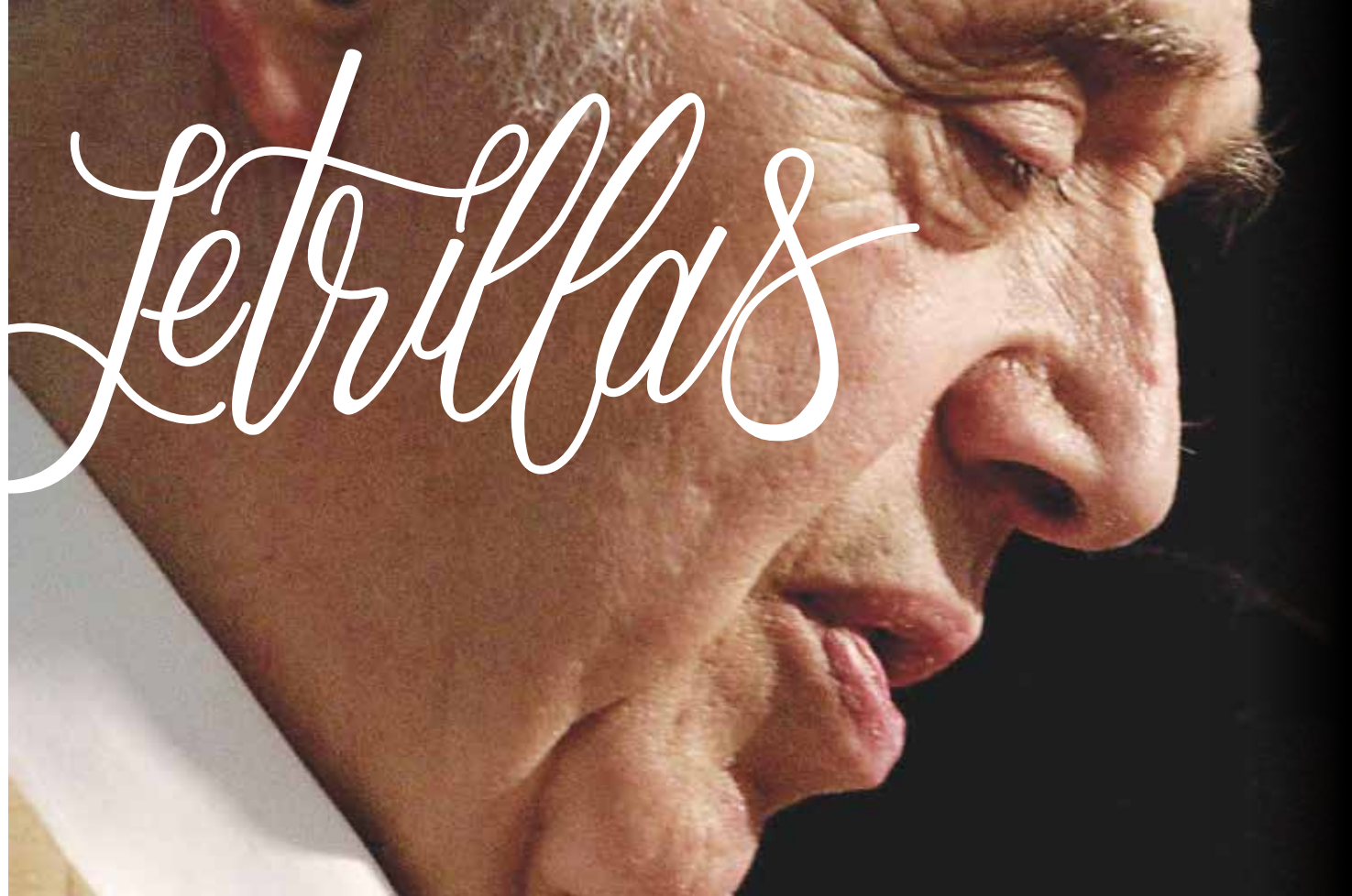




LITERATURA

Harold Bloom: ¿un cínico?

