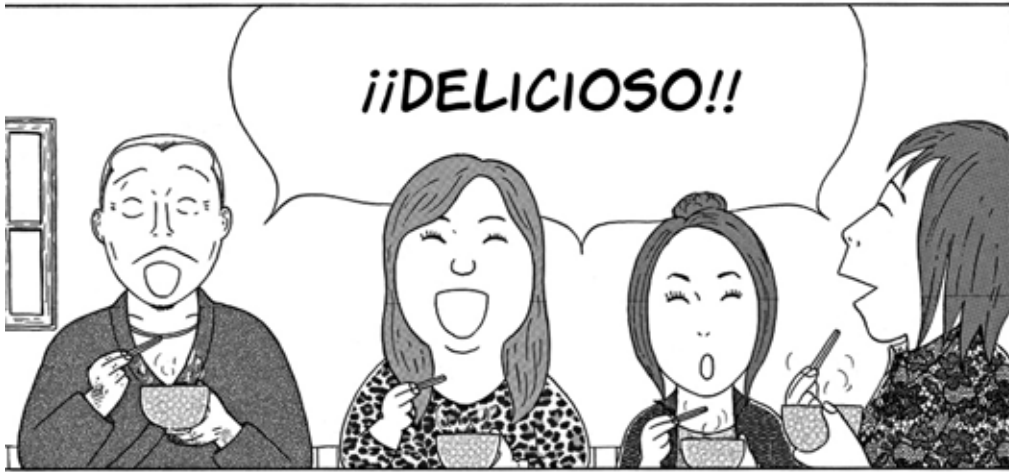
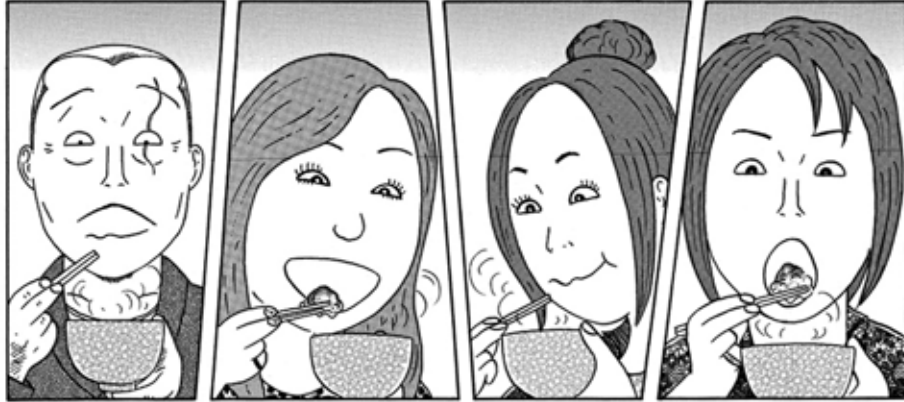
SÍ, ME LO ENCONTRÉ DE CASUALIDAD.



ES CONMOVEDOR.







Carla Simón, ese íntimo ser ensoñado

POR IGNACIO RUIZ DE GAUNA

El arte cinematográfico es, de largo, el más complejo de todos ellos. Aúna —y no de una manera cuantitativa— un gran número de las bellas artes (música, literatura, pintura, arquitectura) y algunas (mal) consideradas menores (fotografía, diseño gráfico). El secreto, claro está, es saber maridar todas ellas en un grumo con intenso sabor que contenga lo máximo que se le puede pedir a una película: fondo y forma, historia y emoción. El cine. Un arte para gobernarlos a todos. Si eres un buen demiurgo, si entre ellos se desean e intercambian fluidos y se subliman, dan lugar a la más bella mariposa. Y si no... bueno, tú ya sabes. Hay quienes los utilizan con gula y los escu(l)pen en la pantalla a lo Basquiat, bulímicos del *horror vacui*, a veces magistralmente (Scorsese, Tarantino), y otras el grumo se corta y te entra salmonelosis (Paul Thomas Anderson, Aronofsky).

Y hay quienes, teniendo todos los dones a su alcance, los repudian y contestan a su arte en un grito primitivo.

Pasolini, Rossellini y el neorrealismo se tomaron la vuelta a la caverna como un asunto serio.

Von Trier, Vinterberg y los demás dogmáticos se lo tomaron a coña hasta que se aburrieron.

Y Carla Simón, directora de cine, también se puso a gritar, desde el grupo de los italianos, aunque no siempre.

Afortunadamente.

Porque Carla Simón sabe de qué va esto. Tiene un evidente talento visual, pero también conocimiento del medio. Al menos teórico. Grado, posgrado, máster, un encofrado aspiracional para muchos brigadieres de la cosa pública. Lo más probable, entonces, por mimesis autoral, es que prefiriera seguir caminos más telúricos, aunque no precisamente inéditos. Es verdad que, aunque los conozcas y domines, no tienes la obligación de usarlos. Es como decir que Picasso no sabe dibujar. Aunque, conociendo lo que Simón nos quiere contar con su obra, es una auténtica pena.

Pero de eso —la pena, digo—, nos dimos cuenta a la tercera.

El giro radical, pues, narrativo y estético, de su última película respecto de las anteriores explica aún más, por contraste, su postura autoral inicial, la impostada desnudez en la puesta en escena de *Verano del 93* y *Alcarràs*. Y descose a ambas, si se miran al espejo de





su hermana mayor en lo artístico, que es arte cinematográfico en mayúsculas.

Admiro de una manera sincera la capacidad que tiene Simón para exponer sus roturas íntimas de una manera tan a flor de piel, sin disimular, sin quitar allá unas pajas, tan solo renombrando personas y cosas para evitar, supongo, a los molestos abogados. Será que, de donde yo provengo, esta práctica tan exhibicionista es anatema, pero empatizo —¿quién no?— con ella, con su recorrido vital: huérfana desde los seis años, unos padres devastados por la droga y finalmente fallecidos a causa del sida, una nueva vida con sus tíos, que la adoptaron, y la búsqueda del Tombuctú paterno, allá por Vigo.

Es obvio que, en cualquier ser humano, este plano vital —ni siquiera trauma— tiene que salir por algún lado. El común de los mortales, los que no tenemos talento, nos resignamos a digerirlo en la esfera profunda y tratando de que, con el paso del tiempo, el negro monstruo desaparezca. Pero ella no. Carla Simón lo ha corporeizado, imaginado, ensoñado y enseñado gracias a la más bella y poderosa herramienta: el cine. Y, a través de él —quién sabe si ella lo buscó como vehículo o fue el propio cine quien fue a su encuentro—, ha querido, con su expresión artística, presentar ante el mundo la más íntima de las historias: la suya.

Y no lo ha aprovechado. Al menos, no del todo. Hasta que llegó *Romería*.





El corpus creativo de Simón lo componen tres películas y varios cortos (que, si te parece, dejamos a un lado). Una suerte de tríada autobiográfica —por supuesto también escritas por ella, aunque en *Alcarràs* compartió el guion con Arnau Vilaró— en la que nos expone los vértices de su vida, marcada, como he apuntado antes, por su temprana orfandad, y desde distintos puntos de vista, pero sin dejar de poner en ningún momento el foco en la familia y sus (inter)acciones.

Su ópera prima fue *Verano del 93* (2017). Aclamadísimo debut. Nuevo maná del cine español. Con menos de un millón de presupuesto, sus *spin doctors* se encargaron de construir un relato extradiegético, explicando a quien quisiera oírlos (que, por supuesto, fueron todos los medios) que se trataba de un filme *faction*, un álbum Hoffman hecho de retales reales recreados, como si eso mejorara mágicamente la calidad del material. En ella, la cineasta baja la cámara hasta la altura de Frida (sosias de Carla), una niña de seis años que sufre su primer verano huérfana y que tiene que irse a vivir al campo con sus tíos y su pri-

ma. Simón apuesta aquí por la desnudez narrativa y decapa la puesta en escena, mucho más inspirada en la (as)pereza neorrealista que en la captación de sensaciones poéticas de Malick. La niña Frida observa el proceso desde abajo, incluso desde debajo de la mesa (en la mejor secuencia del filme). La cámara adopta su punto de vista, aunque lo traiciona según avanza la historia, por el interés narrativo. Con su postura filmica, Simón dialoga con su propio arte, en un metalenguaje de dentro afuera ciertamente discutible, tratando de llegar a la emoción a través de lo esencial, renunciando a los manjares que el lenguaje cinematográfico le ofrece, en una clara simbiosis con su propia realidad. Y se equivoca, pero no porque opte por esta elección formal —entendible, por otra parte—, sino porque las dos secuencias con mayor carga emotiva son las más cinematográficas, las más artificiosas, y ponen en evidencia al resto del filme, porque contienen mucha más verdad. La primera, la comida familiar que arranca con una canción popular que vincula a todos los parientes, aflorando el subtexto de la película; y la segunda, no voy a destriparla, la espléndida secuencia final, en la que la emoción detona de forma



Una imagen de *Alcarràs*, 2022.

Fotografía: Avalon / Elastica Films / Vilaüt Films / Alcarràs Film A.I.E.

orgánica y nos aleja del *modus operandi* que sobrevuela el filme. Y lo consigue a través de la dirección de actores. Fingiendo. Provocando. Bendita contradicción.

Con *Alcarràs* (2022), su segundo largometraje, ganador del Oso de Oro en Berlín, radicaliza esta postura fílmica y percute sobre ella. Si al menos en la primera contaba con las antiguas herramientas del arte de la interpretación, en *Alcarràs* renuncia a los actores profesionales. Aquí vira el eje hacia su familia materna y recarga un cine desnudo de supuesto artificio, casi documental, *raw*, para mostrarnos el proceso de destrucción de un negocio familiar en el campo catalán. De nuevo la familia, otra vez la familia, nexo íntimo que hila su mundo, cruda arruga payesa.

El problema es que ninguna de estas dos películas, por la manera en que son narradas, llegan a emocionar. Lavadas, aseadas, aire puro del campo que pide a gritos contaminación melodramática y algo más de pasión mediterránea, especialmente en el caso de *Alcarràs*, que parte de un material altamente inflamable y claramente desaprovechado en aras de una verdad tan solo epidérmica, escaparate de Zara Home curado por Machado-Muñoz.

Hasta que ha llegado *Romería* (2025), su última creación.

Y con ella cambió mi visión sobre su obra, porque ella cambió también su mirada fílmica. La corrigió. A mejor. A mucho mejor.

A obra maestra.

Y es aquí donde Simón abandona el ensimismamiento y vuelve la cabeza a nosotros por primera vez, los espectadores, que hace mucho le compramos la suspensión de incredulidad que ella nos negaba con su falso cine casi documental, y mira también a su padre artístico, y este tiende la mano a su hija pródiga y le entrega su don máspreciado: su lenguaje, su gramática, sus pinceles. Y ella los toma. Y entonces la película crece, explota, sale toda la verdad cinema-

tográfica de Simón escamoteada en sus dos primeros filmes, en forma de cuento episódico, de ensoñación, de viaje imaginado, de una niña que recrea la figura de sus padres y reinventa su pasado. «*Romería* nace de la frustración de no saber mucho sobre mis padres», ha dicho la directora. Otra vez el diálogo consigo misma, con su íntimo ser, con su identidad, pero con la emoción de la gran mentira del cine y sus recursos, de los que, esta vez sí, echa mano sin pudor. A mitad de un metraje correcto, aseado, costumbrista, Carla Simón toma la elección más arriesgada de todas, rasga el celuloide a la manera de *Persona* y se deja arrastrar por el viaje de luz. Y vuela. Porque sí, lo mejor que tiene el cine de Carla Simón es su luz, su obra es luminosa dentro de la herida y cuando retorna a la superficie, después de ese viaje imaginando a unos padres que no existieron —al menos así—, las piezas encajan, su hilo umbilical con su desconocida familia paterna se hace fuerte y encuentra la mitad de su identidad perdida. Y todo esto lo hace Simón con puro cine, con artificio, claro, para eso te queremos, cine. Queremos actores, queremos un montaje que hable, queremos largos *set pieces*, esa magistral reunión familiar en la casona de los abuelos, queremos jugar con los formatos que el lienzo de la pantalla nos ofrece, queremos capítulos fílmicos, números musicales (nada hay más «falso» que un número musical) en forma de *performances* que explican la devastación de buena parte de la juventud en los noventa por culpa del caballo. Y queremos, por supuesto, actores, que eleven la escritura y dignifiquen el oficio de la interpretación, como esa joven Marina de mirada animal, pero tan segura de su opción fundamental —hacer cine— que hasta duele. Lo queremos todo y lo queremos ya. Vamos al cine al asalto. A tomar la Bastilla.

Gracias, Carla, por darnos todo eso, por fin. Has construido con *Romería* tu obra maestra, pura ficción que no puede ser más real.

Tu intimidad está a salvo con nosotros. ●

ASÍ EN LA GUERRA COMO EN EL SEXO

POR **MARINA PEREZAGUA**

Hay placeres que mi cuerpo no concede si no están escritos con una tinta más honda que el deseo. No es pudor ni condicionamiento social en ninguna de sus formas: es un código físico. En mí, el sexo anal solo se abre cuando hay amor. Amor, la única palabra que se acerca a algo que entiendo como una confianza radical en el otro. Si no lo hay, mi cuerpo se vuelve funcionario: sella la puerta, archiva la petición, contesta «no procede». Cuando lo hay, la cerradura reconoce la llave. Sin lubricante. Con orgasmo. No es misterio. No es suerte. Es anatomía afectiva y es ética.

Zoltan Glass, 1949.
Fotografía: Getty.





➤ El placer que busco depende de un ecosistema moral: la posibilidad de fallar, de detenerse, de reírse, de cambiar de idea sin consecuencias radicales. Sin ese ecosistema, mi cuerpo se encoge y administra el mundo: aprieta, protege, devuelve al remitente

El cuerpo distingue entre manos que toman y manos que sostienen. Puede que los gestos sean idénticos, pero el pulso cambia la materia. Amar no convierte el dolor en dulzura; baja la guardia para que el umbral no se dispare. Y no duele. La cólera contenida de la que vivimos se guarda en el suelo pélvico: un cerrojo que aprieta por defecto. En la intimidad que pido —la mía—, la clave no es una técnica, es un clima: respiración lenta, atención real, la certeza de que nadie va a invadir donde yo no diga. Amor como permiso tácito. El cuerpo suelta el expediente de la vigilancia y deja pasar. Penetrar. Hondo. Hasta donde quiera que esté el punto G de mi cuerpo secreto.

He probado a negociar con mi propio cuerpo como se negocia con un animal asustado: sin mentiras y sin prisas. Descubrí que la diferencia entre dolor y placer no es solo intensidad; es dirección. El mismo gesto, si llega desde alguien que escucha, se curva hacia adentro como una ola que invita. Si llega desde el hambre —propia o ajena—, embiste. El ano no miente: es un guardián que no entiende de discursos, solo de señales. En mi caso, necesita que la otra persona me resguarde, que no me colonice. Que el verbo sea «entrar conmigo» y no «entrar en mí». Ese matiz gramatical es un nervio.

No pretendo universalizarlo. Conozco cuerpos que disfrutan el empuje sin preámbulo y cuerpos que jamás querrán ese territorio. Lo que me interesa es el mapa emocional que, en mí y en muchas otras personas, vuelve ese placer dependiente de un sentimiento profundo. El sexo que cuida. El sexo cuidado. No hablo de flores en la mesilla. Hablo de una certeza material: que mi «sí» no es una vez para siempre, sino un presente continuo que puede quebrarse en cualquier

instante. Como también se quiebra el amor. Ese tipo de amor —o de lealtad— es una morfina discreta: no anestesia, pero hace tolerable la intensidad. El dolor deja de ser amenaza y se vuelve borde. En realidad, quiero atreverme a decirlo: no me duele, claro que no, lo pido, lo disfruto, lo agradezco.

Quizá por eso, cuando sucede, no es un triunfo técnico, sino una forma de paz. Hay una ternura áspera en ese pacto: el cuerpo ofrece un lugar que protege por instinto, la otra persona promete no confundir apertura con propiedad. En ese equilibrio, la violencia del mundo deja de entrar por un rato. La puerta se abre no por sumisión, sino por soberanía. Porque la elección de abrir es otra forma de territorio. Lo que sin amor se siente como invasión, con amor puede sentirse como una habitación que ambos iluminamos a la vez.

No es casual que este placer tenga tan mala prensa o tanta caricatura. Es un territorio donde la palabra sobra y el cuerpo toma el mando. Cuando amo, desaparecen los frenos: el deseo se vuelve animal, la entrega no necesita pedagogía ni advertencias. No hay que negociar nada porque la confianza ya ha vencido al miedo y el miedo era el verdadero origen del dolor, del estrechamiento. Allí todo entra sin resistencia, sin didáctica, sin protocolos. El amor convierte el cuerpo en un animal hambriento, lúcido, radicalmente vivo.

He aprendido que la suavidad no es blandura; es técnica de poder. La firmeza que no hiere, el peso que no aplasta, la espera que no castiga. La suavidad es el lenguaje de un amor que no necesita probar nada. Cuando aparece, el cuerpo cede como una cuerda que ha dejado de estar tensa. Entonces el placer no es una sacudida, es una expansión: se abre por capas, como si una habitación escondiera otra detrás y otra más detrás, y cada puerta se abriera porque la anterior se cerró con una mano amable. No hay épica, hay ajuste fino. No hay conquista, hay afinación.

Hay algo de guerra en todo lo que viola una frontera sin permiso. Pienso en los ejércitos que están exterminando territorios ajenos, las infames invasiones

de hoy. Lo he visto de primera mano en noches donde los cielos se abren con el zumbido de helicópteros, bengalas que no iluminan sino marcan objetivos, columnas de humo lamiendo ciudades como espíritus sedientos. Misiles rasgan la oscuridad con estelas fosforescentes, no como cometas, sino como órdenes de ataque escritas en fuego. Así entran también algunos cuerpos: con estruendo, con sabor a queroseno, con el apetito de conquista que no pregunta. El lenguaje militar del sexo no es fortuito: invadir, ocupar, someter. Frente a esa lógica, mi ano es una trinchera viva, un puesto avanzado que solo se abre cuando se firma un alto el fuego íntimo. Amor como tratado secreto, consentimiento como armisticio. Sin él, cualquier entrada es asalto y ocupación. Con él, el territorio deja de ser campo de batalla y se vuelve refugio elegido, espacio de desarme mutuo. El consentimiento no es un acuerdo firmado una vez y para toda la eternidad, sino un tratado vivo que puede retirarse si hay abuso. Por eso la ética de la intimidad es también resistencia: la de decir que no todo espacio abierto es territorio libre para ocupar. Hay reglas. Así en la guerra como en el sexo.

Hay días en que, pese al amor, el cuerpo decide que no. Y ese no también es amor: hacia mí, hacia lo que todavía guarda. Porque la intimidad honda no siempre es un sí. A veces es el gesto de alguien que recoge su deseo y me cubre con una manta. Esa escena me erotiza más que cualquier acrobacia, a veces. Me recuerda que el placer que busco depende de un ecosistema moral: la posibilidad de fallar, de detenerse, de reírse, de cambiar de idea sin consecuencias radicales. Sin ese ecosistema, mi cuerpo se encoge y administra el mundo: aprieta, protege, devuelve al remitente. Con él, suelta. Y cuando suelta, entiende: el mundo deja de existir como amenaza, todo se concentra en un único punto que traga miedo, pudor y defensa, como un agujero negro, vórtice boreal que devora la gravedad entera de la vida. No hay afuera, no hay hostilidad: solo ese instante absoluto, brutal y luminoso donde el cuerpo deja de ser frontera y pasa a ser espacio. Ahí no hacen falta definiciones ni nombres; toda palabra nace tarde. Esa es mi intimidad. ●

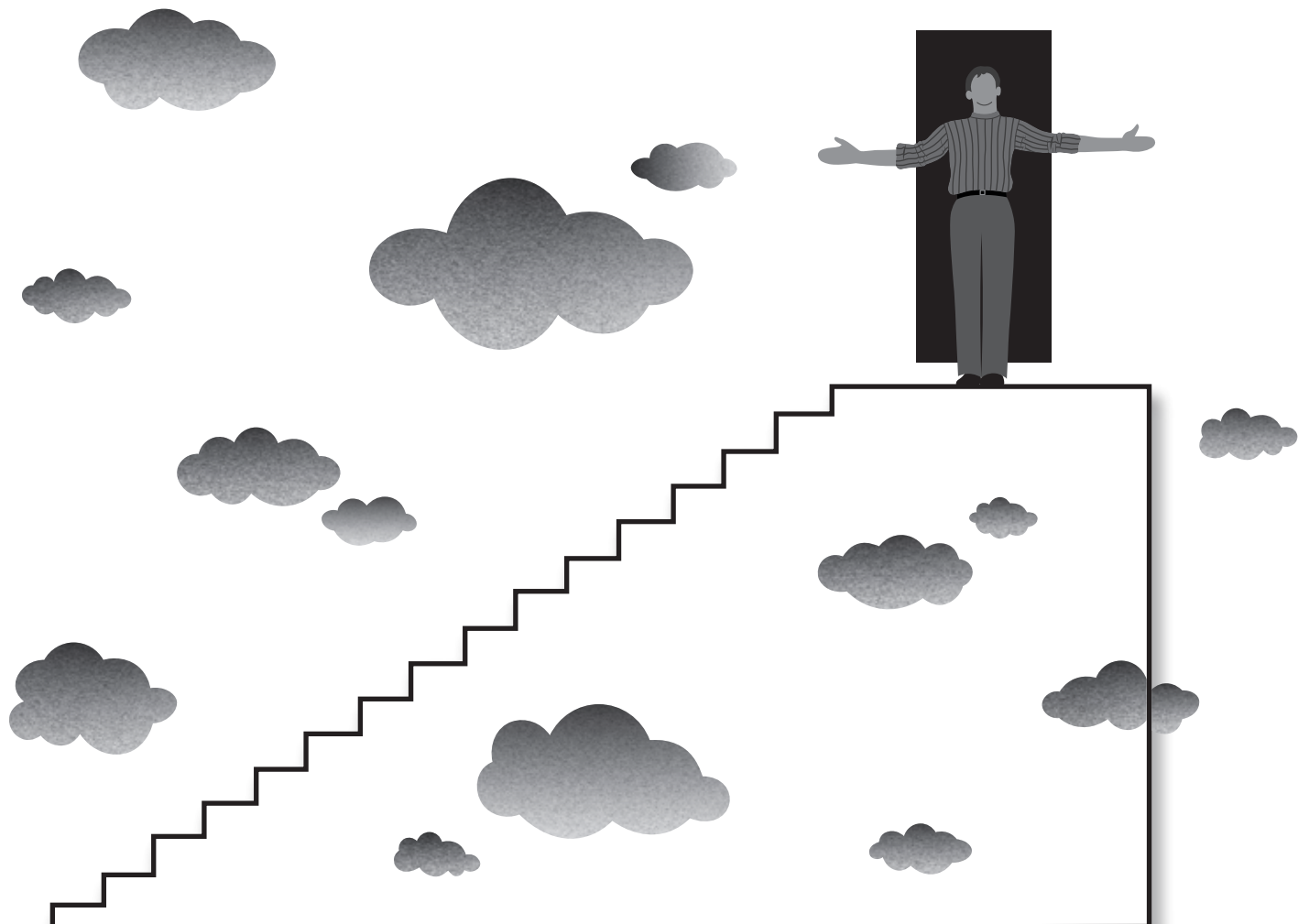


Belfast, 1975. Fotografía: Getty.



Intimidación vs. extimidad. Mira a los demás, deja que te miren

POR BERTA J. LUESMA



Hong Kong es una de las ciudades con mayor densidad de población del mundo, con más de seis mil habitantes por kilómetro cuadrado. La mayoría de su superficie corresponde a montañas y zonas casi no habitadas. O sea, Hong Kong es mucha gente en muy poco espacio; por eso es una ciudad vertical. De día impresiona el ángulo al que se va doblando el cuello —120°, 135°, 150°— para que la vista alcance la cima de los edificios. De noche, pequeños rectángulos se iluminan a destiempo, despreocupados, ajenos a las recelosas cortinas. Aunque es una urbe que estimula, que brilla y cuyas posibilidades parecen infinitas, resulta difícil no elegir pegar la cara al cristal de la habitación y pararse a observar con detenimiento a los vecinos. Como un pastel de bodorrio cortado a la perfección con espada, como un postre de *Master-Chef* alabado por diferenciarse sin dificultad cada una de sus capas de bizcocho, las casas de Hong Kong se erigen como un limpio corte de urbanismo que permite asomarse, piso a piso, a la cotidianidad de otras personas. No ocurre gran cosa, una colada, la tele, el descanso, una conversación, una cabezada. Pero hipnotiza, engancha, atrae. Podrían pasar las horas. Este ejercicio de voyerismo es compartido y lo recoge el fotógrafo Michael Wolf, amante de la densidad y los rascacielos, en su proyecto *Window Watching*, donde con su cámara captura las ventanas de Hong Kong y, si te descuidas, le enseña tu cesto de la ropa sucia al mundo.

¿Pero por qué nos gusta mirar? ¿Por qué nos llama tanto acceder a la privacidad ajena? ¿No somos todos iguales en la intimidad? ¿No hacemos, acaso, lo mismo?

En 1973 Craig Gilbert creó *An American Family*, hoy considerado el primer *reality show* de la televisión. Una serie de doce episodios editados que plasmaba la vida de una familia nuclear —padre, madre y cinco hijos—, estadounidense y de clase media en su hábitat natural; con sus dinámicas familiares, convivencia,

alegrías y conflictos. Al comienzo del primer capítulo aparece un Gilbert que habla a cámara y comparte su propuesta de *cinéma vérité*:

«Durante la próxima hora veréis el primero de una serie de programas titulados *An American Family*. La serie trata sobre la forma en que vive la familia Loud de Santa Barbara, California. Durante siete meses, desde mayo de 1971 hasta enero de 1972 la familia fue grabada haciendo su rutina diaria. No hay duda de que la presencia de nuestras cámaras y equipo generó un efecto en ellos que es imposible evaluar. También es cierto que la familia Loud tuvo un efecto en nosotros, el equipo. (...) Este es el contexto de nuestra serie. Este es el hogar de esta familia. Los Loud no son típicos ni modélicos. Ninguna familia lo es. Ellos no son LA familia americana, son simplemente UNA familia americana (*An American Family*)».

Toda una declaración de intenciones no solo porque en aquel momento el público televisivo no estaba acostumbrado a este formato, sino porque suponía una muestra de honestidad hacia el espectador. Gilbert no esconde el hecho de que era inevitable que las cámaras y el equipo de rodaje condicionasen, modificasen y sugestionasen de algún modo la naturalidad familiar. Hay una apuesta, un experimento arriesgado pero sobre un pacto de sinceridad.

The New York Times recoge que, entonces, la antropóloga Margaret Mead dijo de *An American Family* que era una serie extraordinaria: «Nada como esto se ha hecho anteriormente; creo que puede ser tan importante para nuestra época como lo fueron la invención del drama y la novela para generaciones anteriores, una nueva forma para que la gente se comprenda a sí misma». Y tenía razón, el formato *reality*, en todas sus variantes, creció exponencialmente desde entonces y, en concreto, la telerrealidad familiar ha sido y es muy popular con programas como *The Osbournes*, *Keeping Up with the Kardashians* e incluso *Las Campos*.

➤ **En veinticinco años las redes sociales han favorecido que todos, en cierto modo, podamos tener nuestro propio *reality* y podamos mostrar al resto cómo somos cuando nadie nos ve. Es ese efecto «voy a actuar diferente porque me están mirando»**

¿Pero siguen siendo transparentes los *realities* que se hacen hoy día?

En la primera edición de *Gran Hermano* todo parecían personas de a pie, «como tú y como yo», que entraban noventa días en una casa donde todo se magnifica mientras eran grabadas 24/7. Con el paso de los años esas personas han ido mutando en personajes cada vez más excéntricos, histriónicos y, lo peor, cada vez menos realistas. Ahora los concursantes son menos anónimos: muchos gozan, ya antes de entrar, de numerosos seguidores en redes o, directamente, son *nepo babies* televisivos. La gente «normalita» (que mirada de cerca no lo era nada) ya no interesa.

