

CINE

De monstruos a monstruos

L

FERNANDA
SOLÓRZANO

a primera secuencia de *La forma del agua* describe a sus personajes en términos de cuento de hadas. Mientras se muestran imágenes de un mundo sumergido, una voz *en off* invita a conocer la historia de la habitante de esa dimensión: "la princesa sin voz". El prólogo concluye con la mención de su antagonista: "el monstruo que alguna vez quiso destruirlo todo". Esta segunda caracterización es engañosa y astuta. Es la clave de la película —y de la filmografía de Guillermo del Toro.

Aun quien conozca poco de la obra de este director la asocia con seres fantásticos: vampiros, faunos, demonios y anfibios rechazados por la mayoría, pero cuya apariencia *anormal* no es sinónimo de maldad. Quien los llama *monstruos* proyecta en ellos su miedo a la otredad. Algo muy distinto es la no-

ción de *lo monstruoso*, que en las películas de Del Toro se entiende como la crueldad con la que algunos humanos reaccionan ante lo que desconocen. (Es la ironía al centro de *Freaks* [1932], de Tod Browning, una de las películas favoritas de Del Toro.) El monstruo al que se refiere el prólogo de *La forma del agua* no tiene cuernos, colmillos ni escamas. Tampoco es la criatura con visos azules y verdes que se ve en la publicidad de la cinta. El monstruo de esta película viste de traje y corbata, y se define a sí mismo como un hombre "decente". Es el burócrata Strickland (Michael Shannon), un engendro peligroso. Ya en películas previas Del Toro había asignado el atributo de lo monstruoso a humanos específicos —el portero Jacinto en *El espinazo del diablo*; el capitán Vidal en *El laberinto del fauno*. Su grado de maldad, sin embargo, los separaba del hombre común. Strickland, en cambio, es uno de *los nuestros*. Todos conocemos a alguien como él.

La acción de *La forma del agua* transcurre en 1962, en Baltimore. Su protagonista es Elisa (Sally Hawkins), una muda que trabaja como afanadora en un laboratorio militar. Los únicos amigos de Elisa son Zelda (Octavia Spencer), su colega negra, y su vecino Giles (Richard Jenkins), un dibujante homosexual. Los tres personajes se saben marginales en una sociedad que, en ese entonces, aún no reconocía sus derechos. Eso no les impide gozar de placeres mundanos, ver el mundo con irreverencia y compartir un humor procaz. Sus vidas cambian cuando descubren que el laboratorio alberga un anfibio con forma humana (Doug Jones), traído desde el Amazonas, donde es considerado una deidad. Elisa y Zelda lo encuentran cuando acuden a limpiar el charco de sangre que resulta del enfrentamiento entre la criatura y el agente Strickland, un funcionario despotista y servil a la vez, obsesionado con el estatus y con la aprobación de sus superiores. Strickland se ha propuesto destruir al anfibio, a pesar de la oposición del científico Hoffstetler (Michael Stuhlbarg), él mismo portador de un secreto. Elisa entabla una relación afectiva con la criatura y traza un plan para salvarla de los planes de Strickland.

Ganadora del máximo premio en el pasado festival de Venecia, *La forma del agua* transcurre en un universo de cine. A través del diseño visual (realismo poético que evoca el cine Jean Pierre-Jeunet), una fusión inesperada de géneros (la *criatura de la laguna negra* ejecuta con elegancia un número musical) e incontables guiños cinéfilos (a películas clásicas y de su propia filmografía), Del Toro despliega un virtuosismo estético que roba el aliento al espectador. La creación de este mundo de fábula será lo que más elogios le gane a *La forma del agua*, pero no es lo que la convierte en la película más adulta y subversiva del director. Lo es, en cambio, la forma en que Del Toro remonta contra la doble moral de ciertas instituciones y de los valores que promueven —la misma doble moral que causa estragos en el presen-

te, y que contribuye a la reaparición de fascismos que se creían extintos—. Que la película se sitúe a mediados del siglo pasado solo refuerza el punto: las revoluciones sociales lo fueron más de forma que de fondo. Los hombres monstruosos no quieren ceder el poder.

Por eso destaca el personaje interpretado por Shannon: él encarna las violencias –raciales, religiosas, sexistas– que han vuelto a asomar la cabeza. Esto, por sí mismo, no lo convertiría en un personaje excepcional: *La forma del agua* es una película, no un ensayo ideológico. Lo atractivo es la forma en la que Del Toro y Vanessa Taylor, su coguionista, le imprimen atributos: a través de diálogos circunstanciales, detalles de caracterización y tramas secundarias. Por ejemplo: Strickland aparece por primera vez cuando entra al baño de hombres del laboratorio, mientras Elisa y Zelda se encuentran dentro haciendo la limpieza. Él se percatá de la incomodidad de las mujeres y, para agrandarla, orina frente ellas. En esa misma escena, Del Toro muestra en primer plano el otro falo de Strickland: una macana negra que da descargas eléctricas. Strickland la utiliza para herir a la criatura, en escenas que evocan represiones de hace medio siglo pero también videos recientes que dejan ver la brutalidad policiaca en contra de la población negra. (Aunque el *taser*, como tal, se patentó en los setenta, desde la década anterior la policía usaba picanas de ganado para dispersar marchas.)

Strickland, sin embargo, es un hombre religioso. Recita pasajes bíblicos y lamenta que el mundo sea un lugar “de pecado”. Dice que el Creador tiene aspecto humano, pero le aclara a la afanadora negra: “Se parece más a mí, que a ti.” También es un hombre de familia y el guion permite un atisbo a su vida doméstica. En una escena inusual en la filmografía de Del Toro, su esposa lo invita a tener sexo (un contrapunto al cliché del ama de casa frígida) que culmina con Strickland tratándola como receptáculo y tapándole la boca para no oírla hablar. Una consecuencia natural –por así llamarla– será que

luego acose sexualmente a la silenciosa Elisa. (“Yo te puedo hacer chirriar”, le dice, aludiendo a su discapacidad.)

