

IMAN MOHAMMED
POEMAS

LUIGI AMARA
EMBROLLOS DE LA CINTA ADHESIVA

ROGELIO GARZA
CONVERSOS

NÚM. 363 SÁBADO 06.08.22

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

LA SUBVERSIÓN PLÁSTICA DE JULIO GALÁN

VEKA DUNCAN



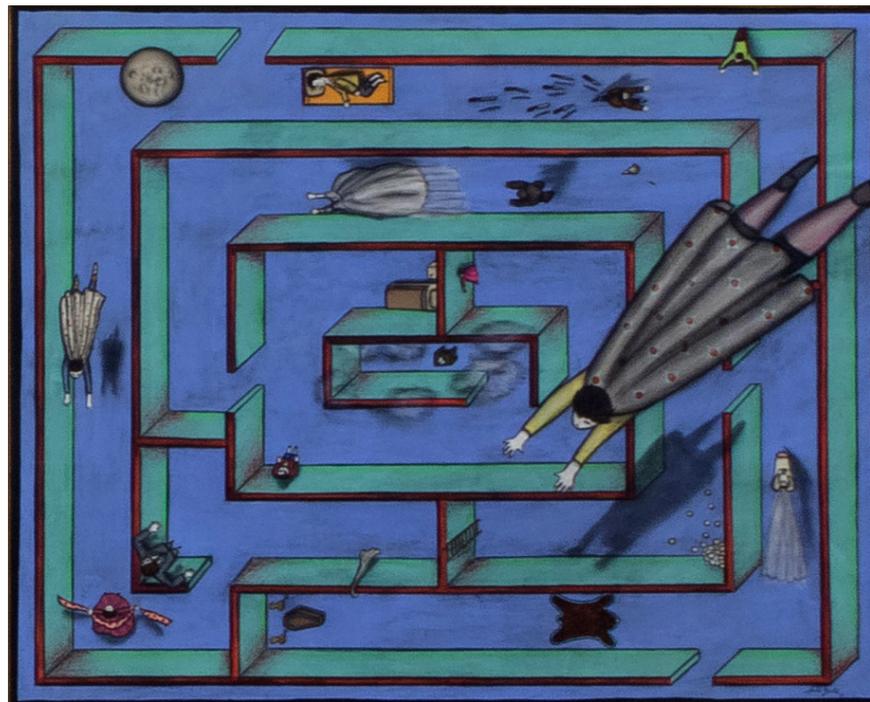
Siy no, óleo y collage sobre tela, diptico, detalle, 1990 > Fuente > noirmagazine.mx

TOP GUN: LAS ARMAS COMO FETICHE

NAIEF YEHYA

LILIANA COLANZI: UN GÉNERO EN SÍ MISMA

CARLOS VELÁZQUEZ



Laberinto azul,
óleo sobre
lino, 1983.

Derribó mitos del arte nacional de los años ochenta y noventa, como la esencia del ser mexicano, el machismo, lo femenino. Practicante implacable del autorretrato, Julio Galán (1959- 2006) desarrolló un vocabulario propio sobre temas universales: la violencia de género, la niñez, la identidad y la preferencia sexual. Un conejo partido a la mitad es la muestra que presenta el Museo Tamayo. En ese marco, Veka Duncan invita a revisar su adscripción al neomexicanismo y argumenta la nitidez de su propuesta plástica.

Julio Galán

SUBVERTIR EL IMAGINARIO

DE LO MEXICANO

VEKA DUNCAN

@VekaDuncan

“El medio de la pintura me dio todas las posibilidades para explorar mi propia identidad”, dijo alguna vez Julio Galán al referirse a su obra. Ese autorreconocimiento que le caracteriza es hoy palpable en las salas del Museo Tamayo de la capital mexicana, donde una nueva retrospectiva del artista coahuilense nos acerca a lo más destacado de su trayectoria. Bajo el título *Un conejo partido a la mitad* —en alusión a un texto de él mismo, que evoca el universo de la novela *Alicia en el País de las Maravillas*—, se trata de un recorrido por algunas de las temáticas que marcaron la producción de este creador

disruptivo que trastocó el imaginario nacional en su búsqueda por encontrar su lugar en un México de veneración a símbolos patrios —y patriarcales.

La repetición de su propia imagen como protagonista central de su universo plástico es la primera clave de que al estar frente a la obra de Julio Galán somos, simultáneamente, testigos de un proceso de exploración íntima y personal. “Mis obras son un espejo de mi propio dolor, es así como exorcizo mis fantasmas”, dijo el artista. Esos fantasmas fueron, entre otros, el ostracismo y la exclusión de ser homosexual en un país de machos; una violación

DIRECTORIO

El Cultural

[Suplemento de La Razón]

Twitter:
@ElCulturalRazon

Roberto Diego Ortega

Director

@sanquintin_plus

Julia Santibáñez

Editora

@JSantibanez00

Facebook:
@ElCulturalLaRazon

CONSEJO EDITORIAL

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

Director General Editorial › Adrian Castillo Coordinador de diseño › Carlos Mora Diseño › Andrea Lanuza

Contáctenos: Conmutador: 52606001. Publicidad: 52500078. Suscripciones: 52500109. Para llamadas del interior: 018008366868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 12

“SUS AUTORRETRATOS DIALOGAN CON AQUELLOS PINTADOS POR FRIDA KAHLO, QUIEN SE CUENTA ENTRE LOS PINTORES QUE MÁS HAN EXPLORADO ESTE GÉNERO... ELLA TAMBIÉN RESALTÓ LA INTIMIDAD REFLEJADA EN SU TRABAJO”.

y castración simbólica y psicológica a la que también se referiría al hablar de los temas de su trabajo.

Nacido en 1959 en Múzquiz, en Coahuila, y posteriormente radicado en Monterrey, vivió en carne propia la cultura hipermasculinizada del norte, así como la identidad híbrida de la frontera. No sorprende entonces que en las imágenes que creó de sí mismo reafirme tanto la feminidad como lo mexicano, conceptos a menudo entendidos como contrapuestos o incluso contradictorios.

KAHLO Y LO QUEER

El autorretrato como obsesión coloca a Galán en una larga tradición de la historia del arte. Rembrandt fue uno de los mayores exponentes: se pintó alrededor de cien veces, como forma de explorar lo que atravesaba en distintos momentos de su vida. Más adelante, Vincent Van Gogh y Egon Schiele recurrieron al espejo para plasmar sus tormentos interiores. Los mecanismos utilizados por todos ellos, como el uso de la ropa como disfraz, el énfasis en la mirada y el juego con distintos ademanes, están presentes en la obra de Galán. Pero, sobre todo, sus autorretratos dialogan con aquellos pintados por la artista mexicana más famosa, Frida Kahlo, quien también se cuenta entre los pintores que más han explorado este género. Al ser catalogada como surrealista por André Breton, ella también resaltó la intimidad reflejada en su trabajo: “Pinto mi propia realidad”, dijo.

La influencia de Frida Kahlo en la obra de Julio Galán es entonces múltiple: se aprecia en el uso de la pintura como ejercicio de introspección y medio para sublimar el dolor, pero

también en la presencia de elementos del imaginario popular mexicano. El diálogo con Frida resulta interesante también en relación con el género y sus formas de representación. Galán ha sido encasillado como un artista *queer*, ya que en esta búsqueda de lo identitario que su obra refleja está muy presente una exploración de la sexualidad. Al colocarse en el lugar de lo femenino, el pintor juega con la androginia de Frida, a menudo representada por su propia mano.

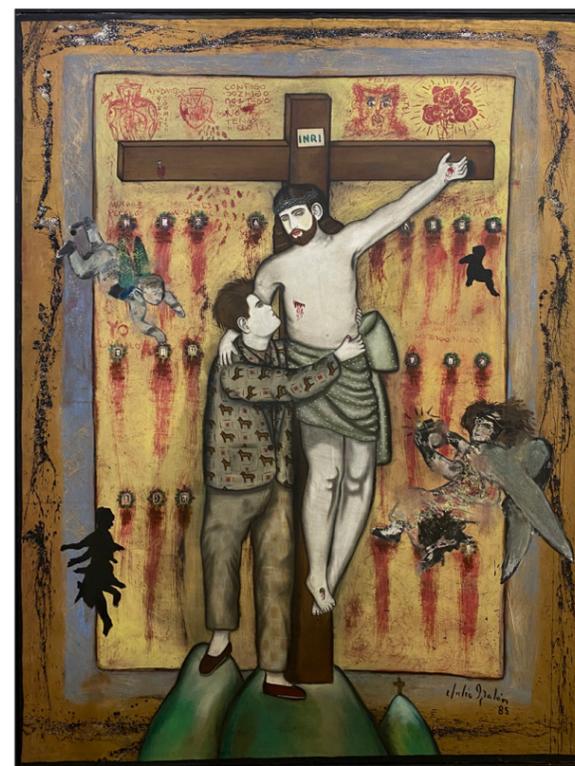
El autorretrato fue, asimismo, un tema propio de muchas mujeres de su época, principalmente aquellas que han sido vinculadas al surrealismo, como María Izquierdo, Rosa Rolanda y Leonora Carrington. De todas ellas encontraremos influencia en las obras de Galán exhibidas en el Tamayo, tanto en su uso de la cromática como de sus temáticas y motivos. Lo vemos, sobre todo, en su manera de reinterpretar los atavíos que muchas mujeres del ámbito cultural portaban cuando el nacionalismo revolucionario definió *lo mexicano*: rebozos, trajes de tehuana, bordados y todo textil tradicional con el que se afianzaba la identidad nacional es recuperado en los autorretratos de Galán.