D

JEANNETTE
L. CLARIOND

Discípulo de Antístenes (siglo v a. C.), Bloom sí fue un cínico: objetó los convencionalismos —no los sociales, sí los aceptados por “escuelas” a las que nunca se adhirió—. Desde los años sesenta manifestó su desacuerdo en seguir una tradición según raza, género o país. Buscaba unir voces bajo la estética que el alma registra, tal y como Wilde maduró la crítica. ¿Qué hay en esa voz que me remite a otras voces y me lleva a imaginar (*misunderstand*) lo que hago consciente en el poema? Bloom, Wilde

y Walter Pater (*Mario el epicúreo*) vislumbraron esa unión en el atomismo. Antes, Mosco de Sidón habló del universo compuesto por partículas indivisibles llamadas átomos “que no se pueden cortar”. Así entendió Bloom la tradición. Bajo el símil del atomismo replantea un canon cuya estética es la búsqueda de lo que une, lo que —como los átomos— viaja en una sola dirección: estéticas y perspicaces, las voces se desvían antes de caer, triunfan sobre el lenguaje que las precede. La voz desviada ha de ser fuerte (*starke*, dice Nietzsche). Fuerte en sentimientos, fuerte para destacar entre otras, fuerte para perdurar. ¿Qué hace el teórico o la escuela? Corta. Cuando terminé la maestría en letras españolas en

Monterrey, pedí a mi asesor que me permitiera no usar un marco teórico aduciendo que Gadamer pasaría, también pasarían Ricoeur, Derrida... no me lo permitió. Bloom, humanista, defendió hasta su muerte ser crítico como lo entendió Wilde: quien mira la poesía como un registro del alma.

La crítica es la única forma civilizada de autobiografía. Nacido en el South Bronx, con el yidis como lengua madre, aprende el hebreo literario desde pequeño. Esto lo conducirá a los estudios bíblicos, raíz de gran parte de su conocimiento para desbrozar el llameante follaje de los poetas norteamericanos en seminarios que impartió durante cincuenta años en Yale. No se nutría de teorías. La unión de miradas (la estética) era lo que le atraía, el silencio, la fuerza en la transmisión de los sentimientos que exigió Pseudo-Longino. Examinó el hilo unificador de las voces. Ese, su humanismo, su estética perspicaz. Mostró su “canon” y lo defendió. No como verdad sino como Sublime. Sí, también

presagioso cielo:

“¡Y aunque veo, mis ojos están vacíos!” Coleridge alude a Milton y Ralph Waldo Emerson logra conjugar ambos: “La ruina o vacío que vemos en la naturaleza está en nuestros ojos.” Emily Dickinson, obsesionada con esta metáfora, se ve a sí misma saltando “de Vacío en Vacío”, en un laberinto sin hilo que la guíe. En Stevens, el blanco aciago reducido a una primera idea se modula en una vacuidad creada por su imaginación. El hombre que camina en la arena —el poeta de sesenta y ocho años— se queda en blanco, observa un vacío, su mirada habita en la blancura, en el contexto de un hueco universal, al percatarse de que todos los poemas hasta ese entonces escritos le parecen insignificantes. La aurora boreal amplifica el cambio, lo confronta con la ruina.

Las apreciaciones de Bloom son significativas al unir todos los vacíos y trenzarlos en un solo hilo. De Stevens hacia atrás, recorre cada verso para llegar a ese poema que lo nutre, y al anterior, y así lo hacía con los estudiantes cada miércoles de una a tres, en busca del verso anterior, del poema, del poeta siglos atrás hasta llegar a la obra, al personaje, al parlamento, a la línea que hizo detonar el canto de Stevens desde William Shakespeare: “Este es nuestro drama: vivir atados a un sueño. / Tal el destino de la acción del destino.” En Hart Crane vio el orfismo norteamericano, muy cercano al Shelley de “Oda al viento del Oeste”. Y con Hazlitt: “... así como el Destino, la Fuerza es inmensa, otra evidencia en este mundo dual, inmenso. Si el Destino sigue y limita a la Fuerza, la Fuerza escucha y se opone al Destino”. Iba y venía por los versos; ciego también, impartía sus seminarios con entrega y pasión. Dice que el hombre que camina ciego es Stevens, pero ve a Milton, Blake, Dickinson... ojos vacíos que más tarde leerá John Hollander en “El sueño de Nabucodonosor”, mundos cargados de significados y sentido, lecturas que van

del rabino Isaac Luria a rabí Moshé ben Shem Tob de León, creador del cuerpo central del *Séfer ha-Sobar*.