A través del personaje de Strickland –y como en ninguna de sus películas previas–, Del Toro señala el discurso excluyente de la derecha religiosa, cuestiona la fachada de la familia tradicional y muestra cómo el acoso sexual está vinculado con el abuso de poder. Se dirá que Strickland refleja valores de los Estados Unidos de la posguerra, pero el modelo de masculinidad que encarna es vigente y extendido. Basta decir que el estreno de la película coincidió con la denuncia colectiva contra Harvey Weinstein, prototipo del *bully* sexista. La única diferencia entre monstruos como Strickland y Weinstein –y, para el caso, Donald Trump– es el alcance de su influencia.

Con todo, la mayor transgresión que filtra Del Toro en *La forma del agua* –respecto al género y a su propio cine– es la evidencia de sexualidad. Elisa es una mujer sensual, algo que queda claro en su primera escena en la película: la vemos quitarse una bata y sumergirse en una tina donde, al parecer, disfruta del placer que le dan las corrientes de agua. Luego vendrá su relación con el magnífico y atlético anfibio. Un par de escenas centrales en la trama dejan claro que lo suyo no es platónico: es físico y muy disfrutable. Esta transgresión es una forma ingeniosa de retar al espectador que, en 2017, se ve a sí mismo como libre de prejuicios. Tan pronto alguien se pregunta si es posible sentir no solo amor sino deseo hacia alguien tan distinto –en este caso, de una especie desconocida– se pone en el lugar de quien hace medio siglo consideraba impensables las relaciones interraciales, homosexuales o con personas de otra religión. La analogía es extrema pero el recurso funciona: hace vigente la noción de lo tabú. —

FERNANDA SOLÓRZANO es ensayista. Participa en el programa radiofónico *Atando cabos* y mantiene en *Letras Libres* la video-columna *Cine aparte*. Recientemente Taurus publicó *Misterios de la sala oscura*.

SOCIEDAD

Cómo aislar al acosador

IRENE LOZANO

coso sexual en Hollywood, en Westminster, en el Senado estadounidense, en algunos partidos políticos europeos... Salen en tromba

las mujeres a denunciar haber sido acosadas en los últimos veinte o veinticinco años, y algunos se escandalizan, no de las prácticas depredadoras de tipos como el productor Harvey Weinstein, sino de la actitud de sus víctimas. El escritor y cantante español Mario Vaquerizo rompe su silencio en las redes. Harto de lo “políticamente correcto”, decide incurrir en lo políticamente abyecto: “Los acosos están muy mal, pero también está mal consentir el acoso.” Reparte culpas por igual y da un consejo a las víctimas: “No vengas veinticinco años después con eso.” O sea: te callas.

En los estertores de la hegemonía cultural del varón blanco, resulta muy útil que algunos digan lo que muchos piensan. Las denuncias masivas a lo largo del tiempo deberían llevar a cualquier mente no demasiado contaminada por el machismo a la conclusión de que se trata de una cuestión estructural, injertada en el corazón de la vida profesional. Si se hubieran dado un par de casos, podríamos atribuirlo al carácter del acosador, pero las denuncias en ristra nos obligan a estudiar las estructuras de poder no aparentes. Estudiar: eso es demasiado. Mejor tachar de “tontas” a las que lo sufrieron.

La verdad es justamente lo contrario. Durante décadas el costo de de-

nunciar a un acosador recaía sobre la víctima: el famoso “algo habrá hecho”. La de actriz ha sido considerada durante siglos una profesión de putas, como muy bien ha denunciado la Liga de Mujeres Profesionales del Teatro en un reciente manifiesto. Denunciar haber sido víctima de acoso significaba no solo perder oportunidades profesionales, sino también convertirse en responsable parcial o total del delito: sospechosa de haberle provocado (si no te vistieras así), de desconocer las condiciones de ligereza del ambiente de la farándula (si no hubieras elegido esa profesión); o avergonzada por haberlo consentido (¿le dijiste que parara?). En los peores casos, como el de Weinstein, también se han presentado amenazas y seguimientos a sus víctimas. Ahora ellas hablan a borbotones porque el costo de la denuncia recae sobre el autor del delito. Por fin. Nos ha costado llegar hasta aquí, pero hoy la mayor organización de productores de Hollywood ha vetado a Weinstein a perpetuidad. Hace veinte años no habría ocurrido.

Se trata de un avance enorme. El acoso sexual, pese a su nombre, no trata del sexo, sino del poder. No tiene nada que ver con profesiones de putas. La comandante Zaida Cantera fue víctima de acoso sexual en las Fuerzas Armadas españolas. Corrió ella sola con el costo de denunciar: sufrió acoso laboral por hacerlo y acabó teniendo que abandonar el Ejército, su vocación y medio de vida. Fue valiente y libró la única batalla para la que no había sido preparada. Sin embargo, no deberíamos exigir a las mujeres salir del metro cada mañana como heroínas prestas a enfrentarse a un jefe monstruoso. Deberíamos disolver la trama que tolera, minimiza, facilita o disculpa el acoso sexual y que se teje en los centros de trabajo y en la sociedad.

Dos factores convierten en especialmente odioso el acoso sexual como forma de abuso de poder: el silencio y la impunidad. Resulta conmovedor el “mea culpa” de gentes como Quentin Tarantino: “Súper suficiente como para



hacer más de lo que hice.” Las víctimas de Weinstein eran con frecuencia citadas en un hotel por la noche, pero por el día su comportamiento en los estudios era visible. El acosador que impone el silencio no suele reprimirse a la vista de otros, animado por la impunidad. Más allá de la cuestión judicial, la tolerancia social se sostiene en mecanismos sutiles: la credibilidad extra que disfrutan los hombres, la concepción de las relaciones entre hombres y mujeres en términos de dominio, y atávicas asociaciones del sexo con la caza (ahí están los cinco jóvenes que violaron en grupo a una chica en San Fermín, auto-denominados “la Manada”).

La tolerancia procede de un mecanismo de poder que explicó muy bien Maquiavelo: los principes pueden permitirse ciertos comportamientos que, aun pareciendo inmorales, les procurarán “seguridad y bienestar”. Constituye un doble privilegio: se accede a un bien escaso (mujeres), y no se es juzgado moralmente por ello. Los acosadores no solo obtienen de su comportamiento la experiencia sexual en sí, sino un enorme capital simbólico: la ratificación de su po-

der, la validación de la masculinidad que supone para un hombre disponer de muchas mujeres y el aumento de su prestigio entre los hombres. Cambiar estos incentivos culturales es lento, pero ya han empezado a desmoronarse. Urge sustituir la complicidad –incluso admiración– por mecanismos para avergonzar al acosador. Siendo la naturaleza humana gregaria como es, la vergüenza siempre ha sido un eficaz mecanismo de represión. Ahora debería cambiar de bando.

