

SOCORRO VENEGAS
ESTACIÓN DE LA MEMORIA

CARLOS VELÁZQUEZ
LA BALADA DE LOS COEN

JESÚS RAMÍREZ-BERMÚDEZ
BEF: CANCIÓN SIN PALABRAS

NÚM. 179 SÁBADO 15.12.18

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

**ALFRED
HITCHCOCK**
HOMBRE
EN SUSPENSO
ALEJANDRO TOLEDO



EGON SCHIELE
(1890-1918)
EL EROTISMO
DOLIDO
FRANCISCO GOÑI

VISIONES Y ABISMOS

FUEGOS DE ALBERTO CHIMAL ◦ ANA GARCÍA BERGUA

Egon Schiele, *Mujer sentada con las piernas encogidas*, gouache sobre papel, 1917 > Fuente > Google Art Project

El cine de Alfred Hitchcock trasciende el lugar común que intenta situar al autor como el mago del suspenso, una etiqueta demasiado estrecha para la complejidad de sus películas. En ellas sondea la violencia manifiesta o latente, la percepción del peligro, el miedo, los abismos que cuestionan o reflejan a sus personajes a través de un filtro oscuro, con "un componente sexual enrarecido", además de la absoluta maestría del relato y del lenguaje cinematográfico que ahora recobra su espectacularidad y asombro en la pantalla grande, con motivo del ciclo y la exposición de Hitchcock —todavía en curso— en la Cineteca Nacional.



ALFRED HITCHCOCK

HOMBRE EN SUSPENSO

ALEJANDRO TOLEDO

Una exposición algo limitada, que nada tiene que ver en calidad y amplitud con la de Stanley Kubrick que se montó hace un par de años en la misma Cineteca Nacional, ni tampoco, en lo que a Alfred Hitchcock respecta, con la que estuvo en París y Montreal casi dos décadas atrás (*Hitchcock y el arte: Coincidencias fatales*), nos ha dado la oportunidad de volver a ver en pantalla grande parte de la filmografía (casi toda su etapa estadounidense) de aquel que fue bautizado comercialmente como *el mago del suspenso*, pero que siempre fue más allá de esa seña equívoca. Lo dice muy bien Guillermo del Toro en su volumen monográfico (de 1990, reeditado en estos días como acompañamiento de la muestra): "Hitchcock es el gran maestro de los sentimientos humanos (de las debilidades en especial) y no se limita a ser el 'mago del suspenso', título fácil que lo hace ver como el relleno de una variedad en una fiesta infantil".

Sería, en tal caso, una fiesta infantil atacada por unas aves furiosas, como

sucede en el cumpleaños de Cathy Brenner en *Los pájaros* (*The Birds*, 1963)... Por cierto, se pregunta Del Toro por qué son los pájaros los emisarios del caos en la cinta, eso qué significa; incluye, al revisar la bibliografía clásica hitchcockiana, variadas respuestas. Está la de Truffaut, para quien las aves están "básicamente hartas de ser capturadas y confinadas en jaulas —si no son comidas— [...] y han decidido invertir los papeles". Coincide con él Robin Wood: "Los pájaros se están vengando del hombre por la persecución de que éste los hace víctimas". El cineasta español Víctor Erice cree que la cinta plasma "una serie de obsesiones procedentes de la marcada educación católica" de Hitchcock, por lo que la aparición del mal puede tener un origen divino...

Por lo pronto, ya hemos dado un par de nombres a los que hay que acudir de inmediato para entender mejor a Alfred Hitchcock. Son los libros y los autores que pueden acompañarnos a las salas cinematográficas. El primero es François Truffaut y *El cine según Hitchcock* (*Le cinéma selon Hitchcock*,

DIRECTORIO

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

Twitter:
@ElCulturalRazon

Roberto Diego Ortega

Director
@sanquintin_plus

CONSEJO EDITORIAL

Julia Santibáñez

Editora
@JSantibanez00

Facebook:
@ElCulturalLaRazon

Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki • Delia Juárez G. • Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Bruno H. Piché • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

Director General Editorial: Adrian Castillo Coordinador de diseño: Carlos Mora Diseño: Maria Fernanda Osorio

Contáctenos: Conmutador: 5260-6001. Publicidad: 5250-0078. Suscripciones: 5250-0109. Para llamadas del interior: 01-800-8366-868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 10



Los pájaros,
1963.

1966; 1974 en español, con continuas reediciones en Alianza Editorial); y el segundo es Robin Wood y *El cine de Hitchcock (Hitchcock's films, 1965)*; con la única edición en Era, de 1968)... De estos títulos se sirve primariamente Del Toro, quien no tuvo acceso, claro está, cuando publicó su libro en 1990 e iniciaba su carrera como cineasta, al tomo que Camille Paglia dedica a *Los pájaros*, aparecido ocho años después.

¿Cuál sería la respuesta de Paglia al misterio de esas aves depredadoras? Cree que la autora del relato original, Daphne du Maurier, pudo haberse inspirado en los bombardeos a Londres durante la Segunda Guerra Mundial y el terror que estos generaban; asegura además que en Hitchcock "la mujer es el cuervo, y sus tacones altos, semejantes a estiletes, son las garras de la naturaleza rapaz"... Combina ambas explicaciones al decir que la llegada de Melanie Daniels (Tippi Hedren) a Bodega Bay "se asemeja a los comandos que desembarcaron bajo el fuego y escalaron los acantilados de Normandía el Día D". Habla de la vagina, a partir de William Blake, como la jaula del varón. Se pregunta si la furia de las aves es una exteriorización de las soterradas animosidades y de los celos criminales del triángulo femenino de la película: las dos novias de Mitch y su madre. Cita a Hitchcock cuando apunta:

Todo lo que puedo decir acerca de *Los pájaros* es que la naturaleza suele ser terriblemente dura con nosotros si jugamos con ella. Los hombres desenterraron el uranio de las entrañas de la tierra y mire lo que ha pasado. *Los pájaros* expresa la naturaleza y lo que ésta puede hacer, así como su inherente peligrosidad.

Luego de evaluar todo ello Camille Paglia concluye que "*Los pájaros* no es sino una pelea entre los 'pájaros del amor' y lo que Truffaut llama

'los pájaros del odio', una batalla entre múltiples, contradictorios impulsos".

Yo tengo una explicación más simple: las aves son símbolos fálicos. En Hitchcock siempre hay un componente sexual enardecido. En *Vértigo* (1958), por ejemplo, insiste en mostrar, aun con perspectivas forzadas, aquella torre Coit que está en la cima de una montaña en San Francisco, y que literalmente presenta (o representa) la potente erección del protagonista... Lo que recuerda al poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig y su "Epitalamio ancestral":

Con pompas de brahmánicas
[unciones
abrióse el lecho de tus
[primaveras,
ante un lúbrico rito de
[panteras
y una erección de símbolos
[varones...

Bajo esta perspectiva podrían ser revisadas muchas de las películas de Alfred Hitchcock y uno encontraría, dispersos aquí y allá, esos "símbolos varones". En *Los pájaros* esto se incrementa, pues las aves llenan la pantalla, en un paisaje casi orgiástico, y ese ataque final a Melanie Daniels, la escena en la que se invirtió mayor tiempo (con un esfuerzo similar al que llevó el asesinato de la ducha de *Psicosis*), es una tremenda violación múltiple. De hecho, luego de esa semana de estar enjaulada y rodeada de pájaros sujetos a su ropa, la actriz tuvo un colapso nervioso que la

condujo al hospital. A la vez, durante la filmación Tippi Hedren sufrió un brutal acoso por parte del director (que en estos tiempos sería severamente sancionado por la opinión pública, con una condena unánime en las redes sociales). En lo privado, ella marcó sus distancias con Hitchcock, se atrevió a decirle que no. Aun así, él consumó otro ataque sexual contra ella en un siguiente filme, *Marnie, la ladrona (Marnie, 1964)*, en aquella otra escena en la que el marido (Sean Connery), casado con la joven mediante un chantaje (al hacerle saber que está enterado de sus continuos robos a hombres ricos), la penetra, en su luna de miel, ante el rostro impávido de ella. Se dice que Tippi Hedren mantuvo, en esta segunda filmación, la misma frialdad con el director que la de su personaje con los hombres, y que su comunicación se dio a través de terceros. Por su rechazo, Hitchcock amenazó con hundirla. Y logró hacerlo, al congelarla como actriz. Esto no parece importarle demasiado a Camille Paglia, reconocida figura del feminismo moderno, para quien en el difícil diálogo privado con el cineasta Tippi Hedren tuvo la última palabra.

