

LETRAS

letrillas

LETRONES

CARTA DE MADRID

Dejarse engañar

Me pregunto qué harían ustedes, teniendo en cuenta las blandas fechas. En el correo que cada mes me envía la Editorial Alfaguara, recibo hoy –cosa insólita, y bien que las he visto raras a lo largo de mi vida– una carta desde Kampala, capital de Uganda. Es el matasellos del 17 de noviembre, ha tardado lo suyo en alcanzar su destino: “Marías Javier”, de “Español”. Escrita en inglés, a mano, sobre papel colegial rayado, la firma Elizabeth Namakula, que se dirige a mí como “Querido amigo” y, tras un saludo en nombre de Dios, de su paz o de su salud, me relata lo siguiente: tiene quince años; ella, una hermana y un hermano menores han tenido que abandonar sus estudios al no poder pagarlos. Tanto su padre como su madre murieron “de una peligrosa enfermedad (sida/VIH)” hace dos años.

Una abuela campesina y muy vieja recogió a las muchachas y las ha mantenido, pagándoles los estudios y el alquiler de la casa de dos habitaciones en que viven o vivían las tres. Porque ahora la abuela ya está sin blanca y el casero las ha echado. “Por tanto he decidido contactar con usted y pedir su posible y amable ayuda para pagar el colegio y seguir, y así poder conseguir un trabajo con el que ayudar a mi familia”. La matrícula, dice, cuesta doscientos cincuenta dólares por *term* (no sé si será aquí curso o semestre). Se despide con un preocupante “Suya en Cristo” (preocupante para mí, que soy agnóstico).

No hay una sola palabra que explique la pregunta inmediata que desde luego me he hecho, y acaso ustedes también: “¿Por qué yo?” Quiero decir que la joven no me singulariza en absoluto: no hace referencia a mi condición de escritor, no dice que me haya leído, en español o en inglés, es imposible saber por qué ha “decidido” dirigirse precisamente a mí, entre todos los indivi-

duos del mundo, en busca de apoyo. Mi primera reacción ha sido llamar a Alfaguara y preguntar a la gentilísima Marta si acaso habían llegado sobres parecidos (esto es, de Uganda) para Pérez-Reverte Arturo (lo dudo, con su bien ganada fama de duro), Muñoz Molina Antonio, en fin, si la remitente puede haber escrito a la plantilla entera de novelistas, a ver cuál caía y mandaba unos dólares al apartado de correos indicado. Pero aún no me ha contestado la eficacísima Marta, cuando escribo esto.

Si no fuera yo el único (el encabezamiento sería el de una carta-tipo, válido para cualquier destinatario; pero entonces, ¿por qué escribirla a mano... cada vez?), me sentiría menos responsable, aunque no del todo irresponsable. Si sí lo fuera, no sé exactamente qué me haría más responsable, pero sí que así sería. ¿Cómo podría negarle esos dólares a una niña de quince años que me ha “elegido” desde Uganda? Tendría que enviar para ella y para el hermanillo y la hermanilla, no iba a dejar a los otros sin estudiar este año, ¿no? Y algo para la campesina abuela, que, según entiendo, ha sido expulsada también. En fin, qué menos que mil dólares, unas ciento sesenta mil pesetas al cambio actual.

Pero claro, me llegan muchas cartas con remite falso (para insultar; o hay unos obsesos puristas de la lengua que odian cuanto escribo y no se lo pierden). Y no es la primera vez que se me dirigen supuestas niñas. Recuerdo a una de nueve que decía leer mis libros hace ya años (los tenía su madre y demás), y que, al cabo de un par de respuestas mías, resultó contar treinta y uno y haber recurrido al engaño en la creencia de que no tendría yo corazón para no contestar a una cría –inverosímil y algo monstruito, pero en fin–, y a una adulta tal vez sí. Dadas las fechas, lo de la niña Namakula huele algo a estafa. Verán, la letra demasiado formada; alguna frase un poco cinematográfica (“Amigo, en verdad es triste que ambos progenitores murieran...”); alguna un poco chantajista (“Rogaré a Dios que me ayude a través de usted a tornar nuestra desgracia en felicidad”). El pro-

blema, ay, siempre es *saber*, y *ver*. Nadie ignora que en los países del África casi todo el mundo está en las últimas, y que nuestra capacidad de ayuda al conjunto, en abstracto, es muy limitada. Pero si la petición se hace concreta, con historia y nombre individual; si uno “ve” a las niñas y a la campesina abuela, y al hermanillo, entonces está a merced del cuento, por tópico y pobre que sea, de la literatura y de la ficción. No sé qué harían ustedes, pero yo ya estoy viendo Kampala con mi imaginación, y pienso: “Quien quiera que esté allí, aunque sea un bandido disfrazado de niña, necesitará esos dólares, para emborracharse o comprarse un buen traje, qué más da...” Y si me permiten una frase anticuada (de algo ha de servirme la Navidad), creo que ya una vez les confíé uno de mis lemas: “A veces un caballero debe dejarse engañar”. —

— JAVIER MARÍAS

LITERATURA *Puntos o la ley de Heisenberg (II)*

Ya se sabe: no existe el artista indiscutido. Desde aquel hipotético italiano que tuvo atorada toda su vida la confesión de la que sólo en su lecho de muerte osó liberarse: “¡Me carga el Dante!”, siempre andan por ahí excéntricos obligados al silencio por discrepar del universal acuerdo. Por ejemplo, los que no gustan de Zeus-Picasso. Son pocos. Todavía hay menos renuentes ante Chaplin, a los que ofrezco la compañía de *Pnin*-Nabokov:

Ese bastón, ese sombrero hongo, esa cara blanca, esas cejas negras arqueadas, esas narices de aletas palpitanes, no le decían nada. Ya danzara el cómico incomparable rodeado de ninfas encollaradas junto a un cacto amenazador; ya fuera un hombre prehistórico [...], Pnin, anticuado y carente de humor, permanecía indiferente. Payaso, se dijo con desprecio. Hasta Glupishkin y Max Linder eran mejores cómicos que éste.