No quiero ni siquiera insinuar que todos los hombres con poder sean acosadores sino que, como hemos comprobado a lo largo de la historia, el poder irrestricto tiende al abuso. El secreto está, pues, en restringirlo, mediante mecanismos penales, laborales y sociales. Desde el punto de vista penal, facilitando la denuncia de la víctima, con discreción y rapidez. Las empresas por su parte deben evitar cualquier tipo de perjuicio en la carrera de una mujer que presenta una denuncia interna. Harían bien, asimismo, en incluir el acoso y la libertad de las mujeres en sus encuestas sobre bienestar profesional. Cuantificar la pérdida de talento que supone a las empresas un ambiente hostil para las mujeres también resultaría muy útil para calibrar los costos económicos que los depredadores cargan a la cuenta de resultados de sus empresas.

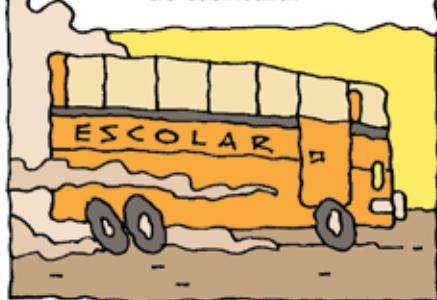
Como sociedad, por último, debemos estar dispuestos a dar credibilidad a las víctimas, en lugar de convertirlas en sospechosas. En un bar de Tijuana, una de las regiones más hostiles del mundo para las mujeres, las animan a dirigirse a los camareros y pedir el cocktail “Medio mundo” si se sienten acosadas. Es una forma discreta de dar la voz de alarma, y hace saber a las mujeres que no van a ser juzgadas. Me pareció especialmente hermoso el nombre, porque la mitad de la humanidad no puede sentirse desprotegida si la otra mitad está dispuesta a creerle. —

IRENE LOZANO es escritora y directora de The Thinking Campus.

LITERATURA ENTREVISTA A RAY LORIGA

TEXTO Francisco de Zárate DIBUJOS Fernando Calvi

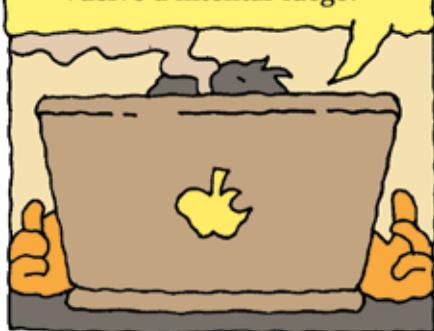
Dice Ray Loriga que le gusta levantarse temprano, preparar el desayuno de los niños y llevarlos al camión de la escuela. A eso de las ocho ya está de vuelta en casa y con tiempo hasta las cinco. Su tiempo de escritura.



No significa que escriba todo el rato. Tomo café, leo la prensa deportiva y la de información general. Después, literatura. Lo que sea que esté leyendo que me pueda dar las ganas de tirar de lo mío.



Hay días que funciona. Dos, tres o hasta cinco páginas. Aunque luego las tires. Pero otros son frustrantes. Cuando veo que me atasco, cierro la computadora, salgo a tomar una cerveza y lo vuelvo a intentar luego.

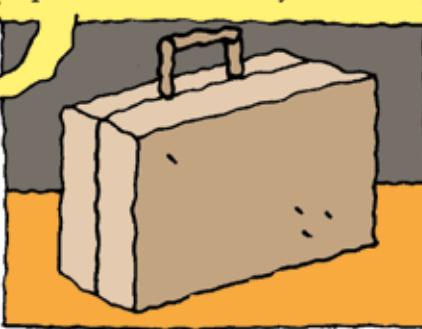


Y si ni aun así sale, pues no sale. Tampoco puedes hacer nada. No importa. En dos o tres años haciendo eso vas teniendo una novela.



Y hasta un premio Alfaguara este año ...

Sí, estoy encantado con el premio por 'Rendición', me ha permitido viajar por Hispanoamérica de nuevo. Este oficio es muy difícil, así que seguir y hasta dar un paso adelante es muy bonito.



¿De qué trata 'Rendición'?



De un hombre, su mujer y un niño al que adoptan. Se ven trasplantados de su modo de vida a otro distinto, más avanzado, donde sufren los lógicos problemas de adaptación sentimental, intelectual y humana.

En algunos medios la clasificaron como de ciencia ficción...



Pero es que ciencia tiene poca. Yo diría que es ficción ficción.