Es probable que el formato, el *casting*, la representación, haya cambiado porque la sociedad también lo ha hecho. GH1 tuvo a todo el país pendiente del televisor. A unos por morbo y a otros porque era un experimento sociológico (o sea, por morbo, pero sin valor para aceptarlo).

Yo no vivo en Hong Kong, pero no tengo cortinas (aún) y cada vez que subo la persiana, veo a mis vecinos de enfrente, a unos cinco metros de distancia, girar hábiles la cabeza y entornar los ojos rápido para enfocar a ver qué escena mundana pillan. Creo que podemos resultar entretenidas. Pero quizá deberíamos serlo

más. A lo mejor tendríamos que convertirnos en unas observadas más divertidas, más extraordinarias, más estéticas. Se acabaron los calcetines con tomates, el pijama desconjuntado; tenemos que generar un contenido digno del matrimonio de ascendencia turulense que vive delante, nuestro Gilbert, nuestro *Big Brother* particular.

Si, como dice RuPaul, todos nacemos desnudos y el resto es *drag*, ¿cuál de todas las miradas que recibimos a lo largo de nuestra vida elegimos como la primera que nos condiciona? ¿Se es natural y espontáneo hasta que se participa en un *reality*? ¿O tampoco al elegir el lado bueno y el filtro idóneo para un *selfie* para redes sociales? ¿Cómo actuamos bajo la mirada capitalista, gordófoba, cisheterosexual que invita de malas maneras a consumir, producir, adelgazar y no ser LGTBQIA+? ¿Y acaso no afecta en un muy alto tanto por ciento la mirada masculina en nuestra actuación vital? ¿No lo hizo también la mirada de los progenitores ya en la infancia? ¿Qué mirada es la que nos influye de forma definitiva?

La cuestión de los *realities* está desbocada. Cada vez se intenta buscar de forma más desesperada nuevas combinaciones temáticas; como «Los magos de la repostería», el *reality* de postres de *Harry Potter* que presentan los gemelos Fred y George; *Naked Attraction*, como *First Dates* pero donde los participantes eligen a su ligue por la forma de su pene; o *Jugando con fuego*, solteros que «creen» que van a una suerte de *La isla de las tentaciones* a jartarse de sexo y pronto descubren que, por cada paja, van a perder diez mil euros del bote común.

Vivimos la era de los *realities* Mr. Potato y el nivel de dos mil veinticinco es que le ponemos al tubérculo tres narices en la cara. Pero a mí me gusta. Aunque no cambia el formato, como es el caso de *La isla de las tentaciones*, sí lo hacen sus participantes. Este programa se ha convertido en un trampolín laboral para la mayoría de ellos. Ahora más que nunca, el valor de

participar en *LIDL* reside en hacer lo que sea para ser recordado. Coleccionar minutos de cámara que sirvan como entrevista de trabajo y salir del *show* con el contrato firmado. Por eso, ya vemos edredoning sin edredón, por eso correr desesperado hasta la villa de las chicas ya no es la excepción, es la norma y las parejas caen tan rápido en la tentación que se siente como una peli mala, no da ni tiempo a hacer una porra porque en un pestañeo la infidelidad reina la casa.

Los más suertudos acaban trabajando como colaboradores en Mediaset, y el resto vende productos en Instagram y todo su contenido lleva el *hashtag* #Publi. Hasta ha surgido el subgénero *insta-publicitario* en el que se finge una escena de la cotidianidad para promocionar lo que sea: por ejemplo, @officialsusogh16 y @iammarieta_, ambos exconcurstantes de *realities* y ahora pareja, compartían lo que parecía una discusión o conversación difícil de pareja para, en realidad, vender hamburguesas:

—¿Qué te pasa?

—A ver, yo llevo unos días que tengo una pregunta en la cabeza... ¿Tú te arrepientes de querer cartarte conmigo?

—¿Podemos esperar a que traigan la cena y te respondo con el estómago lleno, por favor?

...

—Ahora que tengo mi hamburguesa favorita, la Nevada, cariño, ya te puedo responder a tu pregunta... No me he arrepentido en la vida.

—Es que te digo una cosa, las mejores *burgers* están aquí porque todos los premios les avalan.

Parece que toda esa intimidad que compartimos es impostada.

En veinticinco años las redes sociales han favorecido que todos, en cierto modo, podamos tener nuestro

› De repente, necesitamos compartir nuestra *skin care routine*, la fotito con el *bro*, el último *book* leído y el mejor *outfit* de la semana, sin que nadie nos lo haya pedido. Padecemos la influencerización de la vida. Vivimos en el síndrome de Truman

propio *reality* y podamos mostrar al resto cómo somos cuando nadie nos ve. Ese efecto «voy a actuar diferente porque me están mirando» que también ocurre con las redes sociales: de repente, necesitamos compartir nuestra *skin care routine*, la fotito con el *bro*, el último *book* leído y el mejor *outfit* de la semana, sin que nadie nos lo haya pedido.

Padecemos la influencerización de la vida, vivimos en el síndrome de Truman, vamos al gimnasio y creamos que de fondo suena «Experience», de Ludovico Einaudi y Daniel Hope; parejas pasean de la mano y, justo antes de besar... PLEASE, STAY, I WANT YOU, I NEED, DON'T TAKE THEEEEESEEE BEAUUUUTIFUL THIIIIINGS THAAAAAT I'VE GOOOOT), un tío de fondo (Benson Boone) empieza a gritar. Al bajar del avión, Grits con su «My Life Be Like» uuuh aaah... y esta es ahora la cutre banda sonora de nuestras vidas.

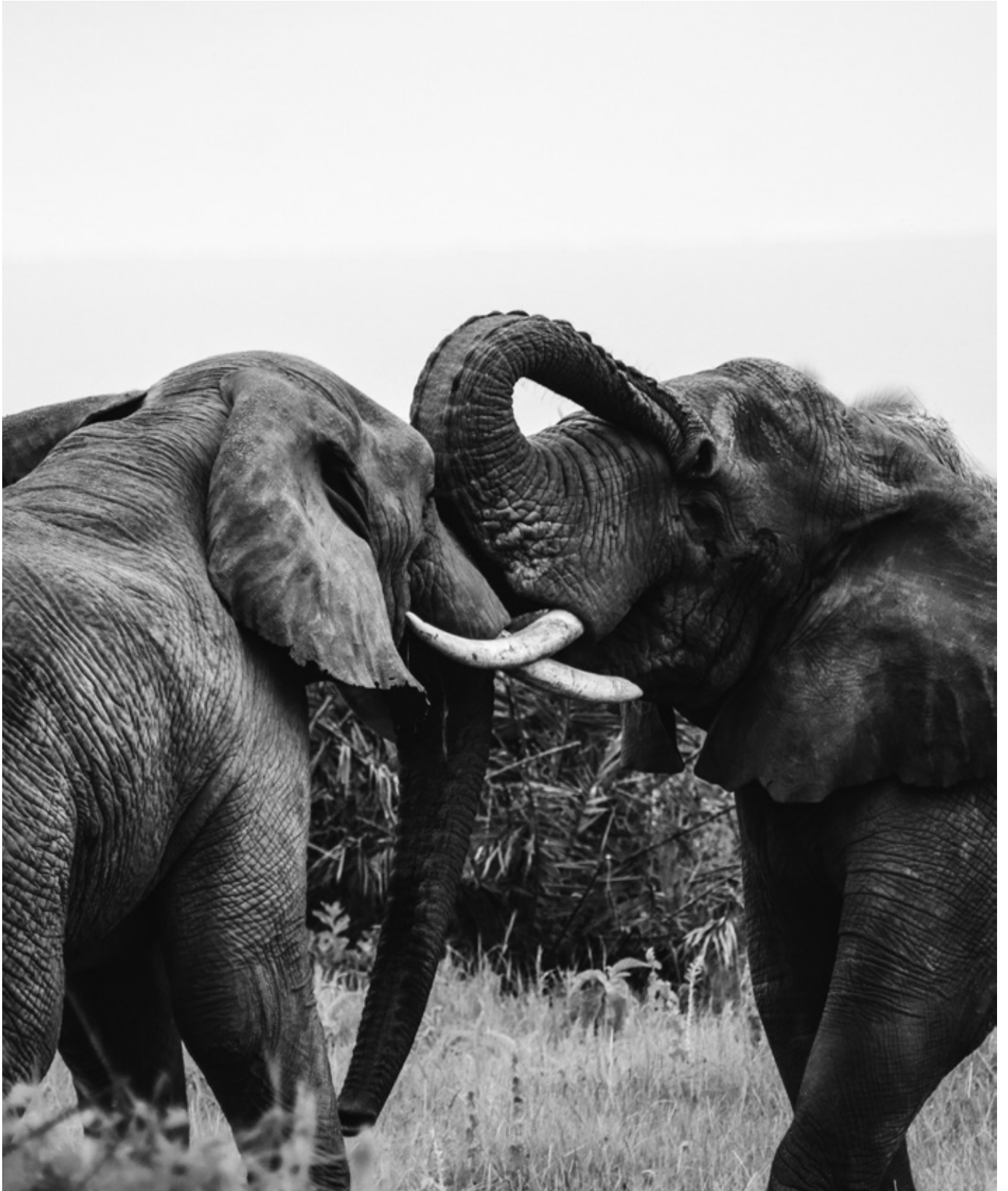
Yo pensaba que extimidad venía de timidez (pero entonces se llamaría extimidez, no extimidad, claro) y que un extímido era alguien que había dejado de ser tímido. Que la distancia pantalla-persona-al-otro-lado-de-la-pantalla, o *follower* (parece que dicho así se diluye más el significado), le era suficiente para expresarse en su versión más atrevida.

Un Extímido (todavía Tímido) sería quizá esa persona que no puede hablar en clase porque no cae bien o pasa desapercibida. En las conversaciones nadie espera su opinión y se le habla por encima. Es al que se le atasca la broma rápida (y deja de serlo) cuando, por fin, la casualidad le regala atención y foco. Al (todavía) Tímido esto le cuesta, porque la timidez funciona como una gran mano flotante suspendida sobre la cabeza. Cuando Tímido hace ademán de coger carrerilla, de coger impulso para decir «tal comentario», la mano baja y le agarra por el cuello de la camisa: «epaa a dónde vas». Lo peor es que ni siquiera llega a frenar algo, porque Tímido no había emprendido nada. La mano solo detiene la intención.

Pero, en redes no hay contacto directo, hay ojos que le miran a los ojos en diferido, no siente las pupilas, ni la atención, ni la reacción. Es como estar consigo mismo y pronunciar un soliloquio, agradecer un premio Goya ficticio, ensayar gestos faciales (a ver cómo me queda el guiño), bailar solo en la habitación o hacer un *striptease* antes de entrar a la ducha. En ese momento puede ser él mismo porque está solo, y en redes también está solo frente a cientos o miles de seguidores. Y se quita la timidez porque a Tímido le fallaba el resto, pero ahora que no están, ahora que su mayor aporte será un *like* y el menor, nada, es libre. Puede venirse arriba, ser gracioso, bobo, inteligente, interesante, guapo y hasta un poco exhibicionista. Puede ser todo un ligón y tener conversaciones eternas por Tinder, Grindr, Bumble o Insta. Incluso compartir códigos con otra persona (claro que, si al final quedan... boca seca, manos húmedas y un pozo profundo y vacío de temáticas. «Si esto fuera Habbo Hotel ya estaría follando», piensa el tímido Extímido, y tiene razón).

Pero no, extimidad viene de intimidad, según Jacques-Alain Miller, pupilo y yerno de Jacques Lacan: «El término extimidad se construye sobre intimidad: no es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo. Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño». Si lo más íntimo está en el exterior, ¿vive la intimidad su mejor momento?

Treinta años después de la primera emisión de *An American Family* se lanzó un nuevo y último capítulo, «Lance Loud! A Death in an American Family», un inesperado cierre a esta historia que ya no contaba con Gilbert, sino con los cámaras y sonidistas Alan y Susan Raymond. Lance Loud, el hijo mayor de la emblemática familia Loud, primer personaje gay en aparecer en la televisión estadounidense, quiso grabar un último capítulo antes de morir. Loud convivía con una hepatitis C y VIH que le provocó una insuficiencia hepática por la que perdió la vida en diciembre de 2001. «No se equivoquen. Esto no pretende enfatizar la tristeza de mi fallecimiento, sino más bien enfatizar el amor de mi familia y amigos», decía Loud en un último episodio que acaba, ni más ni menos, que con su propio entierro. ●

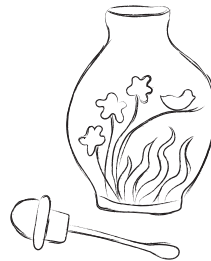


Intimidación compartida

(cuatro recuerdos ficcionados)

POR LORENA ESCUDERO

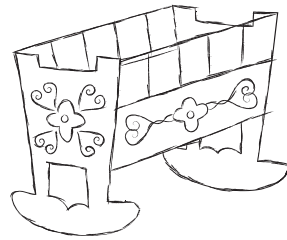
Casi se me atraganta la leche de camello. Y no por el sabor, que me recuerda al yogur líquido y que ya había probado antes. Tampoco por los fideos, de los gordos, que me hicieron comer con tenedor y que no había conseguido digerir aún —no soy de comerme una sopa a las diez de la mañana, pero habría sido descortés no aceptar lo que te ofrecen—. Por el mismo motivo había inhalado obediente de la hermosa *snuff bottle* de marfil blanco que el padre y cabeza de familia nos ofreció, uno a uno empezando por los hombres, y que no contenía perfume como yo creía, sino tabaco. Además la abuela había estado cocinando aquellos fideos en el hornillo junto a la columna central desde que llegamos al *ger*, aquella vivienda nómada, tradicional, redonda. Que tenía el mismo suelo de plástico imitando al parqué que usaba mi familia para el porche de la tienda de campaña, y que estaba presidida por una corona de figuras budistas y colores y fotografías donde se sentaba el padre, el pastor, rodeado de sus trofeos y medallas ganadas a caballo. Tenías que agacharte al entrar para no golpearte la cabeza con el marco de la puerta y sentarte donde te correspondía, al lado derecho si eras hombre o al izquierdo si eras mujer o extranjero, en bancos que servían también de camas. Pero no, no fueron ni los fideos ni la leche de camello, no. Fue por la pregunta. Demasiado íntima. Aunque, la verdad, no me hubiera molestado tanto si hubiese sido horas después, una vez pasadas las formalidades, cuando ya habíamos compartido y terminado una botella de whisky escocés y cuando ya habíamos abrazado ovejas y caballos y camellos de dos jorobas en mitad del desierto del Gobi. Y cuando las cámaras ya habían dejado de grabar nuestras conversaciones



y nuestras experiencias como visitantes primerizos a aquella desértica cuña entre dos gigantes, Rusia y China. Pero no, fue mucho antes de sentirme cómoda, cuando yo todavía digería los fideos y el pastor no me había regalado aún una camella hembra de cuatro años de edad, que comenzaría a tener crías al año siguiente —mis propios camellos—, cuando me hizo la pregunta. El hombre quería saber por qué yo no tenía hijos a mi edad. Al menos eso fue lo que me tradujeron. Porque él no hablaba inglés ni nosotros mongol, lengua de cadencia asiática pero gutural al máximo, en la que la palabra «vale» sonaba como prepararse a escupir. Por eso nuestras conversaciones eran una cadena de monólogos y pausas y teníamos que fiarnos de lo que las chicas que nos habían invitado y hacían de guías y traductoras compartían con nosotros. Y supongo que la pregunta derivaba de lo que él había dicho justo antes y había provocado los gestos de sorpresa y las risitas, y que nos tradujeron solo de vuelta en el coche porque había que guardar los chismes más jugosos para las ocho horas que llenar de regreso a Ulán Bator, por una de las cuatro carreteras que cruzan el país y su amarillento paisaje mezcla de las películas *Mad Max* y *Dune*, que a mí me recordaba a los campos de Castilla en verano, excepto por la nieve que aún se acumulaba en las laderas. Una lástima, me hubiera gustado saberlo horas antes para darles la enhorabuena. Saber que la pastora, la mujer que al llegar vestía pantalón de chándal y camiseta de las que podrías comprar en el rastro de mi pueblo los jueves, muy de estar en su casa hasta que tuvo que arrojarse encima un hermoso *deel* azul para las cámaras, estaba embarazada. Y que era el sexto o el séptimo vástago, aunque nosotros solo vimos a tres. «Aquí afuera, en el desierto, no hay nada más que hacer», es lo que aparentemente había dicho el pastor. Y yo pensé de nuevo en la distribución de la yurta, que venía a ser un espacio abierto sin esquinas ni intimidad, y que los niños dormían en otra más pequeña al lado pero la abuela no: aquella mujer huesuda y sabia que removía los fideos dormía en la tienda principal y no quise sacar más conclusiones. Me encogí de hombros. «Porque no todo el mundo tiene que tener hijos», respondí porque qué más daba mi respuesta, si no podía hacerme entender y a nadie más que a mí le importan mis razones.

Би ингэний сүү уугаад огих шахсан. Амтнаас нь болоод биш л дээ. Өмнө нь амталж байсан. Шингэн тараг шиг амтыг амтыг эргэн сануулав. Зузаан гурилаас ч болоогүй. Сэрээгээр идэх болсон ч хоолой даваагүй. Би өглөөний 10 цагт шөл

иддэггүй ч өгсөн хоолойг нь идэхгүй гэвэл бүдүүлэг хэрэг болно. Бас эелдэг байх үүднээс ясан цагаан өнгөтэй гоёмсог хөөргийг гэрийн эзэн эрчүүдээс эхлэн хүн бүрт барив. Үнэртэй ус гэж бодсон ч үгүй байв. Хамрын тамхи гэнэ. Нүүдэлчдийн уламжлалт сууц болох дугуй хэлбэртэй гэрийн гол хэсэгт байх зуухан дээр эмээ гоймонтой шөлийг чанаж байв. Манай гэрийн үүдний модон шал шиг дуураймал хээтэй хулдаастай. Гэр дотор бурхан шүтээн, өнгө нэмсэн гэрэл зургууд дунд малчин аавын цом, медальтай морин дээр авхуулсан зураг нь харагдана. Гэрт орохдоо тонгойхгүй бол хаалганд толгойгоо цохиулна. Эрчүүд гэрийн баруун талд суудаг бол, эмэгтэйчүүд, гадны хүмүүс зүүн талд суух ёстой. Сандал шиг сууна, бас унтах ороо ч болгоно. Үгүй ээ. Гурилтай шөл биш. Ингэний сүүнд биш. Асуусан асуултад учир байв. Хэтэрхий хувийн асуулт. Үнэнийг хэлэхэд хэдэн цагийн дараа Говьд шил Шотланд вискигээ дуусгаж, хонь, адуу, тэмээ тэврэн, чөлөөтэй болсны дараа асуусан бол энэ асуулт надад хүнд санагдахгүй байсан. Бидний яриаг камернууд бичихээ больж, Орос, Хятад гэх хоёр том гүрний дунд орших говь цөлийн нутагт анх удаа ирсэн сэтгэгдлээ ярьж эхэлсний дараа асуусан бол. Гэтэл үгүй ээ. Биеэ барилгүй чөлөөтэй байхаас бүр өмнө нь гурилтай шөл идэж байхад, малчин ах дөрвөн настай гуныг надад бэлэглэхээс өмнө, дараа жил нь энэ гуна надад тугал гаргаж өгөх тухай ярианаас өмнө тэр надаас асуулт асуусан. Өдий насанд яагаад үр хүүхэдгүй яваа юм гэж тэр надаас асуусан. Орчуулгыг нь би тэгж ойлгосон. Тэр ангиар ярьдаггүй, бид монголоор ярихгүй. Ази аялгатай хэл ч зандарч буй аятай сонсогдоно. “За” гэдэг үг нь нулимахаар зэхэж буй мэт сонсогдоно. Тийм учраас бидний яриа нэгэн хэмнэлээр, хэд хэдэн удаа тасалдан өрнөсөн. Биднийг урьсан эмэгтэй биднийг чиглүүлж, орчуулга хийж өгч байв. Би бодох нь ээ. Тэр асуулт нь өмнө нь түүний хэлсэн үгнээс нь үүдэлтэй байж. Түүнээс болж хүмүүс инээлдэн, гайхсан харцаар нэгнээ харцаасан бөгөөд бид машин руу буцах замдаа л орчуулгыг нь сонссон. Учир нь хамгийн сонирхолтой яриаг Улаанбаатар буцах найман цагийн аялалдаа зориулж хадгалсан хэрэг. Монгол Улсыг хэрээслэн гатлах дөрвөн авто замын нэгнээр нь бид явсан ба шаргалтан харагдах байгалийг тогтоц нь Mad Max болон Dune кино хосолсон мэт харагдана. Налуу хэсгүүдээр цас тогтсоныг эс тооцвол зун цагийн Кастилийн талбайг сунагдуулам. Хэдэн цагийн өмнө юу гэж асуусныг нь мэдээгүй нь таагүй хэрэг. Малчин эмэгтэй бие давхар байсан ба биднийг ирэхэд биеийн тамцырын өмд, цамцтай, яг л гэрийн хувцастайгаа байсан. Ийм хувцсыг манай тосгонд Пүрэв гараг болгон гардаг задгай зах дээрээс авч болно. Харин камерын бичлэгт зориулж цэнхэр дээл гаргаж ирж өмсөөд үзэсгэлэнтэй болов. Зургаа билүү долоо дахь хүүхэд гэсэн. Бид гэхдээ гурвыг нь л харсан. “Говь цөл өөр хийх зүйл байхгүй” гэж малчин хэлсэн. Тэгээд гэр дотор ямар байдгийг би эргэн бодсон. Булан, хувийн орон зай гэх газар байхгүй нээлттэй. Хүүхдүүд хажуу хаалганд унтах ч эмээ энд хамт унтдаг. Гурилтай шөл хийх туранхай, ухаан дарсан эмэгтэй гол гэрт унтдаг байх. Би өөр дүгнэлт хийхийг хүссэнгүй. Мөрөө хавчаад өнгөрөв. “Хүн болгон хүүхэдтэй болох албагүй” гэж би харцуулсан. Би өөрийгөө ойлгуулж чадаагүй ч, яагаад гэдэг шалтгаан надад л хамаатай болохоор бусдад нь хамаагүй шүү дээ.

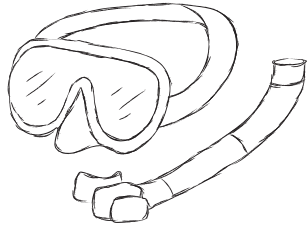


El TK237 aterrizó con más de una hora de retraso, dejando tan solo veinte minutos de transbordo a los pasajeros con destino a Londres, que tuvieron que correr atravesando el aeropuerto de Estambul desde la zona D hasta la A, maldiciendo con un genuino olor a sudor a sus acompañantes en las siguientes cuatro horas y quince minutos de vuelo.

«Todo país tiene un momento histórico del que avergonzarse». Me dijo mi amiga mientras recorríamos las calles que rodean el Theaterplein, abarrotadas de puestos de flores y comida, pero ya sin pájaros por el calor. Hacía más de diez años que había vivido en aquella ciudad, así que me contaba la historia para recordarla ella. Cómo en aquella plaza llena de arbustos y plantas, o tal vez fue en aquella otra más al norte, había tenido lugar la Exposición Internacional de Amberes.

A una de sus ediciones, me contaba mi amiga, el rey Leopoldo II de Bélgica mandó traer un pueblo entero desde su nueva colonia, el Estado Libre del Congo. Y al parecer los hombres, mujeres y niños de aquel pueblo congoleño habían permanecido expuestos al público belga durante más de seis meses. Doscientos días viviendo en una réplica de su hogar bajo las miradas constantes de los visitantes europeos. Algunos conocieron enfermedades nuevas y no regresaron. Noté que mi amiga dudaba, si lo que recordaba era cierto, si debía decirlo o no. Unos murieron y otros nacieron. Una mujer vino embarazada. Seis meses de gestación dentro de un zoológico humano. Y dar a luz como parte de una exhibición.

Regresamos a la casa donde dormiríamos, un impresionante apartamento doble de cuatro pisos, techos altísimos y escaleras de vértigo. Al acostarnos descubrí que mi habitación albergaba detrás de la puerta una cuna, blanquísima, antigua. Me pregunté quién la habría usado, los dueños de la casa no tenían hijos. Tal vez una visita. Tal vez era decoración. Al cerrar los ojos imaginé el contraste de aquel blanco cegador con la piel brillante y tersa del recién nacido congoleño. Aquella noche tuve un sueño febril, semiconsciente. Sentía que la habitación se había llenado de gente, que me observaban mientras dormía. Podía sentir la quemazón de sus ojos sobre mí. Algunos decían mi nombre, otros me lanzaban mensajes en una lengua que no entendía. Creo que intentaban despertarme. Pero yo no podía abrir los ojos.



En la sala de embarque del Eurostar con destino Brussels-Midi/Zuid, un grupo de chicas sentadas en el suelo descubren, mientras van pasando discretamente una botella de vino de mano a mano, que dos de ellas se han acostado con el mismo tipo, un tal Jake, el fin de semana pasado. Todas ríen, incluyendo las dos aludidas, que no volverán a hablarse en todo el viaje.

Lo que no había entendido a través de los mapas o las fotos es que en Anilao la vegetación, los árboles, llegan literalmente hasta la playa. O más bien hasta las rocas y piedras que sirven de límite entre el mar y la hilera de *resorts* frente a él, edificios pegados unos a otros que anuncian la posibilidad de bucear con vistosos murales de corales y peces exóticos. Detrás de los *resorts* hay casas, familias, vida. Lo sé por los niños que a veces se asoman con sus perros al área de piscina de mi pedazo de hilera. Por eso y por el gallo que desafina a todas las horas del día y de la noche bajo mi ventana.

Ang hindi ko nakita sa mapa at sa mga larawan ay literal na umaabot hanggang sa dagat yong mga halaman at mga puno. O kung hindi man literal na umabot sa dagat, abot ito hanggang sa mga bato na humihiwalay sa dagat at sa hilera ng mga resorts sa harap ng dagat, mga magkakadikit ng gusali na puro nagpapakita ng mga patalastas ng mga diving trips kung saan makikita ang mga iba't ibang makulay na corals at kakaibang isda. Sa likod ng mga resorts ay may mga bahay, mga pamilya at tuloy tuloy ang buhay. Nalaman ko yon kasi madalas na nagpupunta yong mga bata kasama yong mga alaga nilang aso malapit sa swimming pool nong resort kung saan ako tumuloy, isama mo na pati yong mga manok na nasa ilalim ng kwarto ko na nagingay buong magdamag mula umaga hanggang gabi.

El acceso al mar tampoco era lo que esperaba, apenas un par de escalones al costado del *resort* en los que esquivar tenderos repletos de sábanas. Ninguna playa cercana. Y el agua estaba tan turbia que no podía distinguir ni mis propias piernas.

Así no iba a ver los peces o corales prometidos. Había otra chica en el agua, con una camiseta de neopreno rosa, que acababa de mudarse de vuelta a Filipinas. «Are you swimming alone?» Le respondí que sí y, sin pedirlo, me ofreció un pacto: seríamos guardianas la una de la otra («Ok then I watch you and you watch me»). Pensé que eso nos convertía en hermanas marinas, *sea sisters*. Aunque el término me pareció carente de significado comparado con la *soul sister* que había encontrado el día anterior en Ciudad Quezón. Nos habíamos refugiado de la tormenta en una *carinderia*, uno de esos establecimientos en los que se apunta con el dedo a través de la vitrina para elegir la cena: *kare-kare*, arroz, sopa. Y bastaron un par de horas de conversación y platos compartidos para descubrir lo mucho que Carol y yo nos parecíamos, la similitud con la que entendíamos la vida y las relaciones.