Pero, ese “hasta”, ¿significa que tampoco le gustaba Max Linder? De Glupishkin nada sé.

En un relato de Papini el narrador habla del vicio de andar en busca de un raro con la esperanza frustrada de encontrar un *grande*. No explica Papini la esencia propia de cada uno de estos rasgos, que él obviamente distingue y quizás enfrenta. Supongo que *grande* es una diáfana categoría abarcadora, que todos comprenden y en la que pueden reconocerse mejorados. Lo *grande* despierta admiración sin extrañeza, devoción *sin reserva*, que no permite discrepar. De-seamos integrarnos, ser aceptados en ese edificio que nos sobrepasa. En cambio, la extrañeza es la esencia de lo *raro* y surge ante un sistema de pensar, de ver, de sentir diverso del nuestro. Frente a esto las reacciones son menos unánimes. Diógenes Laercio, al que ya no leemos, dice que “el sapiente, haga lo que haga, lo hará todo en su propio beneficio”. ¿Excluyéndonos? No es abusivo acercarse a grandeza y sapiencia y podemos mover con esta agua nuestro pequeño molino. Así, la admiración que nos produce el *grande* no derrumba los límites que su grandeza crea, levanta ante nosotros una fortaleza autosuficiente y nos desembaraza del cargo de preocuparnos por él. Al *raro*, en cambio, lo suponemos aislado, quizás parcialmente incomprendido. Gana nuestra atención, que será definitiva si en lo que nos paralizó al principio, se abre una brecha y entramos hasta donde algo, asequible, se deja entretejer en la trama de nuestra vida.

Sí, Papini no está “de moda”, pero el Fondo de Cultura Económica anuncia (qué bien) sus *Memorias indirectas*. No hace mucho tiempo, un pequeño escándalo coronó el concurso literario de *La Nación* de Buenos Aires. No suele ser una competencia aventurera. Pero el cuento premiado y publicado parecía de no muy fresca data: Alguien conversa en una estación con un desconocido que dice ingeniosas perversidades mientras aguardan un tren; éste demora

lo necesario para que el locuaz complete su discurso. Veloz avisó un enterado: “Es de Papini”. Escándalo. Bochorno sobre el jurado (que no tiene que ser omnisapiente pero sí olfatear *l'air du temps*), devolución forzosa del premio (cabe decir los emolumentos o ganancia del molinero) con oprobio relativo sobre el “autor”, que confesó de inmediato no aspirar a un mérito hechizo sino hacerle mucha falta el dinero. Después del castigo, sin embargo, debería haber sido contratado por el periódico como corrector de estilo: cotejé su versión con la que se publicó para demostrar el fraude y la suya era más feliz. Quizás mi simpatía por el impostor provino de la seriedad con la que los escritores del jurado se irritaron ante alguien que pretendía *bacerse pasar* por uno más de ellos, por un nuevo colega. —

— IDA VITALE

GENÉTICA *Los duendes existen*

Uno de ellos es Sidney Brenner. No sólo porque sus espesas cejas rojas, sus encendidos ojos azules y su corta estatura delatan al espíritu astuto que conoce el camino. Brenner es, además, un recio paladín de la ciencia contemporánea, un artífice de la genética molecular en el Reino Unido y una figura controvertida. El día que la reina Isabel inauguró las nuevas instalaciones del Medical Research Council, una “meca” de esta ciencia en Cambridge, Brenner se ausentó; por otra parte, logró encantar a la primera ministra Thatcher para que destinara millonarios recursos a la investigación sobre el genoma humano en la Gran Bretaña, que se estaba quedando a la zaga de los Estados Unidos, en particular en la producción de cromosomas artificiales y en el uso de cierta técnica de electroforesis, lo cual afectaría seriamente la industria farmacéutica de la isla.

¿Puede resumirnos brevemente la propuesta sobre la que actualmente trabaja?

Casi el 90% del ADN no parece desempeñar ningún papel en la especificación de proteínas. No es activo y por lo tanto, debido a la escasez de recursos, deci-

dimos dedicarnos a analizar la parte activa, la que se expresa y se convierte en proteína. En vez de echarnos un clavo en la hojarasca, nos dedicamos a trabajar sobre el ADN, llamado complementario. Cuando una célula fabrica una proteína, primero transcribe el gene pertinente en el ARN mensajero, el cual lleva la información genética fuera del núcleo hacia el citoplasma, donde la maquinaria manufactura las proteínas ordenadas. El ARN se divide para desechar aquellas secuencias de información irrelevante que intervienen en el proceso antes de que dé inicio la síntesis proteica. La idea era sacar el ARN mensajero una vez dividido y utilizar la enzima transcriptasa reversa para crear una copia complementaria de la secuencia en el ADN.

No creo que haya sido muy fácil obtener la secuencia útil que codifica a cada proteína, ¿o me equivoco?