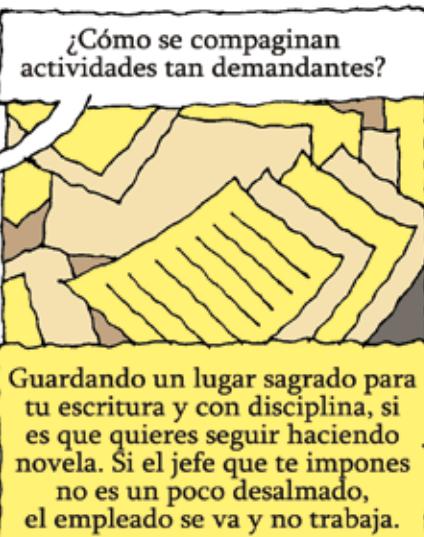
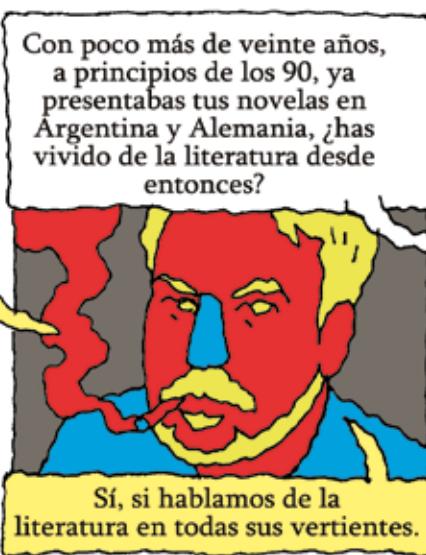
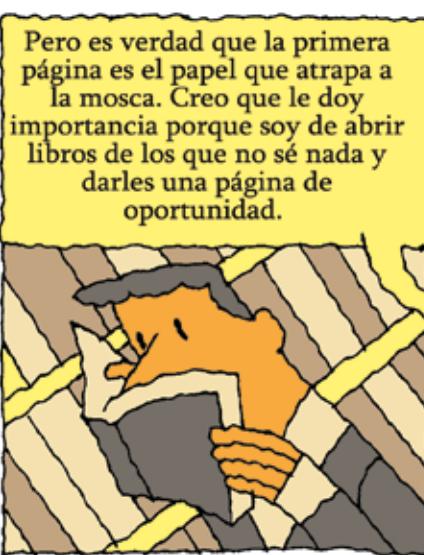
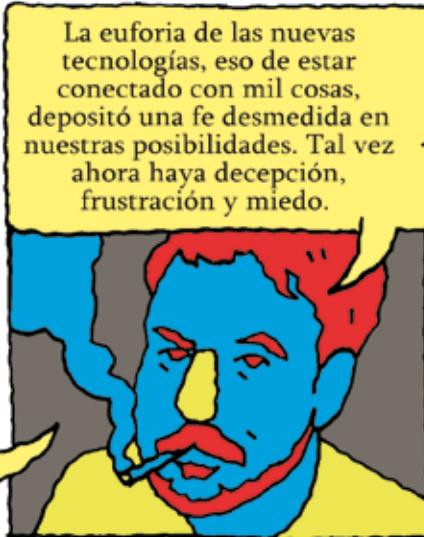
Se habla de una ciudad en un futuro o en un pasado que nunca fue, pero es una fábula sobre las agrupaciones humanas, la creación de sociedades en las que encajamos a duras penas, unos menos que otros.



"Más vale que nos vigilen a todos que pagar por culpa de algunos", dice el personaje de la mujer...



Sí, ella lo va aceptando por esa lógica de lo mejor para el grupo, aunque no coincide con el libre albedrío de cada uno.



CIENCIA

¿Necesita la ciencia al feminismo?

L

SANDRA BARBA

a historiadora Londa Schiebinger es una mujer con una misión. Ha dedicado todos los años de su carrera académica y su afán divulgativo a vincular el feminismo con la ciencia. Ante tal proyecto, imagino el rostro desencajado de los líderes de la oposición al movimiento de las mujeres, la boca torcida de sus seguidores que corean la consigna “Biología sí, ideología de género no” en cada marcha, pero también el desconcierto de muchas personas que todavía creen que el feminismo no es más que un movimiento social, un grito subjetivo e identitario, y, por lo tanto, contrario al quehacer objetivo de las ciencias. ¿Qué necesidad tan posmoderna, interdisciplinaria y políticamente correcta motiva a Schiebinger a relacionar el género con las ciencias duras?, pensarán algunos. A pesar de que se ha repetido –sí, hasta el cansancio– que no existe una postura completamente objetiva, me parece que somos incapaces de entender del todo lo que esta advertencia significa hasta que la evidencia se acumula y los ejemplos nos abruman. Esa fue la estrategia de Schiebinger durante su participación en el XXIV Coloquio International de Estudios de Género en México, dedicado a la ciencia y la tecnología, que se llevó a cabo a finales de octubre.

La conferencia “Gender innovations in science, health and medicine, and technology” dejó en claro que Schiebinger desconfía de las fórmulas rápidas para cambiar el mundo. En

nuestros días, cada vez quedan menos dudas sobre la obligación de las universidades y los centros de investigación de incorporar mujeres profesionistas. Tampoco basta con hacerles un espacio a las mujeres en la lista de los grandes científicos de la historia. Hace falta más: “los progresistas se contentan con recibir mujeres, pensando que ellas deben asimilar la ciencia, cuando lo cierto es que la ciencia misma ha fallado por culpa de los estereotipos de género”.

Desde sus primeros libros, Schiebinger se ha dedicado a exponer los prejuicios sexistas y racistas en la investigación científica. En *Nature's body. Gender in the making of modern science* (1993) arremetió contra la Ilustración, el periodo al que acudimos para entender la modernidad. En ese momento los naturalistas, asegura Schiebinger, se

No queda otro remedio que “reformar los planes de estudio de las ciencias duras y las ingenierías, entrenar a los científicos para que consideren y mitiguen los sesgos de sexo y género en sus investigaciones”.

empeñaron en demostrar las diferencias anatómicas entre hombres y mujeres. Mientras comparaban los cráneos de africanos y europeos, los científicos en Francia e Inglaterra se dedicaron también a medir la pelvis femenina. Cuando se decretó que todos los hombres eran iguales ante la ley, solo las diferencias biológicas podían justificar las desigualdades sociales. La tesis de Schiebinger es provocadora: el siglo XVIII acudió a la ciencia para negar derechos, excluir a la mayoría de la esfera pública y someter a las mujeres al cuidado de los niños y el hogar.

Apenas hace falta hojear *Has feminism changed science?* (1999) para advertir que ha habido pocos avances en la intersección entre ciencia y géne-

ro. “Las aspirinas no fueron probadas en mujeres. Tampoco los medicamentos contra la hipertensión, ni siquiera el Valium. Los investigadores supusieron que el cuerpo de los hombres era el modelo del resto.” Sin voluntarias en los laboratorios, los médicos se limitaron a extrapolar los resultados. Schiebinger enumera las consecuencias: las mujeres padecen dos veces más los efectos secundarios de los medicamentos, la menstruación hace que el cuerpo deseche la sustancia activa de los antidepresivos en algunas etapas del ciclo, y en otras absorba más de la dosis necesaria, y las pastillas contra la hipertensión solían incrementar el riesgo de muerte en las mujeres. “Los sesgos de género en los laboratorios han provocado el sufrimiento innecesario y la muerte de muchas mujeres”, concluye Schiebinger. No lo hemos superado: muchos investigadores omiten el sexo y el género en sus experimentos.