Di ko din inaasahan na yong daan papuntang dagat ay konting lakad lamang mula sa gilid ng resort ngunit kailangan ko iwasan lahat ng mga sampayan na puno ng mga kumot. Walang malapit na dalampasigan. Sobrang labo ng tubig hindi ko rin makita ang mga sarili kong binti. Hindi ko din makikita ang mga corals at isda na ipinapakita nila sa mga larawan. Meron akong nakausap na isa pang babae na habang nasa dagat, suot nya ang isang pink na wet suit, kakabalik lang daw niya sa Pilipinas. Tinanong nya ako "Are you swimming alone?" Sabi ko oo. Tapos inialok niya na bantayan namin ang isa't isa "ok then, I watch you and you watch me" Sa tingin ko naging sea sisters kami noon ngunit hindi naging gaanong makabuluhan yong pakiramdam kung ihalalintulad ko sa nakilala kong soul sister sa Quezon City noong nakaraang araw. Habang malakas ang ulan, sumilong muna kami sa isang carinderia, isa itong maliit na kainan kung saan ituturo mo yong pagkain na gusto mo na naka-display sa likuran ng salamin kagaya ng kare-kare, kanin, sopas. Habang kumakain kami, saglit na usap pa lamang namin, nalaman ko na agad kung gaano kadami ang pagkakaparehas namin ni Carol. Parehas ang aming mga pananaw sa buhay at sa mga relasyon.

Regresé desilusionada de mi primera excursión marítima. De vuelta en el *resort* encontré a cinco mujeres sentadas en sillas de plástico alrededor de una mesa de *camping*. Se levantaron al verme y me ofrecieron todo lo que tenían a mano: una silla, una toalla, un menú. La mujer de mediana edad hablaba bien inglés y no se sorprendió de que no pudiera ver nada en el agua. Algo sobre las mareas. Me dijo que lo intentara por la mañana. Las otras mujeres —adivinaría que una abuela, dos hermanas y una hija— me miraban con curiosidad. Quizás porque estaba sola. Y no únicamente viajando sola. Era temporada baja, las lluvias ya se habían instalado en gran parte de la isla y no había casi turismo. Así que, según me aclararon, yo era la única huésped que quedaba.

Bumalik ako na dismayado sa una kong sea adventure. Pag balik ko sa resort, nakita ko yung limang babae na nakaupo sa mga upuan na plastik na nakapalibot sa lamesa na pang-camping. Tumayo agad sila nung nakita ako at inalok ako ng lahat ng kung anong meron sila; upuan, tuwalya, at yung menu nila. Yung isang babae na maaaring

nasa gitnang-edad, mga nasa kuwarenta na siguro, kinausap ako at magaling siya mag-English. Di siya nagulat na wala akong nakita sa dagat. Parang tungkol sa kati ng tubig yung nasabi niyang dahilan. Tapos sabi niya subukan ko nalang daw ulit sa umaga. Yung iba pang mga babae, sa tingin ko; isang Lola, dalawang magkapatid na babae, at isang anak na babae ng isa sa magkapatid, tinignan ako na parang nagtataka sila. Sa tingin ko dahil mag isa lang ako. At maaring hindi lang dahil sa mag-isa akong nagbyahe, kung hindi dahil din sa panahon na tag-ulan at halos walang mga turista. Sabi nila sa akin, ako nalang daw natitirang bisita nila.

Y no conseguí acostumbrarme a ello. A que las mujeres se pusieran de pie cada vez que me veían. Al «Yes, ma'am». A recibir un menú a cualquier hora del día. O a las cenas del restaurante, siempre sentada en la misma mesa, las otras vacías excepto una, tres filas por detrás de mí, en la que la hija chateaba por el móvil esperando pacientemente a que yo terminara de comer. Me recordó al camarero del hotel de Makati, un chico seguramente de la misma edad, también guardando la espalda de uno de los comensales mientras yo desayunaba cerdo a la cubana y un delicioso café *barako*. La espalda era de un hombre mayor que, tan discretamente como pudo, comenzó a vomitar junto a la puerta del local. Lo hizo sin apenas moverse, inclinado hacia un lado de su silla, sin decir una palabra. Los camareros tardaron en percatarse. Cuando lo hicieron, mientras alguien limpiaba el suelo, alguien le traía agua y alguien hablaba con él, ese chico se quedó allí, de pie, acariciando con gesto tierno la espalda del hombre, reconfortándole.

Di ako masanay kung paano angtrato nila sa akin kagaya nung palaging pag tayo nila kapag nakikita ako at pag sabi ng “Yes, ma’am”, tapos pag aalok nung menu maya’t maya. O yung hapunan sa restaurant, na palagi ako inuupo sa iisang lamesa. Lahat ng upuan walang laman maliban lang sa isang upuan na nasa pangatlong hilera sa likod ko, dun umuupo yung pinaka batang babae para makipag usap sa cellphone niya habang hinihintay ako matapos kumain. Naalala ko sa kanya yung isang waiter sa Makati, maaaring kasing edad niya, na tumayo sa likod ng isang mama na kumakain sa restaurante kung saan ako ay kumakain ng Cuban-style pork at nainom ng masarap na barako coffee. Matanda na yung mama, at sa pinakamaingat niyang paraan, nasuka siya sa may pinto. Halos di siya gumagalaw, sumandal lang sa gilid ng upuan niya, walang sinasabi na kahit ano. Medyo natagalan bago siya napansin nung mga waiter. At nung napansin na nila, nilinis nung isa yung sahig habang may isa naman na kumuha ng tubig para sa kanya. Tapos may isa din na kumausap sa kanya, at yung binatang waiter na hinihimas lang ng mabagal ang likod niya para maibsan ang pakiramdam niya.

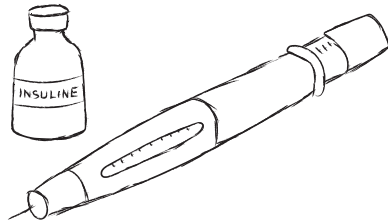
La ventaja de ser la única huésped era tener uso exclusivo de la piscina, y cuando no llovía yo pasaba todo el tiempo posible haciéndome la muerta en su centro, donde el agua estaba menos caliente. Aunque lo hacía sintiendo sobre mí los ojos de aquellas mujeres. Para alejarme de sus constantes miradas de supervisión, aprendí

a usar el kayak y me dediqué a espiar el resto de *resorts* desde el agua, buscando a algún otro turista. Observé que varios estaban abandonados y parecían sacados de la película *Jumanji*, con la vegetación corroyendo paredes y techos, junto a otros laboriosamente cuidados, uno de ellos falsificando una estampa griega con el blanco y azul característicos de Santorini. A veces me abordaban piratas inversos, que se aproximaban a mi kayak desde sus *bangkas* con balancines, no para llevarse tesoros sino para ofrecerlos. Cajas con tapas de plástico y compartimentos repletos de corales y perlas de todos los colores, convertidas en collares, pendientes y pulseras, que lanzaban desde su barca a mi canoa con una despreocupación que no entendí.

Ang pinaka Magandang parte ng pagiging nagiisang bisita ay solo ko lang para sa sarili ko yung swimming pool. Kapag hindi naulan, nagtatagal talaga ako ng mahabang oras at nagpapalutang sa gitna, nag papanggap na parang patay, kung saan medyo mas malamig yung tubig. Kahit na pakiramdam ko pa din ay pinapanood ako ng mga babae. Para maiwasan yung panunuod nila, inaral ko kung paano gamitin yung kayak, tapos ginugol ko ang oras ko sa pagespiya ng ibang resort mula sa dagat, habang nag hahanap ako ng iba pang turista. Napansin ko na parang karamihan sa kanila ay abandonado na, kamukha nung mga nasa pelikula na Jumanji. Halos matakpan na ng mga halaman yung mga pader at bubong nung mga gusali, habang ang iba ay nanananitili pang maayos, may isa pa na parang ginagaya yung mga gusaling griyego sa Santorini na may kulay puti at bughaw. Minsan may lumalapit sakin na “reverse pirates” gamit yung mga bangka nila na may katig, ngunit hindi para magnakaw ng kayamanan sa akin, kung hindi para mag benta ng kanilang kayamanan. Meron silang mga kahon na plastik na puno ng iba’t ibang kulay ng corals at pearls na ginawa nilang kwintas, hikaw, at bracelets, tapos di ko maintindihan bakit nila binabato sa kayak ko yung mga binebenta nila na para bang wala silang pake kung mahulog man sa dagat.

La última noche bajé al restaurante antes de lo habitual. Cuando me di cuenta de que había interrumpido la cena de aquellas mujeres, intenté regresar a mi habitación. Pero la abuela me invitó a sentarme con ellas. Enseguida me pasaron un plato y continuaron conversando en tagalo. La hija hablaba algo de español y me traducía las bromas que recibía sobre el supuesto novio con el que chateaba. Así compartí su *adobo*, compartí sus risas y, finalmente, compartí un pedazo de aquella isla.

Sa huling gabi ko dun, pumunta ako sa restaurant ng mas maaga. Nung napansin ko na naabala ko yung hapunan nung mga babae, sinubukan ko nalang bumalik sa kwarto ko, pero bigla akong inaya nung lola nila na makiupo sa kanila. Inabutan agad nila ako ng plato at nag usap na sa wikang tagalog. Yung anak na nag sasalita ng konting Espanol at isinalin niya yung ibang joke na sinasabi nila tungkol sa kasintahan niya na kausap niya sa cellphone. Ako ay nakihati sa Adobo nila, sa tawanan nila, at higit sa lahat, nakihati ako sa maliit na bahagi ng isla nila.



Los ocupantes de las filas diecisiete a la veintitrés comprenden perfectamente, al final del vuelo, por qué la pareja viajaba en asientos separados, y miran con respeto a la mujer cuando regresa desde la fila cuarenta y uno, tan lejos como le fue posible de los ronquidos de su marido.

Son las cinco y veintitrés de la madrugada del lunes cuando, después de casi doce horas de espera, nos comunican que por fin han encontrado una habitación libre. Mientras el celador regresa con una silla de ruedas, nos despedimos mentalmente del ala de A&E del Peterborough City Hospital: de las hileras de sillas azules, de las paredes verde claro, del olor dulzón, mezcla de sudor y café. Me pregunto qué será de los extraños que nos han acompañado en esta noche tan larga.

Algunos estaban aquí ya a nuestra llegada. Como la chica rubia, veinteañera, sentada en la esquina, que se ha dejado caer contra la pared y se abstrae con una continua retahíla de vídeos en el móvil. Al principio la acompañaba un chico de su edad, probablemente un novio que se marchó en torno a la medianoche. Desde entonces, el sarpullido que trajo en el brazo derecho se le ha extendido al cuello y parte del rostro. O la jugadora del equipo local de *netball*, según proclama la insignia de su sudadera, a la que presté mi cargador del móvil y me ofreció como intercambio una de esas novelas policíacas que venden a dos por uno y convierten las estanterías de WHSmith en un paisaje desolador.

El resto han ido llegando a lo largo de la tarde y de la noche del domingo. La mayoría solos, como Samantha, una mujer mayor, en buena forma a sus setenta y tantos, vistiendo pantalones cortos, camiseta de tirantes y sandalias, como si acabara de llegar de la playa, aunque no hay ninguna cerca. Otros han venido acompañados de un ser querido. Tienen que quererte para lapidar hora tras hora contigo en un lugar tan devastador, tan inhóspito. La mujer de pelo verde fosforito llegó con una pareja con tatuajes y piercings a juego. Me los imaginaría montados en sendas Harley Davidson si no fuera porque ella se dobla del dolor a cada minuto. A veces el sufrimiento es mayor cuando hay testigos. También hay casos extraordinarios que han venido

con la familia al completo. Como el hombre pakistaní tumbado a lo largo de tres sillas, apoyando su cabeza en el regazo de un hermano mientras otro lo custodia de pie, y cuyo teléfono no dejó de emitir una estridente música electrónica hasta que aparecieron también en la sala su mujer y varios niños. Lo más significativo, lo que los demás no podemos dejar de mirar, es cómo se descalzó al llegar y sus pies desnudos están cada vez más cerca, rozando ya, a la veinteañera rubia.

Para no aburrirnos demasiado, cada tanto nos intercambiamos accidentalmente las sillas. Dicen tu nombre y persigues la esperanza hasta otra sala, donde solo te toman muestras o te informan de los siguientes pasos (escáner, hablar con el cirujano, esperar resultados de la analítica), y la esperanza se hace añicos difíciles de digerir cuando te mandan de vuelta y ya no hay dos asientos contiguos o alguien se ha adueñado de la posición privilegiada junto a las máquinas expendedoras, las sillas más deseadas por la mínima intimidad que ofrece el hueco en la pared.

Porque doce horas dan también para compartir muchos detalles íntimos. Como la videollamada de una mujer entrada en años y en carnes que hablaba en francés con un chico bastante más joven y guapo que atiende la llamada desde su cama, semidesnudo, mientras a su alrededor nos preguntamos qué relación la une a ella con ese torso tan bien definido del otro lado de la línea. También momentos de angustia, como cuando el adolescente perdió el conocimiento y cayó, todo lo largo y pesado que era, contra la puerta de la sala de *triage* y la enfermera fue incapaz de frenar su caída o de levantarlo y tuvo que gritar pidiendo ayuda a los tres guardias de seguridad. Los mismos que, horas después, abrieron a golpes la puerta de uno de los servicios para sacar a la fuerza a un hombre obviamente ebrio que, a pesar de las apariencias, negaba rotundamente haberse metido allí a dormir la mona.

Pero la historia que sé que no olvidaré, las palabras que recordaré aunque no regrese nunca a esta sala de espera, son las de la mujer de pelo mitad castaño, mitad gris. Vino porque su marido necesitaba que le cambiaran el catéter. Era la segunda vez que venían a urgencias por el mismo motivo ese fin de semana, dijo tan pronto como llegó, visiblemente enojada. Él apenas hablaba o se movía, aunque manejaba él mismo los controles de su silla de ruedas, que costaba encajar entre filas de sillas y cuerpos. Cuando un enfermero nos escoltó para tomar muestras y me pidieron que esperara en el pasillo, mochila al hombro, pude oírla. La mujer estaba dentro de una sala adyacente con la puerta abierta e insistía en ver a un médico; se negaba a que fuera un auxiliar quien cambiara de nuevo el catéter. Y ahora, mientras el celador nos conduce hacia un pasillo desconocido, mientras atravesamos las puertas dejando atrás el rastro de emergencia, intercambiamos un leve gesto que significa buena suerte. En su mirada entiendo que me vio en el pasillo («Do you know what it is to see a person you love in pain day after day?») y que sabe que la escuché decirlo («He is diabetic. Do you know what he told me this morning? Give me the insulin pen and walk away»). ●





Tom Hardy y Matt Dillon en *Capone*, 2020.
Fotografía: BRON Studios / A Band Apart /
Al-Film / Addictive Pictures.

TÁPESE,



POR FAVOR

POR **BÁRBARA BLASCO**

Intimidad es una palabra que se susurra. La voz cae hasta ser solo aliento.

La punta de la lengua emprende un viaje que roza el paladar, que ve cerrarse unos labios, que se enreda entre los dientes. In-ti-mi-dad, luz de mi vida, fuego de mis entrañas.

La intimidad tiene un ligero aroma a sexo, y también a excremento, a café con leche y a coñac barato.

«Este año, en España, ochocientas cincuenta y nueve personas han denunciado que un vídeo o una grabación íntima han circulado sin su permiso».

La intimidad es también eso que hoy se vende barato en el mercado negro. Un material informe, abstracto, maleable, como los bits o los afectos.

«Europa multa a Meta con 1200 millones por el envío ilegal de datos de usuarios a Estados Unidos».

No resulta improbable pensar que, en un futuro próximo, la intimidad se convierta en un objeto de lujo, como un Louis Vuitton o un Rolex. En el privilegio de unos pocos millonarios, que podrán cubrir sus vergüenzas mientras el resto de los mortales quedamos a la intemperie, a la vista de todos, como indigentes.

¿Clase social? Pobre con perfil público o rico anónimo.

«Los directivos de Silicon Valley crían a sus hijos lejos de las pantallas».

La distopía acerca de la misteriosa desaparición de la intimidad empezó hace algunos años. Hasta ahora habíamos pensado que el futuro era eso que vivía en nuestra imaginación, una idea que se desvanecía en cuanto llegábamos a ella en el presente. Ahora resulta que el futuro nos ha alcanzado, y ya están sucediendo cosas que ni siquiera imaginamos hoy.

«Investigadores de Stanford desarrollan un implante cerebral capaz de traducir los pensamientos en texto».

Pues sí, ya es posible leer las mentes, la última frontera que nos separa del otro. Si bucear en las redes era asomarse a las cañerías de la sociedad y ver toda la porquería corriendo por el subsuelo, no quiero imaginar lo aterrador que será que aflore a la superficie. Llevar al aire nuestros pensamientos, que tu jefe vea lo que piensas de él, tu amante lo que te ha parecido ese último polvo, tu hijo que no te apetece comerte esa *cookie* que ha hecho con sus manitas y que tiene pinta de excremento.



Una señal de tráfico advierte contra los viandantes absortos en sus teléfonos móviles en Alemania. Fotografía: Christoph Schmidt / Getty.



El implante lee cerebros, un hito gracias al vertiginoso avance de la inteligencia artificial. Se ha creado para que personas con parálisis cerebral o ELA puedan comunicarse. Pero nada más parirse, sus creadores andan ya preocupados por la privacidad mental, un concepto hasta ahora impensable por redundante. Y no es para menos: siempre que se abre la puerta a la virtud puede colarse el monstruo.

Elon Musk: «Todos van a querer nuestro implante Teledpathy de Neuralink para controlar con la mente los dispositivos».

Cualquier cosa que salga de la boca de Musk resulta monstruosa, pero esta especialmente. Un futuro donde los pensamientos ya no sean privados, donde se confundan, no ya los *fakes* con la verdad, los hechos con las opiniones, sino la imaginación con la intención, el pensamiento con la actuación, hiela la sangre.

Uno ya no podrá estar a solas ni en su propia cabeza.

En realidad, la escasez de intimidad no es un escenario completamente nuevo. Históricamente, no ha sido un derecho, sino cosita de ricos, privilegio de clase. Preguntar por la intimidad en la Edad Media vendría a ser como hacerlo por el wifi o la Champions: «¿Intimiqué?», de lo inexistente que era para la mayoría de la población.

La única intimidad que se contemplaba era la necesaria para el acto sexual, y siempre bajo la mirada vigilante, inquisidora, castrante de la Iglesia, para quien el *coitus interruptus* provocaba ulceración del pene, para quien acostarse con una mujer con la matriz sucia, llena de veneno —es decir, con la regla—, hacía enfermar gravemente. Para la mayor parte de la sociedad, que tenía que compartir la habitación con los padres, la cama con los hijos, simplemente no existía.

«El perfil del demandante de piso compartido en España roza ya la edad en que se deja de ser joven». Septiembre de 2024.

Cuando estuve en la India, me llamó la atención esa costumbre, aquí caduca, de que todo girara en torno al trabajo: el taxista dormía en su *rickshaw*, dispuesto a un viaje en cualquier momento; la chica mantenía la tienda siempre abierta, veía la televisión, comía un *tikka masala*, hacía vida familiar allí, con la posibilidad de la venta sobrevolándola siempre. La vida era un largo río de trabajo, cortado por momentos de ocio y familiares.

Podríamos afirmar que la falta de intimidad es cosa de sociedades atrasadas. Y, sin embargo, ese es el viejo modelo que proponen hoy las redes: encoger los espacios, fundir trabajo y ocio. Y nos lo venden como si ese atraso fuera algo novedoso y *chic*. Estar conectados veinticuatro horas, siempre abierta la posibilidad de vendernos, hacer de nosotros un espacio anunciador en el que estampar un mensaje publicitario.

«Multa de hasta 7500 euros a un jefe por escribir a sus empleados por WhatsApp fuera del horario laboral».

Pero tú puedes hacerte rico si te lo propones, si sabes venderte bien. Esto, junto al mito de la meritocracia y la ideología del *selfmade*, han acabado de darle la puntilla a la culpabilización del pobre por ser pobre.

Y es que hoy no basta con hacer bien tu trabajo, hay que saber venderse. Eso implica no solo que el producto eres tú: también eres el escaparatista, el vendedor, el que envuelve para regalo, el que cobra y hasta el segurata de la puerta. Y si me apuras, el cliente: tú pagando siempre.

«Vivienda lanza la campaña “¿Cómo imaginas tu futuro?” para reivindicar la importancia de la acción pública en favor del derecho a la vivienda».

Esto lo sabe bien cualquier político, que ya no tiene tiempo de administrar y de gestionar, ocupado como anda en tareas de *marketing* y comunicación.

Pero ojo, que puede que no solo no estés vendiendo la mejor imagen de ti a los demás, ¿y si ni siquiera lo



estás haciendo ante ti mismo? Muerto Dios, las redes sociales se presentan como lo más parecido a ese ojo inmenso que todo lo ve, que no cierra nunca.

¿Cómo sabrás quién eres si no te miras en ese espejo?

«La *influencer* Mikayla Raines se suicida tras sufrir acoso en redes».

A menudo olvidamos que perdemos misterio con tanta exposición. Que llegamos sin nada que contar a las cervezas con los amigos, porque ya vieron esa anécdota en Instagram, y esa otra, y esa también. Que es como llegar tarde a uno mismo, como hacerse *spoiler* constantemente. Como ser un periódico atrasado, que no sirve ya más que de fondo para el arenero del gato.

Y es que una parte importante de la identidad se construye necesariamente desde la intimidad. Yo sé quién soy cuando hablo conmigo a solas, cuando me relaciono íntimamente con alguien. Las redes, sin embargo, se empeñan en proponer una trampa imposible: construye tu intimidad a la vista de los demás, permanece dentro estando todo el día fuera. Que viene a ser algo

tan absurdo como: duerme mientras estás despierto, mea sin echar gota, come sin abrir la boca.

«Un estudio asocia la alta adicción a las pantallas con ideas suicidas y problemas de salud mental en menores».

La intimidad como derecho es algo reciente; no se contempló jurídicamente hasta inicios del siglo xx, es decir, hace apenas un escupitajo de tiempo. Una intimidad que se entendía sobre todo como el derecho a la soledad o, como decían los pioneros Warren y Brandeis, «la forma más perfecta de la vida privada». En España, no fue hasta la Constitución de 1978 cuando el derecho a la intimidad personal y familiar, junto a sus compañeros el derecho al honor y a la propia imagen, asomaron la cabeza a nuestras leyes.

«La Casa Real estudia si denunciar a la revista por las fotos de la princesa Leonor en bikini».

Hoy, la supersónica tecnología ha desbaratado este nuevo escenario que funciona con leyes obsoletas, promulgadas en un lejano mundo predigital. Y es que este Internet en pañales es el salvaje oeste, un terri-

**La falta de intimidad es cosa
de sociedades atrasadas.
Y, sin embargo, ese es el viejo
modelo que proponen hoy las
redes: encoger los espacios,
fundir trabajo y ocio. Y nos lo
venden como si ese atraso fuera
algo novedoso y *chic***

torio por conquistar donde los forajidos *big tech* campan a sus anchas imponiendo su ley. Y el resto, colonos temerosos tratando de salir adelante, cuando no indios masacrados, aceptamos sus normas a cambio de supuestas ventajas.

Así, hemos ido ofrendando nuestras vidas privadas a esos nuevos bandidos, cifradas en datos, a cambio de estar hiperconectados (y tan solitos), de navegar gratis (ya van llegando las facturas), de viajar barato y seguro (qué más da ser tratados como peligrosos criminales en los controles), de follar a demanda vía Tinder (aun a costa de ver languidecer nuestro deseo a la intemperie).

«El registro de viajeros ya está en vigor: conservar datos sensibles durante tres años pone en jaque la privacidad».

En estos tiempos, seguridad y renuncia a la privacidad, más que mantener un idilio, se refocilan sin pudor ante nuestros ojos, y pronto no será pecar de exagerados afirmar que intimidad y democracia sí mantenían una estrecha vinculación, al fin y al cabo.

Y es que prescindir de la intimidad implica vivir hacinados en esa única pieza a la que se reduce el espacio digital, donde se comparten miserias e interioridades, sin una cortina de separación.

«Confirmada la condena de dieciocho meses de cárcel al tuitero de Camilo de Ory por hacer chistes sobre Julen, el niño que cayó en un pozo y murió».

Los *haters* pueden gritar sus exabruptos al oído de la víctima, los pederastas susurrar sus mentiras a *instagramers* adolescentes. El odio licuado llega a todos los rincones.

Pero aún la zanahoria de la intimidad vende bien. Muestra tus entrañas, vacíate en directo, engorda ese órgano esponjoso y palpitante que es el ego. Consigue patrocinadores, consigue seguidores, consigue admiradores, consigue amor. Porque, en el fondo, todos buscamos amor. ¿Qué más da la forma de conseguirlo?

«Julien Blanc, “líder internacional en consejos para ligar”, acusado de fomentar la cultura de la violación».

Un amor que también está metamorfoseándose en el siglo XXI.

Vivimos desde hace unos años una recesión sexual. Muchos jóvenes confiesan que mantener una relación se ha vuelto demasiado complicado.

«La abstinencia sexual crece entre los jóvenes de la generación Z».

¿Exceso de porno? ¿Heteropesimismo que arrecia con fuerza? ¿Miedo al abuso y a las relaciones tóxicas? Tal vez solo se deba a la superpoblación del planeta o a la gran precariedad.

Pero hasta Hollywood, la fábrica de relatos a nivel mundial, ha perdido interés por el sexo, que cotiza más a la baja que nunca.

«Muchos jóvenes prefieren masturbarse antes que esforzarse por seducir a alguien».

Cada vez más se buscan sustitutos al amor y al placer que no pongan en juego nuestra intimidad. Tinder, sexo casual, saltar de cita en cita sin pisar nunca terre-

nos íntimos. Y adoptar un perro o un gato para cubrir la necesidad de afecto.

La tecnología ayuda.

Tracey Follows: «¿Quién tendrá el control de la inteligencia artificial aplicada al sexo? Porque no será el usuario».

Dicen que en 2045 uno de cada cinco jóvenes tendrá su ración habitual de sexo con un robot. Tras algunas sesiones, la máquina creará una biblioteca de sensaciones sobre el usuario capaz de reproducir en el cerebro las caricias en los puntos erógenos más sensibles hasta dar con la fórmula exacta, la receta magistral, aquella que provoque los mejores orgasmos. Mantener relaciones sexuales con un robot equipado con inteligencia artificial resultará mucho más gratificante que con cualquier ser humano. Ya no hará falta el otro. Solo la ilusión del otro reconstruida artificialmente. Solo nosotros y la tecnología.

Al leer estas cosas, el primer impulso es reírse con cierta condescendencia. Luego una piensa hasta qué punto no nos enamoramos todos de una idea, de una ficción, hasta qué punto el amor no es un espejismo, el más maravilloso y necesario, porque estamos solos en el mundo.

«Muñecas sexuales, corredores de maratones y futbolistas: así es la nueva generación de robots humanoides que desarrolla China».

Pero una siempre vuelve a la realidad, donde la piel, donde el calor, donde el olor, donde a veces el mal olor. Y es que puede que sea el defecto, eso tan humano, lo que la inteligencia artificial no conseguirá replicar nunca.

¿Y nuestra salud? ¿Cómo incidirá la falta de intimidad en nuestros cuerpos?

«La nueva herramienta de IA de Microsoft promete ser más eficaz que los médicos diagnosticando enfermedades».

Venderemos nuestra privacidad a cambio de salud, claro que sí.

En los últimos tiempos, ya nos hemos venido cargando de tareas que no nos correspondían. Y así, tras una comida rápida, uno se convierte en camarero lento, en dependiente del supermercado cuando pesa fruta, saca los guantes de gasolinero para llenar el depósito, ajusta tuercas como montador de muebles sin carné, se convierte en informático para hacer un trámite administrativo.

No sorprendería que estuviéramos a un paso de las máquinas extractoras de sangre. Haga su propio test de orina y llévase un McFlurry de regalo. Aquí, vendas y gasas para curar la herida, junto a un tutorial que guiará sus pasos.

En un futuro cercano, monitorizaremos, no ya los pasos y las pulsaciones, no ya la tensión o el azúcar, sino los tumores que crecen taimados en la oscuridad interior, las piedras en el riñón, los reflujos que suben sulfurosos por el esófago. Enganchados a esa película interior, seremos nuestros propios médicos con la promesa de que algo sale más barato. El TAC en el móvil hará que siempre tengamos presente nuestra calavera. Nuestros cuerpos se volverán transparentes y olvidaremos que el médico cura con ciencia, pero también, como hacía mamá, con palabras.