En este uso de la ropa *típica* resalta el carácter teatral que ya estaba de forma latente en aquellas pintoras; él lo lleva al extremo del *drag*. Es también en ese *performance* subversivo y provocador para las buenas conciencias donde podemos establecer otro diálogo de Galán, ahora con la obra de Nahui Olin, quien un día posaba desnuda y otro se pintaba a sí misma en compañía de sus amantes sin tapujo alguno. En esas exactas imágenes de Nahui vemos cómo tanto en el acto



Tengo mucho miedo (y yo estaré allí), óleo sobre tela, 1984.

Imágenes de Gerardo Landa y Eduardo López (GLR Estudio), por cortesía del Museo Tamayo, salvo indicación de otra fuente. Muestra abierta al público hasta el 4 de septiembre.



Quédate conmigo 2, óleo y acrílico sobre tela, 1985.

de presentarse frente a la cámara como en el de pintarse en un lienzo hay un espíritu performático que Galán recupera con toda su carga sexual; así se aprecia en esta exposición, no sólo en sus pinturas sino también en las fotografías que lo inmortalizaron.

EL NEOMEXICANISMO

Para entender estos guiños a movimientos artísticos de inicios del siglo XX, como la Escuela Mexicana de Pintura y el surrealismo, y especialmente a la obra de Frida Kahlo, debemos situar a Julio Galán en su propio contexto. Activo en los años ochenta y noventa, su obra responde a un momento en el que los artistas mexicanos estaban nuevamente volteando a ver lo propio, después de décadas de una Ruptura que se volcaba en el lenguaje universal de lo abstracto. De acuerdo con el historiador del arte Olivier Debrouse,¹ esto se debió a diversos factores: por un lado, a un redescubrimiento nostálgico de México desde el exilio; por otro, a las crisis económicas que comenzaron a asolar al país, dejando a toda una generación de artistas sin la posibilidad de viajar; y, por último, a un auge en el interés por lo mexicano y latinoamericano fuera de nuestras fronteras, principalmente por Frida Kahlo, cuyas primeras retrospectivas internacionales suceden a partir de la década de 1980. A la producción plástica de esos años que recuperaba el imaginario nacional se le comenzó a llamar *neomexicanismo*, término acuñado a partir de un artículo de Teresa del Conde en 1987 en el periódico *unomásuno*, titulado “Nuevos mexicanismos”.

Galán fue de aquellos creadores que aún pudieron salir del país; se estableció en Nueva York. Ahí conoció a Andy Warhol y a Jean-Michel Basquiat, entre otros artistas vinculados al *pop art* que desde los años sesenta estaban marcando el rumbo del arte estadounidense. El mexicano va a

Foto: Veka Duncan

continuar así la ruta de tantos que algunas décadas atrás, durante estancias de estudio y trabajo en París o en la propia Gran Manzana, añoraron lo mexicano. Su reinterpretación de la cultura nacional se va a revelar permeada por lo que veía alrededor suyo. Olivier Debroise destaca también, por ejemplo, el surgimiento del imaginario chicano en los Estados Unidos del momento, con la exacerbación de símbolos mexicanos. Como habitante de la frontera previo a su autoexilio neoyorquino, Galán debió de ser muy sensible a esos códigos. Aunado a esto, el contacto con el *pop art* seguramente alimentó su búsqueda de lo propio, pues para él lo popular no eran las latas de Campbell's o los cómics, sino los exvotos, los rótulos, los calendarios de abarrotería y las revistas cachondas de puestos de periódico. Todos esos referentes fueron reivindicados por los artistas del llamado *neomexicanismo*.

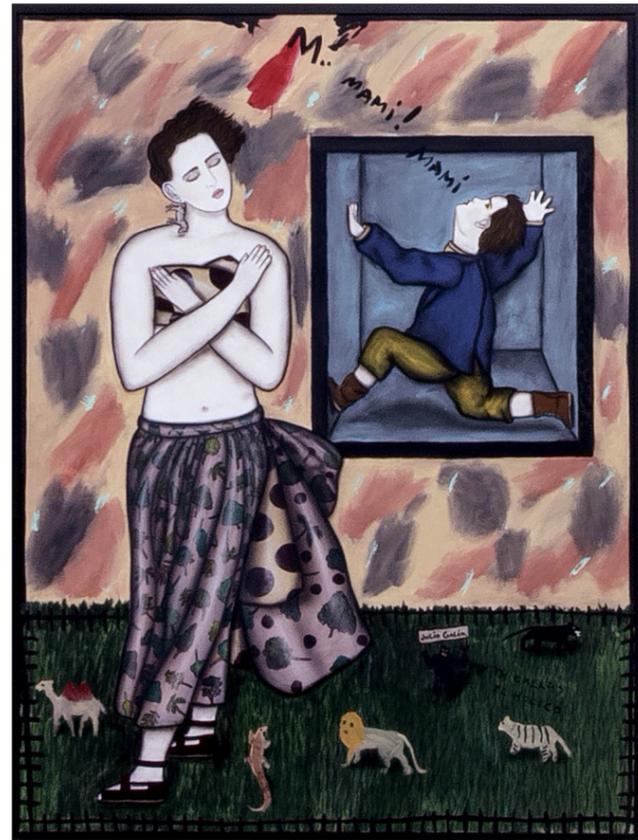
SUBVERTIR LOS CÓDIGOS

Las obras de Galán expuestas en *Un conejo partido a la mitad* muestran su recuperación del imaginario mexicano que trastoca los límites entre lo popular y la alta cultura, incluso de la Historia con mayúscula: las referencias al arte barroco aparecen a través de la iconografía religiosa, pero las vemos pintadas al estilo *naif* de un exvoto e

“LAS OBRAS EXPUESTAS MUESTRAN SU RECUPERACIÓN DEL IMAGINARIO QUE TRASTOCA LOS LÍMITES ENTRE LO POPULAR Y LA ALTA CULTURA, INCLUSO DE LA HISTORIA CON MAYÚSCULA”.



Los siete climas, óleo sobre tela, 1991.



Sin título (Mami, mami), óleo sobre tela, 1984-1985.

intervenidas con frases irónicas de una caligrafía que uno esperaría ver rotulada en una barda y no como parte de un lienzo. Este ir y venir entre un mundo y otro, siempre con irreverencia, se explica también desde su marco histórico. El *neomexicanismo* es un arte que responde al gobierno salinista, cuando se promueve el regreso a una política cultural que exalta lo nacional. Como muestra está la magna exposición *México: Esplendor de treinta siglos*, que sigue siendo hoy un referente. A diferencia de lo que sucedió a partir de los años veinte, los artistas de esta tendencia no se alinearon con aquella narrativa, sino que la convirtieron en burla. “Desde el altar y el pedestal, soportes de la imaginería mexicana, aparece la risa en medio del caos,” explica Debroise en el citado ensayo.

Julio Galán fue, entonces, un artista que entendió como pocos los códigos de representación de *lo mexicano*, subvirtiéndolos con su característico y ácido sentido del humor. De ese modo logró convertir al macho mexicano en un hombre amanerado, jugando con la ambivalencia homoerótica del traje de charro, por poner un ejemplo. Otros artistas de su generación harían lo propio con los grandes íconos de la época del cine de oro mexicano o con los héroes patrios que a través de los murales y libros de texto hablan sobre nuestro *pasado glorioso*.

En el sentido más íntimo que expresa la obra de Galán, lo que vemos en el uso de esos símbolos es una búsqueda por encontrar su lugar dentro de una sociedad que lo ha rechazado y excluido. Y es ahí también donde podemos entender otro aspecto de la recuperación del surrealismo en su obra, no sólo como manifestación de la mexicanidad —que implica retomar la famosa propuesta de André Breton— sino también en su tratamiento de lo doméstico, que se halla siempre

trastocado en el universo de Galán. Habitaciones de papel tapiz de abuelita, muñecas, camas, flores... sus obras están pobladas de objetos y de entornos cotidianos que se vuelven irreconocibles, desconcertantes. Es lo siniestro, tal como lo definiría Freud, *unheimlich*: lo familiar convertido en amenaza. Para Galán, se trata de la cultura que siente propia, pero donde no tiene cabida. “Yo no entendía cómo vivir en ese mundo de tanta *santidad*, cuando a mi alrededor respiraba tanta tristeza y maldad”, fue como describió sus años de infancia.