Por si fuera poco, los estereotipos de género se entrometen en los conceptos y las metáforas con las que explicamos los fenómenos biológicos. La idea de que las mujeres son dóciles y sumisas y los hombres assertivos y competitivos provocó que los científicos pensaran, durante siglos, que el espermatozoide es el elemento activo en la reproducción, mientras que el óvulo solo espera –como modesta doncella– al gameto victorioso. El mismo prejuicio se reprodujo en la investigación celular: el masculino núcleo es responsable de todos los procesos y el femenino citoplasma se somete a su dirección. Sin embargo, en los últimos años se ha demostrado que los óvulos y los citoplasmas tienen un papel activo.

La idea del obstinado recato de las mujeres se extendió al estudio de los babuinos. Los primeros equipos de investigación, conformados por hombres, se concentraron en la agresión y rivalidad de los machos. Se apresuraron a concluir que la selección natural por medio de la reproducción era la clave de la organización social de los primates. Cuando las mujeres se sumaron a esta disciplina descubrieron

que las hembras son tan competitivas y feroces como los machos: “Ellas deciden la ruta diaria para buscar comida, pelean por los alimentos y buscan a los machos cuando tienen necesidades reproductivas. Ni siquiera es cierto el mito del macho alfa: solo una tercera parte de los potros Mustang son hijos del semental más fuerte.” Dos casos son una coincidencia, pero un centenar de ejemplos revelan una tendencia. El sexism, los estereotipos de género y la exclusión de las mujeres como investigadoras y sujetos de estudio han empobrecido la actividad científica.

“No digo que los hombres hayan manipulado maliciosamente los resultados, ni que hayan contradicho la evidencia del laboratorio. Más bien el género ha influido en qué tipo de preguntas nos hacemos y ha repercutido en las palabras y metáforas que usamos para describir procesos”, advirtió Schiebinger. Nadie está exento de la cultura. Los científicos no están vacunados contra la influencia de la sociedad y sus vaivenes. Al contrario: la discriminación también es sigilosa, tanto que condiciona las posibilidades mismas del pensamiento.

No queda otro remedio que “reformar los planes de estudio de las ciencias duras y las ingenierías, entrenar a los científicos para que consideren y mitiguen los sesgos de sexo y género en sus investigaciones”. Poco después, Schiebinger le echó un vistazo a la audiencia y preguntó: “¿En dónde están los hombres?” “No podemos seguir pensando que el feminismo es cosa de las mujeres. Los estudios de género no son una materia extracurricular ni un departamento académico aislado. Las investigaciones científicas que no toman en cuenta estas observaciones cobran la salud y la vida de miles de mujeres.” Hay que aumentar el número de mujeres en las ciencias, sí, pero se necesita una revolución epistemológica que coree “biología sí, feminismo también”. —

SANDRA BARBA (Ciudad de México, 1986) estudió la licenciatura en ciencia política en el ITAM. Es feminista y editora.

POLÍTICA

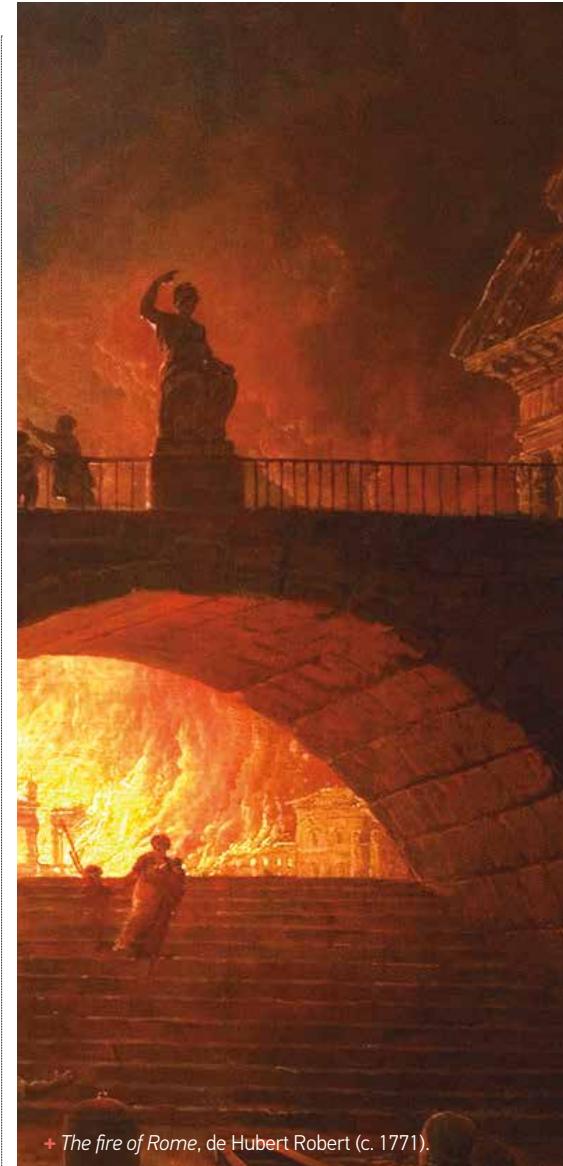
Contra la idea de la decadencia

E

JEREMY
ADELMAN

El mensaje llega por todas partes: el mundo tal y como lo conocemos está al borde de algo muy malo. Desde la derecha, escuchamos que “Occidente” y la “civilización judeo cristiana” están atrapados entre infieles extranjeros y nativos extremistas encapuchados. El “decadentismo” de izquierdas se obsesiona con los golpes de Estado, los regímenes de vigilancia y el inevitable –aunque escurridizo– colapso del capitalismo. Para Wolfgang Streeck, el profético sociólogo alemán, se trata de capitalismo o democracia. Igual que muchas posturas “decadentistas”, Streeck ofrece o el purgatorio o el paraíso. Como muchos antes que él, insiste en que hemos pasado a través del vestíbulo del infierno. “Antes de que el capitalismo se vaya al infierno”, afirma en *¿Cómo terminará el capitalismo?* (Traficantes de Sueños, 2017), “se quedará en el futuro, probablemente en el limbo, muerto o a punto de morir de una sobredosis de sí mismo pero todavía presente, como si nadie tuviera la capacidad de mover su cuerpo en descomposición a otro sitio”.