Y bueno, sé que me está quedando tremendamente apocalíptico este artículo, una distopía con tintes de terror. Estoy segura de que la tecnología traerá cosas maravillosas, pero contra esas no hace falta estar prevenidos. ●





Estados Unidos, 1964.

Fotografía: Tony Ray-Jones / Getty.

LA SUAVE BALADA DE LUSIA HARRIS

POR **MARCOS PEREDA**

Hubiese sido apoteósico. Demencial, un escándalo. En cualquier acepción de la palabra. Imaginen. Los hijos del sur, los representantes de aquel pueblo orgulloso y hedonista. Haciendo vibrar. Con el baloncesto. Jugando juntos. Al baloncesto. Él y ella, ella y él. Sobre una misma cancha. Imposible. Lo parece, lo era. Pero estuvo cerquita. Solo que dijo «no». Lusía, Lusía dijo «no». Y todos quisimos saber cómo hubiesen iluminado aquellos focos...

Para hablar sobre Lusía Harris (Minter City, 1955-Greenwood, 2022) todos utilizan el mismo término. «Dominante». Era una jugadora dominante. Luego fue un *coach* comprensivo, un símbolo de otros tiempos, una leyenda con sonrisa. Pero, sobre la cancha... dominante. Imposible de parar. Lo nunca visto, un fenómeno, la mujer llamada a romper reglas en su deporte.

Lew, Wilt, Lusía.

A Lusía le venía el *basket* casi de familia. Diez hermanos. Seis varones y una chica jugando con la pelotita botona. Los Harris tenían una canasta en su hogar, y allí que venían todos los niños del pueblo para probar suerte. Como empezó Lusía. Mirando partidos por la televisión (televisión y canasta, suertudos), imitando las formas de Alcindor, de Robertson. Apellido humilde, recolectores algo doneros. Brazos en el profundo sur, Misisipi años sesenta.

«Minter City era un pueblo mayoritariamente negro, el clásico al sur de Estados Unidos, muy segregado. Allí hay pueblos negros, pueblos blancos, y otros con zonas muy marcadas a nivel de barrios y tal. Se sigue notando bastante esa diferenciación, sitios que tienen la vía del tren cruzándolos por mitad, a un lado noventa por ciento de población negra y al otro noventa por ciento de población blanca». Fernando Mahía recuerda vivamente cuando visitó Minter City.

Escritor con vocación de errabundo (o viceversa), pasó unos meses entre trabajos de poca monta, una furgo poshippy y muchos kilómetros recorriendo Estados Unidos y pergeñando las urdimbres que unen y separan aquel país enorme. Las urdimbres del *basket*, sobre todo, porque Fernando trenzó Rucker Park y el Forum de Inglewood buscando historias, protagonistas, olores y sabores. Con todo eso se monta un libro ejemplar titulado *Coast to Coast: Un viaje por los márgenes de Estados Unidos a través del baloncesto* (Contra, 2022), uno que se lee a ritmo de contraataque Laker. Y que tuvo estación obligatoria por Minter City. «Fui a Minter City buscándola a ella, a Lusía Harris. Fui allí, entré en un bar... un bar de paredes de chapa, con un ventilador, mucha personalidad, dos personas había, dos personas mayores», continúa Fernando. «Pregunté por Lusía Harris y me dijeron que su hermana vivía en tal sitio, la hermana estaba en el porche de una casa así, sureña, tipo colonial, y me dio su dirección, y al final estábamos en el clásico barrio suburbano de Estados Unidos, clase media baja. Allí estaba ella en la puerta de su casita, en el porche. Y empezamos a hablar».

Todos vieron que era distinta. Lusía, digo, todos lo vieron. Desde el instituto en Greenwood, donde fue capitana en *basket*. Récorde de anotación, un paseo por el campeonato estatal para ese pueblo de 15000 almas. «Ven a Delta State», le dijo un ojeador. «No somos la mejor universidad, Cleveland no es el mejor sitio, pero estamos montando un equipo

de baloncesto». Y para allá que se fue. La única negra entre doce muchachas. La mejor de todas. Cuatro añitos estuvo, cuatro. Terceras en el Campeonato Estatal, campeonas de Estados Unidos, campeonas de Estados Unidos, campeonas de Estados Unidos. Inmaculado. Treinta y dos, treinta y veintitrés puntos en esas finales, un paso universitario con veintiséis puntos y catorce rebotes de media. Dominante, dijimos.

**Sobre la cancha,
era dominante.
Imposible de parar.
Lo nunca visto, un
fenómeno, la mujer
llamada a romper
reglas en su deporte**

Dominante. Pero es que hay otras cosas. Los intangibles. Estrella auténtica, fenómeno social. Afroamericana, mujer, nada menos. Y, aun con todo, en aquel Misisipi, estrella auténtica, fenómeno social.

«Casi no se podía poner en pie», me dice Fernando, «pero cuando se puso... es imponente. Yo no soy bajo, pero ella era bastante más alta que yo, muy grande, con una presencia imponente. Ya sentada en la silla de ruedas se atisbaba, y al erguirse...

Pero todo eso junto a un carácter superdulce, hablaba bajito, sonreía mucho, era curioso. No suelo fijarme mucho en las manos, pero recuerdo que las suyas eran grandes, muy grandes, sí».

Estamos en 1977. Termina el Campeonato Universitario, triplete para Lusía. Tiene, también, una preseña de plata olímpica. Juegos de Montreal, final perdida ante la Unión Soviética de Semjonova. Treinta y cinco puntos abajo, que siempre deja regustín pésimo. Pero a Lusía no le fue mal. Resultó, de hecho, la primera mujer que metía una canasta en certámenes olímpicos, porque el *basket* de féminas debutaba aquel año. También anota casi veinte en la final. Pelo rizado, nariz grande, sonrisa fácil, diastema que no esconde, espaldas para estibar mercancías. Muñeca, pies y potencia. Nunca antes se vio algo igual. Le dan un premio como mejor jugadora universitaria de baloncesto, otro como mejor deportista universitaria en cualquier deporte. Empiezan las comparaciones con los *center* míticos. Nadie, nadie puede pararla. Pero... ¿a dónde ir ahora? No hay NBA femenina, no hay nada que puedas decirle «Liga Profesional para Mujeres». Puertas cerradas, pues, para Harris.

O quizá no. Porque aquí empieza la historia más fascinante de Lusía. Aquella que todos conocen. Por la que es recordada. Tantas cosas que hizo, y nos queda en rememorar lo que no... Pregunto a Fernando por aquello. Si fue una estratagema publicitaria, si hubo opciones reales. «No sé si hu-

biera podido jugar en la NBA, es complicado de decir. Era muy dominante entre las chicas, pero su físico no daba, y de aquella las diferencias de preparación y profesionalización... si hasta hace cinco o diez años eran inmensas, imagina hace cincuenta años». Entonces, ¿la escogieron por publicidad? «Pues no sé, la verdad,

**«Ven a Delta State»,
le dijo un ojeador.
«No somos la mejor
universidad, pero
estamos montando un
equipo de baloncesto».
Y se fue. Era la única
negra entre doce
muchachas. Y la mejor
de todas**

pero imagino que no. Ellos, los Jazz, pensaban que podía jugar en la NBA. Pero Lusia era pívot y no llegaba a los dos metros, así es difícil».

La NBA.

Nada menos.

Porque a Lusia Harris la seleccionan en el *draft* de 1977. Diez de junio, séptima ronda. Aquel año fue número

uno Kent Benson, un «hijo» de Bobby Knight con carrera digna, pero poco remarcable. Bernard King, torre y leyenda en la Costa Este, fue, quizá, lo más pinturero de aquella elección. Y, luego, Lusia. Número 137, por los New Orleans Jazz. Primera mujer en esas lides. Bueno, Denise Long había pasado por lo mismo en 1969 con San Francisco Warriors, pero James Walter Kennedy, comisionado de la NBA, vetó aquella elección con gritos de «¿está usted loco?, es una mujer, una mu-jer», o similares. Así que, en la práctica, Lusia fue pionera. Y los Jazz ficharon a alguien perfecto para su estirpe...

Porque, oh, New Orleans. Y aquellos Jazz. «Por fechas hubiera coincidido con Pete "Pistol" Maravich», dice Fernando Mahía, «y aquello hubiera molado mucho, los dos hijos predilectos del sur, aunque Pete no fuese nacido en el sur. Serían como las dos fórmulas, ¿no?, la chica negra del sur y el blanco liberal un poco bohemio. A Maravich se le recuerda muchísimo, es un personaje de culto».

Hay que contextualizar.

Porque aquello era la fiesta, el éxtasis, un desenfreno. *Mardi Gras* cada noche en el Louisiana Superdome. Todos eran felices, aunque no gasasen demasiado. Pero es que... el barrio francés, los músicos intuitivos, las noches que nunca terminan. Los Jazz jugaban un mes entero partidos lejos de su feudo porque... en fin, porque allí había un carnaval disoluto y pecador que exigía hasta la última gota de sangre en New Orleans (pien-





Lusia Harris ca. 1975.

Fotografía: John G. Zimmerman / Getty.

sen que New Orleans es la casa del ricachón Louis Cyphre y el lánguido Louis de Pointe du Lac), así que estaban autoridades y bolingas a otras cosas. Y luego lo tenían a él. A él. Pete Pistol Maravich. El más sureño de los blanquitos no sureños. Imaginación, fantasía y cierto aire despreocupado. Perfecto para esa ciudad. En la cuna de la música improvisada, Pistol se divertía dibujando partituras juguetonas sobre el parquet. Agridulce como sus despertares.

Figura de culto, mito.

(Que los Jazz jueguen hoy en Utah puede matar a alguien con TOC).

Ahí es donde reclamaban a Lusia Harris. Ven con nosotros. A entrenar, al

menos. Y luego... ya veremos. Ven con nosotros. Ven y que Pete ponga balones en tus manos, allí en el poste. Ven y fíjate en cómo se mueve, en lo rápido que es, en ese bote imposible. Ven. Ven a los Jazz. Eres hija del sur, ven a los Jazz.

Y ella dijo no.

No tenía interés. Me hubiese sido imposible jugar con ellos, dijo más tarde. La diferencia física, la preparación. También, si quieren, un elemento psicológico... pasar de ser referencia, dominio, a minutos residuales y casi personalidad para exhibir. A ella le gustaba el baloncesto, los Jazz la querían (quizá) para que jugase al baloncesto, pero todo el resto de la Liga, de los periódicos, de las



aficiones rivales... todos iban a ver a Harris como el bicho raro, el perro verde, la estrategia publicitaria. Así que dijo no. Lusía dijo no.

(Bueno, y que estaba embarazada en el momento del *draft*, solo que eso no lo sabían los de Louisiana).

Así que ella siguió con su vida. ¿No hay dónde jugar?, pues dejo de jugar. Un año fuera, luego intentona en la recién nacida Women's Professional Basketball League, la WBL. Houston Angels. Poca cosa, vuelta a Misisipi. Tiene veinticinco años y en su DNI pone «exjugadora». Ha llegado al techo de cristal femenino.

Supo reconvertirse, no crean. Graduada por Delta State en Salud, Educación Física y Recreación, retornó a Minter City para dar clase. Después fue asistente de entrenadora en Cleveland, entrenadora principal en la Texas Southern University. Profesora de colegio. «Míster» donde le pidieran el favor. Eso era, para Lusía, vivir. Eso y luchar contra sí misma, ser con el trastorno bipolar. Habitarse un espacio y un tiempo que te firmaría Juan Rulfo. El calor del sur, las ondas que desdibujan carreteras, el mover moroso. Me cuenta Fernando sobre ese aire particular, ese gótico sureño a lo Welty en Minter City. «Fue raro, irreal... ella tenía un problema de salud y a posteriori tengo la sensación de que estaría muy medicada... Yo llegué allí y a ella no le sorprendía nada que hubiera un español preguntándola, la conversación era difusa, a mis preguntas respondía con monosíla-

bos, dejando colgadas palabras en el aire, a veces me decía algo y se quedaba mirando al cielo, como divagando en sus pensamientos. Me fui de allí con la sensación de que había sido un sueño. Ya te digo, estaba sola en casa, supongo que ya estaría muy medicada. Pero todo parecía una película de Wes Anderson».

A Lusía Harris le llegó el reconocimiento cuando ya recordaba lejos triples y botes. Primero la incluyen en el Hall of Fame. Año 1992, mujer pionera también aquí. Luego aparece en el recién creado Women's Basketball Hall of Fame, allá por 1999. Y, salto definitivo a la cultura pop, Ben Proudfoot dirige un documental titulado *The Queen of Basketball*. Dura veintidós minutos y tiene a paisanos tan conocidos como Shaquille O'Neal o Stephen Curry poniendo pasta por detrás. Allí hablan sobre Lusía, sobre sus éxitos, sobre su papel de pionera. Habla la propia Harris, pelo veteadado en grises, rostro amable, imponente aun tras la pantalla. A veces se emociona cuando explica éxitos. A veces sonríe tímida, cuando le tocan obstáculos. Aquel mediometraje se estrenó en 2021 y ganó el Óscar un año después. Mes de marzo. Era, de nuevo, referente. También se repite el sabor agridulce, porque no pudo ver ese último triunfo. Lusía Harris falleció en enero de 2022. Fue en Greenwood, en ese sur que la dio luces, que la trasmutó leyenda. La mujer que hizo.

La que pudo hacer. ●







Gustave Courbet y el Dios de *L'origine du monde*

POR GABRIEL ALBIAC

«La historia del arte, desde que, hace ya cien años, escapó de las manos de los especialistas» —escribía André Malraux en 1951— «es la historia de lo que es fotografiable»¹. La fotografía habría venido a superponer, así, sobre el artificio imaginario que es el museo, todo museo, hecho de agrupaciones y regularidades que solo nuestro presente impone, un segundo artificio: el que la visualización inmaterial puesta por su reproducción mecánica impone. A nuestros ojos de *voyeurs*, sí. Pero también a los ojos del pintor que crea su gran arte. A eso, un Malraux que sigue la estela de Walter Benjamin, llama un «museo imaginario». Un museo, pues, se superpone al otro. Entre ambos, el juego de sus endemoniadas disfunciones va trazando un laberinto. Y esa dúplice consagración museística vehicula, con frecuencia, distorsiones (deliberadas, a veces) en el mercado del arte, donde el desinterés no existe nunca. De esa duplicidad, quisiera hoy presentarles solo un ejemplo extremo.

Mi interés por *L'origine du monde* de Gustave Courbet data de enero de 1977. Y hoy sé que, lejos de ser un estupor mío, fue un asombro sabiamente planificado. El Centro de Arte Georges Pompidou inauguraba, bajo la dirección de Jean Clair, la gran exposición retrospectiva de Marcel Duchamp. Lo cual vale decir la gran retrospectiva del arte y la vanguardia en el siglo xx.

Clair, director, un decenio más tarde, del Museo Picasso de París, había privilegiado, en aquella colosal retrospectiva del 77, la última gran obra del maestro surrealista, *Étant donnés* (ver figura 1), como clave de la encriptación duchampiana. Así lo anota en el exhaustivo catálogo que para la exposición redacta:

«*Étant donnés* parece retomar, a primera vista, los diversos elementos que componían el *Gran Vidrio*: el gas de iluminación, que circulaba en la *máquina célibe*, ilumina aquí el “*Bec Auer*”, la cascada, no representada en el *Vidrio*, mana ahora al fondo del paisaje; la *Mariée* está tumbada sobre un lecho de ramas, la pequeña lupa que debía sobrevolar a los *Testigos oculistas* se ha convertido en dos mirillas, a cuyo través la mirada se sumerge sobre este entorno y el espectador –*voyeur* de paisaje– se trastrueca a sí mismo en uno de esos *Testigos oculistas...* Como en el *Vidrio*, todo es, pues, [en *Étant donnés*] cuestión de punto de vista, de ilusión óptica, de superficies que se deslizan sobre superficies»².

El Gran Vidrio (La Mariée mise à nu par ses célibataires même) (ver figura 2) es, no lo olvidemos, presentada por Duchamp, en el acompañamiento de notas que componen su *Caja Verde*, como última elegía a la intangibilidad de los cuerpos: «La Mariée es la apoteosis de la virginidad. Es el deseo ignorante»³.

Por los mismos años en los que el *Gran Vidrio* compone y recompone su proyecto, un cercano amigo de Duchamp, de profesión psiquiatra, formula el punto de gravedad de su reinterpretación de Freud. *Il n'y pas de rapport sexuel*, axiomatiza el Doctor Lacan. «Lejos

de estar en contacto directo con la Mariée, el motor deseo es un refrigerador por agua».

Y Clair procede al más asombroso pasaje de su catálogo –y quizá de la exposición Duchamp del 77. El parentesco entre esa «virginidad» de la *Mariée* que *Étant donnés* cierra y el más escandaloso de los cuadros de final del siglo XIX: *L'origine du monde* de Gustave Courbet. En *Étant donnés*, escribe, «la actitud general del cuerpo, la apertura de los muslos, el modo en el que han sido seccionados, como seccionada ha sido la cabeza –a la manera en que se nos invita a ver, como en las pintadas pornográficas de los servicios públicos, símbolos sexuales, un sexo y senos tanto más provocadores cuanto más anónimos permanecen–, nos recuerdan con toda precisión el pequeño cuadro de Courbet *L'origine du monde*, hoy conservado en el Museo de Bellas Artes de Budapest»⁴, cuya única fotografía conservada puede apreciarse en la figura 3.

La hipótesis plástica de Clair es brillante, como siempre. Lo asombroso es, de entrada, el error –inconcebible en un historiador del arte de su envergadura– de atribuir la posesión del cuadro a un «Museo de Bellas Artes de Budapest», al cual jamás ha pertenecido⁵. Y de ignorar la completa desaparición, a partir de los años cuarenta, de ese cuadro del cual él reproduce aquí la única fotografía conservada. Una hipótesis verosímil, sobre un cúmulo de datos todos falsos. Quizá nada nos dé más nítido el jeroglífico de esa historia clandestina que es la del *Origine du monde*.

Tratemos de esbozar sus grandes líneas.

Courbet acaba de terminar su *Le Rêve, Vénus et Psyché* (ver figura 4), que el Salón de 1864 excluirá como «indecente».

Jeanne de Tourbey, (ver figura 5), cortesana parisina y futura condesa de Loynes, habla de esa tela a un diplomático turco, libertino y riquísimo, Khalil-Bey.

Este ofrece al pintor un alto precio por la obra, que, desafortunadamente, está ya vendida. Pide, entonces,

que le haga una copia. Courbet se niega: «le haré, mejor, una segunda parte». Esa segunda parte, juzgada aún más escandalosa y más inequívocamente lésbica que su predecesora, será *Le Sommeil* (ver figura 6).

Bey ha pagado por ella la cifra colosal de 20 000 francos. Como contrapartida a la generosidad de su cliente, Courbet incluye en la entrega una obrita menor, una pequeña tela «imposible de vender», dice. No tiene aún nombre. Lo tendrá. Legendario. *L'origine du Monde*. Nadie, anuncia el pintor a su generoso cliente, ha pintado hasta ahora nunca algo así.

Pese a la estricta discreción de pintor y propietario, los rumores sobre el cuadro se disparan en el París de 1866. Y, sobre todo, las maledicciones acerca de su posible modelo. La devoción del embajador hacia Jeanne de Tourbey⁶ hacen suponer a muchos que haya sido esta la encargada de posar ante el pintor. Pero las versiones más compartidas se decantan hacia Joanna Hiffennan (ver figura 7), modelo y amante de Courbet en ese tiempo, como antes lo había sido de Whistler. Y en ambas facetas compartida por ambos entre 1865 y 1866.

El cuadro es más una leyenda parisina que una realidad tangible. A muy pocos les ha sido dado el privilegio de contemplarlo. Entre 1866 y 1868, Khalil Bey mantiene el cuadro oculto tras una cortina en su sala de baño privada. Solo a muy pocos amigos permite acceder a una imagen de la que se ha sentido siempre muy celoso. Maxime Ducamp ha sido uno de esos escasos privilegiados a los que Bey concedió audiencia. Describe la experiencia con no oculto desagrado:

«Para complacer a un musulmán que pagaba sus fantasías a precio de oro, y que, durante algún tiempo gozó de cierta notoriedad en París a causa de sus prodigalidades, Courbet, aquel mismo hombre cuya confesada intención había sido renovar la pintura francesa, hizo un retrato de mujer difícil de describir. En los aseos de ese personaje extranjero podía verse un pequeño cuadro oculto tras una tela verde. Cuando ese velo se apartaba, uno quedaba estupefacto al aperebir a una

mujer de tamaño natural, de frente, pasmada y convulsa, notablemente pintada, reproducida, *con amore*, como dicen los italianos y expresando el último grado de realismo. Pero, por un inconcebible olvido, el artesano que había copiado su modelo de la naturaleza había desdeñado representar los pies, las piernas, los muslos, el vientre, las caderas, el pecho, las manos, los brazos, los hombros, el cuello y la cabeza.

El hombre que, por unos cuantos escudos, puede degradar su oficio hasta la abyección es capaz de todo... Hay una palabra que sirve para designar a ese tipo de bazofias, dignas de ilustrar las obras del marqués de Sade, pero esa palabra no puedo pronunciarla yo ante el lector, porque solo se utiliza en charcutería»⁷.

En diciembre de 1867 Khalil Bey, antes de retornar a su país, pone en subasta su importante colección de arte. Vende, de inmediato, *Le Sommeil*. Y se lleva consigo el *Origine*, que solo tras su retorno a París en 1877 y arruinado por las deudas de juego, accede a vender al anticuario Antoine Le Narde, en cuya boutique dice haber podido verlo Edmond de Goncourt en 1889, oculto tras otro Courbet más discreto:

«Hoy, de la Narde me ha escrito que había recibido libros y objetos japoneses... Fui a verlo y mientras miraba, con ojos aburridos, el mediocre envío, de la Narde me dice: “¿Conoce usted esto?” Y abre con una llave un cuadro, cuyo panel exterior muestra una iglesia de pueblo envuelta por la nieve y cuyo panel oculto es el cuadro pintado por Courbet para Khalil-Bey, un vientre de mujer de negro y prominente monte de Venus, sobre un entreabierto coño rosa... Ante esta tela, que no había nunca visto, debo pedir excusas a Courbet: ese vientre es bello como la carne de un Correggio»⁸.

A partir de esa fecha, los testigos directos de la obra desaparecen. El cuadro parece haberse esfumado, en el curso de los tráficos clandestinos de sus sucesivos propietarios. Y solo un siglo después, tomará su lugar una fotografía. La misma, en blanco y negro, que el ca-

1.



2.



3.



6.



7.



8.

tálogo Duchamp de 1977 reproduce en la página 55 de su volumen *abécédaire*⁹.

En 1967, en efecto, el cirujano-ginecólogo Gérard Zwang publica un lujoso volumen ilustrado que lleva por título *Le Sexe de la Femme*. En su página 18 aparece, por primera vez, en color, esa foto que habrá suplido al cuadro, hasta su exhibición dentro de la muestra que, en 1988, dedica el Brooklyn Museum de Nueva York al pintor francés: *Courbet Reconsidered*.

El origen de esa fotografía vicaria será contado por el propio doctor Zwang en una obra posterior, *L'Éloge du con*¹⁰. «Gran buceador de los infiernos, ... mi querido amigo Lo Duca dio un buen día con un desenterrador de su talante: un americano de San Diego, Bradley Smith», que le autoriza generosamente a reproducir-

lo en su propio libro. Y, de reproducción en reproducción, la fotografía acaba en el catálogo Duchamp, en torno al cual venimos dando vueltas.

Tiene un efecto inmediato, esta publicación de 1967: la textura rizada y el tono rojo intenso del vello púbico imponen, de inmediato, la imagen de la más reputada modelo de la segunda mitad del XIX. Joanna Hiffernan, modelo y amante de Courbet, luego de haberlo sido de James Abbot McNeill Whistler: la angelical *White Girl* del pintor estadounidense en 1862, la volcánica pelirroja de *Jo, la belle Irlandaise*, retratada por el francés en 1865 (ver figura 8). De ese retrato, escribirá en 1877 un nostálgico Courbet a Whistler: «conservo aún el retrato de Jo, que no venderé jamás y que causa la admiración de todo el mundo».

4.



5.



9.

10.

1. *Étant donnés*, Marcel Duchamp, 1966.
2. *Le Grand Verre (La Mariée mise à nu par ses célibataires, même)*, Marcel Duchamp, 1915-1923.
3. La fotografía de *L'origine du monde*.
4. *Le Rêve, Vénus et Psyché*, Gustave Courbert, 1864.
5. *Madame de Loynes (Jeanne de Tourbey)*, Amaury-Duval, 1862.
6. *Le Sommeil*, Gustave Courbert, 1866.
7. *Symphony in White, No.1: The White Girl* (Joanna Hiffernan), James McNeill Whistler, 1862.
8. *Jo, La Belle Irlandaise* (Joanna Hiffernan), Gustave Courbet, 1866.
9. Una fotografía de Auguste Belloc en *Photographies obscènes pour le stéréoscope*, 1860.
10. Cubierta para el *Origine du monde*, André Masson, ca. 1870.

Pero, ¿cuál ha sido el trayecto del cuadro a lo largo de esos más de noventa años que preceden a la irrupción de su fotografía?

Charles Léger, en su *Courbet et son temps* de 1948¹¹, traza un mapa de ese recorrido, que recogerá en 1966 *Le roman de l'Origine* de Bernard Teyssède¹²:

«Hacia 1910, un exquisito coleccionista extranjero de paso por París, el barón François de Hatvany, de Budapest, vio en la tienda de Bernheim-Jeune ese cuadro dentro de un doble marco cerrado con llave que representaba, no una iglesia bajo la nieve, sino un castillo bajo la nieve. Lo compró junto con el cuadro, mientras que el paisaje que había servido de camuflaje pasó a ser propiedad del barón Herzog de Budapest».

Y el *Origine du monde* queda en manos del barón Hatvany hasta la ocupación nazi de Hungría en 1941. En aplicación de las leyes antijudías, la importante colección pictórica de Hatvany es expropiada. Por suerte –o, más bien, por prudencia–, el *Origine du monde* descansaba en la caja fuerte de la Banca Comercial de Pest, en donde permaneció intacto hasta la entrada del Ejército Rojo en 1945. Y, con él, el fin de la inmunidad bancaria. Thierry Savatier¹³ desenterró, recientemente, el legajo de los Archivos Nacionales de Hungría que da razón de algunos de los tesoros allí descubiertos:

“El ejército ruso de liberación ha tomado posesión de un gran número de objetos húngaros de valor inestimable, pertenecientes a colecciones privadas que habían sido depositadas en las cajas fuertes de los principales bancos. Los propietarios de esas colecciones –el barón Ferenc Hatvany, Adolf Wertheimer, los herederos de Gyula Wolfner y Bertalan Neményi– han hecho todo cuanto han podido para recuperar sus tesoros artísticos, entre los cuales hay joyas irremplazables del patrimonio húngaro. A petición suya – habiéndose comprometido a hacer donación de algunas obras escogidas al Museo de Bellas Artes en caso de recuperar sus bienes–, la dirección del museo se ha dirigido al general Cserbisov, por mediación del director general del museo nacional, pero la mediación

se ha saldado con un fracaso. Estas colecciones siguen ocultas en algún lugar y su recuperación –como es posible constatar– se hace cada día más difícil en detrimento del patrimonio húngaro”.

No hubo devoluciones. Pero Hatvany logró rescatar su cuadro, mediante equitativo pago a un oficial ruso corrupto. Hasta que, en 1947 y a la vista de la inminente absorción soviética de Hungría, el barón opta por huir a París con su familia y los últimos restos de su colección.

Y del *Origine du monde* nadie vuelve a saber nada.

El 9 de septiembre de 1981, muere el psicoanalista Jacques Lacan, puede que la cabeza más influyente en la Francia del último tercio del siglo xx. Deja una importante herencia. En inmuebles, en obras de arte... Los impuestos de transmisión asustan a sus herederos. Es entonces cuando su viuda, Sylvia, ofrece un trato de «dación» al gobierno francés: la supresión de esa cifra enorme, a cambio de una obra de arte extraordinaria.