Desde luego, hay miles de mensajeros dentro de una sola célula y eso representaba una dificultad técnica, pues la que buscábamos era muy escasa. Además, no estábamos seguros de que el resto del ADN no tuviera realmente una utilidad que nosotros no habíamos descubierto.

¿Una utilidad evolutiva?

Así es.

¿Cuál es el motivo de hacer mapas genéticos?, ¿qué es lo fascinante del proyecto del genoma humano?

Secuenciar el ADN humano no es importante en sí mismo. Para mí es anónimo. Lo importante de esto no es una especie sino la diversidad; de hecho, lo único valioso del género humano es su diversidad. Su éxito radica en su enorme capacidad de crear, adaptar y descubrir jerarquías. Nuestros propios genes presentan una enorme diferenciación en diversas partes de su estructura. La gente habla mucho en abstracto de la genética de nuestros días... ¡Hay algo de abstracto, sin duda! Algo que puede abstraerse en fórmulas, como las que se desprenden de los genes humanos, lo cual nos hace diferentes de los chimpancés y de las aves, y a ellos entre sí. Esa es nuestra ciencia.

Hay quienes piensan que el presupuesto para estas investigaciones es excesivo y que se acerca a la "megaciencia".

No, no, ¡esto no es megaciencia! Los físicos de altas energías, por ejemplo, están confinados a enormes instalaciones y todos tienen que trabajar apiñados. Uno no puede construir un gran acelerador y una docena de aceleradores pequeños; tampoco puede construirse telescopios como caleidoscopios en una feria. En cambio la genética molecular puede hacerse en cien laboratorios distintos, sobre todo ahora que contamos con la Web. Los que hacemos ciencia "chiquita", si así quiere llamarle, tenemos nuestros aliados.

Sin embargo, no deja de haber un debate al respecto.

Innecesario, a todas luces. Se hace la ciencia que se necesita porque tenemos que saber cómo es el mundo que nos rodea, es una cuestión de supervivencia, ¿comprende? Nosotros manejamos grandes sumas de dinero, e intentamos manejar grandes ideas sobre el mundo real que tenemos enfrente y dentro de nosotros mismos.

¿Cree que la manipulación genética está desviando a la biología molecular de su propósito general?

No lo creo, es simplemente algo que viene naturalmente debido a la gran cantidad de investigación y experimentos que han tenido que realizarse, así como a la variedad de técnicas que se han ensayado para comprender todo el fenómeno, quiero decir, la vida. En diez años hemos aumentado exponencialmente nuestra capacidad de análisis gracias a estas técnicas de secuenciación y manipulación genética, y eso ha provocado algunas respuestas alentadoras, por ejemplo, en el campo de las enfermedades neurodegenerativas. Qué lejos nos parece estar de los días en que la tecnología se limitaba a técnicas de purificación. Nada podríamos hacer en biomedicina hoy sin esas técnicas.

¿Qué le están dejando ustedes, creadores de esta ciencia, a las nuevas generaciones de biólogos moleculares y genetistas?

Bueno, el problema fundamental es cómo se pasa del material genético a los

órganos acabados. El plan está ahí, pero ¿cómo se ejecuta? Eso es lo que hay que responder, por una parte. Por otra, hay que dilucidar el papel de la evolución. ¿Podremos rescatar las reliquias genéticas de los antepasados no sólo del hombre y reconstruir el registro fósil de las especies vivas? Ese es el reto.

Usted ha sido acusado de "ensuciar" el mundo.

Una vez, un reportero se acercó a mí y me inquirió por la cantidad excesiva de sustancias químicas que los científicos estábamos inventando. Yo le respondí al reportero que quienes estaban realmente contaminando el mundo eran quienes lavaban su ropa en máquinas con detergentes contaminantes. Creen que los científicos no pensamos en las consecuencias, y eso es injusto. Somos instrumentos de la sociedad, nada más. Por lo demás, creo que el conocimiento es inevitable y que no puede detenerse. Si los científicos tenemos ese privilegio, esa capacidad de plantear preguntas y ofrecer respuestas creíbles, debemos usarlo sin restricciones, es decir, con absoluta responsabilidad sobre lo que pensamos de lo que es aplicable o no, de lo que es correcto construir o no. Nosotros no somos responsables de las aplicaciones industriales de los descubrimientos científicos; son los políticos y las instituciones sociales las que tienen que asumir su parte.

Pero el trato con los políticos no es siempre fácil.

Bueno, usted sabe que los científicos queremos, sobre todo, descubrir la verdad, de preferencia ser los primeros en descubrirla, ese es un buen estímulo para progresar, es humano; los políticos, en cambio, contienden por la próxima reelección o cargo oficial, lo cual también es humano. Es cuestión de personalidades. Yo he tenido que visitar docenas de oficinas y lidiar con ellos; no quieren una promesa de salud eterna, pero en el fondo la buscan. Ahora, si uno se fija bien, puede obtener lo que desea si elige plantear el problema adecuado en el momento justo. Siempre hay prioridades, hay que aprender a reconocerlas. Conocernos es una prioridad natural. —

— CARLOS CHIMAL

CARTA DE BARCELONA

La galaxia Tsvietáieva

En agosto del 41, Marina Tsvietáieva se ahorcó, dicen que con la cuerda que había utilizado para su maleta del exilio. “Cómo no ahorcarse —diría años más tarde Berberova— cuando la adorada Alemania bombardea tu querido Moscú, los viejos amigos, asustados, se apartan de ti, los periódicos te acusan y no hay nada que comer”.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Nabokov rectificó sus prejuicios sobre la difícil Tsvietáieva (“leerla sólo causa estupor y dolor de cabeza”), pero se negó a encabezar su rehabilitación, que no ha llegado del todo hasta hace unos días cuando se ha publicado en Rusia su obra completa, un hecho que era bien difícil de imaginar en febrero del 41 cuando ella se despidió de la poesía con estos versos: “Es hora de dejar el cárbide,/ es hora de cambiar el léxico,/ es hora de apagar la lámpara/ encima de la puerta...”