No es la mía una acusación a destiempo, pues se trata de anécdotas muy conocidas. Hay incluso una cinta para televisión, *La chica (The Girl, Julian Jarrold, 2012)*, que detalla lo ocurrido a Tippi Hedren. Tampoco se trata de desacralizar al director. Como titularía su obra biográfica Donald Spoto (otro de los autores básicos), Hitchcock tenía un "lado

“TODO LO QUE PUEDO DECIR ACERCA DE LOS PÁJAROS ES QUE LA NATURALEZA SUELE SER TERRIBLEMENTE DURA CON NOSOTROS SI JUGAMOS CON ELLA. LOS HOMBRES DESENTERRARON EL URANIO DE LAS ENTRAÑAS DE LA TIERRA Y MIRE LO QUE HA PASADO”.

oscuro" que es acaso, además, una de las fuerzas que subyacen a su cinematografía: una visión compleja, algo tortuosa, de las relaciones humanas. Su cine, por lo mismo, no puede ser observado de modo inocente. Si lo celebramos sólo por su virtuosismo técnico o por crear sofisticados aparatos de entretenimiento, estamos siendo superficiales y haciendo a un lado lo esencial. La oscuridad está en el fondo.

DOS ASESINOS

Véase, por ejemplo, la que se considera como la primera "Hitchcock movie", *El inquilino* (*The Lodger*, 1927), en realidad la tercera de la lista, en donde ya aparecen temas u obsesiones que serán desarrollados en los títulos siguientes. Incluso hay un largo hilo que va de esa cinta, también llamada *El asesino de las rubias*, a *Frenesí* (*Frenzy*, 1972), la penúltima, en donde aparece un personaje conocido como *el asesino de las corbatas* (por ser ése su instrumento favorito para matar). Uno y otro son reencarnaciones de esa patología que ve en la mujer a la víctima o el enemigo a vencer, cuando la cercanía implica peligro. En *El inquilino* (qué curioso) hay una escena que parece anticipar el muy famoso asesinato en la ducha de *Psicosis*. Ocurre cuando el huésped (Ivor Novello), de quien el espectador sospecha que puede ser el *vengador* (quien cada martes estrangula, en un Londres neblinoso, a una dama rubia), intenta ingresar al baño en el que Jane (Daisy Jackson) se asea. El seguro está puesto y sólo tiene lugar un diálogo con la puerta de por medio. En el futuro y en la imaginación de quien ve ahora ese filme, no habrá puerta que detenga al criminal, pues nada le cierra el paso a Norman Bates.

Daisy Jackson es la primera rubia Hitchcock. Y una de las más célebres será Grace Kelly, quien aparece en tres películas del cineasta británico: *Con M de muerte* (*Dial M for Murder*,

“HITCHCOCK HACE PARECER NATURAL, E INCLUSO ALEGRE, LO MÁS TRUCULENTO. LA VENTANA INDISCRETA CUENTA CÓMO SE REALIZA UN FEMINICIDIO: EL MARIDO, HARTO DEL MAL HUMOR DE SU ESPOSA, LA MATA Y LA HACE PEDAZOS CON UN CUCHILLO DE COCINA”.

1954), *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) y *Para atrapar al ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955). Ella cuenta, como algo anecdótico (una curiosidad del *detrás de cámaras*), que en el primero de esos tres filmes, al trabajar en la escena en la que su personaje sufre un intento de estrangulamiento, el director pidió a los implicados que se comportaran como si se tratara de la filmación de un encuentro sexual. Este momento fue visto ahora, en la Cineteca Nacional, exactamente como lo filmó Hitchcock, en tercera dimensión; las manos de Grace Kelly salieron de la pantalla para tomar unas tijeras que terminará por incrustar en la espalda de su ejecutor.

LA INCOMODIDAD DEL VOYEUR

Hitchcock hace parecer natural, e incluso alegre, lo más truculento. *La ventana indiscreta* cuenta cómo se realiza un feminicidio: el marido, harto del mal humor de su esposa, la mata y la hace pedazos, con un cuchillo de cocina y una sierra. Parte de esa historia es observada por un vecino fotógrafo que está encerrado en su departamento luego de haber sufrido un accidente, al capturar una imagen periódicamente valiosa en una carrera automovilística. La parte alegre del argumento, los intentos del fotógrafo por no comprometerse con su novia y llevar un romance ligero, sin futuro, tiene el contrapeso de ese hecho sórdido que ocurre a unos pocos metros, en el departamento

de enfrente. Quizá se trate de una de las cintas más complejas del autor, quien convierte ese patio trasero (una enorme construcción montada en un foro hollywoodense) en un sistema de multipantallas, en el que cada ventana cuenta una historia, la mayor parte del tiempo de modo gestual, con los recursos del cine mudo. Eso se admira aún más en la sala cinematográfica, donde *La ventana indiscreta* adquiere mayor potencia. Se diría que ese es su elemento natural, como cine puro, para brillar al cien por ciento.

Es un cuadro en el que están reflejados los futuros posibles de la pareja, e incluso las combinaciones que se pueden dar en las relaciones humanas, pues en el grupo están incluidos una pareja de lesbianas, una familia convencional, los recién casados, la soltera joven acosada por los lobos, la soltera madura a la que deprime no encontrar un buen compañero, la escultora que disfruta su soledad creativa, el músico en sus crisis al intentar dar forma musical a una nueva melodía, la pareja madura con un perro como hijo (*perrijos*, les llaman ahora)... Son espejos de lo que viven o podrían vivir L. B. Jeffries (James Stewart) y Lisa Fremont (Grace Kelly). El reflejo más arduo, claro está, es el de la pareja mal avenida, lo que desembocará en el crimen del que ellos serán testigos indirectos.

Es asombroso, en verdad, cómo todo esto puede estar ocurriendo en la pantalla. Aun en estos tiempos de grandes adelantos tecnológicos, la creatividad del cineasta y su astucia para realizar este montaje van más



Psicosis, 1960.

allá de lo que uno podría prever: se trata de un cine elevado a la décima potencia.

Además, en Hitchcock hay una suerte de denuncia implícita, que es también el señalamiento de una enfermedad común: en lugar de mirarnos a nosotros mismos e indagar en nuestros miedos más profundos, nos detenemos a ver lo que le ocurre al vecino y lo juzgamos. El espectador va al cine a enterarse de lo que viven los otros. El arte cinematográfico ofrece la posibilidad de asomarse al espacio privado, da licencia para observar.

El *voyeur* es el protagonista... pero todos lo son con él, hasta percatarse

de que aquello que miran es lo que mejor los retrata. El psicópata más truculento, ése que vigila desde un agujero a la dama que se prepara a ducharse, es alma gemela del cineasta y del espectador. Las ventanas son espejos. El que mira a los otros se mira en los otros.

No es gratuito que *Psicosis* arranque como una invitación a observar lo que ocurre en un cuarto de hotel, al que se accede precisamente a través de una ventana indiscreta. Se invade un espacio privado, de ahí la incomodidad de quien observa. ¿Y qué hay? Una pareja de amantes furtivos que acaban de tener sexo a media tarde, a la hora del almuerzo. Algo que acaso no

“EL VOYEUR ES EL PROTAGONISTA... PERO TODOS LO SON CON ÉL, HASTA PERCATARSE DE QUE AQUELLO QUE MIRAN ES LO QUE MEJOR LOS RETRATA”.

debíamos estar viendo pero que nos interesa. Con igual morbo se llega al momento del crimen, en donde el espectador asume, con Bates, su travestismo y su furia. Su gran cuchillo es, de nuevo, un evidente símbolo fálico.

Para el público que cae en las redes del cineasta hay un equilibrio extraño entre la fascinación, producida acaso por su virtuosismo técnico, su hábil manejo de las herramientas cinematográficas, punto en el que muchos prefieren detenerse, y la turbación de ver a la humanidad retratada en sus aspectos más truculentos. Porque en sus películas el hombre no es sólo *el otro*, el de enfrente, sino también uno mismo.

Si un momento lo descifra es el gran final de *Vértigo*: cuando James Stewart contempla el abismo y no sabe cómo enfrentarlo. Es a la vez triunfo y derrota: poder verse al fin de modo profundo (milagro que logra en sus mejores películas este mago del suspenso metafísico) y darse cuenta de lo inútil que resulta ese descubrimiento. ■



La ventana indiscreta, 1954.

Recuperamos un texto que prefigura el mundo imaginario de Alfred Hitchcock, escrito por él mismo a los veinte años.