Y el *Origine du monde* es, por primera vez desde que fue pintado más de un siglo antes, expuesto al público. Como propiedad del gobierno francés, que hace de él el epicentro del parisino Museo de Orsay. 1995. Nadie parece preocupado por su medio siglo de desaparición. Ni por la escasa transparencia de sus compras y ventas.

Pero algo salta, de inmediato, a los ojos, no de los especialistas; de cualquiera que sencillamente no esté ciego. La fotografía que todas las historias del arte han venido dando como la del cuadro de Courbet no coincide con el cuadro ahora expuesto.

La foto de Zwang da cuenta de una copia magistral. Pero no exacta. Definida por una marcada diferencia en el tratamiento del vello púbico: rizado y rojizo en la fotografía, liso y mucho más oscuro en el cuadro de Courbet que expone el Museo de Orsay. Sorprende, de entrada, que un copista tan dotado en todo lo demás haya desechado ese detalle en la coloración del punto central del cuadro –y del escándalo–. Como si hubiera estado copiando formas, pero no colores.

Y es eso lo que, muy verosímilmente, ha sucedido. Supongamos que el copista, cuya obra reproduce la foto de Zwang, no haya tenido a la vista el original de Courbet, sino una foto en blanco y negro y de no excesiva definición. Una foto similar a la que exhibe el Catálogo Duchamp (ver figura 3).

¿Cómo hubiera salvado ese brillante copista el enigma de los tonos en carnación y pubis? Como cualquier conocedor de la pintura del final del XIX. Evocando las peculiaridades físicas de las modelos de Courbet en la época. Y, muy especialmente, las de su favorita de esos años: Jo, la pelirroja irlandesa a la que el viejo pintor no olvidaría.

Queda en pie lo misterioso del «error» de un especialista del nivel de Clair al hacer ese Catálogo. Duchamp ha sido, hacia 1958, uno de los —no tan escasos— privilegiados a los que Lacan ha mostrado su «tesoro», cuidadosamente oculto, en su casa de campo de Gitrancourt, oculto tras un Masson que, a manera de criptograma, transcribe en forma de paisaje sus líneas maestras (ver figura 10).

Es poco verosímil que un estudioso de Duchamp como Jean Clair no haya estado al tanto del impacto que ese descubrimiento ha ejercido sobre el maestro surrealista. Manifiesto en ese *Étant donnés* sobre el cual ha trabajado durante veinte años, entre 1946 y 1966.

¿De dónde, pues, la ambigüedad del Catálogo?

El «error» habría tenido solo, en 1977, dos posibles beneficiarios:

(1) El propietario del verdadero Courbet. Que la atribución de la herencia familiar nos haría saber que era, desde los años cincuenta, Jacques Lacan.

(2) Y el anónimo propietario de la, hasta hoy desconocida, copia, cuya fotografía pasó por ser auténtica durante decenios.

La rentabilidad para el primero quedó manifiesta tras el trámite de la herencia lacaniana. Para la rentabili-

zación del segundo, se exigen dos condiciones: que la copia exista aún y que el copista hubiese acabado por ser, con los años, una firma altamente cotizada. Lo bastante para competir con la de Courbet mismo.

Y aquí entramos de lleno en el reino de lo real inverosímil. Mas, ¿es acaso otra cosa el surrealismo que la maestría de ese oxímoron?

En 1983, Marcel Mariën publica sus memorias: *Le radeau de la Mémoire*. Y el libro se enfrenta inmediatamente a una demanda de secuestro por parte de la viuda de Magritte. La demanda de Georgette hace referencia a la intromisión en la promiscua vida privada de aquellos años locos del surrealismo belga, uno de cuyos ideólogos mayores había sido el excéntrico Mariën. Pero, el problema más serio —y menos confesable— tiene una muy distinta textura. Económica.

Páginas 101 a 105 de las memorias de Mariën: —«Magritte me propuso hacer falsificaciones que yo me encargaría de colocar a los aficionados, repartiéndonos los beneficios en partes iguales. Y así, se hizo: entre 1942 y 1946, vendí un número importante de dibujos y cuadros atribuidos principalmente a Picasso, Braque y Chirico, confeccionados todos por Magritte...».

A la lista —muy amplia— de obras falsificadas por Magritte con las que Mariën dice haber inundado colecciones y museos de arte contemporáneo, Gérard Zwang añade específicamente una copia del *Origine du monde*, que Gaston Ferdière, psiquiatra de Artaud y de la amante de Magritte, Jeanne Graverol, habría podido contemplar en el estudio del pintor¹⁴. No hay huella posterior de esa copia. ¿Salvo la foto que, en 1977, sigue dando el Catálogo como la de un Courbet auténtico? ¿Qué valor en el tan especulativo mercado del arte podría alcanzar, si es que sigue existiendo, un «Courbet» pintado por Magritte?

Queda en pie un pequeño enigma biográfico. Planteémonoslo a modo de informal epílogo.

La invención de Joanna Hiffernan como modelo de *Origine du Monde* es fruto del malentendido que la foto de una falsificación pictórica brillante pone en escena. ¿Podemos aventurar un nombre para la verdadera modelo de Courbet?

Tantos lo han intentado... El último de ellos, Claude Schopp, que cree rastrearla, a través de la correspondencia de un Alexandre Dumas hijo —que no oculta su primordial antipatía hacia el pintor— con George Sand, en la figura de Constance Quéniaux, joven bailarina en la Ópera de París, *demi-mondaine* y amante de Khalil Bey. ¿Verosímil? Sí. Como verosímil sería atribuir idéntico protagonismo al pequeño ejército de *demi-mondaines* que pasaron por los grandes salones del libertino Segundo Imperio y por el gabinete del no menos libertino Khalil-Bey. Pero, entre verosimilitud y verdad hay el abismo de la constancia empírica: la cual, de Jeanne de Tourbey a Constance Quéniaux —y una vez desechada, por incompatibilidad cromática, la hipótesis Joana Hiffernan—, sigue brillando por su ausencia.

Queda otra línea de trabajo. Señalada por los primeros espectadores del cuadro. Y, sin embargo, desatendida por buena parte de los investigadores actuales, porque... ¡es tan poco romántica!

¿Y si el modelo del cuadro de Courbet no hubiera sido una «mujer», sino un «artefacto»?

En el año 1838, el físico inglés Charles Wheatstone patentó, bajo el nombre de «estereoscopio», una curiosa variedad de fotografía que tendrá sus años de gloria durante la segunda mitad del siglo. En territorios muy variados. Es el primer abordaje de la imagen tridimensional. En la definición del Diccionario de la RAE¹⁵, el estereoscopio es un «aparato en el que, mirando con ambos ojos, se ven dos imágenes de un objeto, que, al fundirse, producen la sensación de relieve por estar tomadas con ángulo diferente para cada ojo». En su variedad más sencilla, la premiada con la medalla de la Royal Academy en 1840, el artilugio se

reducía a unos binóculos con empuñadura, montados sobre una estructura de madera que mantenía, unos centímetros por delante, el soporte en donde colocar la postal en la que se reproducía la doble imagen. Su sistema de espejos producía en el observador la fantasía óptica del relieve.

El invento tuvo éxito fulgurante en un territorio que, con seguridad, no había sido el previsto por su autor: el de la pornografía. Floreciente negocio en la Francia del Segundo Imperio, la fotografía pornográfica —clandestina pero ampliamente tolerada— halló en él un efecto de verosimilitud muy apreciado por los *connaisseurs*. Gustave Courbet era uno de ellos muy notorio. A su muerte, dejó una de las más copiosas colecciones de esas tarjetas, que —por la propia ilegalidad de su comercio— a ninguna convención ni límite social se veían sometidas.

Entre la pléyade de fotógrafos anónimos que rastrearon los burdeles parisinos para fijar las poses más sabiamente obscenas de sus pupilas, hubo algunos de los grandes en el naciente artesanado de la fotografía, que vieron en aquel juguete modo conveniente de redondear su fin de mes. Uno de los más cotizados, Auguste Belloc, cuyos trabajos habían sido expuestos en la Exposición Universal de 1855 y gran renovador de las técnicas de revelado y coloración manual. En la década de los sesenta, Belloc, cuya maestría en el desnudo femenino está ya muy asentada, se lanza a la fabricación de tarjetas estereoscópicas de una calidad muy superior a las de sus competidores. Su éxito es fulgurante. De la preferencia de Courbet por sus productos, queda huella en un buen lote de tarjetas de su colección. En esta fotografía, por ejemplo, cuya pose, pilosidad y carnadura es idéntica a la del *Origine du monde* (ver figura 9).

«La historia del arte, desde que, hace ya cien años, escapó de las manos de los especialistas es la historia de lo que es fotografiable»¹⁶, leíamos en Malraux hace un momento.

Que fuera Khalil Bey el que pidiera la primacía fotográfica del encargo, o que Courbet así lo ejecutara

por capricho propio, es por completo irrelevante. *L'origine du monde* es el tratamiento en arte mayor del modelo que la más envilecida de las artesanías de su tiempo ofrece como divertimento de alcantarilla. Del cenagal al gran museo, esa catedral de los tiempos modernos.

O de cómo el infierno se convierte en cielo. Y en fantasma de mujer, la máquina. Más que mujer alguna pueda soñar serlo. A la manera en que habrá de exigirle un *dandi* extremo en el final del siglo XIX al embrujo de la autómeta —«Andreida», llama él a su artefacto— Hadaly, la máquina que «no es sino las primeras horas del amor inmovilizadas», la congelación de «la primera hora de ese espejismo encantado que en vano persiguen vuestros sueños... Un ser hecho a imagen nuestra y que será pues, respecto de nosotros, aquello que nosotros somos respecto de Dios»¹⁷.

Pero Villiers de l'Isle-Adam no ignora, al menos, que una condición es imprescindible para que el canto del autómeta no se trueque en chirrido. Que su espectador renuncie a desvelar el artefacto. Y, así, deshumanizarlo. Solo en la mentira se asienta la poesía. Y la belleza. Desvelado el artificio —de mujer, poema o cuadro—, la devastación alza un reino inconsolable.

Diálogo entre el enamorado y su autómeta:

—«Admírese. Pero no trate de saber cómo se produce.
—¿Cuál sería el peligro, en caso de intentarlo?...
—¡Dios se retiraría del canto!»¹⁸.

Tengamos la cautela estética de no poner ni nombre ni rostro humanos al artificio fantasmático de Gustave Courbet. Mirémoslo —o «admirémoslo»—: nada más que eso. Solo así Dios no se retirará de *L'origine du monde*. ●

1 André Malraux: *Les voix du silence*; Gallimard, París, 1951, p. 28.

2 Jean Clair: *Catalogue raisonné* de la exposición Marcel Duchamp; París, Centre Pompidou, 1977, p. 137-138.

3 Las anotaciones de la *Boîte verte* son citados a través de su reproducción en Henri-Pierre Roché: Victor (Marcel Duchamp), recogido en el cuarto volumen del citado Catálogo de 1977, pp. 70-73.

4 *Marcel Duchamp, abécédaire*, volumen tercero del Catálogo citado, pp. 53-54.

5 Véase la respuesta, en 1973, de la doctora Klara Garras, directora del Museo de Budapest, a la pregunta de Peter Webb al respecto: «Esta pintura no ha pertenecido jamás a nuestro museo; se encontraba en una colección privada de Budapest y desapareció durante la guerra». Citado en T. Savatier: *L'Origine du Monde. Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*; París, Bartillat, 2006, p. 121.

6 Cuyo retrato por Amaury-Duval conserva el Museo de Orsay.

7 Maxime Du Camp: *Les convulsions de Paris*; París, Hachette, 1881, t. II, pp. 189-190.

8 Edmond et Jules de Goncourt: *Journal*; Robert Laffont, 1989, vol. III, p. 287.

9 Ed. cit.

10 París, La Musardine, 2001, pp. 89 y ss.

11 París, Les Éditions universelles.

12 París, Gallimard, 1996, p. 131.

13 *L'origine du monde. Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*; París, Bartillat, 2006, p. 140.

14 Géreud Zwang: *Éloge du con*, ed. cit., pp. 97-100.

15 Voz «estereoscopio».

16 André Malraux: *Les voix du silence*; Gallimard, París, 1951, p. 28.

17 Villiers de l'Isle-Adam: *L'Eve future*; París, J. Cortí, 1987, pp. 237-242.

18 *Ibid.*, p. 166.



Siobhán McSweeney durante el rodaje de *Derry Girls*, 2018. Fotografía: Channel 4 / Netflix.





MARIANO COHN Y GASTÓN DUPRAT

POR **ANDREA CALAMARI**
FOTOGRAFÍA DE **HELENA ACUÑA**



«No respetamos líderes, ni maestros, ni autoridades, ni convenciones»

A Gastón Duprat (1969, Bahía Blanca) y Mariano Cohn (1975, Villa Ballester) es mejor no intentar definirlos. No vamos a decir qué son —habrá tiempo durante la entrevista para hablar de caracterizaciones y encasillamientos—, sino enumerar lo que hacen.

Empezaron en la televisión de los 90 con un formato que anticipó TikTok en la multiplicación de lo visible. La consigna de Televisión abierta era simple: «Te mandamos una cámara a tu casa para que hagas y digas lo que quieras». Hicieron Cuentos de terror para la televisión con Alberto Laiseca, los documentales *Yo Presidente*, *Borges está vivo*, *Todo sobre el asado*. También las películas *El artista*, *El hombre de al lado*, *El ciudadano ilustre*, *Mi obra maestra*, *4x4*, *Competencia oficial* y la recién estrenada *Homo Argentum*. Se pueden ver por streaming sus series *El encargado*, *Nada* y *Bellas artes*, y tienen varios proyectos en marcha sobre los que conversamos durante nuestra charla.

Pocas obras son tan reconocibles como las de esta dupla (a la que suele sumarse Andrés Duprat como guionista), que muestra su visión del mundo en cada una de sus realizaciones. Esa visión sí puede ser definida y es, con toda seguridad, iconoclasta: «(adj.) que niega y rechaza la autoridad de maestros, normas y modelos».

«Ahora hay una tendencia: subís a recibir un premio y estás obligado a opinar del estado del mundo, aunque no tengas ni puta idea del tema»

Cohn y Duprat ya son una marca en la realización audiovisual. Siempre hay un producto de ustedes en pantalla, ¿no?

G. D.: Grabamos la cuarta temporada de *El encargado* y estrenamos una película que se llama *Homo Argentum*, que está compuesta de dieciséis minipelículas. Es disparatada, está inspirada en las películas italianas de los 60, *Los monstruos*, por ejemplo, que eran películas episódicas, muy duras, crueles y cómicas sobre la idiosincrasia italiana, protagonizadas por un mismo actor que era Vittorio Gassman en ese momento, el capo actoral del momento. Son dieciséis historias protagonizadas por Guillermo Francella, en personajes diferentes.

¿Cómo fue el estreno en Argentina de *Homo Argentum*? La película tuvo críticas cinematográficas pero también muchas críticas ideológicas, ¿qué opinión tienen al respecto?

G. D.: Fue extraordinario lo que pasó con la película. Se convirtió en tema de conversación pública por semanas mientras los cines estaban atiborrados de gente en todo el país. En algunos cines agregaban sillas. Es un valor del film la controversia, sin dudas. La unanimidad de opiniones con una obra artística me cae mal, eso significaría que esa obra está muerta. Hubo numerosas voces chauvinistas que chillaron en contra de la película para defender al «ser nacional», supuestamente manchado por el film. Algunos críticos estaban tan ofendidos que suplicaban a sus lectores que no vayan al cine. Hubo enojos de políticos, actores, periodistas, artistas, analistas, gremios, instituciones católicas. Por supuesto que a mucha otra gente le fascinó la película: críticos, periodistas, colegas cineastas y actores que la pusieron en lo más alto. Fueron horas y horas de televisión y páginas y páginas de diarios discutiendo de la película todos los días.

M. C.: Incluso hubo una agrupación política que pidió quitarnos la nacionalidad a Gastón y a mí. Bizarrrísimo. Lo cierto es que siempre nos gustó meter el dedo en el enchufe: desde *El hombre de al lado*, *El Ciudadano Ilustre*, *Todo sobre el Asado*, *Nada*, *El*

Encargado y *Bellas Artes*, siempre hubo ofendidos, aunque es cierto que no en la dimensión estratosférica de *Homo Argentum*. Y si a eso le sumas cerca de dos millones de espectadores hasta el momento, es un pleno total, porque creo que el peor destino de una película es ir a dormir a una sala de cine arte o a un museo, es como el lugar donde van a morir las ballenas.

Es que se metieron con la idiosincrasia argentina.

G. D.: Y, sí. Son todas historias que tienen mucha densidad y ver la suma es una experiencia. Esta está diseñada para que nos puteen todos. El más agresivo es quizás el del director de cine. [Vemos el corto mencionado, que termina con el discurso del director en la entrega de premios de un festival internacional.]

«Agradezco infinitamente este premio, pero no puedo estar contento y celebrar cuando el mundo está como está. El cambio climático, las políticas anti inmigración, los discursos de odio. Mi película representa lo opuesto, la empatía, el compromiso, la humanidad...».

Es que la comunidad artística es muy sensible también.

G. D.: Igualmente no inventamos nada: está medio calcado de los discursos que suelen dar los actores o directores en las entregas de premios.

M. C.: Se queda corto, incluso. Ahora hay una tendencia: subís a recibir un premio y es como que estás obligado a opinar del estado del mundo, aunque no tengas ni puta idea del tema. Porque hay muchas películas que están totalmente lavadas o pasteurizadas, que son inocuas, pero igual, cuando el director sube, tiene que exponer cuál es su posición frente al mundo.

Pero parece que a ustedes eso, lejos de producirles enojo, les va dando letra para nuevas películas en torno a ese mundo del cine, del arte...

M. C.: Bueno, yo pensé que lo habíamos agotado con el papel de Penélope Cruz en *Competencia oficial*, que hace de una artista que aparte es directora de cine. Pensamos que lo habíamos agotado y parece que no. Nos habían quedado cosas afuera.

G. D.: Es el mundo al que pertenecemos, de todas maneras. No es que tenemos una mirada desde afuera. Pero no deja de llamarme la atención la hipocresía de esos discursos.

Voy a aprovechar el disparador de *Homo Argentum* para empezar por ahí. Leyendo una crítica sobre *El encargado*, decía: «El producto es muy bueno a pesar del inconsciente político nefasto detrás de todas las obras de Cohn y Duprat, que implican odio al peronismo y al argentinismo». ¿Son inconscientemente antiperonistas y antiargentinos?

G. D.: No. Sí hay tópicos en nuestras películas de reflexión sobre el patriotismo, el chauvinismo y la impostación de los artistas, que empezó hace mucho, probablemente antes de que naciera ese crítico, y no tiene nada que ver con los tiempos políticos. No hay ni peronismo ni antiperonismo, nada... Sí, hay algunos chistes. En *El ciudadano ilustre*, por ejemplo, hay un cuadro de Perón en el despacho del político y un crítico del diario *La Nación* lo tomó como una afrenta, pero ese cuadro estaba efectivamente en el despacho de la intendencia donde filmamos.

M. C.: Pasa que hay unos temas tabú que el cine no podía tocar o no se atrevía a tocar. Después de treinta y cinco años del Instituto de Cine, con trescientas películas por año, nadie había puesto algunos tópicos sobre la mesa. Por ejemplo, el de la inseguridad y la justicia por mano propia, como en *4x4*, o el tema de cómo opera el sindicalismo en la realidad cotidiana, como aparece en *El encargado*. Eso estaba prohibido, ¿se entiende? Está autorreprimido por los mismos directores. Lo mismo pasa con tocar el tema del peronismo: no se puede tocar. *El ciudadano ilustre* rompió una losa de hormigón con eso. Por ese chiste delicado, y era solo un cuadro.

G. D.: Y después también hay una cosa muy primitiva del cine argentino: el rico es el malo y el pobre es bueno. Parece una simplificación, pero no. Y *El ciudadano ilustre* también revierte un poco eso, donde, en todo caso, los dos son malos o todos tienen sus lados oscuros: el escritor famoso y la gente del pueblo. Esa cosa tan sen-

cilla estaba autorreprimida por los directores y guionistas del cine argentino, increíblemente. Ni hablar de la Iglesia católica, porque siempre fue mostrado el cura bueno, que te guiña el ojo, el cura macanudo o el que hace beneficencia porque es un alma noble, y nosotros tenemos uno con una posición diferente.

Es muy difícil, en las producciones Cohn/Duprat, reconfortarse en una división del mundo entre buenos y malos.

M. C.: En *El hombre de al lado*, que fue de nuestras primeras películas, ya estaba insinuada esa contradicción cotidiana que existe, esas dualidades que tienen los personajes.

«Eso estaba prohibido, reprimido», dicen. ¿Cómo rompieron ustedes con eso? ¿Fue un objetivo desde el comienzo o fueron tanteando, corriendo la línea poco a poco?

G. D.: No fue un plan, nunca. Es lo que pensamos de verdad. No respetamos líderes, ni maestros, ni autoridades, ni convenciones.

M. C.: Lo mismo si tomás *Televisión abierta* —ese programa que hicimos, que fue el inicio nuestro en la televisión—, también tenía eso. Fue hacer un programa de televisión sin un conductor, sin un famoso.

G. D.: Eso era nuevo, muy nuevo. Pero no en Argentina, en el mundo. Fue en 1998, faltaban siete años para *YouTube*. Ibas directo a las casas y mostrabas las casas de la gente como eran: una pared descascarada o a uno que le faltaba un diente... Eso no estaba permitido en la tele, pero no de acá, del mundo.

¿Qué era *Televisión abierta*?

G. D.: Un *delivery* de cámaras a domicilio. El programa consistía en una serie de testimonios de gente común desde sus casas, de todo tipo, cualquier edad, sobre cualquier tema, sin edición, sin montaje. Entonces, llamabas a un teléfono y dejabas el mensaje en un contestador automático: «Hola, soy Carmen de Avellaneda, quiero que vengan a mi casa porque quiero dar un mensaje al presidente o quiero mostrar mi loro

o quiero vender mi bicicleta o quiero opinar sobre la novela de la tarde». Iba un chico en una moto, llevaba una cámara, bajaba, abría el trípode, le daba el micrófono y él grababa. En una era preinternet, eso fue empezar a ver gente de todo tipo, empezar a escuchar discursos descolocados que no le apuntaban a nada, no iban a ningún lado y resultaban graciosos o aburridísimos, no importa. Conformaban un programa que no aspiraba a otra cosa, no aspiraba a entretener. Era más como una puesta en escena artística.

¿Cómo les fue a nivel de audiencia y rentabilidad?

G. D.: La audiencia fue extraordinaria. Y al formato lo tomaron un montón de canales del mundo: en Inglaterra, en Francia, en Italia, en España, en Japón.

Pero, ¿les compraron el formato?

M. C.: Algunos sí, otros no. Si lo hubiésemos creado en otro país, ahora te hubiésemos mandado nuestro avión personal para que te busque y hacíamos la nota en nuestra isla privada. (Risas)

¿Con qué propósito lo hicieron, pensando en qué?

G. D.: Primero, en no respetar normas vetustas que nos regían en el mundo audiovisual: una cosa anacrónica, con modelos conduciendo, o un lindo con los dientes muy blancos y ojos celestes... *Televisión abierta* era todo lo contrario.

M. C.: También contra la necesidad de editorializar, que es algo que sigue hasta el día de hoy: alguien tiene que editorializar, un periodista tiene que masticar y te tiene que explicar. Hay una frase hecha que a nosotros siempre nos hace reír: «para que lo entienda la gente». La gente lo entiende sola, no tenés que explicar.

G. D.: Ese programa, un poco queriendo y otra parte sin querer, fue una falta de respeto a normas establecidas y vetustas de la televisión mundial. Un poco nos dimos cuenta al principio y otro poco lo fuimos recorriendo después.

M. C.: Si hay una búsqueda consciente, o lo que sea, es la forma nuestra de contar que no subestima al público.

Creemos en un espectador inteligente que puede terminar de completar la obra viéndola en su casa o participando de forma directa. Todo esto fue propio de una cosa que sucedía en los 90, que era la democratización de la tecnología, porque todo lo que hicimos nosotros fue con las cámaras de vídeo chiquitas, que eran la incursión de las cámaras hogareñas. Empezamos a filmar videoarte. Gastón hacía vídeos, yo hacía vídeos y así nos conocimos, haciendo cosas artísticas que después traspolamos a la televisión. Parecía que con esas camaritas chiquitas estaba prohibido hacer televisión y prohibido hacer cine, pero nosotros hicimos cine con eso.

¿Lo primero que filmaron ustedes en cine fue con esas cámaras?

M. C.: Todo. Nosotros nunca filmamos en 35 milímetros, siempre filmamos con vídeo, así que, asociada a nuestras ideas, justo estaba esta explosión tecnológica.

La evolución de filmar con una camarita a la actualidad es evidente. Ahora son dos directores consagrados a quienes, incluso, algunos actores convocan porque quieren filmar con ustedes, como fue el caso de Penélope Cruz y Antonio Banderas. ¿Cómo es la relación necesaria entre hacer productos artísticos y conseguir financiamiento? Porque el cine es una industria cara.

M. C.: El dinero es lo de menos. De hecho, la motivación nuestra para filmar es la misma si estamos filmando con Robert De Niro que cuando estábamos haciendo *Televisión abierta*. Puede ser que tengas un equipo de 200 personas, pero, de hecho, en todo lo que filmamos nosotros, incluso en las últimas cosas grandes también, nunca están las condiciones ideales. Siempre tenés que recortar, pero también priorizar el punto de vista y la ontología de lo que estás contando por sobre la tecnología o por sobre los equipos o sobre las condiciones ideales financieras, y usar eso que uno puede considerar una limitación como una cosa a favor, como un estilo, como un distintivo.

G. D.: *El ciudadano ilustre* también fue hecha dentro de esa saga: sin equipo técnico, sin sindicatos, sin todo ese lastre.



¿Por qué sin sindicatos?

M. C.: Porque se armó un equipo *sui generis*. No teníamos asistente de dirección, por ejemplo, no había director de fotografía... Con respecto a lo que preguntabas sobre el financiamiento, lo que pasa es que para filmar no necesitás un equipo. De hecho, ahora que filmamos con todo el equipo, muchas veces sentimos la necesidad de decir: «Che, vamos a filmar como antes, con las camaritas chiquitas». Con *El encargado*, por ejemplo, es una locura, es algo mucho más lento, mucho más engorroso y necesitás muchas voluntades en conjunto. De hecho, tengo ganas de hacer *El hombre de al lado 2* y volver a las fuentes: ser cuatro personas con una cámara chiquita. No pueden ser un obstáculo ni los equipos, ni lo financiero, ni esperar hasta que estén dadas las condiciones ideales. La película *El hombre de al lado* la filmamos con una camarita de las que se usan en los casamientos: veinte días de rodaje cronológicos, la íbamos editando mientras íbamos filmando. Ese es el sueño de cualquier director.

¿Por qué funcionó tan bien esa película?

M. C.: No sé. Porque estaba condenada a no tener éxito: teníamos las salas más chotas del país, no estaban

las cadenas sino las salas más laterales, en la periferia, y además muy poquitas. No teníamos un canal de televisión que acompañe el lanzamiento, no teníamos actores famosos que corten tickets. O sea, era difícil hacerle prensa. Pero se demostró después, con la taquilla, que así y todo, con viento en contra, en todos esos cines donde estuvo hizo récord de permanencia porque tuvo un boca a boca muy bueno.

G. D.: Fue una película *hit* en ese momento. Claro que no tuvo un éxito como los grandes tanques, sino un éxito en relación al tamaño de la película. Creo que 200000 espectadores. *El hombre de al lado* tiene una curva única en el cine argentino, y es que la quinta semana tuvo más gente que la primera. El cine, generalmente, es explosivo al principio y luego cae, pero esto fue al revés: empezó en nada, después subió y se mantuvo ahí arriba un montón de tiempo. Y rompió con una manera de hacer cine.

El hombre de al lado es la película que les dio visibilidad como directores en Argentina. Años después, *El ciudadano ilustre* marcó otro hito ya a nivel internacional y supongo que habían cambiado mucho





«La unanimidad de opiniones con una obra artística me cae mal: esa obra está muerta»

las condiciones de trabajo; incluso tengo entendido que tuvieron algunos problemas con el primer productor de esa película. ¿Quieren hablar de eso?