De hecho, la idea de la decadencia la comparten la extrema izquierda y la extrema derecha. Julian Assange, el avatar del populismo apocalíptico, recibe apoyos de neonazis y de luchadores por la justicia social. Assange explicó a un periodista cómo el poder estadounidense, la raíz de todos los males del planeta, estaba en decadencia como Roma. “Esto podría ser el principio”, susu-



+ *The fire of Rome*, de Hubert Robert (c. 1771).

rró con una sonrisa, y lo repitió como el mantra de un ángel vengativo.

El declive de Roma es un gran precedente. Los historiadores globales han jugado su papel como agoreros. Mientras el historiador Edward Gibbon publicaba el primer volumen de *Historia de la decadencia y caída del Imperio romano* (1776), las Trece Colonias se despedían de sus gobernantes; algunos leyeron esto como un

presagio. La Primera Guerra Mundial trajo el "finalismo" a la era moderna. La interpretación más famosa fue la de *La decadencia de Occidente* (1918), del historiador alemán Oswald Spengler. La masacre de Flandes y la epidemia de gripe de 1918 –que acabó con un 5% de la población mundial– convirtieron a *La decadencia de Occidente* en algo al día. Spengler añadió un matiz: predijo que, al final del siglo, la civilización occidental necesitaría un ejecutivo todopoderoso para rescatarla, una idea que los autócratas han aprovechado con entusiasmo desde entonces.

Es casi parte de la condición humana esperar que la fiesta vaya a terminar más pronto que tarde. Lo que cambia es cómo será el final. ¿Será un cataclismo bíblico, un gran evento igualador? ¿O será algo más gradual, como la hambruna maltesiana o un desplome moral?

Nuestra era decadente es importante por una razón. No solo los occidentales están en problemas; gracias a la globalización, también lo están los demás. De hecho, estamos como especie en este lío; nuestras cadenas de suministro y el cambio climático hacen que estemos destinados todos juntos a una sexta extinción masiva.

Los decadentistas comparten algunas características. Tienen más aceptación en tiempos de agitación e incertidumbre. Son también proclives a pensar que los círculos del infierno solo pueden evitarse con una gran catarsis o un gran líder carismático.

Pero sobre todo ignoran las señales de mejora que apuntan a medidas menos drásticas para acabar con el problema. Los decadentistas tienen un gran punto ciego porque les atraen las alternativas atrevidas, totales, universales frente a las grises y monótonas soluciones modestas. ¿Por qué aspirar a una solución parcial cuando puedes poner todo el sistema patas arriba?

Una voz disidente en los años setenta fue Albert O. Hirschman. Se preocupó por lo que tenía de atractivo el pensamiento apocalíptico. Las predicciones lúgubres, avisó, pueden ce-

La CIUDAD de MÉXICO en el ARTE

Travesía de ocho siglos



MUSEO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

José María Pino Suárez 30, Centro, CDMX

**NOV 2017
ABR 2018**

#CDMXEnElArte

www.cultura.cdmx.gob.mx

travesia.cdmx.gob.mx

@MuseoCDMX

/museodelaciudadcdmx

gar a los observadores de la imagen completa de las fuerzas que contrarrestan el final, de las historias positivas y los destellos de soluciones. Hay una razón: los decadentistas confunden el sufrimiento creciente que acompaña a los cambios con las señales que anuncian el fin de sistemas enteros. El decadentismo olvida la posibilidad de que detrás del derrumbe de las viejas maneras puedan estar atravesando nuevas formas.

¿Por qué existe una fascinación por el decadentismo si raramente la historia se ajusta a las predicciones? Para Hirschman, puede explicarse por un estilo profético, que apela a intelectuales atraídos por las explicaciones “fundamentalistas” y aficionados a señalar causas intratables de los problemas sociales. Los revolucionarios esperan una alternativa utópica. Los reaccionarios están a la espera de que se produzca la disytopía. El resultado es un modo de pensar “antagonista”, la creencia de que la historia se balancea de un sistema grande, integrado y abarcador a otro. En comparación con los avances modestos, los compromisos y las concesiones –¡qué aburrido!–, la visión magnífica de un cambio completo tiene mucho atractivo.

El problema con el decadentismo es que corrobora las virtudes de nuestras más nobles e imposibles soluciones a problemas fundamentales. También confirma las decepciones que albergamos en los cambios que hemos hecho. Esto no significa que no haya problemas muy profundos. Pero verlos como una prueba de un declive ineludible puede empobrecer nuestra imaginación al atraernos hacia las sirenas del cambio total o el fatalismo. —

*Traducción del inglés
de Ricardo Dudda.*

Publicado originalmente en Aeon.

JEREMY ADELMAN es profesor de historia y director del Global History Lab de la Universidad de Princeton. En 2013 publicó *Worldly philosopher. The odyssey of Albert O. Hirschman*.

LITERATURA

Ivy Compton-Burnett: la modernidad de lo anacrónico



SARA
MESA

o hay duda de que el clásico aserto *don't judge a book by its cover* debería aplicarse también a la apariencia física de un escritor. Sin embargo,

en el caso de la sin par Ivy Compton-Burnett (1884-1969), basta echar una ojeada a sus fotografías para comprobar cuánto se asemeja su imagen a su propia escritura: severa, seca, inviolable y con un desconcertante toque personal, entre la ironía y el humor negro. Si se comparan las instantáneas que se conservan de la joven Ivy con las de la anciana Ivy, comprobamos que jamás alteró su peinado –ese pulcro recogido con forma de nido– ni su atuendo –sus obsoletos vestidos negros y los pendientes de plata labrada-. Su mirada implacable va directa a la cámara. Con los labios fruncidos en un gesto tenaz, parece no importarle lo que los demás piensen de ella. Su estética victoriana da un poco de miedo y bastante respeto. Pero esta dama extraña e inclasificable fue la autora de un corpus novelístico sin parangón, anacrónico por una parte y profundamente irreverente por otra. Este año se celebra el setenta aniversario de su novela más importante y una de sus favoritas: *Manservant and maid-servant* (1947), *Criados y doncellas*, en español.