GAS

ALFRED HITCHCOCK

Ella no había estado nunca en esta parte de París; sólo había leído sobre ella en las novelas de Duvain, o la había visto en el Grand Guignol. ¿Así que esto era Montmartre? Ese horror en el que el peligro acechaba al abrigo de la noche, en el que las almas inocentes perecían sin previo aviso, donde el destino salía al encuentro del incauto, donde se divertían los “apaches”.¹

Se movió cautelosamente a la sombra del alto muro, mirando furtivamente hacia atrás en busca de la oculta amenaza que quizás le siguiera los pasos. De repente se precipitó en un callejón, sin preocuparse mucho de a dónde conducía... avanzando a tientas en la densa negrura, con la única idea firmemente grabada en su mente de esquivar al perseguidor... siguió y siguió... ¿cuándo se acabaría?... Luego una puerta de la que salía un chorro de luz se presentó ante su vista... Aquí... en cualquier sitio, pensó.

La puerta se abrió sobre un tramo de escaleras descendentes... escaleras que crujían de viejas mientras ella se esforzaba por deslizarse hacia abajo... luego oyó el sonido de risas de borrachos y se estremeció: seguro que era... No, eso no. ¡Todo menos eso! Llegó al pie de las escaleras y vio una taberna de espantoso hedor, con las ruinas de lo que una vez fueran hombres y mujeres entregándose a una orgía de alcohol... luego ellos la vieron, la imagen de la pureza amedrentada. Media



El cineasta, en su juventud.

docena de hombres corrieron hacia ella entre los gritos de aliento del resto. La agarraron. Gritó de terror... hubiera sido mejor que la atrapara su perseguidor, fue su único y fugaz pensamiento mientras la arrastraban brutalmente por la habitación. Los desalmados no perdieron tiempo en decidir su destino. Se repartirían sus posesiones... y ella... ¡Cómo! ¿No era esto el corazón de Montmartre? Tenía que morir... las ratas se darían un banquete. Después la ataron y la llevaron por el oscuro corredor y subiendo un tramo de escaleras hasta la orilla del río. Las ratas acuáticas tenían que celebrar un banquete, dijeron. Y luego... haciendo oscilar su cuerpo adelante y atrás, la dejaron caer con un chapoteo en las turbulentas y oscuras aguas. Se hundió más y más y más. Sintiendo tan sólo una sensación de ahogo, esto era la muerte... entonces... “Ya se lo he sacado, señora”, dijo el dentista. “Media corona, por favor”. ■

.....

Fuente: *Hitchcock por Hitchcock*, edición de Sidney Gottlieb, traducción de Martha Heras, Plot Ediciones, Madrid, 2000. Este relato se publicó originalmente en *The Henley: Social Club Magazine of the Henley Company, Ltd.*, núm. 1, junio, 1919. Volvió a publicarse en Donald Spoto, *La cara oculta del genio* y con pequeñas variaciones en Maurice Yacowar, *Hitchcock's British Films*.

¹ Hombre de los barrios bajos de París. (N. de la T.)

El arte de las primeras décadas del siglo XX tuvo dos sellos distintivos: la decepción y la búsqueda.

Egon Schiele (1890-1918), artista precoz nacido en Viena, no fue ajeno al sentimiento trágico que lo rodeaba, exacerbado por la muerte de Dios que anunció Nietzsche. Arropado por Gustav Klimt empezó a explorar y captar el inconsciente en sus lienzos. A lo largo de su breve carrera —murió a los veintiocho años—, Schiele retrató seres rotos, que miraban hacia adentro, desgarradamente solos: seres del nuevo siglo.

EGON SCHIELE

EL EROTISMO DOLIDO

FRANCISCO GOÑI

El convulso siglo XX se inauguró vestido de luto por la muerte de Dios. Años antes, Nietzsche había desmantelado la ideología judeocristiana a través de un nuevo diálogo con los dioses griegos. Esa orfandad, paradójicamente, era iluminada por las luces de la industrialización, los avances científicos y médicos. Se ornamentaba con desasosiegos políticos y filosóficos. Ese clima —laboratorio y semillero— también propició rupturas en el arte, deviniendo en nuevas perspectivas estéticas. Estas incorporaron las teorías psicoanalíticas del doctor Freud, que estaban a punto de ebullición tanto en academias y talleres como en bares y cafés donde se reunían intelectuales y artistas.

Se entiende que el prestigiado director de la Academia de Bellas Artes de Viena, Gustav Klimt, haya decidido terminar con la proporción y perspectiva tradicionales, *acuati-zando*, como si de sueños se tratara, figuras humanas y personajes de su narrativa cromática. Su discurso, por demás psíquico, abrió un nuevo camino para crear desde los sótanos del inconsciente.

Todavía más lejos quiso llegar el joven Egon Schiele. A sus dieciséis años, en una provincia a treinta kilómetros de la capital austriaca, ya pintaba trenes enigmáticos sin destino y paisajes de la Baja Austria que recogía en la memoria, pues su padre era jefe de la estación de Tulln. Desde 1906, con la acuarela *Durch Europa bei Nacht (Europa de noche)* inició una línea dramática, casi expresionista, que revelaba su fuego interno: trazos intensos, luz que rasga el lomo del crepúsculo. En ese tiempo, su padre sufrió un ataque de demencia y quemó los bienes de la familia. Alucinaba personas para las que pedía lugar en la mesa; poco después falleció. La pasión de Egon por dibujar trenes nunca desaparecería.

A LOS DIECISIETE AÑOS ya contaba con su primer autorretrato: perfil afilado con fondo oscuro, casi en penumbra. El semblante comunica anhelo



Mujer arrodillada en vestido rojo naranja, dibujo, 1910.

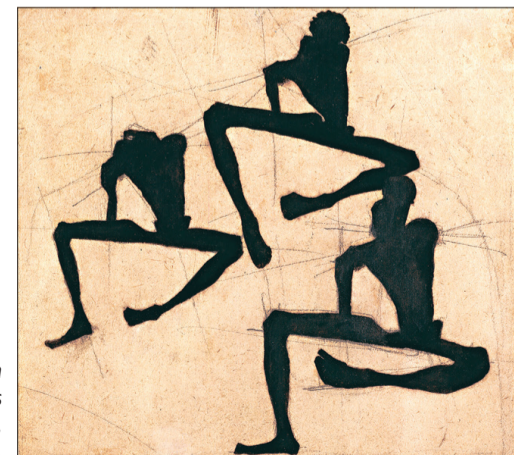
de poetas, filósofos, políticos y creadores de toda índole.

En contra de la concepción imperial del arte, anquilosada y pomposa, unos años antes se había fundado el movimiento Secesión, encabezado por Gustav Klimt y secundado por los arquitectos Otto Wagner, Josef Hoffmann y Adolf Loos. En el alucinante palacio con cúpula dorada de Secesión, construido por Joseph Maria Olbrich, primaban febriles exposiciones bajo la influencia estética que venía de Alemania y Francia. El emblema era: *Al tiempo su arte; al arte, su libertad*. El creador que expresó, como nadie antes, voluntad de encontrar la nueva verdad fue Klimt. Lo demostró en *Nuda Veritas*, óleo de una mujer desnuda que invita al espectador a mirarse y reconocerse en un espejo. La imagen se reproduce en *Ver Sacrum*, la revista del movimiento, con una frase de Schefer: "Verdad es fuego y fuego quiere decir iluminar y quemar".¹ La incitación de Klimt abrió un concepto fundamental en la pintura y el pensamiento: el hombre moderno encuentra la verdad no en el espejo, sino en la mujer. Klimt pintará cantidad de féminas,

“INICIÓ UNA LÍNEA DRAMÁTICA, CASI EXPRESIONISTA, QUE REVELABA SU FUEGO INTERNO: TRAZOS INTENSOS, LUZ QUE RASGA EL LOMO DEL CREPÚSCULO. EN ESE TIEMPO, SU PADRE SUFRIÓ UN ATAQUE DE DEMENCIA Y QUEMÓ LOS BIENES DE LA FAMILIA”.

del porvenir, expectación. Viste cuello alto y lazo de satén, como solían hacerlo los artistas.

Al ver su talento, los maestros Karl Strauch y Max Kahrer le recomendaron inscribirse en la Academia de Arte de Viena. Así, de una vida tranquila en provincia pasó a la capital imperial circundada por la majestuosa avenida Ringstrasse y flanqueada por bellos edificios neorrenacentistas como la Ópera y el emblemático Burgtheater. Viena vivía transformaciones y un periodo de muy intensa vida social: cosmopolitismo extremo, migraciones masivas, estancias



Composición con tres desnudos masculinos, dibujo, 1910.