G. D.: Ya hablamos de eso en todos lados... Nos topamos con un productor delincuente, vinculado a la política, que por no acordar con él nos obturó durante cinco años. Así que tuvimos que remar y logramos hacer *El ciudadano ilustre* con otro productor.

M. C.: Después de filmar mucho y de todo lo que hicimos, somos un poco *sommeliers* de productores, de actores, y en este caso, concentrándonos en la figura del productor, hay un tipo de productor que es un estereotipo: el hombre millonario que hizo fortuna con una empresa que no tiene que ver con el audiovisual y que necesita darse un baño de prestigio produciendo cine. No es el único, es una figura que existe en el cine en todo el mundo. En Argentina hay uno, y en *Competencia oficial* nosotros lo homenajeamos con un juego de iniciales que tienen que ver con el nombre de esta persona: es el personaje que interpreta el actor José Luis Gómez.

G. D.: Pero bueno, como decíamos, ya hablamos de esto. Y *El ciudadano ilustre*, finalmente, la hicimos con Fernando Sokolowicz —productor y director de cine, un tipo muy valioso— y con Televisión Española. Y ahí conocimos a Martín Iraola, de Disney Latinoamérica, que fue quien, desde ese momento, empezó a apoyar la carrera nuestra, tanto de cine como de televisión.

A partir de ese momento comienzan una relación de coproducción con España que continúa.

M. C.: Sí, hicimos muchas cosas con Mediapro de coproductor, que fueron *Mi obra maestra*, *4x4* y *Competencia oficial*, y siempre hay un vínculo muy cercano con España: *Todo sobre el asado*, la serie *Nada se estrenó* en San Sebastián y en los premios Goya estuvimos con *El hombre de al lado* y *El ciudadano ilustre*.

¿Se consideran realizadores audiovisuales, cineastas, directores, artistas?

G. D.: Qué sé yo. Ahora somos más directores, productores y escritores, porque escribimos nuestras

propias cosas y sabemos cómo debe ser un guion para ser hecho por nosotros, y sabemos producir porque no hay ninguna posibilidad de que un director sea solo director. En Argentina estás frito si sos un director profesional y nada más que director. Sí tenemos la posibilidad de elegir y de armar nuestros propios proyectos, no estamos esperando a que suene el teléfono.

M. C.: Es como dice Gastón. ¿Cómo se dirige hoy en día? Hacer una película significa que hay un montón de cosas alrededor que tienen que suceder: una parte política, que es con los productores, con los distribuidores, con los sellos; hay otra parte que es saber manejarse con equipos muy grandes, de más de doscientas personas, y ver cómo se ejecuta eso; después hay otra parte que es más como un razonamiento o una manera de interpretar lo que vas a filmar, y eso tiene que ver más con un productor, porque es traducir lo que tenés en mente y llevarlo a un plano de realidad. Y una vez que tenés todo eso, es tratar de pensar en el público, que va a pagar una entrada o que se va a poner a ver tu serie, para no morir con tu idea sesgada.

El rol de director es, por definición, verticalista. ¿Cómo manejan ese verticalismo siendo dos?

G. D.: Hay muchas maneras. Hay algunos casos donde Mariano es más el director —técnicamente hablando de lo que es el oficio de director, de la puesta en escena— y en algunos otros casos habré sido más yo el que ocupaba ese rol. Ahora, lo que sí compartimos es lo más difícil, que es el debate anterior sobre lo que se va a hacer y cuáles son sus implicancias, qué es lo que queremos hacer, a dónde vamos a llegar. Ese, que es un debate mayor a ejecutar luego la dirección, se dio por ejemplo en *El encargado*.

¿Qué debatieron previamente con *El encargado*?

G. D.: Bueno, nada menos que los temas que íbamos a tocar, cómo iba a estar configurado el personaje, qué íbamos a decir con la serie, a dónde íbamos a apuntar. Hay que ser bastante claros en ese diseño para poder luego solo ejecutarlo en un formato industrial, como es una serie donde no se jode.

«Hay una frase hecha que a nosotros siempre nos hace reír: “para que lo entienda la gente”. La gente lo entiende sola, no tenés que explicar»

M. C.: Una serie o una película son artefactos carísimos. El oficio del director es verticalista y, al ser dos, ya de movida es más difícil porque tenés que debatir. Después, por nuestro estilo de trabajo, nosotros construimos mucho los guiones con los actores, así que siempre se termina de escribir junto con los actores en los ensayos, en la puesta en escena, y esto es mucho antes del momento de filmar. Entonces, vos llegás a una filmación con lo más posible decidido. Y lo más difícil de todo es entender el sentido de lo que vas a contar ahí cuando estés filmando, y eso es lo que necesita un actor siempre, lo que necesita saber y lo que necesita un director para transmitirle al equipo.

G. D.: Y el sentido no es la letra.

M. C.: No es la letra, claro, sino lo que estás contando. Y lo que pasa, lo que suele pasar en muchas películas o series, es que las encontrás como anodinas, ¿viste?, porque el director, o no decidió antes o murió solo con su idea que quedó poco discutida con el productor, el distribuidor o el sello. Lo que pasa entonces es que el actor termina decidiendo cómo se hace, porque muchas veces los actores tienen mucho más oficio que los directores. Y, si no, los técnicos. Entonces, el sentido de algo que estás contando, o una puesta en escena, te lo termina resolviendo el director de fotografía o un asistente de dirección. Eso pasa cuando no está claro el punto de partida. En el modo en que trabajamos con Gastón hay mucha discusión previa a filmar, mucho debate con el actor y después, cuando uno está filmando, sí estás en alerta y escuchando todos los comentarios. Uno tiene que oír porque muchas veces el director quiere morir con la suya y eso no resiste el paso del tiempo. Al ser dos, creo que nuestras ideas están más preparadas para resistir el análisis que si uno está solo al frente con su idea en estado puro, tal como se te ocurrió y sin ponerla a prueba. Cuando vos llegás a filmar, el nivel de improvisación que tenés es muy chiquito porque estás manejando un equipo muy grande, con horarios, cada día de filmación cuesta carísimo, cada vez que algo te sale mal también cuesta carísimo y dejás de filmar otra cosa. Son muchas las decisiones que tenés que haber tomado previamente.

Hablando de decisiones difíciles y caras, se les ocurrió filmar con Robert De Niro en Buenos Aires. ¿Cómo fue eso? ¿Una decisión de la producción?

M. C.: No. Fue inconsciencia nuestra. Así como varias de las cosas que escribimos, esto surgió en algún momento charlando con Luis Brandoni en una cena. Brandoni es amigo nuestro a raíz de filmar *Mi obra maestra* con Gastón, y después *4x4*, entonces tenemos una relación muy cercana con él. Una vez, en su casa, nos mostró una foto de la estadía de Robert De Niro en Argentina: que había venido a visitar a Lito Cruz y ahí se conocieron, lo llevaron a pasear y comieron juntos en la misma mesa donde estábamos nosotros.

Teníamos la idea de hacer una serie con Brandoni, con un personaje parecido a él: un crítico gastronómico, un tipo culto, sofisticado, con algo decadente, porque es un eslabón perdido, como una raza que se ha perdido con esa generación, de una Argentina pasada, muy conectada con lo europeo, muy sofisticada en la arquitectura, en la literatura, en el arte y en la comida. Entonces, pensamos el personaje como un juego de espejos con la realidad entre el personaje y Brandoni y, cuando lo escribimos, lo hicimos pensando que De Niro venía a visitarlo. Así nació *Nada*. Entonces, hicimos un cruce entre un poco de ficción y un poco de realidad de la relación de amigos que tienen entre ellos. Y escribimos el personaje para Robert De Niro.

¿Pero ustedes no sabían si iba a aceptar?

M. C.: No, era una locura. Porque una cosa es la foto y otra cosa es traerlo a filmar a Buenos Aires.

G. D.: Aparte, el antecedente es que De Niro hasta entonces no aceptaba hacer series. Siempre había dicho que no.

M. C.: Entonces, con los guiones escritos y traducidos al inglés, empezamos a ver cómo hacíamos para que De Niro los lea. Nosotros, en Estados Unidos, tenemos una agencia donde estamos fichados y tenemos algunos contactos con productores que eran cercanos





a De Niro, e hicimos una primera avanzada, pero tiene círculos concéntricos alrededor que tenés que romper antes de llegar a él y nunca nos contestó.

Entonces, la última opción fue hacerle escribir una carta de puño y letra a Brandoni y mandarla por correo. Le llegó, la leyó y un día dijo: «Quiero hablar con Gastón y con Mariano». Hicimos un *zoom* y pensé que era para decir: «Gracias, chicos, pero no». Y lo que dijo fue: «Me gustó el guion, ¿tienen unos minutos?». Se puso los anteojos y empezó a hacer comentarios sobre su personaje. Recorrimos todo el guion, que ya lo había leído y le había encantado. Tenía amistad con Brandoni, mucha afinidad con Buenos Aires, y le encanta comer. ¡Tres de tres!

¿Y el caché?

M. C.: De Niro la quería hacer, nos pusimos de acuerdo con las fechas, pero faltaba arreglar lo económico, que no era menor. Aunque lo más difícil era lograr que quiera, y eso estaba. Obviamente iba a ser un precio amigo, porque suele cobrar decenas de millones, más caro que el costo de una serie argentina, y fuimos a Disney a decir: «Tenemos a De Niro, quiere filmar,

¿lo traemos o no lo traemos?». Ahí se produjo un gran silencio porque era inaudito, una locura. Por suerte, ambas partes acercaron posiciones y se logró.

¿Cuánto tiempo estuvo filmando en Argentina?

M. C.: Diez días. La nuestra era una serie mediana y, durante los diez días en que estuvo De Niro, se convirtió en una superproducción: hubo que cortar la ciudad, manzanas y manzanas de calle cortadas, helicópteros, policías.

Y pasó una cosa re divertida, bien de Argentina: cuando se enteraron de que iba a venir Robert De Niro a filmar, todas las locaciones que estaban cerradas empezaron a pedir más dinero. Por ejemplo, íbamos a filmar en La Boca y nos decían que la barra brava de Boca quería cobrar para que se filmara en el barrio. Obviamente no se aceptó ninguna de esas extorsiones, pero fue gracioso ver cómo se activó el gen argentino.

Fueron diez días de súper despliegue y, cuando se fue, se convirtió todo en lo que era. Como Cenicienta, volvimos a la normalidad.

«Hay un tipo de productor estereotipo: el hombre millonario que hizo fortuna con una empresa que no tiene que ver con el audiovisual y que necesita darse un baño de prestigio produciendo cine»

¿Es verdad que están filmando una película con De Niro?

M. C.: Sí, vamos a filmar una película con De Niro. Estuvimos en Nueva York haciendo una lectura de guion.

¿Pueden contar de qué se trata?

M. C.: Es un guion nuestro, que ya estaba escrito, y es de un ídolo en decadencia. Un ídolo del deporte y su entorno. Cómo el entorno intenta mantener al ídolo para seguir facturando. Es un tenista ya retirado, muy popular, muy controvertido, y entra en decadencia fuerte. Entonces, todo su círculo se cierra y empieza a protegerlo para que la máquina no se frene.

Toca muchos temas. Uno es el de los entornos, que uno puede ver en lo que sucedió con Maradona, con Michael Jackson, cómo esos círculos se cierran, lo van ocultando y aislando. Tiene todos esos tópicos que a nosotros nos gusta explorar: la impostación, la fama, el trato que se le da a los famosos, la soledad.

¿Escribieron el guion pensando en él?

G. D.: Cuando se fue de Buenos Aires, en la escalerilla del avión, nos dijo: «A ver si cuando tienen un protagonista me llaman». Como diciendo: “No voy a hacer otra vez de segundo”. Entonces, empezamos a escribir esa historia, le mostramos un resumen, después estuvimos con él en Estados Unidos, se la contamos más y le gustó.

¿Cómo trabajan con la escritura, los modismos y las traducciones? No me refiero solo al inglés sino también cuando trabajan con actores españoles, como en *Competencia oficial* o en *Bellas artes*.

M. C.: Nosotros lo hacemos todo en argentino, en español, y después lo que hacemos es trabajarlo en conjunto con traductores literarios para que se lea de manera fácil y ligera. Con el español de España es otro tipo de trabajo.

G. D.: En *Competencia oficial* hubo traslaciones, pero es algo que hicimos directamente con los actores.

Hay directores para los que solo es cine lo que se filma para el cine y se consume en salas. ¿Cómo ven

ustedes la producción y el consumo para salas y las plataformas de *streaming*?

G. D.: No sé si soy una persona indicada para responder este tipo de preguntas, porque yo tengo un consumo raro, rarísimo. No soy fan de las salas de cine con olor a humedad y todo eso que los cineastas aman. A mí no me importa dónde se ven las cosas, por mí, que la gente vea en el teléfono, donde quiera cada uno.

Hay mucho discurso muy conservador de que están por cerrar la última sala de cine en el pueblito. A mí eso me ne frega. Como espectador, lo digo. Yo veo cosas en el teléfono o como puedo, tengo un *supertelevisor*, cuando quiero lo veo bien y me gusta ir al cine también. ¿*Streaming*? Qué sé yo. Cuando estoy viendo algo, a mí no me importa ni por dónde sale ni tampoco la nacionalidad. Como espectador, no me importa si es argentino o de dónde es.

M. C.: Ni con qué está filmada tampoco. Pueden filmar con una licuadora si quieren.

G. D.: La verdad que no. No me importa ni cuánto se ha gastado, ni si hay un argentino que hizo un trabajo en alguna película y todos dicen: «Mirá, los argentinos podemos». Todo eso me parece decadente.

No sé si lo dicen por eso, pero cuando se estrenó *El eternauta*, el discurso del orgullo nacional fue muy fuerte.

G. D.: El *súmmum* del chauvinismo, el patrioterismo y la peor conjunción que puede haber: arte y patria. Huyo de ahí.

No los vamos a considerar «talento argentino» a ustedes entonces. (Risas)

M. C.: No nos interesa. No me gusta esa cosa nacionalista.

G. D.: Claro. Ni la exaltación tipo *El ciudadano ilustre*.

M. C.: No lo usaríamos como un estandarte ni para la promoción de nada ni para la divulgación de ninguna de nuestras películas. Es muy berreta eso.

«La peor conjunción que puede haber: arte y patria. Huyo de ahí»



G. D.: Desde algunas producciones se intenta asociar lo que se hace y vincularlo con lo más bajo del patriotismo. Eso pasó con series y películas y con Messi y el Mundial.

Hay gente que se enojó con ustedes cuando hablan sobre el Mundial.

G. D.: Yo estaba encantado con que Argentina haya ganado el Mundial. Pero de ahí a desconocer las implicancias que tiene el fútbol y los hinchas de fútbol, la llamada pasión, qué hay detrás de la idolatría, del fanatismo, de los jugadores cantando el himno... Hay que fingir demencia para desconocer todo eso.

M. C.: O usar el «hecho en Argentina» como si significara algo, es irrelevante. Uno, cuando consume, lo ve independientemente de que esté hecho en cualquier lado y no me parece bien usar eso como un estandarte.

G. D.: Es demagogo, aparte.

M. C.: Y no solo es demagogo, sino que es como decir que lo que se hace acá tiene capacidades diferentes. ¿Quién dijo que no se puede filmar una película o hacer una serie que trascienda?

Hay miles de ejemplos de películas o series que trascendieron y no hubo que esperar a *El eternauta* para que esto suceda. Con eso no se corre a nadie, no es que ahora se puede: siempre se pudo y está al alcance de la mano. Ahora, si no te sale, eso es otra cosa.

Yo no haría alarde con que es argentino porque, si no, parece como que tiene capacidades diferentes, que debemos ser contemplativos o perdonavidas con él, porque costó mucho esfuerzo y no tenemos plata, etcétera.

«Ahora sí podemos hacer ciencia ficción». No: siempre pudiste.

Aparte, hoy convive todo: vos abris Disney, Netflix, Amazon y está todo en igualdad. Me parece pésimo ese discurso. Lo de «hecho en Argentina» me da vergüenza.

G. D.: «¡Mirá cómo una película argentina te hace naves espaciales!» Se hacen hace 50 años en todo el mundo. Eso lo venimos observando hace mucho tiempo y llegó a un pico de patriotismo con *El eternauta*: «los argentinos podemos». (Risas)

En un momento, hubo una película argentina donde se intentó instalar el discurso como en el fútbol: «Vamos por la tercera en el cine también». Como se ganó la tercera copa, había que ganar la tercera en cine, porque hay dos Oscar argentinos.

M. C.: Pero lo raro, lo que me llama la atención, es que ves a los directores y a los actores declarando eso como un mantra, ¿viste?

Muchas de las cosas que ustedes hacen ponen el acento justamente en eso: caracterizan, a veces ridiculizan, a personajes del mundo artístico y cultural y sus comportamientos preestablecidos. Ustedes no se comportan como típicos directores de cine argentinos.

M. C.: No sé si estamos reconocidos como directores de cine. Yo no tengo carné, no me llegó.

G. D.: Hay incluso un sindicato. Te imaginás, inosotros en un sindicato!

¿Cómo hacen para que, durante tantos años, coincida esa visión de director autor entre dos personas?

G. D.: Bueno, con matices, pero opinamos realmente parecido. Pero los matices están ahí.

M. C.: A veces algunas contradicciones se filman, y están buenas esas ambigüedades. Quizás uno piensa que un personaje hay que llevarlo para otro lado, ahí surge una idea y también la contradicción, entonces la incomodidad se filma. Pero compartimos una visión de algunas cosas básicas, porque si no, no podríamos filmar en conjunto, obviamente.

G. D.: Las eminencias no existen para nosotros, ni los líderes ni los grandes maestros tampoco, los que bajan desde arriba una línea y todos tenemos que aplau-



dir, los grandes sabios. Nosotros siempre nos cagamos en eso. En la vida real, no solo en la pantalla.

¿Eso que enumeraste, es una especie de dogma Cohn Duprat?

M. C.: Lo que hay es como un estilo, un recorte, un punto de vista, y eso es bastante más sencillo aplicarlo en una película que aplicarlo en una serie, porque es más a largo plazo, son muchas más personas las que intervienen, muchos más directores, son equipos más grandes y más prolongados en el tiempo. Entonces, cuando nos preguntabas por las películas y si nos gustaban las series, el desafío con las series es ese: tratar de mantener el sello autoral y que vos cuando veas la serie digas «Mirá, esto lo hicieron estos chicos. O estos viejos».

No es algo buscado, es algo que naturalmente surge porque es nuestro recorte, como decía Gastón, nuestra manera de ver el mundo, nuestra manera de relacionarnos, inclusive con el género, con el formato.

G. D.: Todo con nuestros matices. Los que tengo yo, los que tiene Mariano y los que tiene Andrés (Duprat),

que escribe mucho con nosotros. Andrés, por ejemplo, dirige un museo nacional: es otro mundo, otra historia.

Entonces supongo que el rol que juega en *Bellas artes* es fundamental.

M. C.: Claro, Andrés sabe mucho de arte. Y a mí, por ejemplo, me encanta cocinar, entonces estuve muy pendiente de eso en *Nada*, donde la cocina juega un papel fundamental. Y a Gastón le encanta el tema de elegir las canciones, ver cómo musicalizar, así que cada uno sabe en qué parte puede aportar más o menos.

G. D.: Un director agarra solo una parcialidad del abanico. Nosotros somos dos y también está Andrés.

M. C.: Podemos abarcar más, tener control sobre más decisiones que, de otra manera, las tenés que delegar en alguien.

Hay tres actores recurrentes con los que trabajan: Oscar Martínez, Luis Brandoni, Guillermo France-



Ila. Los han acusado de tener un sesgo masculino, que solo trabajan con típos.

G. D.: ¿Cómo decían en las redes? «La trilogía de los viejos meados». (Risas)

M. C.: Bueno, en *Competencia oficial* no.

En todo caso, ahí es muy importante la tensión entre dos hombres.

G. D.: Puede ser. Puede ser. No sé si es malo o bueno.

M. C.: ¿Hay una cuota que hay que respetar en pantalla? ¿Tiene que ser tanto femenino, tanto masculino? ¿Nos va a llamar algún sindicato por eso? Yo te puedo decir que en *Nada* el protagonista es Brandoni, pero el personaje de Antonia es muy importante y es el que mueve la historia y le cambia la vida. Para la segunda temporada, que se va a llamar *Todo*, estamos imaginando centralizarla en ella. Pero no por

cupo, sino porque es una gran actriz y porque la historia lo requiere.

Tienen muchos proyectos juntos en marcha. ¿Cómo hacen?

G. D.: Nos dividimos y tenemos un equipo. Por ejemplo, eso que decíamos de Andrés, que se hizo más cargo de la serie *Bellas artes* porque es de ese mundo que él conoce muy bien —y de hecho, las anécdotas que se cuentan son casi todas reales—. Vamos separando tareas. A veces Mariano está mucho más involucrado con un proyecto, como la cuarta temporada de *El encargado*, y yo en otros proyectos, pero después nos encontramos para debatir los pilares, hacia dónde van las cosas. Esos son los debates más lindos, porque son muy difíciles.

¿Cómo aprendieron a hacer lo que hacen? ¿Estudieron cine?



G. D.: No. Yo estudié arquitectura y dejé.

M. C.: Aprendimos con las camaritas.

G. D.: Ahora, viéndolo en perspectiva, a mí me parece bien que los chicos estudien cine. En nosotros produjo algo malo, y es que nos enteramos de cosas muy tarde, cosas que, si hubiésemos estudiado, habríamos sabido antes. Pero también algo muy bueno, que fue la falta de dogmas y la libertad total, y no tener que respetar maestros ni vacas sagradas. También es cierto que fuimos por caminos poco transitados porque venimos de las, llamémosle, artes plásticas. Venimos del videoarte y no del cine. En ese momento, el cine nos parecía solo para señoras gordas que toman el té. Nosotros hacíamos cosas extremas, muy experimental todo.

¿Cómo comenzaron con el videoarte?

G. D.: Experimentando con vídeo, sin saber que eso era un género artístico. No teníamos ni la más puta idea.

M. C.: Eso tuvo un derivado en *Televisión abierta* y después incursionamos en el cine, aunque previamente habíamos hecho *Yo presidente*, que fue como la transición, porque ni es televisivo ni es documental.

¿Cuándo empezaron a ganarse la vida con lo que hacen?

G. D.: Creo que siempre. Más pobres, menos pobres, pero siempre.

M. C.: El trabajo que hacemos es *freelance*, siempre. Y es totalmente desperejo. Capaz que estuvimos viendo de lo que produjo *El hombre de al lado* durante seis años, hasta que se hizo *El ciudadano ilustre* después. Ya al final vivíamos con lo último, gracias a que se proyectaba la película una vez en algún país raro. Y después hay momentos donde se produce mucho.

G. D.: Pero hay momentos que no. Hay que tener agallas también para tolerar eso.

M. C.: Muchas veces nos juntamos a pensar qué tratamiento le vamos a dar a cada serie o a cada película, pero otras veces nos juntamos a pensar qué vamos a hacer, y eso es lo más difícil. Bueno, hicimos *Competencia oficial*, hicimos *El encargado*, ¿qué sigue?

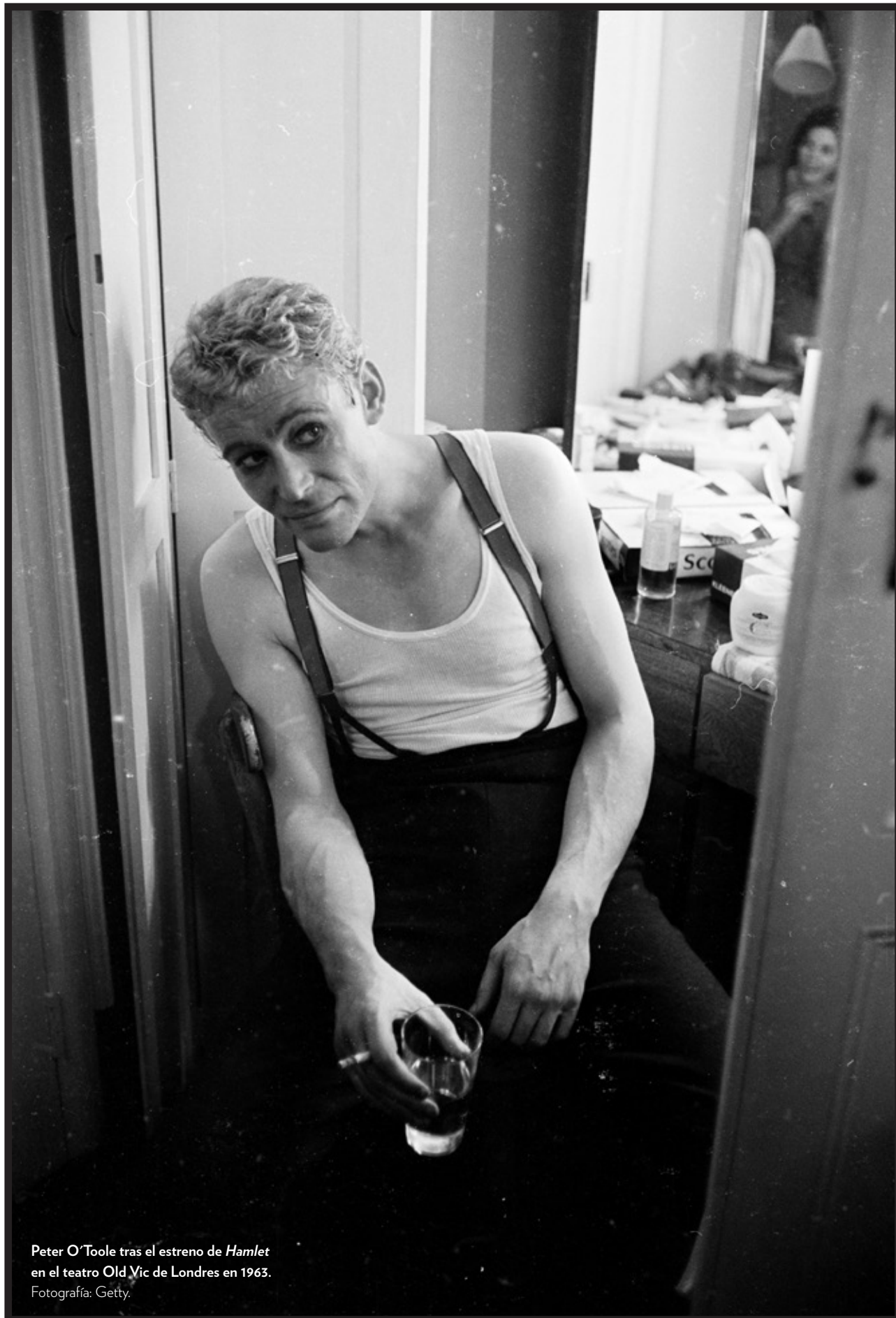
Cuando Penélope Cruz y Antonio Banderas los convocaron, no fue para filmar un proyecto que ellos tenían previamente. Tengo entendido que querían filmar con ustedes y les pidieron que les hicieran alguna propuesta.

G. D.: Exacto, fue eso.

M. C.: Sí. Y tanto *Bellas artes*, como *El encargado*, como *Nada* surgieron porque siempre dijimos: «Vamos a hacer una serie con Oscar, una serie con Guillermo y una serie con Beto», aunque no estaban las ideas todavía. Y tienen una identidad las tres juntas también, ¿no? Así que surgió como una afinidad.

G. D.: Pero además son buenísimos actores. Y con Penélope también estamos preparando algo, pero tardan mucho tiempo las cosas: cuatro, cinco, seis, siete años. Estamos escribiendo una película con Penélope, algo también con Javier Bardem, tenemos varias cosas. Son muchas escrituras a la vez. Hablabas de sobrevivir y, bueno, es eso. No es que estás con una película a la vez, tenemos muchas.

M. C.: Cuando ves una película o una serie, desde el momento que se empezó a escribir hasta que se filman, son tres años. Pero también hay un momento previo, que es cuando se empieza a pensar, cuando se empieza a hablar, quiénes pueden ser los productores, quiénes pueden ser los actores... Todo eso lleva tres años más. Cuando ves que algo se estrena, tenés que pensar que hay un proceso de seis años para atrás que llevó eso. Entonces, si estuviéramos esperando seis años hasta terminar un proyecto y empezar otro, sería imposible. ●



Peter O'Toole tras el estreno de *Hamlet*
en el teatro Old Vic de Londres en 1963.
Fotografía: Getty.