QUÉ SIGNIFICA SER MEXICANO

En un sentido más amplio, más allá de las exploraciones autobiográficas que podemos ver en su trabajo, éste es también el reflejo de un cambio de pensamiento muy propio de su tiempo. El *neomexicanismo* ya manifiesta, de alguna manera, la condición postmoderna en tanto que cuestiona los metarrelatos construidos por las narrativas de la Historia. Por ello artistas como Julio Galán recurrían a su propio cuerpo como principal medio de representación, sumando a la burla de los discursos oficiales narrativas individuales y subjetivas de lo que significaba *ser mexicano*.

Un conejo partido a la mitad resulta, así, una muestra que nos acerca a las preocupaciones y obsesiones de un pintor que supo construir un universo plástico muy propio, pero también es un espejo que nos obliga a observar con detenimiento de dónde venimos. Es, en resumen, una oportunidad para redescubrir a Julio Galán y a nosotros mismos reflejados en su dolor, pero también en sus risas. ■

NOTA

¹ Ver Olivier Debroise, “Me quiero morir”, en *La era de la discrepancia*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, México, 2007.

La colombiana Margarita García Robayo (Cartagena, 1980) ganó en 2014 el Premio Casa de las Américas, con el libro de cuento *Cosas peores*. Entre sus novelas figura *Hasta que pase un huracán* y *Tiempo muerto*, esta última traducida al inglés en 2020 y ganadora del English PEN Award; es autora del libro de ensayo *Primera persona*. A continuación, un adelanto de su novela *La encomienda*, publicada por Anagrama, que llegará en breve a librerías: en ella aborda la familia, el estancamiento de las relaciones, la maternidad.

LA ENCOMIENDA

MARGARITA GARCÍA ROBAYO

1

A mi hermana le gusta mandarme encomiendas. Es ridículo, porque vivimos lejos y la mayoría de las cosas se estropean en el camino. Lejos es una palabra demasiado corta cuando se traduce a la geografía: cinco mil trescientos kilómetros es la distancia que me separa de mi familia. Mi familia es ella. Y mi madre, pero yo no tengo ninguna relación con mi madre. Me parece que mi hermana tampoco. Hace años que casi no me habla de ella, aunque supongo que se sigue ocupando de sus cosas. A veces me da curiosidad saber qué fue de la casa en la que vivimos de niñas, pero no pregunto porque la respuesta puede venir con información que prefiero no tener.

La casa quedaba en un pueblo de pescadores retirado de la ciudad, una punta de arena que entraba en el mar como un colmillo. El terreno era grande y la casa pequeña, estaba en lo alto de un barranco que daba a un mar medio salvaje que escupía rayas y estrellaba morenas contra los espolones. El recuerdo más perdurable que tengo de esa casa es el de una noche en que mi madre salió y tardó mucho en volver. Yo debía tener unos cinco años y mi hermana diez. La trajo Eusebio, el casero, al amanecer. Dijo que la había encontrado caminando por la ruta. La disculpa de mi madre fue que había salido a tomar aire y se le había ido el tiempo. Desde que tengo memoria, mi madre necesitó aire: la recuerdo abriendo las ventanas y las puertas de la casa, abanicándose con las manos de un modo enérgico y descontrolado. Siempre tuve la idea de que su cuerpo alojaba a una banda de pájaros que aleteaban por salir y la rasguñaban por dentro. Y por eso lloraba. Y si uno se acercaba a consolarla, algo que consistía estrictamente en irle cercando despacio con la mirada temerosa, se escabullía como una lagartija y se encerraba en el baño.

Con mi hermana hablo una vez cada quince días. También para los cumpleaños. Y ella tiene la delicadeza de llamarme cuando algún huracán azota el Caribe —cuestión de la que rara vez me entero— para avisarme que a ellos no les llegó ni el suspiro. Tenemos conversaciones bienintencionadas

“PERMITO QUE MI HERMANA ME MANDE ENCOMIENDAS PORQUE DECIRLE QUE NO REQUIERE UNA EXPLICACIÓN QUE ELLA SE VA A TOMAR A MAL... LA ESTRATEGIA MÁS SEGURA PARA MANTENER LA ARMONÍA CONSISTE EN SIMULAR QUE ENTRE ELLA Y YO NO HAY MAYORES DIFERENCIAS”.

y cortas. Al final ella siempre anuncia que me está preparando una encomienda, detalla los productos y me muestra los dibujos que me van a mandar mis tres sobrinos, en los que siempre aparezco con labios enormes, trajes floreados, capas doradas, coronas y unas llamativas botas texanas que nunca tuve ni tendría. A veces me dice “esta va con sorpresita”, y le encima una foto de cuando éramos chicas, de las muchas que tiene ella en sus álbumes ordenadas por año. Me da lástima que ni los dibujos ni las fotos lleguen enteros, porque ella pone todo en una misma caja y el papel se moja con las pulpas de fruta que respiran en la bolsa durante el viaje. Algunas fotos, según el papel, resisten mejor; no se llegan a desintegrar, pero el líquido borrona nuestras caras y nos vuelve fantasmagóricas.

Así que suelo recibir cajas perfectamente embaladas por fuera pero embutidas en comida podrida.

Yo permito que mi hermana me mande encomiendas porque decirle que no requiere una explicación que ella se va a tomar a mal, reafirmando para sí que la distancia me ha vuelto una persona displicente. Tras los años de ausencia y vínculos cambiantes, la estrategia más segura para mantener la armonía consiste en simular que entre ella y yo no hay mayores diferencias. Neutralizarnos. Eso supone un esfuerzo importante de lado y lado. Sé cuánto le cuesta a ella aparentar que mi vida de exiliada le resulta una cosa normal y no una extravagancia, un exceso de excentricidad. Y yo debo aceptar naturalmente cosas como que el empaquetado al vacío de productos perecederos es una técnica desdeñable.

—Cuenta con eso —me dice ahora desde la pantalla de la computadora.

Hoy no nos tocaba hablar, pero la llamé porque voy a necesitar su ayuda

para tramitar un papel que me están pidiendo para la beca. “¿Otra beca?”, fue su primera respuesta, más bien tibia. “Pero en Holanda”, le expliqué: “el primer mundo”. “¡Te felicito!” Ahí estaba la reacción esperable, que ahora yo debía matizar: “Pero todavía no me la dieron”. Y ella: “Pero te la van a dar”.

No le he explicado el trámite todavía y ella ya me está contestando que sí, que cómo no, que se va a poner en eso cuanto antes. Al igual que otras veces se muestra resuelta a hacerme favores que después olvida. Parte del chiste de ser la hermana mayor consiste en transmitirme esa seguridad entusiasta pero vaporosa.

Cada vez que hablamos yo voy reforzando mis ideas sobre la falacia que propone el parentesco. Con cada llamada la teoría gana en espesor lo que pierde en claridad. Imagino mi cabeza hospedando lombrices largas que se dan golpes contra las paredes; que crecen despacio y desmesuradamente; que se enrollan en sí mismas para ocupar cada vez más lugar. Las he dejado estar ahí durante años, deseando que el tiempo les pase por encima y las aplaste. Pero el tiempo no ha sido más que un fermento. Un día las lombrices van a brotarme del cuero cabelludo como una medusa.

—... y unas cocaditas de las que te gustan —dice mi hermana como cierre de una enumeración a la que no estuve atenta. Es el inventario de la última encomienda que me preparó y que debe estar por llegar. De la anterior no pasó ni un mes, lo que me parece inusual, pero no quiero interrumpirla para preguntarle por qué tanta premura, porque la conversación se alargaría demasiado.

Mi teoría supone que la conciencia del vínculo basta para convencer a las personas de que el parentesco es un recurso inagotable; que alcanza para todo. ■



La exaltación del discurso bélico que ha prosperado en Estados Unidos durante las décadas recientes, así como el auge de la tecnología aplicada para asesinar enemigos a distancia, han establecido un diálogo entre las prioridades políticas de aquel país y el cine en distintas vertientes. Una de ellas, reflexiva, dio paso a obras emblemáticas que este ensayo recuerda. En otra frecuencia, las dos entregas de *Top Gun* (1986 y 2022) celebran la irracionalidad de la guerra, mediante escenas tan eficaces como espectaculares que arrasan en la taquilla.

DE TOP GUN A MAVERICK:

"SI PIENSAS, TE MUERES"

NAIEF YEHYA

@nyehya

En 1983, el director Tony Scott hizo un comercial para la campaña publicitaria "Nada en la Tierra se le acerca" del auto Saab 900 Turbo. Dado que esa empresa es la división de coches de la compañía de aeronáutica y defensa sueca, el vehículo aparecía junto a un jet de combate 37 Viggen. Ese anuncio llevó a los productores Jerry Bruckheimer y Don Simpson a contratar a un reticente Scott —quien quedó muy frustrado por el pobre recibimiento crítico y de taquilla de su debut en largometraje, *El ansia* (*The Hunger*, 1983), que tiempo después se volvió una obra de culto.