Fuente > Google Art Project

Autorretrato con cabeza inclinada, óleo sobre madera, 1912.

ondinas, seres misteriosos que habitan la sustancialidad, lo absoluto: sin límites en la electricidad del tiempo líquido.

La *femme fatale* de Klimt fertiliza, es un ídolo y hay que rendirle culto. Hace simbiosis con el agua, es una primavera y es la muerte. En ella suceden los ciclos de la naturaleza. Como en Freud, Eros y Tanatos son fuerzas que no se divorcian: se complementan. Esta visión será impronta en los artistas que le sucedieron.

CUANDO SCHIELE SE INSTALÓ en Viena, el ambiente se repartía entre salones de la alta burguesía, a los que Klimt y otros pintores se filtraban para seducir a mecenas a través de retratos que ofrecían y, por otro lado, la vida nueva de rumbos distintos, una cultura de *fin de siècle* bajo los influjos del pensamiento de Ludwig Wittgenstein, Nietzsche y Freud. Las tertulias intelectuales de Peter Altenberg y Hermann Bahr se llevaban a cabo en los espacios por excelencia de la época: los cafés. Para explicar al

viejo continente a partir de la importancia fundacional de una mesa de café, dice George Steiner en *La idea de Europa*:

El café es el lugar para la cita y la conspiración, para el debate intelectual y para el cotilleo, para el *flâneur* y para el poeta o el metafísico con su cuaderno [...] es el club del espíritu.²

La historia cultural de Viena no se puede entender sin la existencia de los cafés Central, Hawelka, Sperl, Museum y Griensteidl. Schiele, desaliñado y con diecisiete años, vestido con las ropas guangas del tío y un sombrero grasiento, no tenía acceso ni a los salones, ni a los cafés. Lo confesó años después a un amigo: "Cuando me hice independiente, contra la voluntad de mi madre y mi tutor, para vivir como artista vivía al principio como perro". El poco dinero que recibía lo gastaba en cigarrillos y en la renta de un cuarto en los suburbios.

Aunque el ánimo no faltaba, tampoco tuvo un gran recibimiento en la Academia de Bellas Artes, ubicada en la Schillerplatz. Su profesor Christian Griepenkerl, académico y conservador, no entendió su estética. Prácticamente lo corrió del salón: "Es el demonio quien lo ha cagado en mi clase", dijo. Dos años más tarde Schiele abandonó la academia. Sin embargo, la fortuna lo compensó con intereses, pues al poco tiempo conoció a Klimt, quien lo acogió y motivó a seguir. Incluso Schiele hizo un par

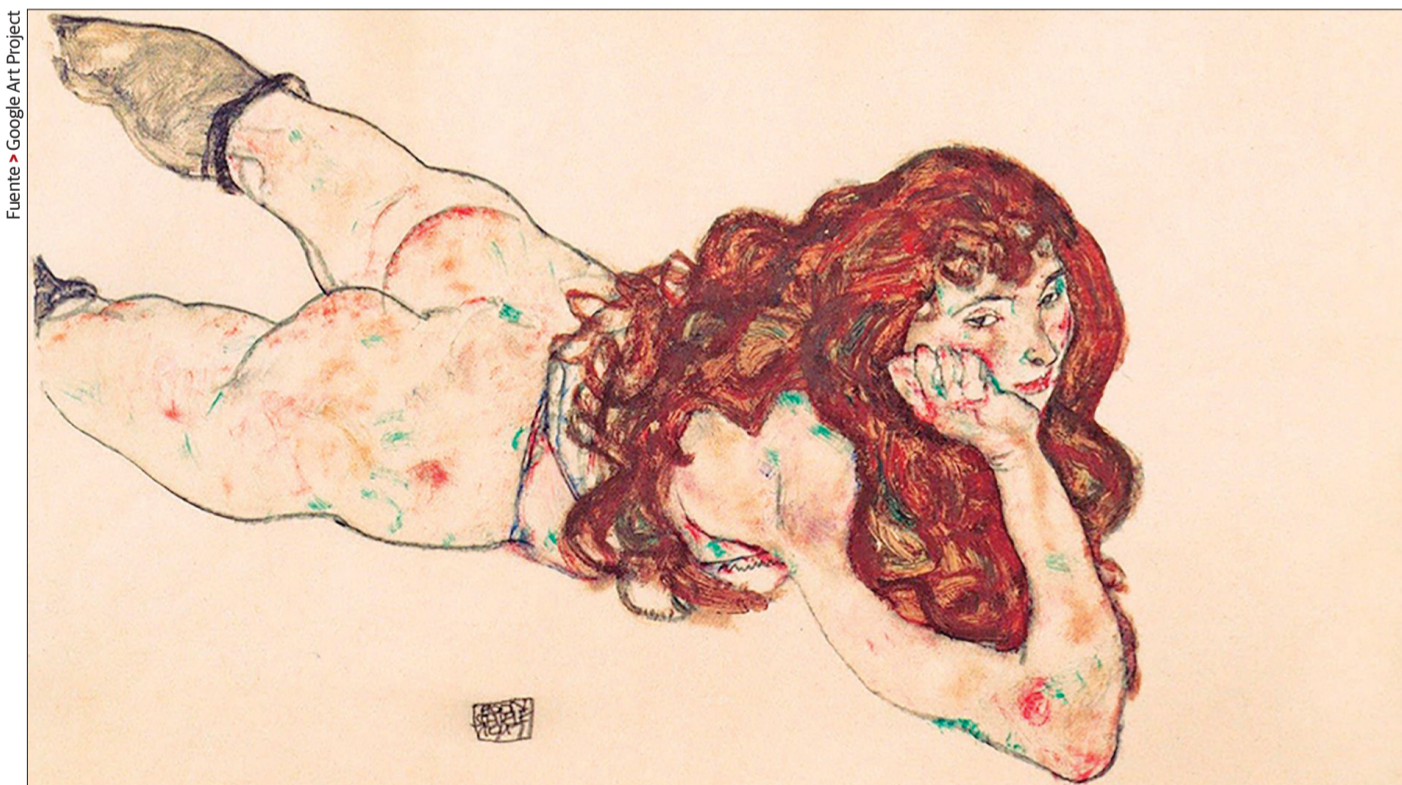
de obras dentro del perímetro estético de Klimt, tanteando temáticas y formatos.

En 1909 fundó junto a Paris von Gütersloh el Neukunstgruppe (Grupo del arte nuevo), alineación efervescente que intervenía espacios e invitaba a artistas incomprensidos. Una exposición organizada en el Salón Pisko fue decisiva, ya que ahí conoció al crítico Arthur Roessler, quien sería su amigo y lo habría de presentar con renombrados coleccionistas y editores. Siguió un periodo relevante de proyección y exposiciones internacionales en Budapest, Múnich, Berlín y Zúrich.

PARA AQUEL ENTONCES, Schiele sacudía los rasgos ornamentales de su pintura —el eros klimtiano— y comenzaba a definir la estética personal: ausencia de fondo, angulosidad y parquedad en los contornos. El cuerpo era visto como territorio de placer y dolor. Al eliminar todo revestimiento, lo dejaba suspendido en el abismo. El despojo llegaba al extremo que casi dejaba ver las estructuras óseas de sus personajes, figuras huesudas, desencajadas, que se contorsionaban hasta el margen de la desarticulación.

Sus personajes retratados lucen frágiles, vulnerables, sorprendidos en la hora de la intimidad. En estos encuadres furtivos con selección de colores diáfanos, el artista acentúa las zonas sexuales. Schiele es narrativa de erotismo dolido, donde los cuerpos se refugian en sí mismos del

“SU PROFESOR CHRISTIAN GRIEPENKERL, ACADÉMICO Y CONSERVADOR, NO ENTENDIÓ SU ESTÉTICA. PRÁCTICAMENTE LO CORRIÓ DEL SALÓN: ‘ES EL DEMONIO QUIEN LO HA CAGADO EN MI CLASE’, DIJO. DOS AÑOS MÁS TARDE SCHIELE ABANDONÓ LA ACADEMIA”.



Fuente > Google Art Project

Desnudo inclinado, tiza negra y color sobre papel, 1917.