El “espíritu prisionero” de Tsvietáieva ha encontrado su segundo hogar literario en España, y a ello no ha sido precisamente ajeno el espíritu entusiasta de Selma Ancira, mexicana residente en Barcelona desde hace años, responsable en grado máximo de que la escritora rusa cuente con un gran número de traducciones al castellano.

“Como a vinos excelsos a mis versos,/ también les llegará su hora”, había escrito Tsvietáieva en 1913. Y acertó, aunque es muy probable que no hubiera llegado a imaginar hasta qué punto iba a llegarles la hora a sus versos en un país como España. Lo cierto es que Selma Ancira, gran experta en su obra y traductora del ruso, hace tiempo que puso en marcha su batalla de amor y de campo de pluma por la escritora y ha terminado logrando el milagro. Todo comenzó hacia 1984 cuando Siglo XXI

publicó *Cartas del verano de 1926*, libro al que seguirían, tras una implacable labor en Barcelona de proselitismo por parte de Ancira ante el editor Herralde, *El poeta y su tiempo* y *El diablo* (Anagrama, 1990 y 1991). Otras editoriales, atrapadas en la amorosa red fanática de Ancira, continuaron la labor, y así en años sucesivos fueron apareciendo *Carta a la amazona*, *Indicios terrestres*, *Poemas escogidos*, *100 poemas*, hasta desembocar en ese magnífico volumen, *Un espíritu prisionero* (Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores), que acaba de aparecer en Barcelona y que ha desatado un vendaval de elogios por parte de la —tan poco propicia a los grandes abismos poéticos del



Marina: maravilloso dolor de cabeza.

siglo— crítica de los suplementos literarios españoles. Y así, por ejemplo, Víctor Andrésco, en las páginas culturales de *ABC*, hablaba el otro día de grandísimo acontecimiento literario al referirse a la aparición de *Un espíritu prisionero*, que cuenta con una traducción y notas de Selma Ancira, un prólogo algo más que lú-

cido de Irma Kúdrova y un epílogo de Anna María Moix, donde la escritora catalana dice que, en contra de lo que pensaban Berberova y otros muchos, Tsvietáieva acertó al empeñarse en vivir en el ámbito de lo poético, que era el único afín a su naturaleza, el único que no le era extraño y que le proporcionó la posibilidad de desarrollar su extraordinario talento. Dicho de otro modo: el mundo de la palabra se sometió al poderío de la poeta Tsvietáieva mientras que el mundo real la aniquiló.

Un espíritu prisionero recoge fragmentos del diario de la escritora correspondientes a 1918 y 1919, relatos como “El novio” (1933), “El chino” (1934) o “Tu muerte” (1917), una selección de poemas, y el fascinante texto que da título al volumen y en el que la escritora reconstruye la vida literaria de los años veinte y treinta dentro y fuera de Rusia.

No es nada fácil trasladar a Tsvietáieva al castellano. De la traducción de Ancira de *Un espíritu prisionero* se ha dicho que estamos ante una “fluida versión con la que el lector español puede acercarse con gozosa simetría a la pulsión, tan original y difícil de imitar, de la escritora”. Tsvietáieva contaba con unos lectores que supieran disponer de un “oído puro”, es decir, con unos lectores que supieran ver que lo importante no era ni el poema ni el tema, sino la “entonación”. Y ésta sólo se consigue mediante una saturación y expansión lingüística y la ruptura de las normas sintácticas de la prosa capaces de traer el eco de las emociones y los sentimientos fundacionales, “el movimiento del lenguaje en reinos pregenéricos (escribió Brodsky, a propósito de la autora de *El diablo*), es decir, en las esferas de las que surgió”.

Todo eso ha sido bien trasladado a las versiones españolas de la gran escritora rusa, y en parte es uno de los secretos de que una autora tan apasionante como difícil empiece a contar con entusiastas seguidores de una prosa y una poesía dotadas de una extraña musicalidad que jamás hasta que fue escrita por Tsvietáieva se había oído en Rusia, lo que hizo que en un primer momento se la comparara con Stravinski, algo que puede seguir haciéndose ahora en español al tiempo que gozamos de ese maravilloso dolor de cabeza del que (aunque en otro sentido) hablaba Nabokov y que sin duda nos proporciona su conmovedor arte, heredero de Pushkin y Gogol, pero también de Hölderlin y de Rilke y de la más primitiva de todas las músicas del mundo: la entonación, el sonido original. —

— ENRIQUE VILA-MATAS

TEATRO

El quebacer de Robert Wilson

Here is no water but only rock
T.S. Eliot, *The Wasteland*

Raptada por el astuto Hades mientras recogía unas flores, Perséfone es llevada al inframundo. Su madre Deméter, diosa de la

tierra y la fertilidad, profiere graves imprecaciones contra Zeus, cómplice del secuestro. La ausencia de su hija, alegra furibunda, pone en peligro el equilibrio del universo. En un ejemplo de civilidad política ambos dioses llegan a un acuerdo: Perséfone pasará una parte del año con Hades (a estas alturas, su marido) y otra con Deméter. Su eterno traslado preservará la armonía del mundo. Esta es la historia que nos cuenta el poeta en el espectáculo *Perséfone*, del reconocido director Robert Wilson, que se presentó hace unas semanas en el Festival Cervantino.