El nuevo proyecto se inspiraba en un reportaje ("Top Guns", de Ehud Yonay)¹ y una foto en una revista de modas (dos pilotos con chamarras de cuero y lentes de sol posando frente a un avión); trataría acerca de jets y aviadores de combate. Scott aceptó el desafío de lanzar al estrellato a Tom Cruise (quien acababa de protagonizar *Leyenda*, de su hermano Ridley), un joven actor muy ambicioso y calculador en el papel de Peter *Maverick* Mitchell, un piloto virtuoso, cretino, arrogante e indisciplinado que disfruta rompiendo las reglas, provocando a sus superiores y presumiendo su "necesidad de velocidad" (*need for speed*). Scott contaba con un guion ridículo, simplón, predecible, repleto de líneas torpes y una trama tan insulsa que resultaba difícil entender de qué trataba la película. A eso se añadía el interés romántico: la astrofísica e instructora de vuelo Charlotte *Charlie* Blackwood (Kelly McGillis), una actriz demasiado madura para el papel (comentaban en el *set* que parecía la mamá de Tom) que debía jorobarse y retorcerse para no poner en evidencia que era más alta que el héroe y que parecía perdida navegando identidades contradictorias en un papel pésimamente trazado.

Así nació *Top Gun*, la película más exitosa de 1986 y probablemente la cinta más emblemática de la era Reagan; un artefacto que es la definición misma de la estetización de la guerra,



la fetichización de las armas más poderosas y de la celebración de los rituales bélicos como si se tratara de coreografías. Esta cinta llegó al entonces novedoso video casero en 1987, cuando comenzaba a ser un mercado importante para el consumo de cine y este vehículo propagandístico adquirió el estatus de un objeto semidevocional en el mundo. Fue el momento en que el cine dejó de ser algo que se proyectaba en una pantalla y se convirtió en un modo de vida debido al *merchandising* feroz (un fenómeno que debemos en gran medida a Steven Spielberg y George Lucas). Contar

“DESDE LAS PRIMERAS ESCENAS A BORDO DEL PORTAAVIONES, LOS MOVIMIENTOS DE LA TRIPULACIÓN SE SINCRONIZAN CON LOS DESPLAZAMIENTOS DE LOS AVIONES EN UNA DANZA MACABRA”.

historias quedó trenzado de manera inevitable con vender baratijas y memorabilia. Sólo que en este caso también era una atractiva invitación a ser parte de la maquinaria armamentista.

Desde las primeras escenas a bordo del portaaviones se establece un ritmo de videoclip: los movimientos manuales y corporales de la tripulación a cargo de los despegues y aterrizajes en cubierta, que viste chaquetas y chalecos coloridos, se sincronizan con los desplazamientos de los aviones en una danza macabra, al ritmo de "Danger Zone", de Kenny Loggins. Las siluetas del personal y los jets recordados contra el amanecer se marcaron en el inconsciente colectivo; su relevancia es enfatizada en *Top Gun: Maverick*, la secuela-remake de 2022, que las repite como si se tratara de la introducción de una serie.

Las secuencias de acrobacias aéreas de los F-14, imaginadas por Tony Scott y filmadas por el legendario piloto y camarógrafo aéreo Art Scholl (quien perdió la vida en un accidente cuando filmaba esta película en 1985 y a quien está dedicado el filme), se convirtieron en el estándar de la glamurización de las tomas aéreas. No resultaba nada fácil crear secuencias en donde aviones que viajan a velocidades supersónicas interactúan en el mismo fotograma, sin que se vean como dos puntos en el cielo. Scott imaginó ese vertiginoso ballet aéreo como si ocurriera en espacios comprimidos y de esa manera logró crear una sensación de peligro y tensión.

El *sello* de Tom Cruise comenzó a surgir a partir de este papel y de su actitud de mentecato encantador que usaba tácticas no ortodoxas para lograr sus objetivos, se negaba a ser parte del equipo y lanzaba máximas pedantes del tipo: "Allá arriba no tienes tiempo para pensar" o, mejor aún, la frase que es emblemática de toda esta aventura filmica y de la militarización de la sociedad en la vida real: "Si piensas, te mueres".

MAVERICK, EL PERSONAJE, es un engendro que haría suspirar a Ayn Rand. Su narcisismo es una forma de expresar

su individualidad y de rebelarse contra la deshumanización institucional. Y sin embargo, a pesar de ese mensaje *subversivo*, la película fue determinante para promover el reclutamiento voluntario a un ejército que eliminó el servicio militar obligatorio en 1973.

La marina ofreció material, acceso, asesoría y recursos sin límite a la producción, a cambio de poder revisar y modificar el guion para garantizar no solamente que no hubiera errores o críticas, sino para insertar propaganda a su gusto. Afuera de los cines donde se exhibía, a menudo había infantes de marina tratando de reclutar adolescentes sobreestimulados. Según la propia institución, durante los años posteriores a su estreno esta película tuvo como efecto que los nuevos reclutas aumentarían en un quinientos por ciento.

Top Gun tiene la singularidad de ser una historia casi totalmente higiénica, en la que el único muerto es el mejor amigo de Peter, su compañero Goose (Anthony Edwards). Esta pérdida es la motivación para que Peter aprenda la lección y “juegue en equipo”. Más que una película de guerra, está plantada en el territorio del filme adolescente, con pandillas y dinámicas escolares, donde el vértigo de la velocidad funciona como el estímulo que acompaña los bares estridentes, a las chicas decorativas y los números musicales, comenzando por el patético ejercicio de seducción que lleva a cabo Peter al cantar con sus compañeros “You’ve Lost That Loving Feelin’”, de los Righteous Brothers, a una Charlie muy abochornada. Aparte de la música diegética, están las piezas no diegéticas como “Take my Breath Away”, de Berlin, que se volvió distintiva de ese momento y marcó a varias generaciones.

LA LÓGICA MILITARISTA se resumía en 1986 en la frase: “Aunque no estamos en guerra tenemos que actuar como si lo estuviéramos”. Luego de 36 años, Estados Unidos vive un estado de guerra permanente. La cinta original era una respuesta al síndrome de Vietnam, a la humillación que llevó al país entero a una década de introspección que se manifestó en obras como *Johnny tomó su fusil* (*Johnny Got His Gun*, Dalton Trumbo, 1971), *El francotirador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978), *Apocalipsis ahora* (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979), *Pelotón* (*Platoon*, Oliver Stone, 1986), *Nacido para matar* (*Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987) y *Nacido el 4 de julio* (*Born on the 4th of July*, Oliver Stone, 1989), entre otras cuyo tema era el daño psicológico, físico y moral de la guerra en el frente doméstico.

Con su llegada al poder en 1981, Ronald Reagan trató de borrar el legado y el aprendizaje de esa guerra con su optimismo frenético y una nueva actitud beligerante. Así volvieron las invasiones (a países indefensos): la isla caribeña de Granada en 1983 y, bajo el liderazgo de George Bush padre, a Panamá en 1990. Poco después llegaron incursiones militares de mayor alcance (y riesgo muy bajo) en forma de la Guerra del Golfo Pérsico en 1990, la cual dejó a los halcones militaristas



Fuente: elespanol.com

con apetito para seguir bombardeando e invadiendo naciones lejanas.

La oportunidad de oro para un despliegue total fue cuando el grupo de neoconservadores (llamados *neocons*) en el gobierno de George Bush junior aprovechó los ataques del 11 de septiembre de 2001 (“Como un evento de la magnitud de Pearl Harbor”, en la definición del Project for the New American Century) para adoptar una política centrada en la guerra, sin autorización del Congreso. El objetivo era establecer un geoposicionamiento estratégico a fin de imponer un nuevo orden mundial que contuviera a China y Rusia. Esto en la práctica significó la destrucción de regímenes de estados hostiles a la *Pax Americana*: más de dos décadas de guerra en Afganistán, Irak, Siria, las regiones tribales de Paquistán, Yemen y Libia.

ORIGINALMENTE, LA CINTA de Scott iba a comenzar en los cielos cubanos; sin embargo, prefirieron un entorno menos polémico y conflictivo, no por no irritar al régimen de Castro sino para emplear rivales amorfos, sin fecha de caducidad, seres casi alienígenas, sin historia ni ideología (aparte de odiar la libertad estadounidense), ni referencias que distraigan al espectador de la lucha maniquea entre el bien y el mal. Siempre habrá un enemigo y las lealtades siempre están cambiando, como en 1984, de George Orwell. Scott se situaba casi en el territorio de *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977), con villanos de utilería y un héroe aparentemente huérfano de un padre guerrero, con obvios ecos a Luke Skywalker.

Top Gun: Maverick —muy esperada por algunos— debía por fuerza describir ese arco de tres décadas y media en que la frágil paz del mundo se desmoronó entre guerras innecesarias y

pasmosos crímenes militares, cuando a pesar (o a consecuencia) de que la Unión Soviética se colapsó, mil conflictos estallaron en todo el planeta. Dirigida por Joseph Kosinski, en la secuela reencontramos a Peter *Maverick* Mitchell, quien a pesar de un servicio distinguido, de ser uno de los mejores pilotos de la historia de los Marines y de haber derribado tres aviones enemigos (siempre en la ambigüedad de no especificar de qué nacionalidad) se ha vuelto piloto de pruebas.