“SERÁ DESDE ESE REFUGIO ONÍRICO QUE EL CREADOR DE VIENA REALICE LAS OBRAS QUE LO CONSAGRARÁN COMO EL PINTOR DEL FANTASMA INTERIOR, PROYECTADO EN CUANTO MODELO DESFILÓ ANTE SUS OJOS”.

ruido del mundo. A diferencia de la poética de Klimt, este erotismo es solitario, las imágenes son péndulos que oscilan entre violencia y soledad. Eros ya no es el invitado de honor. Y conforme avanza el tiempo, las imágenes de Schiele mostrarán con cierta obscenidad el fracaso del amor. Las mujeres ya no son diosas, han perdido su aura mítica. Josep Casals agrega en *Afinidades vienesas*: “Lo que en Klimt es mito, en Schiele es angustia y cotidianidad fantasmagórica”.³

La verdadera filosofía del *fin de siècle* cristaliza en los sonámbulos de Schiele. Ya no hay esperanza de un mundo mejor, las madres están muertas o enfermas, los hombres son arrojados a la miseria. Se apagan las velas del fin de siglo. El poeta y el pintor ya no proponen un orden de las cosas, son simples paseantes, expectantes que van de pasaje en pasaje, atravesando el dolor.

En tono visionario escribió en 1911: “Yo sueño en la unión de colores más cálidos, se quiebran, adquieren relieve [...] El pintor puede mirar, pero ver es algo más”.⁴ Insiste en la libertad del creador y en el ejercicio de voluntad en la obra como *leitmotiv*. Ese mismo año forma con Kubin y Klee el grupo Sema. Entonces pretende romper con todo y empezar de cero. Afirma: “El artista debe ser él mismo. Vive para un arte eterno, pues viviendo para sí, no puede aspirar sino a vivir eternamente”.

LA INDIVIDUALIDAD CREADORA que Schiele enfatiza es, sin duda, el mismo rasgo de época que marca el inicio de la modernidad, señalado por Octavio Paz al referirse a Baudelaire. Puede verse en las obras que trabajó hacia 1912: personajes aislados, sórdidos, eremitas cercanos a la muerte y en autorretratos que muestran su separación del mundo. A la par, profundiza su exploración plástica en el lenguaje corporal, el erotismo radical, masturbatorio, inquietante. Si para entonces sus obras comenzaban a causar desconcierto público, en una carta hace una afirmación peligrosa: “Iré tan lejos que la fuerza de mis obras vivientes infundirá miedo”.⁵

Como si lo estuviesen escuchando las autoridades de Neulengbach, es acusado de inmoralidad y perversión de menores, arrestado y encarcelado durante casi un mes. Había pasado una temporada con su modelo y amante Wally (Valerie Neuzil) y la gente del lugar no lo vio con buenos ojos. Ya antes era conocida su preferencia por modelos jóvenes, incluso había pintado a sus dos hermanas. En el juicio se le acusa de secuestrar a una joven y de hacer dibujos eróticos de menores. Como remembranza a la inquisición, el juez decide quemar una obra públicamente.



Haciendo el amor, dibujo, 1915.

En protesta, dentro de la cárcel Schiele continúa dibujando. En su diario de prisión, reescrito por su fiel amigo Roessler, aclara contrariado:

No he sido arrestado a causa de una muchacha histérica, sino por haber producido dibujos eróticos [...] Pero se trata simplemente de obras de arte y ninguna obra de arte es obscena.⁶

Al quedar libre, Schiele habría de completar su visión con estas palabras: “Reprimir al artista es un delito, es asesinar la vida cuando germina”.⁷

Tras este episodio, que supuso un estrago al arte universal, él y sus

La muerte y el hombre, óleo sobre tela, 1911.



contemporáneos continuaron las exploraciones semánticas. Aquella *Nuda Veritas* de Klimt se craqueló. Ya no representaba las preguntas que los artistas hacían en sus obras. Kokoschka sentenciaba: “El hombre moderno ha perdido el rostro”. Por su parte, Alfred Kubin proponía un “reino de los sueños, un refugio para los descontentos de la cultura moderna”. Será desde ese refugio onírico que el creador de Viena realice las obras que lo consagrarán como el pintor del fantasma interior, proyectado en cuanto modelo desfiló ante sus ojos. Schiele pasó a la inmortalidad como el pintor del ánimo crepuscular: “En torno a mí se han disipado todos los colores”.⁸ Esa confesión también recogía una enorme nostalgia de la naturaleza, aquella atmósfera de la infancia.

EN DEFINITIVA, su tabla de salvación fueron el retrato y el autorretrato. En los personajes plasmados vertía una suerte de amor oscuro, místico, que daba cuenta del conflicto interior. Por esta razón, su *poesis* se ha vinculado a los versos de Georg Trakl: “El manantial azul a tus pies, lleno de misterio el rojo silencio de tu boca”.⁹ El *yo* solicitaba con urgencia un espejo para renacer. Un lugar para ser algo y/o alguien más en la noche cósmica.

1918 fue el año más relevante y aniquilador para Egon Schiele. En febrero falleció Gustav Klimt, su admirado mentor y amigo. Lo despidió con un retrato en su lecho de muerte y estas palabras: “Un artista de increíble perfección, un hombre de profundidad extraña; su obra es su santuario”. Semanas después, con la 49 Exposición de Secesión, Schiele se consagró ante la élite artística y social de Austria. Pudo alcanzar el reconocimiento anhelado por años. En ese otoño emprendió un viaje a Hungría con Edith Harms, quien fuera su esposa sólo por tres años, pues adquirió una infección gripal y falleció. Schiele fue contagiado, le bastaron tres días para morir también.

Así, el artista vienés más relevante del momento gozó la gloria durante ocho meses. Días después, la monarquía de los Habsburgo también se diluía. Estaban por iniciar los días aciagos, de penumbra, que vivían los sonámbulos en la obra de Schiele. ▣

NOTAS

¹ Josep Casals, *Afinidades vienesas*, Anagrama, Barcelona, 2003, p. 415.

² George Steiner, *La idea de Europa*, FCE, México, 2006, p. 34.

³ Casals, *op. cit.*, p. 428.

⁴ Casals, *op. cit.*, p. 429.

⁵ Casals, *op. cit.*, p. 431.

⁶ Wolfgang Georg Fischer, *Schiele*, Taschen, Madrid, 2007, p. 23.

⁷ Fischer, *op. cit.*, p. 25.

⁸ Casals, *op. cit.*, p. 437.

⁹ Georg Trakl, *Unterweggs (En camino)*, El Tucán de Virginia, México, 1998, p. 57.

FRANCISCO GOÑI (Ciudad de México, 1977), librero, ensayista y poeta, es autor del volumen de ensayo *A la orilla del mundo* (2013).

Una madre muy ofuscada, un escritor plagiaro con gusto por la música, una esposa no-muerta y un muchacho abusivo que termina burlado: todo ellos habitan *Manos de lumbre*, volumen de cuentos de Alberto Chimal que recientemente empezó a circular en librerías. Aquí, la narradora Ana García Bergua desmenuza las seis historias y destaca cómo los personajes son llevados a situaciones límite, que los confrontan consigo mismos.

CUENTOS

QUE QUEMAN

ANA GARCÍA BERGUA

Alberto Chimal es un narrador polifacético que, si un género ha cultivado con peculiar maestría y devoción, ha sido el del cuento en sus variables largas y cortas, especialmente las más breves, como la minificción. Su página de internet *Las Historias* es un compendio exhaustivo de grandes ejemplos del género, ejercicios para practicantes y crítica del cuento, pero sobre todo es muestra del entusiasmo que este género tan difícil le despierta, entusiasmo que lleva a muy buen puerto en sus libros, tanto de cuento como de novela. Desde luego *Manos de lumbre* (Páginas de Espuma), su libro de relatos más reciente, no es la excepción.

En una entrevista realizada para el portal de *Letras Libres*, el escritor mexiquense cuenta que para este libro realizó el ejercicio de ampliar cuentos que ya había escrito o incluso publicado en versiones más reducidas. Procedimiento interesante y que a estas alturas resulta hasta novedoso, pues si un instrumento utilizamos con frecuencia los narradores en estos días, es la tijera. Sin embargo, no siempre un buen relato *si breve, es dos veces bueno*, como se suele decir. A veces es necesario dejar que la materia narrativa se desenvuelva por completo y, en efecto, algo que me llamó la atención en la extensión de estas historias es que, paradójicamente, así desarrolladas ahondaron en su misterio y su riqueza.