El rapto de la diosa y el mito de su eterno retorno están llenos de significado: la renovación de la vida, la fertilidad, la muerte, el frágil equilibrio de las cosas. Sin embargo, al preguntársele por qué Perséfone, Wilson responde: “No lo sé... Mi trabajo no es interpretativo, sino puramente formal”. La interpretación, a su juicio, es un privilegio del espectador.

Cinco escenas de gran belleza escénica conforman este breve, pero muy representativo, trabajo del director de *Einstein en la playa*. La precisión de los gestos actorales, la enorme expresividad de la luz, el delicado uso del tiempo en el escenario, sus abruptos rompimientos, el rigor en la composición son elementos que caracterizan el teatro de Wilson desde hace treinta años.

Ciertamente, su obra llega a nuestro país con algún retraso y, por asuntos de índole presupuestal o de requerimientos técnicos insatisfechos, *Perséfone* no pudo verse en la Ciudad de México. De cualquier manera, eso no impidió que la estancia del director tejano en Guanajuato estuviera exenta de reacciones, ya que varios artistas mexicanos se pronunciaron a propósito de su trabajo. En entrevista, Vicente Leñero afirma que el teatro de Wilson “no aporta nada sino visualmente” y, después de explicar su desencanto con el despliegue excesivo de formas sobre el escenario, anuncia que afortunadamente “el teatro de hoy ha recuperado la palabra”.

La declaración de Leñero me llama la atención entre las demás porque

pienso que ejemplifica una postura con respecto al teatro que es ampliamente compartida. Supone una severa dicotomía entre los que se preocupan por hacer un teatro visual y los que lo hacen para el texto: la imagen en declarado combate contra la palabra. Un esquema similar es el que propone Héctor Mendoza en su prólogo al libro *Una puerta abierta* de Peter Brook, editado este año por El Milagro:

“Teatro espectáculo” [es] aquel que inclina sus preferencias por la plástica y acaba en frecuentes ocasiones por perder de vista la literatura [...] Y por otro lado, “teatro literario”, el cual, por supuesto, se apoya principalmente en el texto y por tanto en el verdadero arte del actor. [En el teatro espectáculo] la significación que se logra está dada a través de todos los elementos por igual: el movimiento escénico, la escenografía, la luz y la música. El texto queda relegado a un plano inferior [...] El actor está ahí para servir no como alguien que significa el texto, no como alguien que cuenta la historia, sino como un elemento decorativo que hará las veces de malabarista, acróbata, bailarín, cantante y recitador del texto.

Leñero y Mendoza comparten la idea de que el teatro debe basarse en el texto, en la palabra hablada, en lo literario, y de esta manera permitir que el actor sea el mensajero del autor (y efectivamente, existen muchas puestas en nuestra cartelera que funcionan así). Sin embargo, me preocupa que ambos esquemas sirvan también para descalificar las expresiones teatrales que no cumplan con estos principios. Me pregunto, por ejemplo, si Mendoza considera que los grandes actores de las tradiciones orientales, que tanto aplaude Brook en su libro, hacen “teatro espectáculo” y por lo tanto el suyo no es “el verdadero arte del actor”. O si las espléndidas interpretaciones de Evri Sophroniadou y Keith McDermott, como Deméter y el poeta en *Perséfone*, deben ser vistas con condescendencia por estar inscritas en

un teatro “visual” o de “espectáculo”.

Existen muchas coincidencias entre las ideas de estos dos autores y las posturas de dramaturgos norteamericanos como Arthur Miller y Edward Albee. Y desde luego que la ilusión realista necesariamente requiere que los actores construyan una realidad psicológica para sus personajes. No obstante, una parte muy significativa de la producción teatral ya no le otorga tanta importancia a esta realidad psicológica y se preocupa más por explorar su realidad física. De maneras muy distintas, Brook y Wilson comparten una obsesión por la expresividad corporal de sus actores. Siendo así, me parece natural que vayan apareciendo otras convenciones dramáticas y que, como consecuencia, se desarrollen otras formas de actuación. Si revisamos, por ejemplo, el trabajo de Samuel Beckett como director de escena, vemos que le da poca importancia a los antecedentes del personaje y a sus motivaciones internas. En *Rockaby*, protagonizada por la maravillosa actriz Billy Whitelaw, Beckett dedicaba casi todos sus ensayos a decidir cómo debía mecerse el personaje en la mecedora y cómo funcionaba la musicalidad de ciertas inflexiones. El texto sigue estando ahí, pero es utilizado de otras maneras. La presencia del lenguaje en *Perséfone* también es notoria. Recitados en griego antiguo y poseedores de una sonoridad muy dramática, los himnos homéricos retumban por toda la sala.

Heiner Müller, dramaturgo alemán recientemente fallecido y colaborador frecuente de Wilson, pensaba que el “teatro se preocupa demasiado por el texto, intentando reiterar lo que el texto por sí mismo ya dice con mucha claridad. Debemos entender que el texto puede cuidarse solo”. Müller agradecía que en el teatro de Wilson “el texto nunca se interpreta, es un elemento, como la luz, la escenografía o la utilería”.