Como todo escritor de culto que se precie, se advierte un desfase entre el sólido prestigio crítico –ahí están, para demostrarlo, los elogios de

Sergio Pitol, Giorgio Manganelli o Natalia Ginzburg– y el moderado refrendo lector, que no alcanza al de otros narradores en lengua inglesa de su generación, como Virginia Woolf, James Joyce o D. H. Lawrence. Emparentada a menudo con Jane Austen, pero también con Evelyn Waugh y P. G. Wodehouse e incluso con Oscar Wilde, el mundo narrativo de Compton-Burnett –el de la alta burguesía británica con ínfulas y su congénita corrupción interna– ha tenido continuación en J. R. Ackerley y, en cierta medida, en Edward St. Aubyn, aunque Ackerley desciende un poco en la escala social y St. Aubyn se eleva bastante, pues su escenario corresponde al de la alta aristocracia. Aun así, todos estos autores se caracterizan por esto tan fácil de detectar como difícil de describir: el humor británico. Sin embargo, lo más llamativo de Compton-Burnett es que basta una sola página de cualquiera de sus libros para reconocer su estilo: tan férreo e inmutable como el de su aspecto.

EL VESTIDO

Compton-Burnett nació en Pinner, Middlesex, en el seno de una familia acomodada. Fue la primera hija del matrimonio formado por un respetado médico homeópata –que aportó cinco hijos previos– y su joven y hermosa paciente. Luego vinieron varios nacimientos más, hasta llegar a un total de once hermanos: hijos de distintas madres con distintos derechos, lo que alimentaba el rencor y la competencia entre ellos. Según cuenta

Hilary Spurling en su biografía *The early life of Ivy Compton-Burnett*, el doctor Compton-Burnett instaló a su numerosa familia en una mansión en Hove mientras él pasaba la semana trabajando en Londres, dejando a su joven mujer –poco acostumbrada a las tareas domésticas y a los cuidados maternales– aislada del mundo adulto, lo que contribuyó a acrecentar su tendencia a la histeria y la depresión. Cuando en 1901 el cabeza de familia murió, la madre obligó a todos los niños a guardar luto riguroso y cayó por completo en el desequilibrio mental. Su hijo favorito, Guy, también murió de neumonía y Noel, el más cercano a Ivy, se marchó a estudiar a Cambridge. La joven Ivy quedó entonces a cargo de los más pequeños, haciendo de maestra y cuidadora. En 1911 murió su madre; en 1916, la guerra acabó con la vida de Guy y en 1917 otras dos hermanas se suicidaron en su dormitorio tomando veronal. Esta sucesión de tragedias hizo que Ivy ya nunca abandonara el color negro en su atuendo. Cuando se marchó de la vieja mansión familiar, tenía ya veintiocho años. Desde entonces, compartió departamento en Londres con su amiga Margaret Jourdain, una famosa decoradora. En alguna ocasión, la crítica aludió al posible lesbianismo de esta relación, aunque la escritora se refería a sí misma como “neutra”: su juventud marcada por el aislamiento, decía, había aniquilado todo impulso sexual. Compton-Burnett escribió veinte novelas y, si se exceptúa la primera –*Dolores*, obra de juventud–, puede de hablarse de un todo tan coherente con su existencia –claustrofóbica, impermeable a los acontecimientos exteriores y cerrada a la expresión de sentimientos– que casi asusta comprobar las correspondencias.

El gran tema de la obra de Compton-Burnett es el poder, pero un poder muy peculiar: el que se reparte en el seno de las familias endogámicas, esto es, las familias perversas. La casa se convier-

te en un microcosmos que representa la realidad general, en símbolo del mundo. Aunque las historias se ambientan a finales del siglo XIX, no hay duda de que sus temas son inequívocamente del siglo XX: las guerras aparecen, pero intramuros, entre padres e hijos, tíos y sobrinos, hermanos y hermanas. “La gente dice que las cosas no son como salen en mis libros –comentaba en su vejez– pero deben creerme: claro que lo son.”

La uniformidad de su novelística –esa tenacidad del vestido– se manifiesta incluso en los títulos, que suelen organizarse en pares y comparten un mismo aire sentencioso: *Padres e hijos*, *Mayores y mejores*, *Una herencia y su historia*, *Una familia y una fortuna*, *Un dios y sus dones...* Su esquema también es similar: el entorno cerrado –todo transcurre siempre en una casa–, la familia numerosa –conviven varias generaciones, con profusión de hermanos, tíos, abuelos...–, la presencia de sirvientes –o jardineros o cocineros o nodrizas–, la lucha por el poder y el dinero –en la que no se hace ascos a la mentira, la traición, el asesinato o el incesto–. La petulancia se confunde con la sumisión formando una única manera de estar en el mundo: la de la hipocresía. Lo que sucede en *Downton Abbey*, la exitosa serie de televisión creada por Julian Fellowes, es solo un aperitivo de lo que podemos encontrar en estas novelas.

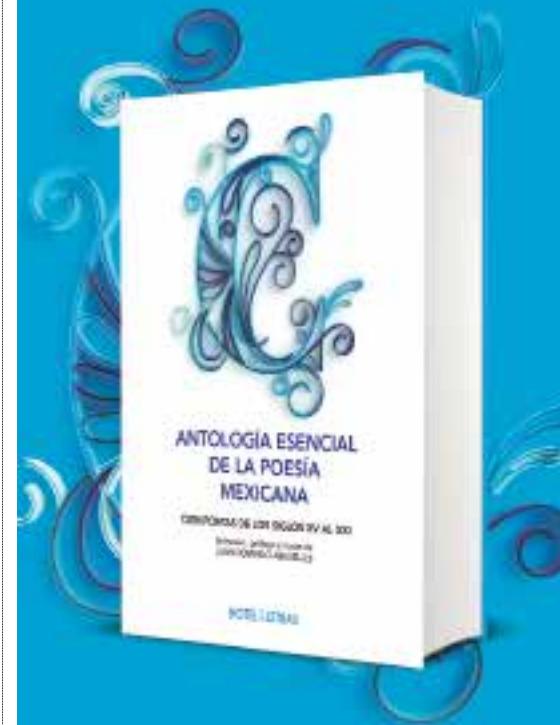
EL PEINADO

En España, *Criados y doncellas* (título cuya traducción al español pierde, inevitablemente, su sonoridad original) fue publicada por primera vez por la editorial Anagrama (1983, traducción de Valentina Gómez de Muñoz), en una edición que incluía un ya canónico prólogo de Sergio Pitol. Protagonizada por Horace Lamb, uno de estos personajes tiránicos que se convierten en ejemplo universal de la mezquindad humana, el argumento de esta novela pareciera sacado de una tragicomedia shak-

ANTOLOGÍA ESENCIAL DE LA POESÍA MEXICANA

CIEN POETAS DE LOS SIGLOS XV AL XXI

Selección, prólogo y notas de JUAN DOMINGO ARGÜELLES



Una muestra con la obra de los autores indispensables de nuestra lírica

OCEANO
www.oceanotv.it

Libros de los que todo el mundo habla.