LOS SEIS CUENTOS de los que se compone *Manos de lumbre* están escritos con una prosa diáfana y fluida que hace que resalte de manera perversa la muy oscura conciencia de sus protagonistas: un escritor plagiaro, una madre acomplejada y agresiva, una joven hipnotizada por un adolescente que se cree muy listo, una mujer al borde de la muerte cuya mente es trasladada a una máquina, un curandero-gurú que lee las enfermedades en el sudor de la ropa de sus pacientes, un hombre que desapareció y al que quizá abdujeron los marcianos. En estas conciencias atormentadas, crueles y tóxicas en muchos casos, seres de "manos de lumbre" que

destruyen lo que tocan, Chimal explora los abismos posibles de nuestra naturaleza y sus consecuencias en registros y ámbitos muy diversos. Van desde la muy realista posibilidad de que exista un escritor que plagie frases de las canciones populares y las desarrolle como literatura —podría ser una imagen de este libro, aunque las frases serían los cuentos ampliados del propio Chimal—, hasta las historias que se acercan de maneras diferentes a la ciencia ficción, tanto serías como chocarreras, o las que rozan lo fantástico, como el caso de la joven hipnotizada que bien podría ser un cuento de fantasmas o de posesión. El interior de estos personajes se abisma, llevados a una situación límite y el resultado es estremecedor.

Como señalaba, "Los Leones del Norte", el primer cuento del libro, es el texto más realista y hasta costumbrista, pues tantea con ironía y humor un terreno bastante conocido, al mezclar un par de casos de plagios de escritores que saltaron a la luz pública e incluso inventar un grupo musical cuyo nombre nos recuerda al de otra banda con nombre felino. Sin embargo, este cuento es sólo la puerta de entrada a una dimensión en la que lo fantástico, lo grotesco, la ciencia ficción y la farsa se van entrelazando con hilo finísimo para crear una atmósfera de familiaridad con el delirio; aunque el lector no lo desee, algo de todas estas historias le tocará de cerca.

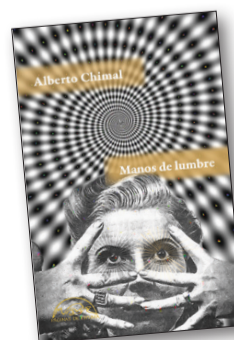
MIS RELATOS PREFERIDOS de *Manos de lumbre* serían, personalmente, "Marina", el cuento fantástico en el que la libido truculenta de un adolescente que se quiere aprovechar de su prima dormida despierta a un personaje aterrador, y "Voy hacia el cielo", la historia del hombre que asegura haber sido abducido por los marcianos. Esta historia recupera la ciudad de los años ochenta y sobre todo a los personajes de la generación de los sesenta, los lectores de, entre otras cosas, la revista *Duda*, perfectamente reconocibles y entrañables, que buscaron su libertad en lo interior y lo metafísico, y tuvieron vidas trágicas en muchos sentidos:

Cuando yo nací, mi tío Pablo tenía veintitrés años. Estudiaba en la Facultad de Ingeniería, le gustaba la música, apoyaba al movimiento zapatista y lo secuestró un ovni. Según él.

"Voy hacia el cielo" parece rendir un homenaje y a la vez darle el beneficio de la duda, precisamente, a toda aquella generación. Este último cuento está escrito con gran maestría y logra ahondar en el personaje sin perder nunca una muy pertinente ambigüedad que incluso se mantiene en la revelación final.

EN OTRA REALIDAD se situaría "La segunda Celeste", un relato que linda la ciencia ficción. En él, el autor parece preguntarse qué es el *yo* y, de existir un mecanismo que reprodujera el cerebro con todas las conexiones producto de la experiencia sustituyéndolas por circuitos electrónicos, hasta dónde llegaría la libertad de aquella conciencia prisionera de una máquina, sus interacciones con la realidad y las de las personas *vivas*: ¿sería una persona o una especie de fantasma? O "Final feliz", uno de cuyos personajes es un curandero que aspira el sobaco de sus pacientes y descubre por el olor sus más profundas verdades. Este cuento tiene un humor fantástico, un poco loco, y el final fársico es absolutamente inesperado. En "Una historia de éxito" aparece otro de esos charlatanes, una vidente llamada Ubaste, cuyos mensajes de por sí borrosos torcerá para su aberrante conveniencia una madre acomplejada y de inteligencia muy escasa. Y es que en este sentido, la locura y el humor permean en todos estos cuentos, que se leen con placer y angustia, todo a la vez. En ese sentido, Alberto Chimal ha escrito un libro de relatos redondísimo, el culmen de la aspiración de todo cuentista que se precie.

Falta decir que la narrativa de estos cuentos es vertiginosa; las conciencias algo desquiciadas que nos cuentan estas historias avanzan implacables y, aunque *Manos de lumbre* nos queme como papa caliente, no lo podremos soltar. **■**



Publicamos otro de los relatos generados por el ciclo de charlas Los escritores viajan en el Metro, un prelude de las celebraciones que ocurrirán en 2019 por los cincuenta años de ese sistema de transporte. Socorro Venegas comparte en este caso sus primeros recuerdos en la capital: indefectiblemente se vinculan al primer viaje en un vagón naranja.

ESTACIÓN

DE LA MEMORIA

SOCORRO VENEGAS

En la FIL escuché a António Lobo Antunes contar que cuando era un joven médico vio en el hospital a un hombre cargando a un niño que había muerto de leucemia. El cuerpo del pequeño estaba cubierto por una sábana, pero escapaba un pie desnudo. Se balanceaba, como si estuviera vivo. Decidió que quería escribir para ese pie. Escuchar esto me cimbró. Y necesito conectar esa anécdota con mi propia historia. Cuando escribí el texto que sigue, a propósito de un ciclo de lecturas de escritores que viajan en Metro, no tenía esta referencia, que ahora siento indispensable.

La primera vez que viajé en Metro era una niña de ocho años. Vivía con mi familia en Cuernavaca y mis papás me trajeron al Hospital 20 de Noviembre a visitar a mi hermano menor, que estaba internado, enfermo de leucemia. La aventura era enorme. No viajábamos mucho y de pronto tenía la oportunidad de subirme a un autobús en el que regalaban refresco y dulces de canela. Eso tienen los niños: pueden transformar una vivencia cruel en algo distinto, algo cercano a un recuerdo entrañable. Así, mientras mi mamá se consumía, yo miraba los árboles pasar a toda velocidad por la ventanilla. Mientras ella se quedaba dormida en su asiento, vencida por el cansancio de las noches en vela, yo masticaba caramelos y devoraba con los ojos todo aquello que, pensaba, veía mi hermano en su camino al hospital.

Cuando lo daban de alta y podía ir a casa unos días, él me enseñaba sus pijamas y pantuflas. Sus cuadernos para colorear. Algunos juguetes. Limpiaba el lugar donde comía, doblaba su ropa y la guardaba. Mi hermano era ese niño metódico y pulcro. Yo en cambio me iba a dormir con lo que tuviera puesto. Era una pequeña bárbara a la que mi papá, indolente, dejaba crecer mientras mi madre corría de ida y vuelta al DF.

Llegamos a la central de autobuses en Taxqueña y bajamos presurosos. Era un ritmo extraño, al que no estaba acostumbrada. Eso era la ciudad. Gente que corría y fingía no ver, iban todos esquivándose con gran precisión, rumbo a lugares donde los esperaban desde hacía mucho.

Mis papás casi no hablaban, el silencio se había profundizado con la enfermedad de mi hermano. Así, de alguna manera yo iba descubriendo la ciudad a solas. Vi que compraban boletos, pero no me dieron uno, me ordenaron pasar debajo del torniquete. Mi

“YO IBA DESCUBRIENDO LA CIUDAD A SOLAS. VI QUE COMPRABAN BOLETOS, PERO NO ME DIERON UNO, ME ORDENARON PASAR DEBAJO DEL TORNIQUETE”.

mamá apretaba fuerte mi mano, yo también la suya. Si me perdía, estaba segura de que nunca me encontrarían.

El único tren que conocía estaba en un parque al que ya no iba, pues la enfermedad me había quitado tanto a mi compañero de juegos como los paseos. Era muy chica para conocer tanto la culpa, ese sentimiento perfectamente inútil, destructivo como pocos. Ya no podía pedir paseos, ver la televisión ni ir a una fiesta porque mi hermano no podía, y cómo íbamos los demás a divertirnos si él no lo hacía. Una anticipación del sentimiento que surge cuando alguien muere y uno sobrevive, como si debiéramos saltar todos al pozo, como si no mereciéramos quedarnos.