Pienso que el teatro de hoy no solamente ha recuperado la palabra, sino también la danza, la música y las artes plásticas. Conforme el siglo acaba, las artes escénicas cada vez se alimentan más unas de otras. El desafortunado vo-

cable *interdisciplinario* y su igualmente desgraciado sinónimo *multimedia* revelan una obviedad que ha estado presente en los escenarios desde tiempos inmemoriales. El teatro no es un arte que excluye expresiones artísticas, su tendencia natural es más bien incluirlas. Como prueba de ello, no sólo están el teatro griego, las comedias de Molière y Lully y el teatro isabelino, sino también la producción actual. Los métodos únicos, así como la dura roca de la intransigencia, no corresponden con una vida teatral que se caracteriza por su heterodoxia y su eclecticismo. En una época dominada por los medios masivos, Heiner Müller sostiene que el teatro puede ser de todas las formas siempre y cuando persiga su propósito, llamado por él su gran obligación política: movilizar la imaginación del espectador. —

— ANTONIO CASTRO

CINE

El estilo es el hombre: Robert Bresson (1907-1999)

Algunos de los críticos comentaron, no sabemos si como elogio o como ataque, que Robert Bresson era un jansenista rigurosamente preocupado con ideas de predestinación y de gracia espiritual. Bresson respondió claramente que si la comparación se establecía más del lado de aquel que prefiere lo clásico a lo barroco, lo directo a lo ornamentado, “la lítote a la hipérbole”, como él mismo dijo, estaba de acuerdo con la calificación impuesta, “como un electricista



Robert Bresson a través del espejo.

que desnuda sus cables antes de juntarlos, si quiere que la corriente pase”.

Más allá de querer que la comparación incida en el aspecto moral, pensamos que lo hace en lo formal. En Bresson no hay una moral sino más bien una ética que cree en la ausencia de trucos, en la rectitud y, como tal, su estilo se cimienta en la pureza estructural; como lo calificó el poeta Jean Cocteau: “Bresson se expresa cinematográficamente como un poeta con su pluma”.

Este director siempre viajó solo dentro del cine francés. Tal aislamiento se debe a que su estilo es singular e irrepetible. Ningún director francés contemporáneo de Bresson, y esto incluye a todos los grandes movimientos cinematográficos de Francia durante cuarenta años, siguió su estilo; sin embargo, influyó en gran parte de ellos. Es un director al que le quedaría bien el calificativo de *auteur*. Bresson cree que la película es el tipo de obra que reclama un autor, una escritura. El cineasta escribe sobre la pantalla. Para un autor digno de este nombre, la elección de un estilo se impone, dictado por sus cálculos o por su instinto, pero no por la casualidad. Un estilo puro, lleno de trabajo, y perfectamente instalado en el interior de sus personajes, quienes se caracterizan por sí mismos, no por el director que los presenta; no por el exterior, sino por el interior. Llenos de incertidumbre, sus personajes se continúan. El juego de manos del personaje de *Pickpocket* sigue al de *Condenado a muerte se escapó*; la vehemente protesta contra la crueldad de *Mouchette se ve recuperada* en el *Proceso de Juana de Arco*. Al mismo tiempo, Bresson nos muestra actores casi inexpresivos, cuyo rostro es estático, casi muerto, y sus relaciones humanas en la misma tesitura. En Bresson no se comprueba la sentencia de Carl Theodor Dreyer: “El interés principal de un hombre: los otros hombres”; el interés principal en Bresson es la voz interna, como bien nos dijo en uno de sus más hermosos aforismos: “El cine es movimiento interior”.

Otro aspecto interesante de su trabajo es el orden visual de sus películas. François Truffaut comentó de Bresson:

“Su cine está tan cerca de la pintura como de la fotografía”. Si consideramos que Bresson trabajó en ambas actividades antes del cine, lo podemos entender. Sus películas sustituyen la palabra y, en menor grado, el sonido por la imagen casi fija, concentrada desde puntos de vista insustituibles y, a veces, muy extraños. “La pintura me enseñó a hacer, no imágenes hermosas, sino necesarias”, dice; y Bresson entiende por necesarias aquellas imágenes que sólo pueden ser vistas por un solo ángulo, por una sola perspectiva, la interna.

A pesar de su efectiva colaboración con Georges Bernanos, su cine no busca esa gracia espiritual. No obstante sus grandes interpretaciones de novelas como *Crimen y castigo* en *Pickpocket*, no podemos hablar de una obra apegada a lo literario. Algunos críticos lo han visto como un filósofo con cámara, pero lo que es realmente es un poeta que busca crear ambientes austeros dentro de un yo oculto, interno. —

— CARLOS AZAR

CRÓNICA

Babel era un cine

Uno de los misterios más inesperados de este tiempo enigmático es por qué no funciona el cine que se ha puesto a mezclar los diferentes acentos del español. No me refiero al lado comercial, que desconozco y que de todos modos no significaría gran cosa, sino a que no funciona en el oído y en el sexto sentido que guía a los buenos directores de teatro y a los cazadores de espías: aquello que pasaba en la Guerra Mundial, cuando pillaban a espías perfectos... por haber olvidado el detalle de fumar con el estilo de su nuevo pasaporte.