“¿Qué Biblia leyó Cervantes?”, me preguntó en la segunda sesión. Comencé a ver a Isaías en Bishop: “Todo es plata.” Me dejé atravesar por los salmos de W. S. Merwin. Percibí la oscuridad en Charles Wright, allí donde surge san Juan de la Cruz. ¿No es Harold Bloom un puente para entrar al Siglo de Oro español? ¿No es el modo de leer a Anne Carson? De ella, Bloom dice: Carson añade su propio sello vital; Isaac el Ciego se convierte en el dragón de lo Profundo, azotando su cola, atestiguando la creación de la catástrofe. “El nombre de Dios” muestra a Carson como su propia cabalista:

El nombre no es un sustantivo.
Es un adverbio.
Como los pequeños cuadernos
[oscuros que traía Beethoven

en el bolsillo del abrigo
para que en ellos escribieran
[quienes querían conversar con él,
el adverbio Dios

es calle de un solo sentido
[que siempre llega a ti.
Ni para qué decirte lo que es.
Medítalo, asimíllalo.

Todo acto de pensar le viene de lo que el mismo Bloom deja por escrito en su último libro: “Los poetas, Cabalistas, los críticos necesitan transformar la opinión en conocimiento”, idea que retoma de Samuel Johnson. No apuntala a la opinión pública sino a lo que la lectura profunda siempre en la mente del lector: la idea de sí mismo; de otra forma no se entendería que para Bloom la lectura será siempre la más alta forma de autoconocimiento: el ingenio supremo como una de las más altas capacidades cognitivas. Falstaff es tan inteligente como Hamlet. Pero Hamlet es embajador de la muerte mientras que Falstaff lo es de la vida, dice en *Falstaff: give me life: dame la*

fue discípulo de Coleridge y Wilde. Más que historiar buscó dejarse penetrar. Su distintiva manera de entender y asimilar la poesía difería de la crítica implementada en los años setenta por Derrida, Paul de Man... Harold Bloom no habla *sur la parole*, la palabra le habla a él, se le revela como sucesión de imágenes que aparecen de forma original en los poetas de esa tradición, cada uno con su peculiar modo de decir. La gran tradición metafórica, por ejemplo, de la ceguera o el vacío culmina para él en “Las auroras de otoño” de Wallace Stevens. Lo cito:

Una gran y estremecedora tradición metafórica del “vacío” culmina a medida que Stevens camina por la playa: “El hombre que camina mira ciego la arena.” John Milton, invocando ciegamente la Sagrada Luz, lamenta: “un vacío universal / de las obras de la Naturaleza en mí borradas y destruidas”. Samuel Taylor Coleridge, confrontando su “Aflicción: Una oda”, contempla un

vida, uno de cinco libros que entregó antes de morir; sin duda su mejor autobiografía. Lo vi interpretar a Falstaff en el Yale Center for British Art, rebosando humor y vitalidad, un papel que había interpretado en Cambridge, Massachusetts, con el American Repertory Theater; lo escuché leer a Whitman, preguntarse sobre la existencia, la verdad, interrumpir la clase para relatar la anécdota sobre Paul de Man atesorando sus libros en la nevera.

Hace apenas tres meses fui a visitarlo. Seguía dando clases en Yale, así eligió morir: leyendo y enseñando. Como Epicuro, creyó en el azar. En el encuentro con el otro a través de quien descubrimos *the best and the oldest in us*. Cómo extrañaré su saber, su mirada, su humor, su memoria prodigiosa albergadora de poemas que lo marcaron desde la niñez. Harold Bloom legó a los anglosajones lo que deseó para él. Lo dijo en entrevista a Charlie Rose: “La lectura solitaria es un don, un talento, un destino.” Aquellas mañanas caminando del Omni a Yale, por Chapel, entre arboledas, arriates recién podados, pájaros, nubes... quedan en mí como una imagen imborrable. Harold Bloom fue mi maestro de vida, en mí despertó la humildad ante la Palabra, remanso espiritual que no se puede traducir. Viene a mi memoria un poema de Charles Wright incluido en *La escuela de Wallace Stevens*:

Si la historia es una repetición,
[que no lo es,
la condición de toda cosa tiende
[a la condición del silencio.
Cuando se detiene el viento, hay
[silencio.
Cuando las aguas se ponen de rodillas
[y sumergen su frente
hasta el fondo, hay silencio; cuando
[las estrellas asoman
mirando hacia abajo, oh Señor,
[llega la quietud. —

JEANNETTE L. CLARIOND es poeta, traductora y directora de Vaso Roto Ediciones.