Cuando vi aparecer a toda velocidad el Metro me solté de la mano de mi mamá para taparme los oídos. Recuerdo el aire frío y el cuerpo anaranjado pasando y pasando y pasando a toda velocidad. Cuando la marcha fue más lenta, alguien extendió una mano para tocar los vagones, como acariciando el pelaje de un animalito. Qué curioso, nunca he visto que se toque así un taxi o un pesero.

Alcanzamos a sentarnos de puro milagro. “Vamos a transbordar”, decía mi mamá con voz experta. Eso era pasar de un tren a otro. Le pregunté si también mi hermano hacía esos paseos cuando lo llevaba al hospital. Me dijo que no. Que a él no podía llevarlo en Metro porque había mucha gente y él tenía las defensas muy mal y podía pescar cualquier otra enfermedad. Me lo imaginé con una red cazando mariposas. Alas que podían matarlo.

Llegamos. En realidad, yo no podía pasar a verlo. Estaba prohibido para los niños. Pero mi mamá logró conmovier a los guardias. Así que me llevaron por amplios pasillos, muy iluminados, limpios, y vi a mi hermano y muchas otras cosas, y no entendí nada. Todo esto fue un par de años antes de que él muriera. Cuando al fin se fue,

después de que la enfermedad destruyera lo que pudo de su cuerpo, yo tenía once años y él nueve.

Cuando Gabriel murió, mi mamá estaba viajando. Tal vez iba en el Metro. No llegó a tiempo. Una enfermera le dio la noticia y la dejó sola con el niño. Muchas veces la escuché lamentarse, decir que su cuerpo aún estaba tibio. Que parecía vivo. ¿Y si aún estaba vivo?, le preguntaba a nadie y a todos.

Ahora me pregunto qué pasa con las penas, todas las penas que uno siente bajo el suelo, mientras va de un lado a otro bajo la luz. ¿Se vuelven más ligeras cuando salimos a la superficie? Tal vez la idea de que emergemos nos dé la ilusión de que sobreviviremos sin importar el tamaño de nuestros enemigos.

Empecé a viajar en Metro sola cuando vine a estudiar a la UAM Xochimilco, aunque seguía viviendo en Cuernavaca. Hacía ese viaje a diario, en los autobuses Pullman de Morelos, pero lo que a mi mamá le parecía peligroso no era ese trayecto, sino el que a veces hacía en Metro para irme a conocer la ciudad. La ciudad era el peligro.

Mi ruta favorita era la que me llevaba a Miguel Ángel de Quevedo, donde estaban las librerías. Casi nunca tenía dinero para comprar libros, así que me quedaba horas leyendo ahí nomás, sobre todo poesía. Y caminaba con libros en la mano, con la autoridad de la belleza de esas palabras a mi alcance. Era pasajera de algo mayor, y ningún apretujón me lo iba a quitar. Un poco después cambié de ruta, en la línea verde, a CU, donde entré como oyente al taller de cuento de Juan Villoro. Escribir me hacía sentir viva, más en el presente.

(No me pasó lo que a Lobo Antunes, no decidí escribir para mi hermano muerto, al menos no conscientemente. Y sin embargo, he escrito sobre eso, una y otra vez. Uno de los cuentos se llama “Los niños que van a morir”. Otro se llama “Los aposentos del aire” y se publicará en mi nuevo libro de cuentos en mayo de 2019.)

El escritor Erri de Luca dice que sólo el presente tiene algo que enseñarnos. Por eso conviene mirarlo de frente. Con los ojos bien abiertos. Que no se escape, es precioso. ■

SOCORRO VENEGAS (San Luis Potosí, 1972) es autora de las novelas *Será negra y blanca* (2004) y *Vestido de novia* (2014), y del libro de cuento *La muerte más blanca* (2000), entre otros.

NETFLIX ES COMO EL DINERO, todo lo echa a perder. Incluidos los Hermanos Coen.

Acabo de ver *La balada de Buster Scruggs* y me sentí estafado. Me habían hablado de la película tan bien tantas personas en cuyo criterio confío que comencé a dudar de mis capacidades mentales. Por más que me esforcé no conseguí admirar la grandeza.

Soy cuentista. Amo el formato del relato. Por lo mismo, nada me descorazona más que una historia corta mal ejecutada. *La balada de Buster Scruggs* es la más literaria de las cintas de los Coen. Lamentablemente es también una de las más flojas junto a *Inside Llewyn Davis*.

De entre las muchas inconsistencias que ofrece, el principal problema de *La balada...* es que muestra a unos Coen repetitivos. No cansados, porque tiene momentos en los que se advierte ese músculo que es la marca de la casa. La sensación que te invade mientras las tramas se suceden es que esto ya lo habíamos visto antes y con mejor fortuna. Y este problema se acrecienta porque al recurrir a sus actores fetiche, es imposible no evocar a ese mismo actor en otro personaje pasado. Woody Allen lo hace todo el tiempo, pero existen papeles que se tragan a los actores. En *La balada...* es imposible no asociar a Tim Blake con el Delmar O'Donnell de *O Brother, Where Art Thou?* Además los dos cantan.

RELATO 1: La historia que abre y da título a la cinta es un amasijo de referencias que no conducen a ningún lado. Es la historia de un pistolero cantaor. Y aquí empiezan los problemas, lo mismo daría si no cantara. Eso no es trascendente para la trama. Pero para resolver este capricho hacen que quien lo asesina toque la armónica y también cante. Es decir, un duelo de músicos. Pero al final todo se decide a balazos. Por lo que lo demás termina siendo accesorio. Recordemos que nunca podemos prometerle al espectador algo que no le vamos a dar. La otra enorme falla radica en que el forajido que aniquila a Buster lo hace en dos segundos, se entiende que para ilustrar el exceso de confianza en el protagonista, pero no hay un conflicto y no hay un final que afecte la vida de los personajes. Buster termina en un *Deus ex machina* elevándose al cielo mientras tañe un arpa.

RELATO 2: Se trata de las aventuras de un asaltabancos, James Franco. Que por equivocación termina en la horca. No hay mucho más que decir al respecto. Otro final que parece escrito por un alumno de taller literario de provincia.

RELATO 3: Esta es la historia con más potencial. Pero se va a la basura. Plantea un rico universo moral que se



“LA OTRA ENORME FALLA RADICA EN QUE EL FORAJIDO QUE ANIQUILA A BUSTER LO HACE EN DOS SEGUNDOS”.

desperdicia. Un hombre que ha perdido sus extremidades ofrece una función cada noche donde recita fragmentos de Shakespeare y de la Biblia. Su propietario lo lleva de pueblo en pueblo. Conforme su atracción empieza a ser opacada por otro espectáculo, protagonizado por una gallina, empieza a rondarle la idea de deshacerse del minusválido. Y al final lo hace, lo arroja por un río y continúa su camino. Lo que la trama pedía a gritos era un enfrentamiento, que nunca ocurre. Si en lugar del torso parlante hubiera arrojado la gallina al río el relato habría cobrado la dimensión de lo humano. Y no se quedaría en la simple caricatura.

RELATO 4: Es la joya de la cinta. La historia de un gambusino, un cuento de Jack London, protagonizada por Tom Waits. Todo es hermoso, la ejecución y la actuación. Es perfecto. Y es lo que te hace lamentar el resto de la película. Si el mismo cuidado y dedicación que le dieron a este relato lo hubieran empleado en los otros, estarían a la altura de sus trabajos más celebrados.

RELATO 5: La historia de una caravana que es asaltada por indios. Molesta el preámbulo tan grande y la boda que inventan sólo para inflar el relato. La trama es concreta. De la caravana se escapa un perro y una chica va a buscarlo. El líder la busca y se enfrenta a unos indios y la chica se mete un balazo en la frente por temor a caer en manos de los indios. Pum. Relatazo. Pero no, ocurre que está llena de detalles innecesarios.

RELATO 6: Una trama que raya en lo insulso. En un viaje de carreta tres personajes supuestamente viajan con la muerte y con el diablo. Y tienen que entrar al hotel donde a uno de ellos le espera su final, pero no sabemos cuál. Uno se queda con una sensación de aguadez. Como si acabaras de darle un trago a un café que te prometieron muy potente pero resultó agua de calcetín.