Algo falla entre los nuevos directores que al fin se han rendido a la evidencia de que a la postre las verdaderas fronteras, las culturales, se trazan a oído. Es una evidencia un tanto arriesgada pues si bien el oído une lo que parecía distante, también desune cuando chirría, aunque sea levemente. Y eso es lo que sucede cuando el mexicano Arturo Ripstein

fuerza la presencia de una española, Marisa Paredes, en la inmóvil fábula de García Márquez *El coronel no tiene quien le escriba*; o en la chilena *El entusiasmo*, película-denuncia del nuevo yupismo chileno, donde la aparición de la sensual española Maribel Verdú sólo se sostiene en la endeble coartada de que su personaje es una azafata; o con la participación de españoles metidos con calzador en la película *Golpe de estadio*, del colombiano Sergio Cabrera (que había acertado con su primera película, de tono muy local), que trata de un asunto tan poco cosmopolita como la guerrilla en aquel país. Y así con otros muchos ejemplos como la casi-plaga de las películas de españoles en Cuba, favorecida por los bajos costos de producción, o *Todo está oscuro*, en la que la española Silvia Munt, en un viaje a la Colombia del secuestro y la droga para buscar a su hermano, desgana una colección de tópicos y prejuicios que parecerían los de un folleto de advertencias de una agencia de viajes.

Qué contraste con la película *Buena Vista Social Club*, del alemán Wim Wenders. ¿Por qué funciona? A mi modo de ver porque Wenders no daba nada por sabido y se acercó a cierta Cuba oculta y olvidada con respeto y deseo de descubrir —el descubrimiento es uno de sus temas centrales—, sin el deseo pueril de participar. Y descubrió hasta el extremo de sorprender, seguro (si la han visto), a los mismos cubanos.

Para comprender que no se trata de una moda basta un dato: suelen ser coproducciones con España, lo cual no tendría nada de particular de no ser porque esta financiación parece exigir casi que por principio una cuota en el reparto. Y no se trata sólo de la liviandad que caracteriza (y no sólo a él) al cine español actual. Es como si los productores españoles no confiaran en un resultado en el que no hubiese una, si no tangible, al menos visible y audible participación patria. Algo parecido a la difícil situación del millonario que se avenía a financiar una compañía de teatro a condición de que su amiguita se liara al final con el guapo de la obra.

Que un negocio que requiere tanto

dinero se mueva sobre ideas tan primitivas puede sorprender respecto al grado de desinformación de los inversionistas, pero a estas alturas ya no escandalizar: se inscribe en la tradición. Basta ver la televisión española (hay que grabarlo pues la primera vez uno cree que ha oído mal) para comprobar cómo en este país se considera que para doblar un acento latinoamericano —en la traducción, digamos, de una película estadounidense en la que aparezcan latinos—, basta un español que se limite a reconvertir en esos todas las zetas y las ces. En el caso de que se esfuerce mucho, si se trata de un oriundo del Caribe, el español pondrá acento de las islas Canarias; si se trata de un mexicano, dirá chamaco o manito con frecuencia, a ser posible cantinfleando o con tono de Juan Charrasqueado; y si se trata de un argentino, procurará hablar como en los tangos. Es una experiencia tan fuerte que el truco para poder llegar al final de la película es quitar el sonido cuando habla el latino, pero es que así al final se tuerce el mensaje.

Lo que parecería una muestra más de papanatería es en realidad un síntoma: el del viejo desconocimiento de muchos españoles de la América en teoría hermana, que se mantiene pese a innumerables intentos de acercamiento, incluido el de los emigrantes y el de los modernos inversionistas. Las muchas razones son hasta cierto punto deducibles por el sentido común histórico, pero llega un momento en que se convierte en algo misterioso por cuanto no sucede lo mismo con otros pueblos que fueron conquistadores y conquistados, y éstos luego rebeldes e independizados, aspecto decisivo para entender el difuso rencor disfrazado de amnesia e indiferencia de las antiguas metrópolis. Llega un momento en que ese síntoma se convierte en el de la impermeabilidad de toda una cultura. —

— PEDRO SORELA

La mejor navegación:
www.letraslibres.com

CINE

Humor liberador

El escándalo burocrático alrededor de *La ley de Herodes*, de Luis Estrada, se ha convertido a estas alturas en casi una leyenda, un cuento con enseñanza moral y sin, aún, capítulo final —una eventual respuesta a la película por parte del público en general. ¿Qué tan buena es? En un periodo en el que el cine mexicano, a pesar de sus constantes problemas de financiamiento, muestra señas claras de nuevo vigor, Estrada inaugura y aporta una forma innovadora al cine mexicano moderno: la indelicada y muy chistosa farsa política, reminiscente de la buena comedia italiana o una variación más bien bufonesca de una película de Billie Wilder. Sus virtudes puramente visuales fueron difíciles de juzgar por la copia oscura y fuera de foco que se mostró en la Cineteca sin el consentimiento del director, en un intento obvio por apresurar la película hacia el olvido (y por el cual ha rodado al menos una cabeza burocrática y *La ley de Herodes* ha conseguido publicidad internacional). El contraste necesario entre (en gran medida) las cerradas escenas de interiores y los exteriores casi desérticos iluminados por el sol fue casi totalmente anulado, pero estoy seguro de que existe en una copia real y no en lo que parecía una copia pirata de un puesto de Tepito, ubicada entre *Esclavas de amor* y *Esclavos de amor*. Pero la actuación central y vivamente cómica de Damián Alcázar arroja una luz propia; él retrata a una nulidad priista llamada Juan Vargas, que es nombrado alcalde, a finales de los cuarenta durante el régimen de Alemán, por un cacique interpretado muy bien por Pedro Armendáriz. Su rápido descenso a la corrupción es puro humor bronco, bien escrito, aunque incluye la extorsión masiva a los empobrecidos habitantes del pueblo y un total de cinco asesinatos que cometió con una pistola que le dio (junto con una Constitución que puede usar para multar a sus ciudadanos) el cacique del PRI que le dio el puesto. El aspecto atrevido