Su rival, Iceman, es un respetado almirante cuya salud está en serio deterioro (con lo que la realidad de Val Kilmer, quien padeció de cáncer en la garganta, se funde con la ficción de su personaje), que sigue protegiéndolo de sí mismo al intervenir cada vez que sus violaciones a la disciplina lo meten en líos. Pasan las décadas, *Mav* sigue siendo capitán y evita ser ascendido para no dejar de pilotear aviones. Por cierto, la condición de Kilmer fue revelada en el popular documental *Val*, de Leo Scott y Ting Poo (2021), y en gran medida su escena aquí es uno de los únicos momentos del filme con un peso emocional importante, que a la vez ofrece una verdadera noción del cruel paso del tiempo.

Los jóvenes pilotos que años atrás babeaban ante la posibilidad de enfrentar al enemigo, cualquier enemigo, ahora tendrían amplias posibilidades de mostrar su destreza si los rivales en turno contaran con fuerzas aéreas medianamente competentes (o en el caso del Talibán, con aviones de cualquier tipo). Además, si algo era importante para los neoconservadores era establecer la hegemonía planetaria a un costo mínimo. Por lo tanto las herramientas más caras y contundentes del arsenal, los aviones caza y bombarderos, debían ser paulatinamente sustituidos por opciones más baratas,

“TOP GUN: MAVERICK DEBÍA DESCRIBIR ESE ARCO DE TRES DÉCADAS Y MEDIA EN QUE LA PAZ DEL MUNDO SE DESMORONÓ... CUANDO LA UNIÓN SOVIÉTICA SE COLAPSÓ, MIL CONFLICTOS ESTALLARON EN TODO EL PLANETA”.

en particular por drones de todos tipos y configuraciones.

De esa manera se reemplazaba a los gallardos pilotos por *joystick joystick* (jinetes de la palanca de control del videojuego), jugadores o *gamers* para quienes asesinar en función de representaciones en una pantalla pixelada es totalmente normal. Resulta una paradoja que *Top Gun* sea en parte responsable del desarrollo de una estética del videojuego en el cine de acción contemporáneo.

DE LOS AÑOS OCHENTA a las primeras décadas del siglo XXI pasamos del sueño de gloria de *Top Gun* a la realidad digitalizada del *mundo dron*: un tiempo en que los conflictos, en gran medida, se pelean a control remoto. El contraalmirante Cain (Ed Harris) lo expresa de forma contundente: "Estos aviones que estás probando, pronto no necesitarán pilotos. Los pilotos necesitan dormir, comer, mear... El futuro está llegando y tú no estás en él".

Si el primer filme era una competencia entre pilotos, lo que parecía lógico es que aquí tuviéramos una competencia entre pilotos e inteligencias artificiales. No obstante, el dilema real de los pilotos hoy se ignora por completo. Este tema específico es tratado con inteligencia en *Máxima precisión* (*Good Kill*, Andrew Niccol, 2014), en la cual un piloto (Ethan Hawk) se ve obligado a continuar su carrera dirigiendo drones sobre Afganistán, desde la caja de un tráiler acondicionado como cabina en una base en Nevada.

La extinción del piloto heroico queda pospuesta en la nueva entrega, aunque la dronificación de los aires y las ejecuciones por misil Hellfire son ahora la rutina en las zonas de combate y fuera de ellas. Una interesante analogía se establece entre una estrella de cine como Cruise y los pilotos, el primero, al correr el riesgo de ser reemplazado por nuevos y abundantes superhéroes en películas cada vez más estándar y aparatosamente obtusas y los segundos, al ser reducidos a matar en pantallas de video.

CON TODA SU CUESTIONABLE carga militarista, *Top Gun* y su secuela forman parte de la mejor tradición hollywoodense del cine bélico. Si bien en las dos la forma es el único fondo y el estilo es la esencia, *Top Gun: Maverick* tiene una elegante manufactura, fotografía de Claudio Miranda que ronda lo sublime (las elaboradas tomas aéreas de la primera son superadas aquí en todos sentidos), edición impecable de Eddie Hamilton y una pista sonora extraordinaria (que incluye a The Who y Lady Gaga).

Tuvo un costo de 150 millones de dólares y comienza con Peter destruyendo un prototipo de avión hipersónico al que debía probar hasta llevarlo a una velocidad de Mach 9, pero en lugar de eso lo empuja más allá de diez veces la velocidad del sonido. Su castigo por plagiar a Sam Shepard en el papel de Chuck Yeager en *Los elegidos de la gloria* (*The Right Stuff*, Philip Kaufman, 1983) es convertirlo en figura de autoridad al asignarlo como instructor de vuelo en la academia Top Gun,

“DE LOS AÑOS OCHENTA AL SIGLO XXI
PASAMOS DEL SUEÑO DE GLORIA DE *TOP GUN*
A LA REALIDAD DIGITALIZADA DEL *MUNDO DRON*:
UN TIEMPO EN QUE LOS CONFLICTOS,
EN GRAN MEDIDA, SE PELEAN A CONTROL REMOTO”.

a fin de preparar y seleccionar a un equipo para una misión prácticamente imposible, que consiste en destruir una planta secreta de enriquecimiento nuclear en un país sin nombre que muy probablemente sería Irán.

Por supuesto que Peter nunca cuestiona la sensatez o legitimidad de un ataque semejante, sino que acepta la decisión *estratégica* de los mismos mandos militares que desprecia y de los que se ha burlado siempre. Se nos cuenta que se ha pasado la vida desafiando a sus superiores, no obstante ha participado en las infernalmente mal concebidas y crueles guerras de Bush, Obama y Trump, poniendo en evidencia —una vez más— que lo suyo no es pensar ni tener una actitud moral sino *entrar en acción*.

Paradójicamente, los requerimientos de la misión que debe preparar (navegar un cañón a muy baja altura y a gran velocidad, ascender y descender casi en vertical, destruir un blanco de tres metros de diámetro con dos precisos disparos de misil, para luego escapar a baterías de misiles y aviones cazas de quinta generación) parecen implicar que la única forma de llevarla a cabo sería con ánimo suicida o con vehículos aéreos no tripulados, un recurso cada vez más frecuente en diversos países en las últimas décadas. Con lo cual esta aventura que parece sacada de un juego de video resulta un argumento más a favor del uso de drones.

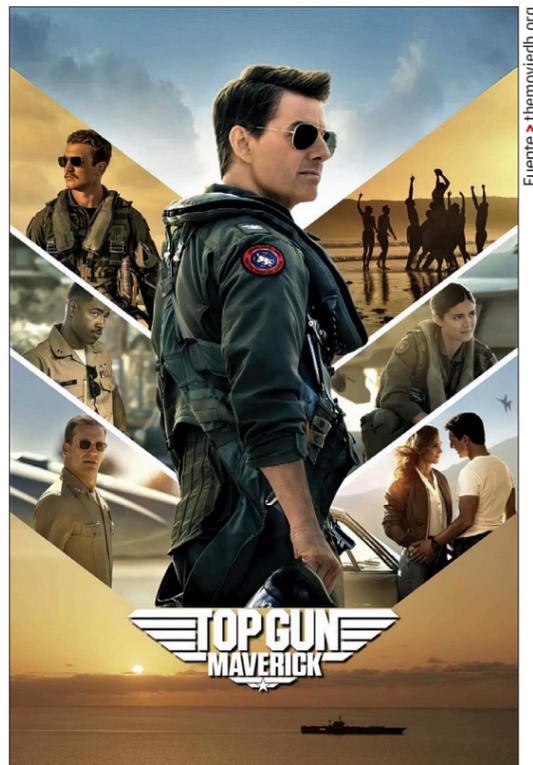
Las secuencias de preparación de los pilotos, con esos nerviosos cortes de edición y su ir y venir entre las

cabinas de los aviones y el salón de clase son extraordinarias. No cabe duda de que la velocidad y el brutal efecto de la gravedad en los pilotos al filmar en auténticos F-18 imprime un vértigo inescapable y un realismo intenso. Asimismo, la tercera parte del filme, en que tiene lugar la misión, es efectiva y hace una brillante evocación del ataque de la Estrella de la muerte de *La guerra de las galaxias*. Incluso después de décadas de ver innumerables persecuciones y cacerías aéreas, estas secuencias, en las que se evitó al máximo integrar imágenes computarizadas o de archivo y donde nuevamente Cruise hizo sus propios doblajes, resultan todavía sorprendentes.

AUNQUE EL EJE de la historia es el trabajo en equipo, la película se titula *Maverick* porque se trata de él, y todos los demás actores resultan unidimensionales. Al margen de tener que cumplir con el objetivo, Peter se encuentra con Rooster (Miles Teller), el hijo de Goose. En una actitud paternalista de culpa y responsabilidad, *Mav* no quiere arriesgarlo a una muy probable muerte. Pero Rooster no sólo siente que Peter ha saboteado su carrera al impedirle avanzar, sino que también lo considera parcialmente responsable de la muerte de su padre. "Puede que no regrese, pero si no lo mando nunca me perdonará. De cualquier manera podría perderlo para siempre", dice Peter. Esta añadidura cursi de un drama intergeneracional es el tipo de requisitos inútiles para cumplir con los clichés dominantes y dar el elemento pretendidamente humano a la historia.