HOTEL DE LETRAS

periana. Lamb opriime a sus hijos, a su mujer y a su primo sometiéndolos a continuas vejaciones y humillaciones, pero en torno a él se gestan también conspiraciones de traiciones y asesinatos. Todo queda al límite, sin estallar, sin por ello dejar de ser terrible. El correlato en el mundo de los criados –con el mayordomo Bullivant a la cabeza– es reflejo y parodia, a la vez, del de los amos.

La cuidada estructura de la novelística de Compton-Burnett es tan precisa y cerrada como la de su impecable peinado. En alguna ocasión, ella misma se refirió a la importancia de las estructuras, “su fundamento óseo”. La dualidad que se establece entre los señores y los criados, entre los hijos legítimos y los ilegítimos, entre lo que se dice y lo que se calla, lo que se habla y lo que se piensa, lo que pasa fuera y lo que pasa dentro, remite siempre a una jerarquía fuertemente codificada. Pero sin duda lo más representativo de su estilo es la articulación casi absoluta de la trama a través del diálogo. Los personajes, apenas modelados por la voz narradora, despliegan su catálogo de putrefacciones a través de sus educadísimas palabras, tan engoladas como traicioneras. El cinismo y la crueldad se sirven aquí en bandera de plata con mantelería de lino.

En *Una herencia y su historia* (Lumen, 1968, traducción de Carlos Ribalta), por ejemplo, las intervenciones del jardinero Deakin cuando se dirige a su señora casi rozan la irreverencia, estirando al límite las exigencias de la etiqueta:

- ¿No guarda usted recuerdos felices?
- Mis recuerdos son uniformes, señora.
- Quizá su vida ha sido más monótona que la mía...
- Bueno, señora, creo que ninguno de los dos se ha salido de su camino.
- [...]
- No creo que las vidas empleadas en beneficio de uno mis-

mo sean más felices que las vidas puestas al servicio de los otros.

–Bueno, señora, pocos hay que hayan vivido de ambos modos y puedan comparar.

Conciencia de la desigualdad, sí, pero no necesariamente acompañada de un instinto de rebeldía. El mismo Deakin afirma al ser cuestionado: “Si hubiera podido elegir mi situación en la vida, seguramente no me hallaría en la presente. Con toda seguridad, no. Pero tampoco lucho para variar mi destino. No es esa una lucha que conduzca a la victoria.”

No hay que olvidar, por supuesto, el papel de los niños, que suelen organizarse por edades en pequeños grupos de dos o tres, con correlatos entre sí. Hablan como viejos y son tan repelentes como despiadados y provocativos. El pequeño Nevill de la familia Sullivan en *Padres e hijos* se refiere a sí mismo en tercera persona, lo que lo eleva por encima de todos los adultos. Y como dice otro niño, Marcus, en *Criados y doncellas*, se ven tan pasados de moda que desempeñan a la perfección su papel.

EL ROSTRO

Sergio Pitol, que también mostró su fascinación por las facciones de Compton-Burnett, se refirió al “aspecto de ventosa que reviste la boca”, relacionado con una “literatura cerrada, anacrónica, parca de efectos; anal, es más lo que retiene que lo que concede”. Todo lo que sucede en las novelas de Compton-Burnett sucede por debajo, como un río subterráneo cuyo movimiento percibimos solo a través de diálogos capciosos. A menudo, no se nos informa del cambio de escenario o de tiempo, ni de la entrada o salida de personajes. La lectura se torna abrupta, densa y compleja. No es sencillo saber qué nos está queriendo decir la autora, cuál es el significado definitivo de la historia. Por supuesto, el lector intuye cosas pero... ¿son las que ella quiso insinuar?

También Pitol habla del desfase entre intención y recepción, pues una lectura contemporánea de los clásicos siempre aporta matices que no estaban previstos y que, sin embargo, resultan irremediables. Según Pitol, “Compton-Burnett fue una acérrima sostenedora de los aspectos más conservadores de la sociedad británica, de su sistema de privilegios y de castas. Sin embargo, su obra hoy en día desmiente estas convicciones”. Con el frío registro de las conversaciones entre sus personajes, las contradicciones y putrefacciones del sistema se muestran por sí mismas y caen por su propio peso. Que la autora fijara su mirada en determinadas realidades es síntoma claro de su radicalidad, aunque esta irreverencia no surja del mismo lugar a donde nos lleva. Su tendencia al conservadurismo es propia de su medio y su época, pero se produce solo tras haber roto instintivamente –y de raíz– todas las convenciones narrativas. Es decir, es una incorruptible drama victoriana cuya corrupción viene de nacimiento. Una vez dinamitado todo, no necesitó experimentar más y fue fiel a sus propias y personales convicciones. O, dicho en boca de otros de sus personajes de *Una herencia y su historia*:

- Simón, no tengo la menor duda de que eres un hombre moderno.
- Pero no prescindo de los convencionalismos.

En una reciente entrevista, Hilary Mantel no solo confesaba su admiración por Compton-Burnett, sino el estímulo que le supone su escritura: “Cuando me desanimo, cojo uno de sus libros y a la mañana siguiente puedo escribir de nuevo.” Que esto lo diga una escritora que se zambulle en la anacronía de la historia para analizar la condición humana con mirada contemporánea no es casual, y demuestra la paradójica vigencia de lo que muchos consideran obsoleto. –

SARA MESA es escritora. Entre sus libros recientes están *Cicatriz* (2015), *Mala letra* (2016) y *Un incendio invisible* (2011, 2017), todos ellos publicados por Anagrama.