LA DOBLE VIDA DEL INFAME SEÑOR DON HAMLET

POR **JUANJO M. JAMBRINA**

William Shakespeare publicó Hamlet hacia 1600.

Poco tiempo antes había fallecido Hamnett, uno de sus hijos, con once años. *Hamlet* es la tragedia más larga de Shakespeare, y es la que hace de frontera, marcando un gran cambio entre sus obras previas y los dramas posteriores.

Son incontables las referencias al valor de W. Shakespeare como el autor literario más importante de todos los tiempos. Las obras de Bloom, Ackroyd, Greenblatt, Bonnefoy y otros dan cuenta de la valía del Bardo de Stratford. Con Shakespeare se revolucionó el mundo del teatro y de la poesía. Su renuncia a la novela es el motivo que exhiben los críticos más cáusticos para rebajar la euforia al comentar sus obras.

Como sucede con otros autores, los críticos literarios más canónicos son tan exhaustivos que hacen desaparecer al personaje estudiado bajo quintales de folios.

Tal vez por ello resulta muy digestivo el único escrito que Josep Pla dedicó de forma específica a Shakespeare. Pla era un admirador del inglés, pero nunca abandonó su tono ni su fantástica capacidad para la

observación irónica y descreída. Y tampoco lo hizo en el único texto sobrio y breve que le dedicó al Bardo y que publicó en 1964: «Shakespeare, ¿sí o no?».

Josep Pla reconocía que Shakespeare era, ante todo, un maestro del adjetivo, lo cual, para Pla, era la mejor cualidad que podía revestir a un escritor. Además, a Pla le fascinaba que el inglés hubiese creado su obra literaria sobre las experiencias de su vida, llena de matices, llantos y alegrías, pero siempre peleada y desde una cosmovisión muy realista: Shakespeare, para Josep Pla, era conocedor de los recovecos más geniales y terribles del ser humano porque los había vivido *prima facie*. Este texto de Pla es una delicia de síntesis y de una valoración fría y depurada de los hechos.

Josep Pla también ha resultado ser uno de los escritores que mejor han captado la verdadera importancia de *Hamlet* sin quedarse en los detalles. En un capítulo de sus *Cartas de lejos*, Pla firma un texto titulado «El país de Hamlet». Durante una de sus visitas a Copenhague se empapó del castillo de Elsinor y de los paisajes en los que Shakespeare ambienta las vicisitudes de

➤ **El poderío del fenómeno hamletiano se ha concretado en un curioso género científico: el debate sobre el diagnóstico psiquiátrico de Hamlet, príncipe de Dinamarca. Se cuentan por decenas los psiquiatras que han publicado análisis psicopatológicos sobre el carácter y la conducta de un personaje que casi todos creen entender, pero que nadie acierta a explicar bien**

Hamlet, que «vivía en una fortaleza que era el edificio renacentista más bello del norte. Cuadrado, macizo, severo, de una seriedad hosca y fría, rodeado de *remparts* y de fosos con agua, el castillo tiene sobre el mar una vista inolvidable». Una de las grandes virtudes de Pla para describir los lugares que visitaba y las vidas de sus habitantes es esta forma de aproximarse a las cosas, con la primera impresión como un vuelo a vista de pájaro para luego bajar hasta las calles y las costumbres del paisanaje.

Ya tenemos a Hamlet, príncipe de Dinamarca, en sus aposentos. Hamlet ha tenido múltiples interpretaciones de la larga pléyade de hermeneutas que intentan explicar cómo un solo personaje puede acumular una información tan valiosa sobre las relaciones humanas y las procelosas y pútridas aguas que confluyen en el río de la vida. En esta actividad hay dos miradas hegemónicas aunque excluyentes.

Hay una serie de autores que hacen un análisis clásico sobre el «incierto príncipe de Dinamarca». Es la mirada más respetable. Hamlet es un tipo torturado por la muerte de su padre, el rey de Dinamarca, a manos de su tío, que le usurpa la corona y se casa con su madre. El fantasma del padre de Hamlet, el rey muerto a manos de su hermano, le pide a Hamlet que ejecute la

venganza. Y ahí Hamlet se queda como un circuito reverberante, entre sus soliloquios y su representación de una forma de locura que le permita realizar sus planes: «Ser o no ser...». El resto del argumento de la obra es de sobra conocido. Y esas frases tan queridas como «Está loco. Pero hay un método en su locura». Fascinante relato.

La segunda mirada sobre la melancólica figura hamletiana es la que se inicia con la pasión con que Sigmund Freud acoge esta obra de Shakespeare. Freud, en *La interpretación de los sueños*, la obra que publica en 1900 y que le lanza como gran maestro en el conocimiento de la psique humana, ata de forma inseparable a dos personajes como Hamlet y Edipo. Y ahí comienza una explotación psicoanalítica del mito de Hamlet como antítesis de su padre y sujeto deseante de su madre, que ha oscurecido hechos, valores y muchas adaptaciones teatrales y cinematográficas. Quien escribió que Hamlet era más listo que Shakespeare y que todos nosotros debió de ser alguien muy tierno que no contaba con el advenimiento de Segismundo Freud y sus discípulos. La potente mesnada psicoanalítica ha aportado poco sobre la complejidad de Hamlet. Pero ahí sigue, con sus interpretaciones.

Al psicoanálisis le favorece que Shakespeare será eterno e incommensurable, pero lo humano es un fenómeno —explica Jorge Carrión— esquivo, dinámico, nómada y que nadie puede definir unívocamente. Ni siquiera William Shakespeare. Sentencia Harold Bloom que Shakespeare interpretó como nadie al hombre y a la mujer de su época, pero lo que Bloom no puede sostener es que pueda también dar cuenta del hombre del futuro, porque eso significaría negar la historia.

A la mirada del crítico literario clásico le contraponemos el pensamiento que han generado las distintas escuelas psicoanalíticas. Con sus diferencias, ambas comparten sobre *Hamlet* una interpretación similar: el héroe melancólico que, intentando vengar a su padre muerto, sufre tratando de hallar la mejor forma de llevar a cabo su venganza. La vacilación de Hamlet se

expresa en forma de duda que, en su caso, revela una gran inteligencia. Hamlet es capaz de terminar con la vida de su tío, el rey traidor, y de su madre, aunque también él muere a causa de un ardid preparado por el rey asesino de su padre.

Además de estas dos vías de comprensión, el poderío del fenómeno hamletiano se ha concretado en un curioso género científico: el debate sobre el diagnóstico psiquiátrico de Hamlet, príncipe de Dinamarca. Se cuentan por decenas los psiquiatras que han publicado análisis psicopatológicos sobre el carácter y la conducta de un personaje que casi todos creen entender, pero que nadie —como sugiere Girard— acierta a explicar bien. El conocimiento psicopatológico que W. Shakespeare pone en juego en su obra es uno de los aspectos más fascinantes del libro. ¿Cómo era Hamlet? ¿Era un neurótico obsesivo, era un paranoico, sufría una depresión psicótica por un duelo complicado, simulaba su locura, era un psicópata? *Hamlet*, el libro, es uno de los mejores textos para que los aprendices de psicopatología se familiaricen con las brillantes descripciones sintomáticas shakesperianas. Pero esto no justifica la pugna continua que sostienen relevantes psiquiatras por ver quién tiene más razón en el diagnóstico. Resulta un tanto absurdo realizar una patografía retrospectiva de un sujeto fruto de la imaginación de un escritor. Hay datos curiosos: la palabra «locura» se usa más de doscientas veces en el texto. El término «melancolía» se usa una media docena de ocasiones. Por poner un ejemplo de lo que hablamos.

Todos estos debates eluden señalar que, si *Hamlet* es la obra más perfecta de Shakespeare, lo es porque el personaje es único en la complejidad de su intimidad y de sus actos, y no por la riqueza de la psicopatología reflejada en los personajes.

Haciendo una lectura realista de los hechos, se concluye que en tiempos del rey padre de Hamlet el reino de Dinamarca estaba podrido, lleno de corruptelas y dividido por los intereses de sus habitantes. Pero Hamlet no se plantea acabar con esa corrupción, con esa lacra de un sistema de gobierno. No busca ser un

rey bueno ni pasar la escoba debajo de la alfombra. Hamlet busca ser el rey en el lugar del rey, aunque para ello deban morir su madre y Ofelia, una mujer que le adoraba y por la que decía sentir afecto. Señala René Girard que tachamos de vacilante a Hamlet por retrasarse en iniciar su venganza porque nos parece muy normal que ejerza esa venganza. Hamlet desprecia a cualquier ser humano que se interponga en su camino hacia el poder absoluto, donde no piensa cambiar ni corregir nada. Incluso a su padre fallecido, cuando se muestra como fantasma, lo rechaza con feos palabras. Su retraso en tomar decisiones —un retraso calculado— busca que sus súbditos se maten entre ellos. Así, el joven príncipe de Dinamarca, el huérfano al que han arrebatado sus derechos, el débil y melancólico aspirante a rey de los daneses, resulta no ser tal. No hay que psiquiatrizar la maldad cuando lo que esconde es algo tan humano como la pasión por el poder político y económico. Hamlet, casi siempre ahogado en dudas, siempre tuvo muy claro que la pelea por el poder y el dinero eran para él la única motivación. Y la primera. ●



John Huston durante el rodaje de *The Misfits*, 1961.
Fotografía: Ernst Haas / Getty.



EL YO EMOCIONAL Y LA DESAPARICIÓN DE LA INTIMIDAD

(PARADOJAS DE LA SUBJETIVIDAD POSMODERNA)



POR **IGNASI JANSÀ**

Tengo treinta y siete años y no me da vergüenza admitir que...

Este podría ser el comienzo de una de tantas publicaciones en redes sociales. Una confesión formulada en primera persona, con un tono íntimo, pero destinada a un público amplio y que refleja cómo la auto-percepción y la emocionalidad han dejado de ser esferas privadas, de pertenecer al dominio de lo íntimo, para convertirse en un escaparate donde la experiencia interior se exhibe como prueba de autenticidad, pero también donde se tiende a homogeneizar la experiencia emocional con mensajes simplistas.

En las últimas décadas ha emergido una nueva sensibilidad en torno al yo, en la que la autopercepción, la expresión emocional y la puesta en escena de la subjetividad ganan cierta centralidad en la vida social. Lo que antes se consideraba parte del ámbito privado o incluso íntimo hoy se ha vuelto material de exposición, consumo y validación.

En un mundo donde la visibilidad digital se ha convertido en una necesidad casi estructural y la autenticidad se mide por la transparencia emocional cabe preguntarse: ¿cuáles son las consecuencias de esta nueva centralidad de las emociones sobre la intimidad, la verdad y la subjetividad contemporáneas? ¿Y qué otras dimensiones políticas o culturales se entrelazan con la progresiva descentralización de la razón?

— 1 —

El giro emocional en la cultura contemporánea

La cultura posmoderna ha sustituido progresivamente el ideal del sujeto racional por el de un «yo emo-

—

**En ciertos ámbitos,
en lugar de
desigualdad, injusticia
o precariedad, nos
hablan de motivación,
autoestima o
resiliencia, llegando
hasta el manido «si tú
quieres, puedes»**

—

cional» que busca expresarse, sanar, mostrarse vulnerable y ser reconocido, validado. Vemos continuamente cómo discursos (pseudo)psicológicos han colonizado las relaciones sociales, los vínculos afectivos y la propia comprensión del yo.

Se ha popularizado una cultura terapéutica en la que distintos discursos (desde la psicología profesional hasta el *coaching* o la autoayuda) no solo ofrecen herramientas de compren-

sión o alivio, sino que actúan como nuevos lenguajes de legitimidad. Saber hablar de uno mismo, identificar traumas, gestionar emociones se ha convertido en un capital social y simbólico.

Esta mayor autopercepción no es en sí negativa: permite visibilizar malestares, romper con mandatos represivos y dar legitimidad a vivencias subjetivas tradicionalmente excluidas. Sin embargo, cuando este giro emocional se despliega en un entorno regido por la lógica digital, mercantil y neoliberal, surgen algunas paradojas.

— 2 —

Visibilidad emocional y desaparición de la intimidad

En la era de las plataformas, el yo emocional ya no se introspecciona: se expone. Redes como Instagram, TikTok o YouTube han convertido la expresión emocional en contenido: relatos de ansiedad, traumas familiares, rupturas sentimentales, vulnerabilidades de todo tipo son hoy parte del flujo constante de lo (estratégicamente) compartido.

Pero esta visibilidad emocional no es inocente: se imprime en un sistema donde, en palabras de Shoshana Zuboff (*La era del capitalismo de vigilancia*, 2019), la experiencia humana se ha transformado en una materia prima económica y gratuita para prácti-

cas comerciales ocultas de las que resulta cada vez más difícil escapar.

En esta «sociedad de la transparencia», sabemos que los algoritmos no son neutrales: privilegian y visibilizan aquello que genera respuestas emocionales intensas, porque están diseñados para maximizar la conexión emocional y el tiempo de permanencia. Cuanta más emocionalidad explícita, más visibilidad.

Nuestra intimidad se convierte así en un recurso natural humano, explotable y que alimenta las dinámicas del capitalismo de vigilancia. Una intimidad, pues, que se exhibe constantemente en busca de validación pero a la que apenas le queda algo de genuinamente íntimo. Mostrarse vulnerable no es solo una forma de catarsis, un desahogo personal; también es una estrategia de pertenencia y reconocimiento, una herramienta más para obtener visibilidad. Pero en este proceso la interioridad se erosiona: ¿cuánta autenticidad puede haber cuando la emoción se convierte en una performatividad constante?

Sin limitarnos al espacio de las redes sociales, según estudios recientes, cada vez es más habitual que los adolescentes compartan su ubicación en tiempo real 24/7 con parejas o amigos, interpretándolo como un gesto de amor o de confianza. Sin embargo, estos actos tampoco son inocentes: se convierten en otra forma de autoexposición y vigilancia constante, socavando los límites de una intimidad que se entrega y que ya no nos pertenece.

En este mismo contexto, las grietas que se abren en nuestra vida cotidiana parecen imperceptibles, pero operan en lo más profundo. Aunque quizás no usemos redes sociales, es posible que guardemos nuestras fotos en la nube, o que un robot aspiradora cree planos detallados de nues-

**Al mismo tiempo
que crece la
autopercepción,
decrece la
interioridad. Nunca
se ha hablado tanto
del yo y, sin embargo,
pocas veces ese yo ha
estado tan colonizado
por fuerzas externas**

tros hogares (que luego podrán ser vendidos a operadores tecnológicos), o que nuestras búsquedas configuren perfiles psicológicos, que nuestros relojes registren el sueño o el ritmo cardíaco, etc. Nuestra vida íntima se ha convertido en un dato continuo.

Y como señala Zuboff, «Buena parte de esta nueva labor se efectúa bajo el paraguas de la personalización, que es un modo de camuflar una serie de agresivas operaciones de extracción

que explotan las profundidades íntimas de la vida cotidiana como si de una mina se tratara».

Lo más paradójico de esta era emocionalmente hiperconsciente y expuesta es que, al mismo tiempo que crece la autopercepción, decrece la interioridad. Nunca se ha hablado tanto del yo y, sin embargo, pocas veces ese yo ha estado tan colonizado por fuerzas externas.

La visibilidad emocional convive con una estetización extrema de la vida personal: filtros, retoques, marcas personales, el auge de las cirugías estéticas y las narrativas emocionales hipereditadas en redes sociales no son desviaciones, sino expresiones inevitables de este sistema que moldea la experiencia emocional según lógicas externas de consumo y validación. Estas narrativas aplican a menudo una pátina de autenticidad sobre vidas cuidadosamente curadas, que oculta la complejidad y las contradicciones de la vida real. Una representación más de una ilusión que conecta con el concepto de hiperrealidad que Jean Baudrillard identificaba como la forma en que percibimos el mundo en las sociedades contemporáneas.

— 3 —

**Emoción vs. verdad: posverdad
y neoliberalismo emocional**

La centralidad de las emociones ha coincidido (y no por casualidad) con un momento histórico en que la ver-

dad objetiva ha perdido fuerza como referente. La llamada «posverdad» no es simplemente la circulación de noticias falsas, sino la primacía de lo que se siente sobre lo que se demuestra. En este contexto, la emoción adquiere valor de verdad: si lo vivo así o lo siento así, entonces es así.

Esta creciente primacía de la vivencia subjetiva tiende a situarse por encima de estructuras materiales u objetivas. Favorecido por un entorno neoliberal que privilegia lo individual sobre lo colectivo, ciertos problemas de nuestra sociedad se interpretan hoy más en clave individual que sistémica; la narrativa íntima sustituye al análisis estructural. De hecho, en ciertos ámbitos, en lugar de desigualdad, injusticia o precariedad, nos hablan de motivación, autoestima o resiliencia, llegando hasta el manido «si tú quieres, puedes», en cuyos términos hemos llegado a concebir la sociedad. Esta lógica, aunque empoderadora en ciertos sentidos, nos desvincula como sujetos del análisis estructural y centra el foco en nuestra competencia emocional individual, alejándonos de la reflexión sobre las causas sociales de nuestro malestar.

El resultado puede ser un estado de autocomplacencia donde el malestar se individualiza, se confunde con un eco interior y, por ello, no se politiza. Y así se consolida una dinámica difícil de contrarrestar en la que se debilitan las condiciones para el debate racional al generarse una cultura de la susceptibilidad donde el disenso se interpreta como un ataque personal.

Esta lógica no queda confinada a los ámbitos íntimos o mediáticos; también permea el espacio público. Estamos siendo testigos de cómo los gobiernos (y en particular las extremas derechas) tratan de reclutar a sus electores no desde la razón, sino desde la emocionalidad. Sus

**Tal vez hoy el
único gesto
verdaderamente
subversivo sea el de
preservar un espacio
de invisibilidad: volver
a habitar el secreto y
la interioridad como
un territorio propio e
irreductible**

contradicciones no importan mientras su discurso avive las brasas de la ansiedad colectiva. Instrumentalizan sentimientos como el miedo o el odio, que se acomodan fácilmente en el inconsciente social y abren cauces a prácticas autoritarias o a la hipervigilancia, desvelando nuestra propia indefensión frente al sacrificio de derechos fundamentales como la privacidad, convertida ya en una excepción más que en una norma.

A su vez, se extiende una sospecha hacia todo lo que se presenta como «objetivo», ya que es cierto que históricamente tales nociones han servido para legitimar exclusiones. Pero también parece difícil sostener una relación abierta con la verdad, ya que esta no puede limitarse siempre a lo subjetivo ni a lo vivido: requiere un anclaje en una base estructural, objetiva y común desde la cual operar.

Es precisamente en este terreno de tensión entre lo subjetivo y lo estructural donde también emergen los movimientos identitarios —desde colectivos que antaño fueron excluidos hasta nuevas expresiones de género— que suponen sin duda un avance significativo en la ampliación de derechos, pues visibilizan realidades silenciadas y abren espacios de reconocimiento, pero en cuyo seno parece reproducirse esa lógica neoliberal que antepone la experiencia individual al análisis de las condiciones materiales. En este contexto, estos movimientos se enfrentan a un desafío no menor y pueden verse limitados en su capacidad para abordar injusticias estructurales, al sustituir la lucha por el cambio de tales condiciones por meros reconocimientos simbólicos.

Como han señalado ciertas corrientes del feminismo materialista, cuando el género sentido desplaza al sexo biológico —es decir, si la identidad autopercibida prevalece sobre una realidad material y, por extensión, se disuelven categorías como «mujer» u «hombre»— se pierde la capacidad de nombrar y combatir las desigual-



dades concretas que sufren las mujeres por el hecho de serlo. Si todo es performativo, cabe preguntarse: ¿dónde queda la opresión estructural basada en el sexo? Cuando el discurso se reduce a una mera celebración de identidades fluidas sin cuestionar las estructuras económicas y de poder que condicionan estas desigualdades subyacentes, la lucha por la igualdad puede diluirse en el terreno de lo simbólico, perdiendo su fuerza transformadora.

—4—

Recuperar lo invisible

El yo emocional posmoderno vive en una paradoja constante: busca mostrarse para ser reconocido, pero al hacerlo se despoja de aquello que hace posible una interioridad libre y no performativa. Recuperar la intimidad no implica volver a ocultarse ni negar el valor de lo emocional, sino reivindicar el derecho a no mostrarse, a guardar silencio, a preservar una vida emocional no instrumentalizada.

A ello se suma el riesgo de delegar la vida interior en discursos superficiales replicados en redes sociales como recetas universales de bienestar. Su aparente accesibilidad reduce la complejidad de las emociones y experiencias singulares en clichés y consignas triviales. Recuperar lo invisible también implica resistirse a esos moldes prefabricados de autoayuda y cultivar una interioridad crítica y personal.

En una época marcada por la exposición emocional, el imperativo terapéutico, la dictadura del algoritmo y donde todo tiende a ser cuantificado, es urgente replantear el sentido de la vida interior y reivindicar la dimensión intransferible de lo íntimo. Tal vez la autopercepción más radical consista en saber qué no mostrar y en custodiar un recogimiento sin que medie la mirada ajena.

Tal vez hoy el único gesto verdaderamente subversivo sea el de preservar un espacio de invisibilidad: volver a habitar el secreto y la interioridad como un territorio propio e irreducible. Allí donde la intimidad se convierte en resistencia y donde la opacidad se vuelve la condición misma de la libertad. ●



La intimidad en la Edad Media

POR ALMUDENA BLASCO VALLÉS

A finales del siglo XI, Austinde, obispo de Auch, rediseñó su vivienda creando una suerte de estudio-dormitorio donde retirarse a leer y a escribir. Pagó una considerable suma, consciente de que con ese gesto comenzaba una nueva etapa en la historia de la intimidad. Algunas décadas más tarde, el monje y cronista Guillaume de Tournai, al redactar el encomio de Bernardo de Claraval con el título de *Flores Bernardi*, atribuye al monje reformador del Cister la decisión de crear un espacio privado para la lectura y escritura. Una miniatura que ilustra el texto muestra a San Bernardo escribiendo desde la cama, quedando constancia del cambio en el interior de las residencias nobiliarias que había iniciado Austinde. El principal motivo de crear un espacio donde retirarse para descansar, pero también para leer y escribir, respondía a un impulso moral surgido con la Reforma gregoriana, que buscaba un referente para poner fin a las cámaras colectivas donde se dormía compartiendo una misma atmósfera, un mismo sonido, un mismo olor. En algunos informes de los obispos que realizaban visita pastoral a las residencias de los nobles locales se hablaba, en términos negativos, de esa disposición social, y recurrían a menudo a un concepto que se fue extendiendo a lo largo de los siglos: promiscuidad.

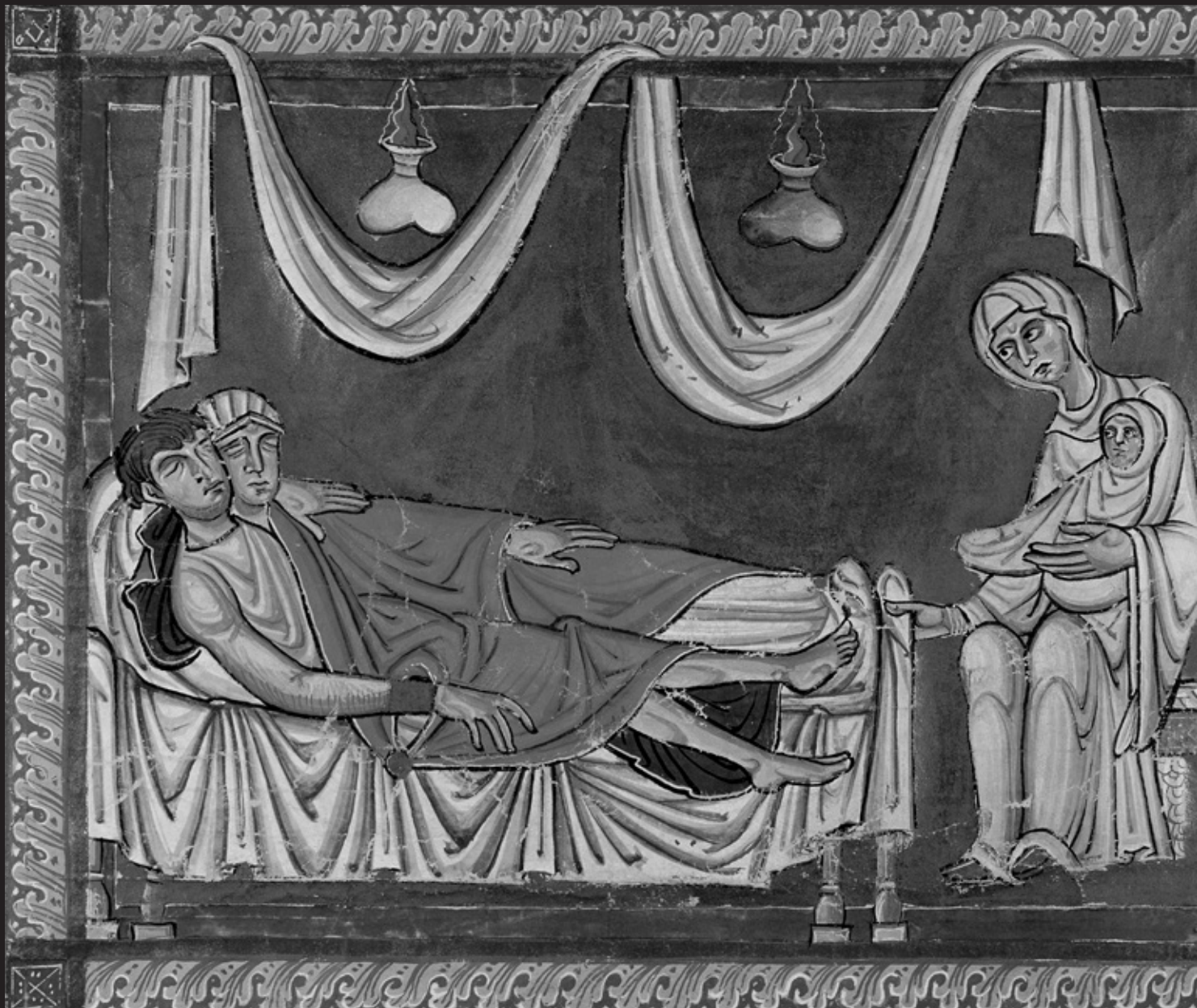
Un eco de esta atmósfera nocturna de las residencias nobiliarias del siglo XI lo encontramos en unos versos del poeta anglonormando Thomas de Inglaterra en su *roman* sobre Tristán cuando, el rey Marc de Cornualles, le censura a quien era en realidad su sobrino las relaciones con su esposa, la famosa Iseo, diciéndole: «cómo me has podido hacerme eso, tú, que dormías a nuestros pies, junto a nosotros, en nuestra cámara». Esta queja explica que, a mediados del siglo XII, se impuso la cos-



tumbre de que las residencias tuvieran dormitorios personales, habitaciones para dormir, *chambres à coucher*, como una recuperación del antiguo *cubiculum* de los romanos. El impacto social del concepto ciceroniano de *urbanitas* se aprecia en la forma en la que los relatos de caballería lo traducen como *courtoisie*, es decir, cortesía. Una novedad que llamó la atención de los miniaturistas que dan visibilidad a las aventuras de los caballeros de la Tabla Redonda, Lancelot, Gavain, Yvain cuando son recibidos y hospedados por un noble rural o incluso por un rey, y se les invita a descansar, a dormir, en una de las habitaciones mejor preparadas de la residencia, castillo o caserón, que es la habitación propia de una de las hijas del señor del lugar. Esta escena del caballero acostado junto a una doncella siendo observados, en ocasiones desde un ventanal, por el padre de ella, nos hace ver las nuevas reglas sobre lo que Henry James, en el siglo XX, llamó la *privacy*.