Igualmente irrelevante y superfluo es el romance de *Maverick*, a sus casi sesenta años, con la dueña de un bar, Penny (Jennifer Connelly, terriblemente desperdiciada) con quien ha tenido varios episodios amorosos. Charlie, así como Meg Ryan, la viuda de Goose, no han sido requeridas en un filme que no puede funcionar con más dos mujeres en el reparto.

Top Gun pertenece a una época en la que era normal la ausencia de diversidad racial o de género, así como la misoginia (*Maverick* acosa a Charlie, persiguiéndola hasta el baño de mujeres) y la explotación homoerótica gratuita (el juego de voleibol de playa). Una secuela contemporánea parecía una invitación a reconsiderar actitudes y hegemonías en la era del post #MeToo. La primera fue una celebración del culto al macho alfa; la nueva, a pesar de incluir una discreta muestra de la diversidad de la población (hay una mujer, un latino y varios afroamericanos entre los pilotos), no se refiere al tema. La secuela no es una



Fuente > themoviedb.org



Fuente ▶ mubi.com

cinta sobre justicia social sino sobre nostalgia y últimas oportunidades. De ahí que muchos derechistas hayan querido verla como una película *anti-woke* (en contra del movimiento de igualdad que ha caracterizado al activismo estadounidense del siglo XXI), patriótica y promilitarista, además de celebrar una épica completamente irresponsable en términos políticos.

El guion, coescrito por Ehren Kruger, Eric Warren Singer y Christopher McQuarrie, busca establecer una continuidad con el mundo del primer filme y mantener un cerrado enfoque en *Maverick*, el personaje y su desarrollo, siempre como una extensión del propio Tom Cruise. A final de cuentas se trata de un trabajo promocional de la excitante capacidad de la tecnología para matar desde los cielos. Ahora bien, quienes corran a reclutarse como pilotos de la marina después de ver el filme tienen muchas más probabilidades de terminar conduciendo drones para matar sospechosos y sus familias en países remotos y regresar por la noche a cenar con sus propias esposas e hijos, que de despegar del suelo para tener combates aéreos.

CON SU INCREÍBLE FAMA, lo que resalta en la primera película es que está repleta de descuidos (varios sitios en internet hacen el recuento minuto por minuto de cada error de continuidad y lógica aeronáutica, de falsificaciones, diálogos absurdos, sinsentidos que se lanzan sin pudor o con toda solemnidad), además de cierta holgazanería: ¿a quién se le ocurre algo tan obvio como dar al héroe rebelde el *call sign* (señal de identificación) de *Maverick* o inconforme? Seguramente al mismo guionista que nombra Iceman a un piloto porque bebe agua con hielo.

A pesar de que *Top Gun: Maverick* puede considerarse el filme de jets de guerra más excitante de la historia,

el guion revive compulsivamente escenas familiares de la primera: la moto que *compite* contra un avión (con fervor masturbatorio se insiste en la escena que se inspira en el anuncio de Saab), los reiterados regañíos por el desafío a la autoridad, el número cantado de "Great Balls of Fire!", de Jerry Lee Lewis, el grupo de jóvenes pilotos que es un claro eco del de *Top Gun* y, una vez más, sólo una mujer en la base tiene líneas de diálogo, primero fue Charlie, ahora es la muy competente Mónica Barbaro. La secuela trata de mostrar su originalidad al reemplazar el juego de voleibol playero por uno de futbol americano de playa. La reiteración se percibe como una búsqueda del confort de lo familiar. Importa notar que en una era de cinismo, en que lo posmoderno en la cultura popular ha sido definido como cualquier paráfrasis o cita burlesca del pasado, la cinta de Kosinski está completamente despojada de ironía.

MAVERICK, COMO TOP GUN, ha tenido un éxito atronador, tanto en taquilla como con la crítica. El caso de la película de Scott tal vez se pueda explicar al considerar que se estrenó casi una década después de la llamada *Caída de Saigón*, en un tiempo en que el público buscaba elementos de optimismo. En contraste, la segunda se estrena al término del régimen más polarizante de la historia reciente, tras una pandemia que ha durado más de dos años, una crisis económica mundial y la guerra en Ucrania.

La experiencia de Trump vino a cristalizar décadas de debilitamiento del Estado y resquebrajamiento de la democracia. Si a principios de los años ochenta el público estadounidense estaba deseoso de revivir el orgullo y la confianza en su país, hoy está dividido entre media población que idolatra a Trump y quiere "Hacer grande a América otra vez", y la otra mitad que está

horrificada ante el hundimiento del país en una cloaca de odio, nepotismo y corrupción, con la amenaza de que el trumpismo está más vivo que nunca.

Estados Unidos es una nación que está en clara decadencia, con un grave estancamiento económico, una industria que ha perdido la delantera de la innovación que cultivó durante más de un siglo, con mercados saturados de productos chatarra y la dependencia de combustibles fósiles. Es un país que ve acercarse su propia irrelevancia política como un tren bala (y que es incapaz —por razones políticas— de construir un tren bala) y que es testigo del colapso de las instituciones democráticas, como pusieron en evidencia tanto los ataques del 11 de septiembre (que sirvieron a los sectores más conservadores para embestir las libertades y dejarlas en ruinas) y la invasión del Capitolio, el 6 de enero de 2021. Es un país que ve la imposibilidad de continuar con un modelo político racista que favorece a los poderosos, se sostiene en monumentos a la ilegalidad, como el colegio electoral, y a la vez sabe que nada puede cambiar. Es la potencia mundial que lleva casi cuatrocientas matanzas masivas en siete meses de 2022 y es la nación que ante el calentamiento global sucumbe a los rancios intereses que protegen a las grandes empresas.

Lo irónico es que tanto la derecha fascista y conservadora como los liberales y los progresistas están igualmente frustrados. Todo el mundo se ha vuelto un *perdedor*, a pesar de sus triunfos. Por eso *Top Gun: Maverick* ha roto récords en taquilla, al ofrecer un tipo de consuelo, que no unidad, a una nación dividida irremediablemente. "Si piensas, te mueres", repite el héroe, queriendo decir que en una situación de vida o muerte a velocidad supersónica no hay tiempo para dudar. Es claro que para disfrutar esta película es necesario suspender la incredulidad y no *pensar*, pero ante la situación de vida o muerte que padece el mundo (cambio climático, militarización, desplazamiento de poblaciones) será necesario pensar y entrar en acción. ■

NOTA

¹ Ehud Yonay, "Top Guns", *California Magazine*, mayo, 1983, disponible en <http://www.topgunbio.com/top-guns-by-ehud-yonay/>

“TANTO LA DERECHA FASCISTA COMO LIBERALES Y PROGRESISTAS ESTÁN IGUALMENTE FRUSTRADOS.

POR ESO TOP GUN: MAVERICK HA ROTO RÉCORDS EN TAQUILLA, AL OFRECER UN TIPO DE CONSUELO A UNA NACIÓN DIVIDIDA IRREMEDIABLEMENTE”.

El nuevo libro de cuento de la boliviana Liliana Colanzi, ganador del Premio Ribera del Duero, arroja luz sobre cómo abordar la ficción especulativa latinoamericana sin ningún tipo de ataduras.

De paso, da una cátedra sobre las posibilidades, la singularidad y el arte de un género

cuya exigencia desafía a buena parte de autores que pretenden ejercerlo sin el rigor que lo distingue.

Aquí encontramos a una autora que al llevar su potencia al límite reivindica esta expresión de la literatura.

LILIANA COLANZI:

UN GÉNERO EN SÍ MISMA

CARLOS VELÁZQUEZ

@Charfornication

En el panorama de la literatura en español se escriben cientos de cuentos cada año, y paradójicamente los cuentistas escasean.

Para Mempo Giardinelli el cuento debía tener cuatro condiciones básicas: brevedad, singularidad temática, intensidad y tensión. Para Allan Poe debe estructurarse de la siguiente forma: planteamiento, nudo, desenlace y final sorpresivo. La gran mayoría de los escritores no toma en cuenta lo anterior a la hora de sentarse a escribir cuentos. Y la reciente moda por la hibridación de géneros promueve que el arte del cuento se desacredite cada vez más. No se trata de una imposición, no existe cosa más tonta que afirmar que la forma del cuento se debe respetar como obligarte a pintar sin salirte del cuadro. No existe nada más punk que escribir un buen cuento.

Los libros de este género deben parecer un menú: primero viene la entrada, el segundo plato, el plato fuerte y al final el postre. Por supuesto que las reglas no son inamovibles. Pero para poder jugar con ellas primero hay que conocerlas, y contar con experiencia. Algo que la mayoría de los *cuentistas* del presente ignoran por completo.