En resumen: una película más del montón, olvidable. Tendremos que esperar todavía más por esa genialidad que caracteriza a Joel y Ethan. **■**

EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por **CARLOS VELÁZQUEZ**

@charfornication

LA BALADA DE LOS COEN

EL ESCORPIÓN llega a su nido al fondo de la grieta en el muro y le pide a *Alexa* (su servicio de voz ubicado en la nube) reproducir sus mensajes telefónicos; le solicita luego hacer una llamada y conversa a través del aparato mientras se prepara la cena. Finalmente, le pide reproducir algo de música, la cual *Alexa* toma de la plataforma Spotify. La tecnología no deja de sorprender al arácnido y ya se sueña conectado con el mundo a través del internet de las cosas. “Una habitación propia... y conectada” (como escribió la española Remedios Zafra evocando a Virginia Woolf), aunque los estudios y el desarrollo de esa herramienta digital total se hallan todavía en un punto muy temprano.

Como se sabe, el concepto se refiere a una interconexión digital con todos los objetos cotidianos a través de internet. El alacrán imagina libros, termostatos, refrigeradores, paquetería, lámparas, medicinas e innumerables objetos más equipados con dispositivos de identificación para permanecer así todo el tiempo conectados mediante internet. En teoría, no existirían artículos fuera de este *stock* registrado y se sabría en todo momento su ubicación, cómo se consumen y si los aparatos están encendidos o apagados.

En México, una herramienta así serviría desde luego para detectar y evitar la corrupción, y este es uno de los objetivos principales de la primera Agencia de Operación e Innovación Digital de la Ciudad de México. La oficina entrará en operación en enero de 2019, conformada por varias áreas: gobierno abierto, contratos, transparencia presupuestaria, trámites administrativos, 3de3 de funcionarios y un número telefónico único para atender emergencias y denuncias. El venenoso apenas imagina el descomunal trabajo de generar soluciones tecnológicas y *software* para realizar la mudanza de todos los trámites de la capital a sistemas digitales, pero

Foto > computerworld.com



“NO EXISTIRÍAN ARTÍCULOS FUERA DE ESTE STOCK REGISTRADO Y SE SABRÍA EN TODO MOMENTO SU UBICACIÓN, CÓMO SE CONSUMEN”.

al parecer hacia allá va la ciudad. De inicio se han habilitado ya dos plataformas: Sentika, registro de voluntarios para casos de desastre en la Ciudad de México, y Pilares, registro de los trescientos centros comunitarios planeados para las colonias, los barrios y pueblos de la urbe.

El arácnido no niega cierto prospectivo entusiasmo mientras lee Twitter y responde WhatsApps desde su ZenWatch, e incluso cuando contesta llamadas desde ese reloj sintiéndose en alguna película de espías, pero tampoco puede evitar su crónico pesimismo ante un futuro distópico, en el cual nuestros deslumbrantes *gadgets* serán chatarra tecnológica arrumbada en un baldío. Como consuelo, el venenoso acude a la generosidad de los extraños y evoca a Doña Puri en el histriónico papel de Blanche DuBois diciendo a la cámara: “¿Y tú, sí sabes qué es el internet de las cosas?”. **■**

EL SINO DEL ESCORPIÓN

Por **ALEJANDRO DE LA GARZA**

@Aladelagarza

¿Y EL INTERNET DE LAS COSAS, APÁ?

REDES NEURALES

Por
**JESÚS
RAMÍREZ-BERMÚDEZ**

CANCIÓN SIN PALABRAS

Hace años, en algún paisaje otoñal del Estado de Morelos, escuchaba con mis padres una pieza titulada “Canción sin palabras”, en un disco de David Crosby, titulado *Si tan sólo pudiera recordar mi nombre*. En aquellos días, mi padre escribía una novela precisamente sobre la amnesia disociativa: un escritor llamado Lucio descubre que ha olvidado los últimos seis años de su vida. La literatura es el código de ese personaje para acceder a las oscuridades preverbales de la mente, que han quedado separadas del campo de la conciencia, como resultado de una vivencia traumática que no puede ser evocada: la clave definitiva para dominar el código literario de la memoria disociada se encuentra oculta. ¿Cómo resolver ese enigma?

En la experiencia matutina cotidiana, un individuo se despierta y algunos segundos después se pregunta: ¿qué debo hacer? Esta interrogación, que parece irrelevante, en realidad es muy problemática desde el ángulo científico: ¿por qué razón este individuo, que podría ser cualquiera de nosotros, necesita preguntarse lo que hará el día de hoy? ¿Acaso no sabe la respuesta? De hecho, él mismo formulará la respuesta. Pero el conocimiento de sus propios planes no aparece de inmediato, como una iluminación, mediante un instante intuitivo. El pensamiento verbal aparece como una forma de autoexplicación, en la cual el individuo pone en palabras información preverbal que no ha sido pensada y no ha sido entendida. Parece razonable suponer que el pensamiento es un proceso en el cual ocurre una transferencia de datos generados en las regiones no lingüísticas del sistema nervioso, para que las regiones del hemisferio izquierdo, especializadas en el lenguaje, realicen una organización neuropsicológica (y social) de la información. En el plano psicológico, esto aparece como un discurso del sujeto para sí mismo: una autoexplicación, una secuencia narrativa codificada verbalmente. Al pensar, el individuo puede adquirir un entendimiento de los materiales preverbales, porque los asocia con signos verbales que provienen del extenso mar de la cultura. Esta conexión entre imágenes y palabras, entre significados y significantes, genera un pensamiento comunicable y comprensible para los demás. Al quedar inscrito en una racionalidad comunicativa, el patrón cognoscitivo se vuelve más comprensible para el propio sujeto. En virtud de las posibilidades combinatorias y las reglas gramaticales del lenguaje verbal, se obtiene también una mayor capacidad para entender y expresar relaciones complejas entre ideas. La transformación lógica y creativa de los conceptos se multiplica, en todas sus posibilidades.

Y esta es la cadena de ideas que vienen a mi mente cuando leo la nueva novela gráfica de Bef: *Habla María* (Editorial Océano, 2018). La evocación de aquellas tardes con mi padre, cuando oíamos “La canción sin palabras”, la remembranza de su novela acerca de la amnesia, y las



investigaciones neurocientíficas sobre la codificación verbal del pensamiento: todo eso viene a cuento, porque *Habla María* es una obra narrativa sobre una mujer que no expresa verbalmente sus pensamientos. Mediante una pieza autobiográfica, Bernardo Fernández, Bef, relata la historia de María, una niña que ha sido diagnosticada como portadora de autismo. Con la claridad visual y un sentido del humor melancólico, esta novela gráfica se remonta a la concepción de María, su nacimiento y su aparición en el mundo de las relaciones humanas; un mundo social formateado por el lenguaje verbal y con altas expectativas lingüísticas para todo aquel que se desarrolla en el ecosistema humano. Bef penetra en las vivencias familiares, los desconciertos, las emociones difíciles, y también en los momentos de gozo compartido durante la crianza de una niña cuya subjetividad parece impenetrable. En el escenario cotidiano, una vez más, nos preguntamos continuamente qué estarán pensando nuestros padres, nuestros hijos, nuestros amigos y hermanos. Nuestras capacidades intersubjetivas, enraizadas en la neuroanatomía funcional del cerebro, nos permiten evaluar las claves sociales en el rostro del otro, en sus gestos emocionales, en su lenguaje corporal; en virtud del lenguaje penetramos a las profundidades intelectuales y emotivas de nuestros seres queridos. En el autismo estas expectativas se ven frustradas, porque la codificación del pensamiento toma rutas atípicas, más allá de las convenciones del lenguaje verbal: se expresa en la acción, en la inteligencia visual y espacial, en interacciones enigmáticas con los objetos inanimados y en interacciones desconcertantes con otras personas, sin los patrones habituales de reciprocidad social.

Habla María, de Bef, nos comparte con cuidado y generosidad las escenas familiares de un sector humano atípico, divergente y expuesto por lo general a condiciones de marginación, como resultado de las poderosas corrientes del darwinismo social. Se trata de una obra imprescindible para los educadores, los maestros, las familias que comparten esta condición y

para todos aquellos que ejercemos la curiosidad científica y humana hacia todo aquello que nos plantea enigmas: ¿en qué piensa María realmente? ¿El suyo es un pensamiento sin palabras? ¿Cómo es esa música no verbal que se pone en escena cuando las niñas y los niños con autismo entran en contacto con el mundo de las significaciones humanas? La novela de Bef realiza discernimientos lúcidos y honestos en torno a estos problemas. Mediante las imágenes y palabras de la novela gráfica, provoca innovaciones en la racionalidad compartida, justo en la zona difícil de la intercomprensión. ■

“HABLA MARÍA,
DE BEF, NOS COMPARTE
CON CUIDADO Y
GENEROSIDAD LAS
ESCENAS FAMILIARES
DE UN SECTOR
HUMANO ATÍPICO,
DIVERGENTE”.



El autor.