(y para algunos incómodo) de la película es la identificación priista del villano cómico —una especie de Cantinflas con balas de verdad— y el hecho de que sus últimos dos asesinatos no lo llevaran a prisión ni a la muerte sino a un asiento en la legislatura, pues había matado (por motivos privados) a su patrón priista y a un guardaespaldas que huía después del intento frustrado de asesinar a un rival, eventualmente exitoso, a la gubernatura. Pero no sólo el PRI es blanco del humor de Estrada. El panista local (interpretado por Eduardo López Rojas) es un doctor descrito como “un hombre de armas tomar” cuya única obsesión parecer ser cerrar el burdel local



Vargas (Alcázar) el corruptible, el corruptor.

(Juan Vargas hace que huya del pueblo al amenazarlo con exponer su inclinación a extorsionar sexualmente a sus jóvenes sirvientas). La izquierda se hace presente sólo como una corriente oculta de violencia justiciera de los locales, que puede volverse realidad para decapitar al predecesor de Vargas —en una ostentosa introducción a la película—, quien intentaba huir con un dinero que había escondido en una Constitución hueca y entre el marco y la foto de su retrato de Alemán. Y también irán contra otro alcalde que los ha exprimido hasta la quiebra: el propio Vargas, cerca del final de la película, quien es salvado por la policía para convertirse en legislador. Otros personajes agregan elementos generalmente simbólicos y astutamente escritos: un gringo buscavidas (interpretado por el cineasta británico Alex Cox);

el burdel local con sus tres prostitutas —frecuentado gratuitamente y para su uso personal por Vargas durante sus largos días de ocio (se nos muestra una secuencia orgiástica que se acelera hasta convertirse en un ballet de brincos y empujones cómicos); su malhablada madame (Isela Vega), quien llega a ser una de las primeras víctimas de Vargas; y el dueño de un bar, maravillosamente autodestructivo, quien enlista en un pizarrón a los indeseables de su cantina, mujeres y uniformados, naturalmente, pero también “indios”, en un pueblo casi enteramente indígena. Él quiebra eventualmente, en uno de los más exquisitos giros de esta incansable y liberadora explosión de humor. —

— HANK HEIFETZ

Traducción de Santiago Bucheli

POESÍA

Viñetas de un bestiario

Lagarto

Camina como un dragón caído que fue despojado del fuego y de las alas. Sobreviviente de una raza de gigantes, hoy luce el agazapado apetito de la demora, el lento, hastiado zigzaguar de un pesimista. Es una piedra en el centro del desierto. Hay otro tiempo detrás de sus ojos (ágata). Sólo parece esperar la noche de un interminable crepúsculo. Su sangre necesita al sol para recordar que vive. No conoce la tibieza ni la piedad. El mundo que aún habita derrocó su dinastía y él aborrece a este enfriado planeta como se aborrecen dos viejos y silenciosos enemigos. Aseguran que su carne, a pesar de todo, es curativa. En el mediodía del mundo, sus rascacielos huesos fueron la formidable forma de la fuerza. Hoy son pequeños y casi están extintos. Ya no lanzan fuego: de su hocico asoma sólo una tensa lengua roja que tiene menos del dragón que de la salamandra; pero sus pupilas aún conservan el brillo prehistórico del ámbar, y parecen mirarnos desde el fin del mundo.

Piraustas

Mariposas blancas que viven en el fuego. Quienes las han visto encienden a altas horas de la noche una fogata y esperan su llegada con paciencia venatoria. Contemplan con plenitud las lenguas espirales de la invocación. No siempre aparece, justo en medio de la hoguera, el diminuto planeo de una pareja. Quienes las custodian suelen tener un irisado, intermitente resplandor en los ojos y no es extraño que la temperatura de sus cuerpos se eleve un poco durante el día. El insomnio suele visitarlos. Suficiente no se sienta de las piraustas. Acaso la combustión las aviva, acaso las inventa. Sugiere el corazón que se trata de pensamientos recónditos del fuego. Vibraciones, avisos, tatuajes de la lumbre en el pecho de la oscuridad o recuerdos despertados por el crepitar de una llama. Sus delgadas alas blancas, por el contrario, hacen pensar en la caída de las hojas o en la escarcha de una nevada que la gravedad ya no somete (copos de entonces, nieve de un antes). De cualquier forma, los escasos cultivadores de esta especie están de acuerdo en que se trata de tímidos fantasmas enamorados de la lumbre. Sólo en el fuego respiran, sólo para el fuego viven, y cuando la llama se extingue las piraustas también mueren. —

— JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS

CURSOS DE PRIMAVERA

en la fundación Octavio Paz

LA FUNDACIÓN OCTAVIO PAZ



invita a los cursos
que darán inicio el
9 de febrero con la
participación de:

**Gerardo Deniz, Christopher Domínguez,
Hugo Hiriart, David Huerta,
Javier Rico Moreno, Guillermo Sheridan
y Hugo J. Verani.**

Para mayores informes comuníquese a los teléfonos:
56 588995, 56 580810, 56 575797
Inscripciones abiertas en Salvador Novo # 34,
esquina con Francisco Sosa, Coyoacán.