Por esta razón, el nuevo libro de Liliana Colanzi, *Ustedes brillan en lo oscuro* (Páginas de Espuma, 2022, Premio Ribera del Duero) es un ejemplo de modelo narrativo perfecto. Además de experiencia, la autora da muestra de una apabullante malicia. Ya desde su primer libro, *Vacaciones permanentes*, se percibía un talento enorme, que ha alcanzado su plenitud.

¿POR QUÉ NO cualquier cosa puede ser llamada cuento? Por la sencilla razón de que cada pieza representa un problema. Y a la mayoría de los escritores no les gusta meterse en problemas. Si el cuento es un problema, entonces el cuentista es un solucionador de conflictos. Imaginemos que lleva consigo siempre una caja de herramientas. Pues Colanzi no lleva una caja, lleva un enorme baúl.

Lo primero que deslumbra de *Ustedes brillan en lo oscuro* es la cantidad de recursos que exhibe. Ninguno de los relatos está estructurado de la misma manera. Como lector te invade la sensación de hallarte frente a una vitrina donde hay seis distintos artefactos. Todos igual de valiosos. Y por supuesto, hay un cuento convencional: "La deuda", que reverencia la pureza del género con maestría. Qué enorme dificultad debió entrañar para



"EL NUEVO LIBRO ES UN EJEMPLO DE MODELO NARRATIVO PERFECTO. ADEMÁS DE EXPERIENCIA, LA AUTORA DA MUESTRA DE UNA APABULLANTE MALICIA".

Colanzi escribir un texto como éste. Conciso, intenso y con un final que rinde tributo a la *vuelta de tuerca* a lo Henry James.

Desde el inicio con "La cueva", Colanzi ya muestra su potencia. Una serie de postales va construyendo una historia general que es a la vez la historia de todos los mundos. Y al final el lector se queda con la sensación de haber asistido a un nuevo Génesis.

"Atomito" narra la historia de una pandilla que asiste a una explosión atómica. La influencia del cómic es notable, no sólo por las referencias gráficas, sino por la destreza de Colanzi para traducir al cuento el lenguaje y el tono de las historietas. Como ocurre con las mejores prosas, la suya, además de contar e iluminar algunas zonas del lenguaje, al discurrir elabora el retrato de una época. Pero en este caso, la época es la de la América Latina de la boliviana y al mismo tiempo una por completo nueva, que sólo existe en la idiosincrasia de su narrativa, con todo lo que eso conlleva: referencias culturales, académicas, pop y la experiencia de la calle.

"LOS OJOS MÁS VERDES" es una travesura elegantemente escrita. Aunque es breve, cinco páginas, se advierte el oficio que la sostiene. La prosa es muy meditada, como sucede en general con la autora. En estos tiempos en que la prosa funcional parece expandirse como un virus, es de agradecer que Colanzi

ponga su escritura al servicio de la historia y no de la mesa de novedades. Tanto este cuento como el que se titula "La deuda" sirven como un respiradero de gran calidad a la totalidad del volumen, que cierra con dos cuentos de largo aliento. En este punto sabemos que estamos ante un volumen ecléctico. Y que el sentido de unidad se lo otorga precisamente su eclecticismo, sin descartar la singularidad temática (Giardinelli *dixit*) de las historias.

En "El camino angosto" atiende al mundo nómada de una tribu que no se especifica bien a qué clase pertenece, pero no descartemos un trasunto del mundo indígena, que habla del choque entre la tecnología y la superstición. Este *no saber* se puede aplicar también al relato y a Colanzi misma. Sería muy gratuito clasificarla como una autora de terror, que no lo es, ni una autora de fantasía. Y mucho más vulgar sería tratar de empatarla con la ciencia ficción.

Baste decir que es una cuentista. A la par de la intensidad y riqueza de sus historias, es muy eficaz a la hora de elaborar campos semánticos. La razón por la cual escribir buenos cuentos es una de las tareas más difíciles es porque uno de buena factura debe funcionar en muchos niveles. Y cada una de las palabras debe tener una función dentro del texto que vaya encaminada a prefigurar el final de la historia. Esto es algo que importa mucho comprender, por eso sobran los novelistas que se quejan de que no pueden escribir cuentos. En una novela caben todas las palabras, aquí no. Y no se trata de economía de lenguaje, vaya tontería ésa. Tiene que ver con un efecto muy simple: a una barda no le puedes poner un ladrillo de más o se descuadra.

Cierra la colección "Ustedes brillan en lo oscuro". Al igual que "La cueva", tiene la propiedad de contar muchas historias en una. Basado en un accidente radiológico en 1987, es una colección de personajes que se suman uno a uno y crean una especie de códice con varios relieves.

Una de las virtudes más valoradas en un cuento frente a la novela es que tenga la capacidad de producirle al lector en unas cuántas páginas el reflejo de la vida toda del personaje. En *Ustedes brillan en lo oscuro*, Colanzi hace que muchas vidas se concentren en el texto. Ahí reside la mayor de sus virtudes, sus cuentos son como grandes frescos creados con una superposición de polaroids. Es un libro destinado a convertirse en uno de nuestros nuevos clásicos. ■

POEMAS

IMAN MOHAMMED
TRADUCCIÓN • PETRONELLA ZETTERLUND

En un universo de frecuencias, la abuela materna llama a la nieta, cuyos labios gotean de brillo labial: ella lleva el cabello en dos trenzas flojas igual que la abuela paterna, toma el elevador de montaña lleno de otros adolescentes. Sus mejillas arden y el elevador estalla de luz. Cuando uno se hace mayor, estas cosas ya no pasan.

**

Las espaldas han dejado de hablarse en acuerdo tácito, el edredón grande se sacude aun más.

**

Borracha en la luz blanca azulada. La silueta de la lluvia centellea en una fuente. Flotan en silencio las aves, supervivientes sonámbulas. Quiero llamar por teléfono al abrazo, los hombres se mueven a lo largo de escaparates. La grava gira, cada superficie lleva un rostro poseído por el orgasmo.

**

Suelo y fuego se acarician el uno al otro, un bucle de placer de hace varios días y el ventilador se convierte en un ornamento en el techo. La sopa de fideos extraterrestre gotea sobre los pechos, refriego a través de la piel hasta otra esfera, cierro los ojos en el sofá ondulado. Quiero meterme en ese tiempo en el que me veo tocar.

**

En la corriente de las puertas se oye el oxígeno respirar con dificultad las copas se levantan y el vino corre hasta las uñas de los dedos de los pies, puntos de intersección el serpenteo del cabello debajo del agua.

**

La alfombra de la sala: ilustra flores y formas rectangulares. Colores vienen el uno en el otro, los movimientos de los hombros calientan un poco más los hilos.

**

Fuego y cielo negro

La angustia tuerce el pequeño corazón cuando una recuerda el propio cuerpo en el fuego en medio del acto juguetón

Fuego y cielo amarillo

**

Atravesamos túneles llenos de piedra, nos acostamos junto a cada edredón de arena. Tu lengua lamía mi nuca dolorida. Los colores del agua relucen en las pálidas mejillas cristalinas, el centelleo del sol. Mis pulmones rodeados de venas palpitantes. Soñabas con baldosas de lava formando una escalera de devaluación. El vértigo me suelta en el agua verde. 

IMAN MOHAMMED (Suecia, 1987) debutó en 2018 con el libro de poemas *Bakom trädet ryggar* (*Detrás del árbol espaldas*, Filodecaballos, México, 2019), elegido en su país como uno de los mejores libros de debutantes durante la segunda década del 2000. Además, Mohammed ha publicado los libros *Fermata* y *Aureola* en editoriales independientes; sus textos se encuentran en diversas antologías y revistas de Suecia.

PETRONELLA ZETTERLUND (Suecia, 1974), maestra en Letras Hispánicas, traductora y editora, es también cofundadora y gestora de Nordic Exchange in Literature, proyecto nórdico de literatura multilingüe. Entre sus traducciones de literatura sueca al español ha publicado libros de poemas de Ida Börjel, Leif Holmstrand, Lennart Sjögren y Jenny Tunedal, entre otros, así como una colección de cuentos de Agnes von Krusenstjerna.

UNA OLA DE CONVERSIONES cristianas azota el reguetón con muy buen tino para los negocios. El puertorriqueño Farruko canceló sus presentaciones en México. Que sí, que no y al final quién sabe. Es el mismo que en febrero dijo adiós al reguetón y lo cambió por la religión. Lo ubico porque durante unas vacaciones en la playa su canción "Pepas" nos torturó 24/7. Sufrimos lo indecible con el sonsonete de "bailando empastillados en la discoteca". Tres meses después, el Farru sorprendió a sus *fans* al interrumpir un concierto en Miami para pedir *peldón* por sus letras y predicar sobre su conversión al cristianismo. Otro *yo no fui* que reniega de su pasado en un parpadeo.