Luego todo fue más fácil y rápido. Se multiplicaron los enseres que facilitaban las nuevas habitaciones para dormir, camas de madera de roble que sustituyeron a los toscos catres y un selecto ajuar formado por sábanas, mantas, cojines de seda, pieles de marta cibelina para protegerse del frío en el invierno, incluso, en algunos casos, una bañera; pero además cargan de sentido a la habitación personal, siguiendo el modelo del cronista Guillaume de Tournai al utilizarla para escribir y también para leer, en privado. Una novela datada a mediados del siglo XIII y escrita en provenzal, *Flamenca*, nos informa pormenorizadamente del hecho de la vida y quebrantos amorosos de una mujer que posee «una habitación propia». Naturalmente, *Flamenca* refleja una costumbre que, en sus inicios, era privativa de las clases altas de la

^
Detalle de una edición ilustrada del roman de *Tristán* que muestra a Ginebra recibiendo una carta, 1468. Imagen: Pierpont Morgan Library.



sociedad, aunque, con el paso de los años, ese modelo de conducta se difundió al mundo de las ciudades. Fue un movimiento lento que trajo consigo dos cambios sustanciales: el primero, referido al mundo de la intimidad, pues numerosas mujeres leían relatos de amor y se interesaba por una nueva espiritualidad de carácter místico, que tanto ha marcado a la cantante Rosalía; el segundo de carácter constructivo, la difusión de las ventanas, desde donde las mujeres miraban lo que ocurría en los patios de armas de los caserones de las familias nobles; en las miniaturas que adornan las novelas artúricas, se puede ver a las mujeres asomadas desde la ventana de su habitación propia para seguir los ejercicios de las armas, las justas. También esas ventanas se convierten en una apertura al mundo. Un ensueño habitual era creer que los caballeros lograban trepar hacia ellas, eludiendo así la vigilancia y la entrada por las puertas sólidamente cerradas con llave, un elemento privativo de los hombres de

la casa y de su delegada para tal fin, la ama de llaves. En la gran novela en prosa *Lancelot del Lago*, el héroe acude a la habitación propia de la reina Ginebra a través de la ventana, y, en una ocasión, incluso, se hiere con los hierros que cerraban la misma. En todo caso, desde las ventanas las mujeres contemplaba el ajeteo de la calle, como se puede ver en esas dos mujeres que pinta Ambrogio Lorenzetti en su *Alegoría del buen gobierno* de Siena.

Desde mediados del siglo XIII, la intimidad de las mujeres se convirtió en un gesto social, llegando a extremos como el de la famosa poeta americana, Emily Dickinson, que nunca quiso salir de su habitación propia, donde leía, pero también escribía sus poemas.

Fue, precisamente, el valor en alza de la intimidad, uno de los impulsos que transformaron las residencias nobiliarias en la revolución arquitectónica que



Una miniatura de la Biblia de Saint-André-aux-Bois que representa el matrimonio de Oseas y Gómer, 1180. Imagen: Getty.



tuvo lugar en las décadas centrales del siglo XIV, caracterizadas por la guerra permanente (es la época de la Guerra de los Cien Años). Consistió en restaurar y recomponer las residencias nobiliarias, los castillos, creando todo tipo de soluciones constructivas, hoy identificadas como propiamente medievales: almenas, torreones, puentes levadizos, etc. Pero, al mismo tiempo, también sucedió que las habitaciones para dormir se ampliaron. En el caso de las mujeres, se llenaron de esa pasión desbordante del siglo XIV que un historiador definió como el «imperio de los objetos»: objetos para decorar la habitación propia donde las mujeres sociabilizaban con sus amigas, o, sencillamente, pasaban su tiempo con ellas mismas. Un mobiliario cada vez más sofisticado donde pronto triunfaron los tocadores, sobre los que se colocaron espejos, peines y todo tipo de ungüentos y perfumes. Las mujeres invertían mucho tiempo en la tarea de maquillarse, algo criticado por la defensora del espacio privado y por la dignidad de las mujeres, la escritora Christine de Pizan.

Habitaciones que también servían para guardar la ropa, el menaje, el ajuar, que las mujeres guardaban poco a poco con vistas a convertirlo en una dote a la hora de su matrimonio; muchas de las tablas de esos arcones fueron objetivo de pintores donde se narraban historias de relaciones personales de amor, de caza, de aventuras exóticas. El siglo XIV no solo produjo un cambio muy visible en las residencias nobiliarias, sino también, e incluso más llamativamente, un cambio en el interior. Gracias a esas transformaciones constructivas, las habitaciones propias comenzaron a ser caldeadas, introduciendo en ellas la gran novedad también de este siglo, las chimeneas, con las que se pudo hacer frente al cambio climático que se produjo pasado el año 1330.

Europa se enfrió, los campos se endurecieron y los campesinos tuvieron dificultades para el cultivo de sus tierras. El frío alargó la estancia en las habitaciones propias, porque limitó la vida exterior a primaveras terminales y a cortos veranos. Ese cambio sirvió también para reeducar el cuerpo a largas temporadas

La cultura de la intimidad se reforzó con la generalización de una habitación propia para las mujeres, según el deseo expresado por la gran escritora Virginia Woolf

en espacios cerrados y para introducir los grandes hallazgos alcanzados en arquitectura religiosa: vidrieras en las ventanas, que no solo se embellecían, sino que se cerraban, dando paso a largos periodos de luces tenues que entraban por los vanos. Una de las últimas transformaciones que afectaron a esa nueva vivencia de la intimidad fue el interés, y ya más, la pasión por una moda que transformaría para siempre las paredes de las habitaciones: los tapices. El siglo XIV vivió de lleno la revolución de los tapices, que adornaban las paredes y llenaban de historias lo que antes habían sido muros encalados. También, en casos concretos, en pequeñas capillas.

Fue así como la intimidad empujó a cambiar los principios y el comportamiento, dando lugar a una dinámica social entre lo privado y lo público que marcaría el signo de la historia social europea en los siguientes siglos. A medida que se mejoraban las habitaciones privadas y, a medida que se extendían esos planteamientos a otras capas sociales, las matrices urbanísticas en las ciudades, construidas con un diseño gótico, permitieron que las casas de mercaderes, comerciantes, artesanos e incluso campesinos adinerados se adaptaran al modelo donde el espacio público se contrarrestaba con un espacio privado. Lo que vino a continuación fue una mejora sostenida de este modelo constructivo, donde se tuvo que dilucidar un hecho de enorme importancia en el imaginario que se crea, primero en Italia central y más tarde en el resto de Europa, de donde



y cómo se hallaba la virgen María en el momento en el que llegó el Arcángel para anunciarle. Los grandes pintores del momento, como Duccio y Fra Angélico, optaron por representarla en el espacio público de la casa, sentada o recostada en un sillón, eso sí, con el gesto clásico de la representación las mujeres de la época, que era con un libro en las manos. Tuvieron que pasar muchos siglos para que un pintor rectificara esta decisión de sus viejos colegas. Fue Dante Gabriel Rossetti, inspirador y máximo exponente del movimiento prerrafaelita, que situó a la Virgen en el momento de la Anunciación en el lugar privado de la casa, exactamente tendida en la cama.

En este cambio iconográfico promovido por los pintores de finales del siglo XIX no solo se vio rectificado un proceso histórico de larga duración, sino que se esperó mejorar la imagen que se tenía de la Edad Media, adelantando varios siglos el hecho de poder adentrarse en la intimidad de una persona. Sin embargo, no fue Rossetti el primer en abordar esta cuestión, sino que lo hizo en 1435 Jan van Eyck al pintar el doble retrato del matrimonio Arnolfini. Tal fue la osadía que el egregio pintor tuvo al representar a los esposos en su habitación propia que no duda en decirlo abiertamente con una expresión que así lo indica: «Jan van Eyck estuvo aquí». Esta fascinante pintura, tantas veces interpretada, muestra cómo el humanismo se interesó vivamente por indagar en la intimidad de las personas, menoscabando el principio de la *privacy* en favor de crear un modelo social que dependía principalmente de un modelo devocional. Fue, precisamente, la devoción moderna la que permitió ahondar públicamente en la intimidad, mediante registros del comportamiento, del pensamiento o de las dudas que, especialmente las mujeres, tenían en sus habitaciones propias para dormir. Las «autobiografías» de mujeres como Margery Kempe o Juliana de Norwich nos muestra, precisamente, la necesidad de situar su vida en el límite de la intimidad. Porque, en definitiva, esta devoción moderna no solo fue una ascética mística, sino que también fue la extensión de una espiritualidad en lo cotidiano. La cultura abrió así el espacio para entender el peso de la intimidad de lo cotidiano

en la vida personal, especialmente de las mujeres, como se puede ver en las pinturas de Domenico Ghirlandaio y Andrea Mantegna. Gracias al humanismo, se abrió un mundo nuevo que se interesó por mostrar a las mujeres en sus habitaciones a la hora de dar a luz a un hijo, ese acto tan íntimo y a la vez tan peligroso para ellas. Al fin y al cabo, la cultura de la intimidad se reforzó con la generalización de una habitación propia para las mujeres, según el deseo expresado por la gran escritora Virginia Woolf; un deseo que percibo en el sueño con el que Vittore Carpaccio presenta la *Leyenda de santa Úrsula* (un cuadro expuesto en la Academia de Venecia). Todo lo que rodea a esta mujer dormida, la cama, los muebles, la ropa, los objetos que decoran el espacio, todo en fin es la prueba de que retirarse a la habitación para dormir es también para soñar. ●



UN ESPACIO SEGURO PARA LA PALABRA Y LA ESCUCHA: LA RELACIÓN TERAPEUTA-PACIENTE

POR **VERÓNICA SUKACZER**

— Necesidad —

El hombre, o la mujer, entra a un bar. Son, tal vez, las cinco de la tarde de un día viernes. Falta poco para que finalice la jornada laboral y llegue el fin de semana. Afuera cae una llovizna persistente y triste. Adentro la iluminación es escasa y la melancolía del día parece habitar desde siempre. Solo un par de mesas están ocupadas.

Nuestro personaje se sienta a la barra del lugar y pide una cerveza. Está agobiado de, tal vez, un trabajo que se repite día tras día, una mala paga, una pelea inconclusa con su pareja, un par de hijos adolescentes ejerciendo su cuota de odio hacia el mundo.

A los pocos minutos otro hombre, u otra mujer, entra al bar y se sienta a su lado. Pide un café con leche.

Por un instante, cerveza y café con leche se observan y se reconocen solos, hastiados, agotados. Dos *burnouts* habitados de palabras que no saben dónde pronunciar.

Entonces algo se enciende en ellos. No algo nuevo, sino el recuerdo de una necesidad. Con las vistas clavadas en sus bebidas, primero uno y luego otro se contarán sus vidas completas, sus miserias, sus felicidades, sus anhelos, sus errores. Se confesarán lo inconfesable en esa sombra en medio del día que es el bar, sin juzgarse, sin responderse siquiera, sin escucharse.

Tal vez tienen una borrachera feroz de cosas atragantadas y que allí mismo van a devolverlas (un vocablo mucho más amable que «vomitarlas»), aunque este último



sea más preciso), porque la ocasión es la apropiada, porque el de al lado es un desconocido a quien nunca volverán a cruzar, a quien ni siquiera podrían reconocer en la calle, un día soleado. Y porque se ha abierto en esos minutos una especie de mundo alternativo, un multiverso que es pura intimidad.

Un lugar y un momento para decirlo todo.

La ironía es que, en la vida real, nuestros personajes no se sentirán más livianos ni más tranquilos ni más dichosos luego de aquel acto de desahogo sin consecuencias. No resulta aquella conversación una acción terapéutica, no alcanza para entender lo no dicho, lo inconsciente; ni para crecer, cambiar, mejorar, soltar, seguir o el verbo que cada uno precise.

Esa conversación con nadie no construye una relación, no hay adaptación ni flexibilidad ni validación. No hay escucha activa ni empatía. No hay límites ni comunicación clara ni coherencia ni flexibilidad.

No hay, en resumen, del otro lado, un terapeuta calificado para llevar hacia algún sitio válido toda esa información.

Para saber qué hacer y para qué.

Para entender cómo y qué se necesita para construir un vínculo seguro en el que pueda nacer la confianza.



— Paciencia —

La palabra paciencia deriva del latín *patientia*, que a su vez viene del verbo *pati*. El participio de presente de este verbo es *patiens*: paciente, que significa tanto sufrir como soportar como padecer.

Sufrir, soportar o padecer una enfermedad, un tratamiento, una confirmación, una autorización, una receta, una cura, una resolución, una espera.

Ser paciente para que acabe el dolor, para que se calme la mente, para cimentar una relación con alguien que puede ayudarnos a que se acabe el dolor, a que se calme la mente. Nada es instantáneo.

Ese tiempo de ser pacientes es lo que quisieron ahorrarse nuestros personajes del principio (así les irá). Y es lo que aceptó Lorena H. (respetares el anonimato de los pacientes) luego de atravesar por varias terapias que no llegaban a buen puerto.

«Creo que era yo la que no me permitía el tiempo necesario para conocer a mis terapeutas —dice Lorena—, siempre encontraba algo que me molestaba de ellos y me aferraba a eso para abandonar la terapia. Uno usaba un perfume que yo detestaba, otra tenía un lenguaje corporal que me producía incomodidad, otra tardaba demasiado en responder algún mensaje mío, y si no me escribía cuando le pedía cambiar un turno, por ejemplo, si no estaba para mí ahí... ¿cómo iba a estarlo en la terapia?»

Lorena no estaba aún preparada para ser paciente cuando buscó un terapeuta. Porque nadie (o casi nadie) llega al consultorio y narra su vida, se expone, demuestra vulnerabilidad. Solo con paciencia llega la confianza, esa herramienta que implica adaptación, conocimiento del otro, comodidad, empatía.

Para lograr todo ello el terapeuta, a su vez, debe hacer uso de otro vocablo que deriva del latín: *sperare*, tener esperanza.

El buen terapeuta debe poder esperar.

Así lo explica el psiquiatra y psicoterapeuta Irvin D. Yalom (Estados Unidos, 1931) en su obra *El don de la terapia*:

«Los terapeutas principiantes deben aprender que hay momentos para estar sentados en silencio, a veces en silenciosa comunión, a veces simplemente esperando que los pensamientos del paciente aparezcan bajo una forma en la que puedan ser expresados».

Será de esa paciencia y espera, de la paciencia de la espera, de donde surgirá el gesto terapéutico. Mientras el profesional aguarda, da espacio, no apura; el paciente comienza a ser reconocido como persona. No será el ser anónimo del bar con una historia para contar lo que dura su trago. Será individuo. Será una voz.

— Escucha —

Quizás sea lo mismo escuchar que estar.

Quizás no sea lo mismo escuchar que estar.

¿Existirá ese justo equilibrio? ¿Será eso lo que define la presencia terapéutica? ¿Alguien podrá ofrecer una respuesta o cada terapeuta con su «librito»?

Si nos detuviéramos a analizar las conversaciones cotidianas entre amigos, podríamos fácilmente identificar un patrón: cada uno quiere contar su propia historia.

Pongamos un ejemplo: A acaba de pasar por una cirugía menor y B, C y D lo visitan la tarde en que regresa a su casa del sanatorio.

Por supuesto, A contará los pormenores de su operación. Mientras lo escuchan, B, C y D estarán, sin ninguna duda, recuperando información de sus propios archivos mentales médicos, porque eso es lo que desean compartir con los amigos.

Entonces la conversación se comportará de esta manera:

A: —Cuando desperté de la anestesia...
B: —¡Me pasó lo mismo! Me acuerdo que cuando la enfermera...
C: —Ustedes son muy debiluchos. Cuando yo entré al quirófano...
D: —¿Saben cuántas cirugías tengo yo...?

Y así, cada uno intentará encontrar el momento, el hueco para rellenar con su narración.

Todos están. Todos escuchan. ¿O nadie está y nadie escucha al otro?

Así conversamos los mortales: queriendo oír nuestra propia voz al tiempo que oímos —o fingimos oír— al otro.

En terapia las cosas funcionan de otro modo. Irvin Yalom se refiere a este estar presente en la escucha como su esquema del «aquí y ahora», lo cual significa «permanecer concentrados en lo que está ocurriendo en la relación terapeuta-paciente».

Por su parte, el padre del psicoanálisis, don Freud (Austria, 1856–Reino Unido, 1939), llama a la escucha «atención flotante»: «No querer fijarse en nada en particular y prestar a todo cuanto uno escucha la misma atención parejamente flotante». Esto significa que mientras el paciente hace su asociación libre, el terapeuta lo escucha todo sin prejuicios y sin privilegiar ningún elemento del discurso.

Frente al terapeuta, Brenda G. se ríe de ese exceso de atención que a veces hasta la abruma.

«A veces pienso que hacer terapia es un acto de narcisismo, y ojo que el narcisismo no es mi problema. Pero todo es yo, yo, yo, y siento que puedo cansarla o aburrirla a mi psicóloga y hasta me pregunto si no debería preguntarle por ella, cómo está, si tuvo un buen día... Pero ya sé que me va a contestar con otra pregunta que me va a hacer volver al yo, yo, yo. Igual me hace bien tener ese espacio en el que puedo hablar de mí sin culpa, sin tener que cuidar a nadie, es un alivio».

Luego de aceptar ser paciente y de asumir la espera, que surja esta escucha atenta, este estar presente, este aquí y ahora, esta atención flotante, este yo-yo-yo, permitirá que la relación incipiente se afiance y crezca para darle lugar a la confianza.

Para que algo se abra y surja la palabra.

— Verdad —

Desde el *Talmud*, filósofos, intelectuales y también psicólogos se han apropiado de la frase que dice: «No vemos las cosas como son, vemos las cosas como somos».

Si le damos la razón a estas palabras, la verdad absoluta no existe. Todo hecho queda teñido de la subjetividad de cada uno, de cuál es su historia, sus traumas, sus pasiones, sus experiencias y valores. Incluso, desde qué ángulo percibe aquello que quiere narrar.

¿Es la verdad la herramienta que habita el espacio terapéutico?

¿O es la autenticidad?

¿O son ambas?

En la obra *Dolto para padres*, del psicólogo y psicoanalista Jean-Claude Liaudet, se puede leer: «Hablar con franqueza solo es posible si se sabe escuchar». Y antes de eso: «El silencio resulta más traumatizante que las palabras, pues lo que no se expresa se vive siempre como algo malo, vergonzoso, algo que es preciso ocultar».

No haremos distinción entre terapias para niños o para adultos. Como explica el psiquiatra y psicoanalista J. D. Nasio (Argentina, 1942): «Estrictamente hablando, no deberíamos distinguir entre psicoanalista de niños y psicoanalista de adultos. ¿Por qué? Porque sea cual sea la edad del paciente que recibimos —una persona mayor o un bebé—, escucharemos siempre

un niño que sufre (...). No hay más que un solo psicoanalista, aquel que trabaja con la emoción intemporal que atraviesa la vida del paciente desde la infancia hasta el momento en que está ante nosotros».

Regresemos a la pediatra y psicoanalista Dolto (Francia, 1908–1988); es Nasio, su coterapeuta durante los años de formación, quien recuerda el modo en que ella se presentaba a sus pequeños pacientes: «Yo me llamo Françoise Dolto. Soy psicoanalista y digo la verdad de la vida a los niños».

La verdad de la vida es lo que todos los que inician una terapia quisieran recibir. Ese secreto. Pero lo cierto es que la verdad que realmente se busca es la que está en uno mismo, la coincidencia entre lo que se dice y lo que se es. La llamaremos, entonces, autenticidad.

Le dejaremos la palabra al psicólogo Carl Rogers (Estados Unidos, 1902–1987), a través de su obra *El proceso de convertirse en persona*:

«He descubierto que cuanto más auténtico puedo ser en la relación, tanto más útil resultará esta última. Esto significa que debo tener presentes mis propios sentimientos, y no ofrecer una fachada externa, adoptando una actitud distinta de la que surge de un nivel más profundo o inconsciente. Ser auténtico implica también la voluntad de ser y expresar, a través de mis palabras y mi conducta, los diversos sentimientos y actitudes que existen en mí. (...) Solo mostrándome tal cual soy, puedo lograr que la otra persona busque exitosamente su propia autenticidad».

Para Jorge C., la terapia no se trató de ser auténtico, sino de descubrir cómo serlo. «Yo era la típica persona *Zelig* —dice Jorge, en referencia a una conocida película de Woody Allen en la que el personaje principal es descrito como el hombre camaleón—, sobre todo en mi adolescencia; era tanta mi necesidad de ser aceptado por los demás que podía pasar de ser un *hippie* pacífico por la mañana a casi un *barrabrava* —un hincha de fútbol violento— por la tarde, con tal de ser parte del grupo con el que estaba. Era eso o ser invi-

sible. Me llevó muchos años de terapia descubrir, por fin, quién era yo, si es que lo descubrí».

— Encuentro —

Tal vez Cerveza y Café con leche, nuestros personajes del comienzo, siguen preguntándose cómo construir un vínculo seguro y útil con otro que los escuche.

Nosotros, de este lado, nos hemos ido acercando.

Paciencia, espera.

Escucha, empatía.

Verdad, autenticidad.

A esta misma pregunta —la de cómo se logra la confianza en el encuentro terapéutico—, la psicoanalista Silvia Bennuon (Argentina, 1954) la responde con literatura:

«No hay un psicoanalista.

Hay muchos. Tantos como pacientes haya.

El escuchar al otro, el deseo de un lazo para ayudar en el sufrimiento y la empatía producen un movimiento.

El paciente comienza a alojarse en ese espacio terapéutico.

Lugar único de sostén, en donde la intimidad va construyéndose entre los dos.

La presencia del analista en su función, con intervenciones, interpretaciones y construcciones

históricas de los momentos de la vida donde todavía no había palabras, hace que el analizante hable.

Pero no es cualquier hablar.



Es el poner palabras al sufrimiento, los síntomas, las pérdidas, los traumas.

Al amor y el desamor.

En ese espacio el analista, desde el lugar del otro, comienza a sentir su inconsciente que está estructurado como un lenguaje.

Así el psicoanalista ayuda y direcciona a cada uno de sus analizantes a bordear esa verdad que lo constituye, que lo hace único, singular e irrepetible como sujeto de su propio deseo».

— Desencuentro —

A veces, sin embargo, nada de lo relatado hasta arriba funciona, encaja, sana.

A veces no hay paciencia ni escucha ni se construye la confianza.

Este artículo no desea pecar de ingenuo: ni todas las terapias son útiles a todos, ni todos los pacientes encuentran el terapeuta indicado, ni todos los terapeutas, por el solo hecho de realizar los estudios necesarios, resultan competentes.

A veces ese contrato sin firma entre escucha y palabra se rompe.

Le sucedió a Claudia F., cuando una terapeuta sacada de quicio la echó de su sagrado consultorio psicoanalítico porque había hecho un comentario sobre la terapia cognitivo-conductual.

Le sucedió a Laura R., cuando el terapeuta, frente a la angustia por su situación económica, comenzó a darle consejos de inversión.

Le sucedió a Marco G., cuando su terapeuta, de un día a otro, le dijo que ya no tenía horarios para él. Y

a Giuliana M., cuando esperó pacientemente a que su terapeuta se conectara a la sesión virtual y este no apareció una vez, dos veces...

Como dijo el pediatra, psiquiatra y psicoanalista Donald W. Winnicott (Reino Unido, 1896-1971) en sus conferencias clínicas: «La salud se basa en la experiencia repetida de ser desilusionado en dosis soportables».

Sin decepción no hay madurez emocional.

Sin haber sentido dolor sería imposible reconocer los momentos de bienestar.

Necesitamos, entonces, recapitular.

Paciencia, espera.

Escucha, empatía.

Verdad, autenticidad.

Decepción, frustración.

Y por fin caen todas las fichas, se construye el gran edificio de la relación entre el buen terapeuta y el paciente que podemos ser, y le permitimos cerrar esta nota a J. D. Nasio con una frase de su libro *¿Cómo actuar con un adolescente difícil?*:

«Ser maduro es haber adquirido una nueva manera de amar al otro y de amarse a sí mismo».

Y si bien parecería que todo el tiempo estuvimos ocupándonos de la terapia, en verdad siempre hemos estado hablando de la vida. ●

Nicole Kidman en *Eyes Wide Shut*, 1999.
Fotografía: Warner Bros. / Stanley Kubrick
Productions / Hobby Films / Pole Star.





Imagen de portada:

Maggie Cheung y Tony Leung Chiu-wai
en *Fa yeung nin wah (In the Mood for Love)*, 2000. Fotografía: Jet Tone
Production / Block 2 Pictures / Paradis Films.

Primera edición: diciembre 2025

© 2025, Todos los derechos reservados

© 2025, WabiSabi Investments, S.C.

www.jotdown.es

Barcelona / Sevilla / Rosario

ISSN: 2254-5913

Depósito Legal: SE 3223-2012

Editor:

Ángel L. Fernández

Dirección editorial:

Rubén Díaz Caviedes

Coordinación en Argentina:

Andrea Calamari

Diseño original:

Tau Diseño

Publicidad:

Raquel Torres O'Valle

Corrección:

Ricardo Jonás G.

Edición:

Jot Down

Distribución en España:

Soidem / Azeta

Distribución en Argentina:

Big Sur



Certificado SGSCH-PEFC-COC-000387
The Organization
Sappi Europe SA

Esta edición ha sido publicada con ayuda de la Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.



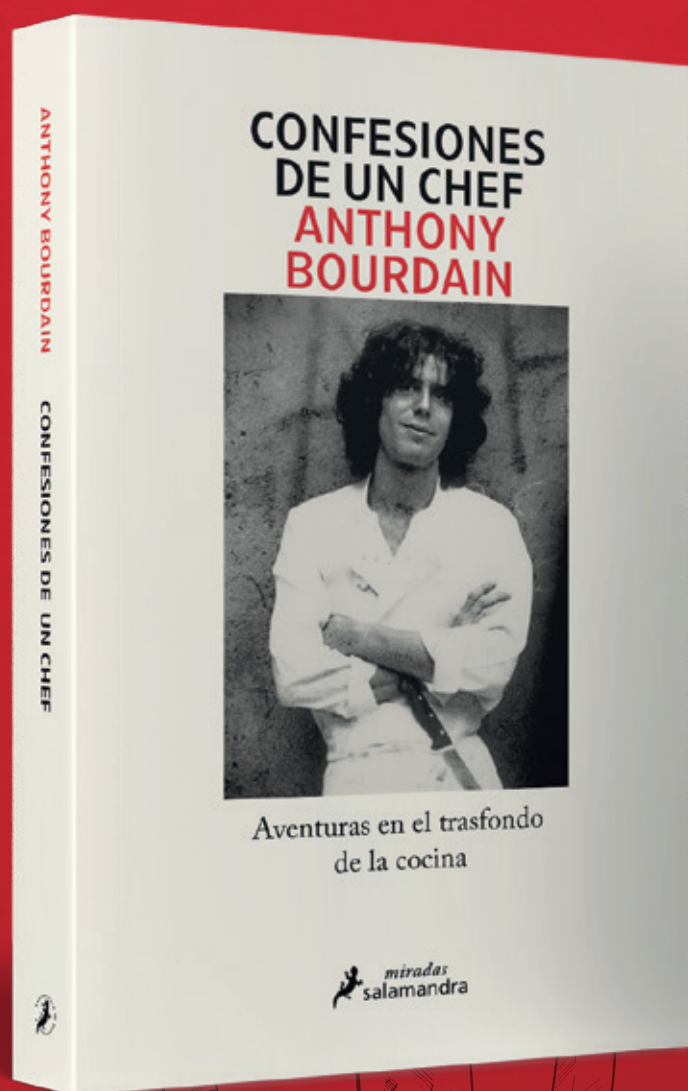
Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



25.º aniversario del clásico indiscutible que puso patas arriba el oficio culinario

«Un libro cautivador. [...] Más terroríficamente apasionante
que una novela de Stephen King». *The Sunday Times*

«*The Bear* no existiría sin *Confesiones de un chef*». *Vogue*



El *arte* toma Sevilla



El Espacio Santa Clara presenta “**Una habitación propia**”, de **Concha Ybarra**, una mirada profunda a la identidad y la memoria desde la pintura sevillana contemporánea.

La Sala Atín Aya acoge “**El perro negro**”, una inmersión poética de **Paco Pérez Valencia** en los paisajes interiores del alma humana.



Descubre la
agenda *cultural*



NO8DO
AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

Sevilla
FeelingLAND