Conforme el público abandonaba el sermón —"no pagamos para verlo predicar como un pastor"—, el astro de la música urbana continuó: "Sabe Dios a cuántos de sus hijos les hice daño". No habrá más pastas en la disco, puras hostias en el templo si su religión se lo permite. "Yo no sabía el mensaje que estaba diciendo en mis canciones", confesó. De pecador a pescador de almas en un flash de tacha, el trapero es uno más de los renglones torcidos del reguetón que se dan golpes de pecho con maña. Los conversos son un fenómeno de colmillo dorado en la región.

Estas conversiones son un misterio. Al igual que Juan Luis Guerra, Yuri, Fermín IV, Vico C, Don Omar y Tego Calderón, en una iluminación espontánea el cantante tuvo



YouTube.com

"PIERDEN UNA CANTIDAD DE SEGUIDORES Y GANAN EL DOBLE DE FELIGRESES, QUE SON FANS FROM HELL".

un encuentro con Dios. Los mismos pasos del patriarca del reguetón, Edgardo Franco, *El General*, quien se declaró Testigo de Jehová en 2017 antes de confesar que su música y fama "fueron éxitos y trofeos de Satanás". Formados en línea parecen un perfil musical. Y también parecen un negocio rotundo. Pierden una cantidad de seguidores y ganan el doble de feligreses, que son como *fans from hell*.

Farruko ya tenía el antecedente de "Conoce la historia", el trap cristiano que lanzó con Manny Montes en 2015 —el video tiene más de diez millones de vistas. Tras el éxito de "Pepas" en 2021, con dos semanas como número uno en varios países, anunció su conversión. Pero sin perder tiempo sacó tres canciones que tenía bajo la manga: "My Lova", "Luz" y "Nazareno". Sus feligreses ya pueden *perrear* sin pecar porque ahora existen estos derivados y sus nuevos apóstoles: Alex Zurdo, Funky, Indiomar y Bengie, entre un montón. La *veldá* sugiero que antes de entrarle al reguetón cristiano los pongan a prueba con la Señora Católica. Esa doña se los desarma en un tiktokazo. 

LA CANCIÓN # 6

Por
ROGELIO GARZA
@rogeliogarzap

CONVERSOS

FETICHES ORDINARIOS

Por
**LUIGI
AMARA**
@leptoerizo

LOS EMBROLLOS DE LA CINTA ADHESIVA

Vendaje de celofán, emplasto traslúcido de última tecnología, el abuso de la cinta adhesiva no tarda en convertir en momia todo lo que toca. Como si las roturas del mundo fueran auténticas heridas por las que se desangra la realidad, hay quien lleva consigo un carrete de cinta mágica para reparar las grietas y fisuras que encuentra a su paso, para reunir los fragmentos de cualquier papel hecho trizas, en un afán de remiendo y sutura que suele terminar en un pegoste abominable.

Si en el terreno de la restauración hay ejemplos tan fallidos que se antojan vanguardistas —el *Eccehomo* del Santuario de la Misericordia, en Zaragoza, nos dejó atónitos a todos—, no pasa un día sin que las composturas caseras produzcan aberraciones semejantes, sólo que menos mediáticas, envueltas en capas de película acrílica y emulsiones pegajosas.

Mientras que la técnica ancestral del *kintsugi*, en Japón, se esmera en poner de manifiesto las fracturas, en señalar remiendos y nuevas uniones con materiales preciosos como parte de la historia del objeto y de sus accidentes, la medida salvaje del diurex, quizá porque apela a la transparencia falaz de sus materiales, procura más bien el ocultamiento de la grieta, su disimulo y restañadura sin apenas dejar huella, ilusión vana que sólo consigue enfatizar la plasta plástica que añade.

TANTO CELO POR DISFRAZAR la rotura, por fingir que no ha pasado nada y, a la larga, por el desvanecimiento de la cicatriz (en España se denomina *celo* a lo que en casi toda América se conoce como *scotch*) quizá se relacione con el principio de la doble cara por el que se rige la cinta adhesiva: un lado adyacente y promiscuo, otro impermeable y pulcro. A diferencia del hilo, del pegamento o de metales como el estaño, en que la sustancia reparadora es uniforme y carece de anverso y reverso, la cinta promete restablecer lo roto cubriéndolo con una capa que hace las veces de segunda piel.

Si es, en algún sentido, *mágica*, se debe a la capacidad de articular dos órdenes contrapuestos de las cosas —lo seco y lo húmedo, lo liso y lo pegajoso— de una forma sencilla y asombrosa; esto ha llevado a autores como Steven Connor a afirmar que, por más anodina que parezca a primera vista, la cinta adhesiva es en realidad una máquina filosófica. A excepción de las versiones *doble cara*, en que ambas superficies son adherentes, la parte manipulable y reluciente contrasta con la otra, pringosa y más opaca, que realiza el trabajo a nivel molecular, creando nuevos enlaces. Ese principio emparenta a la cinta aislante con la quirúrgica, a la *gaffer* con la *canela*, y tan decisivo como su poder aglutinante es la promesa, presente en todas, de envolver y sellar, de preservar las cosas de daños ulteriores gracias a una película enrollable y cariciosa, que parcha y arropa; lo cual ha propiciado iniciativas tan desesperadas como detener la fuga de una tubería con *masking tape*...

Como una continuación del placer por lo pegajoso que desarrollamos en la infancia, además de embadurnarme las manos con capas de resistol o de hundir los dedos en tarros de mengambrea, recuerdo haber pasado horas interminables jugando con un carrete de diurex. A estas alturas, me temo que habré invertido más tiempo en buscar la punta de la cinta que en cualquier otra actividad lúdica con ella, recorriendo su superficie con la uña en busca de ese borde indiscernible y mil veces maldito que parece haberse fundido con el resto del cuerpo; pero reconozco que uno de esos juegos de niño no ha dejado de maravillarme.

En caso de conseguir manipularla sin demasiado embrollo —incluso las máquinas filosóficas o, *sobre todo ellas*, propenden al enredo y al estropicio—, se puede formar una banda de Möbius con un medio giro y la



Cinta adhesiva vintage.

unión de los extremos. Si uno desliza el dedo a todo lo largo, a pesar de que, en teoría, la banda sería un ejemplo topológico de una superficie no orientable que sólo posee una cara, la yema descubre el salto de lo liso a lo pegajoso y de vuelta a lo liso, hasta que la banda se adhiere a sí misma, pierde sus propiedades matemáticas y se convierte en un mazacote pegadizo del que sólo podemos deshacernos mediante un papirotazo.

LOS MÉDICOS DEL ANTIGUO EGIPTO utilizaban vendajes bajo el mismo principio de las dos caras: la tira de tela se impregnaba de grasa y miel, de almidón y resinas, con el fin de envolver la zona enferma. En contacto con la piel, la parte húmeda actuaba como bálsamo, al tiempo que creaba una coraza tersa que protegía y preservaba. Las cualidades restaurativas de esa técnica llevarían a que se probaran sus efectos en el tránsito hacia el Más Allá, lo que tal vez explique que cada vez que aplicamos un pedazo de diurex haya cierto aire de embalsamamiento y vuelta a la vida. No desprende un aroma a azafrán o cardamomo, no remite a la canela, el nardo o la mira de antaño, y sus efluvios tienen ese no sé qué artificial y adictivo del olor a nuevo, pero ¿quién no ha intentado salvar con ella a un muñeco roto?, ¿quién no ha improvisado un lápiz como carrete, enrollándole mil vueltas de cinta por si se ofrece?

Con el paso del tiempo, por más limpio e invisible que haya sido el remiendo, se formará una cicatriz. A diferencia de la silueta fantasmal de una herida en la piel, aquí la cicatriz sigue el contorno rectilíneo del emplasto, que al envejecer se torna escamoso y amarillento, como una capa reseca de epidermis, que a veces se desprende sola, pero otras hay que removerla con cuidado, en una operación casi quirúrgica. Los tonos pardos de la cinta rancia, así como su textura de pellejo o de uña enterrada, remiten a los tiempos no tan lejanos en que el pegamento se creaba a partir del gluten que desprenden las pezuñas y los huesos hervidos (tanto el francés *glu* como el inglés *glue* recogen la raíz latina que vincula las proteínas viscoelásticas con el pegamento).

Aunque muchos libros se hayan salvado del deterioro gracias a que fueron forrados con dedicación escolar, y haya mapas que todavía se despliegan gracias a una retícula de diurex en sus dobles ajados, las huellas de cinta constituyen una de las máculas más odiosas en el ámbito del coleccionismo. Retirarlas pone en riesgo el papel —en particular las partes impresas—, mientras que pasarlas por alto equivale a rendirse ante una intervención bárbara, tan escandalosa como la del *Eccehomo* (y mucho más común).

Pero los gustos cambian y la cinta adhesiva es un invento reciente, que no ha cumplido siquiera cien años. No es impensable que, en uno o dos siglos, sus marcas serán comparables a la pátina y se apreciarán tanto como las cicatrices del *kintsugi*. ■

“MIENTRAS
EL KINTSUGI, EN
JAPÓN, SE ESMERA
EN SEÑALAR
REMIENDOS... EL
DIUREX PROCURA
EL OCULTAMIENTO
DE LA GRIETA”.