CINE

Parásitos: cuando “el buen cine” entretiene



FERNANDA SOLÓRZANO

ay películas que podrían compararse con parques temáticos. Eso dijo Martin Scorsese en una entrevista hace unos meses, dando pie al debate cinematográfico más intenso de 2019. El director se refería a las cintas de superhéroes (en específico, las del universo Marvel), lo que provocó que los consumidores del género se sintieran agredidos. Luego, para explicarse, Scorsese publicó un texto en *The New York Times* donde habla del tipo de cine que él considera arte: historias que ofrecen misterio, revelación y peligro emocional. Más allá de su contexto, el artículo de Scorsese describió de forma brillante eso tan elusivo que llamamos *experiencia esté-*

tica: el acto de apreciar la composición formal de una obra y, a la vez, sentirse emocionalmente afectado por ella.

Pero algo de su respuesta generó comezón: la mención de parques temáticos o de diversiones (también usó el término *amusement parks*) como sinónimo de cine *chatarra*. Se entiende que el director se refería a franquicias que agotan fórmulas y están diseñadas para complacer a la audiencia. Pero, si no se elabora, el símil podría sugerir que Scorsese niega que la diversión pueda ser parte de la experiencia estética. Quizá él mismo intuyó lo resbaladizo de su argumento al agregar que, en cierto modo, las películas de Alfred Hitchcock tenían también algo de parque temático. No lo eran, aclaraba, por una particularidad que comentaré más adelante. Por lo pronto, valga la ambigüedad del asunto para preguntarse si una película que entretiene



y juega con las emociones del público podría ser considerada *buen cine*.

A juzgar por las listas de las mejores cintas del año, la respuesta es un sí rotundo. *Parásitos*, del coreano Bong Joon-ho, aparece en casi todas ellas disputándose el primer lugar nada menos que con *El irlandés* (de Scorsese). La puesta en escena que hace Bong de la desigualdad económica ha resonado en audiencias de todo el mundo (más aún en un año de estallidos sociales como no se habían visto en décadas). Pero el atractivo de *Parásitos* no está —o no solamente— en la gravedad de su tema central, sino en su recorrido vertiginoso de géneros, tonos y referencias a otras películas, incluidas las del director. El guion de *Parásitos* sigue un trayecto de curvas cerradas, ascensos y bajadas súbitas no muy distinto al de los rieles de una montaña rusa. Y, a pesar de su subtexto, es una película que genera sorpresas y diversión.

La primera secuencia transcurre en un sótano: el hogar de una familia coreana, los Kim, compuesta por padre, madre y dos hijos adolescentes. La cámara mira desde el interior hacia una ventana por la que apenas se filtra la luz. Esto define el estatus social de los protagonistas: son, en todos sentidos, “los de abajo”. El hijo, Ki-woo,

se queja de que su vecina ha cambiado la contraseña del wifi: ya no será posible robarse la señal. Su hermana y su madre comparten el enojo y orillan al padre a buscar una solución (acercar el teléfono al techo y a las esquinas en busca de acceso a internet). Han transcurrido apenas tres minutos y los Kim ya se han presentado como una familia que, en complicidad, saca provecho de lo ajeno. A ellos podría referirse el título pero *Parásitos* es un juego de espejos: cada parásito se alimenta de un huésped que a la vez explotará los beneficios de alguien más.

La simbiosis comienza cuando, por sugerencia de un amigo, Ki-woo se convierte en el tutor de inglés de una chica adinerada. El joven posee los conocimientos pero no diplomas que lo acrediten; un obstáculo menor, ya que su hermana Ki-jeong es experta en falsificar documentos. Por vía de Ki-woo los Kim se infiltran en la vida de una familia acaudalada: los Park, compuesta por un matrimonio, la hija que recibirá clases y un niño sobreprotegido. Si hasta este punto los personajes de *Parásitos* recuerdan al clan protagonista de *Un asunto de familia* (2018), del japonés Hirokazu Kore-eda, pronto queda claro que son mucho más despiadados y habilidosos que aquellos. Los miembros de la “familia” de Kore-eda no eran parientes sanguíneos pero se comportaban como si lo fueran. Los Kim, como se verá, echan a andar la estrategia contraria —fingirse desconocidos— para ganarse la confianza de sus nuevos empleadores.

En contraste con el sótano estrecho de los Kim, la casa de los Park es enorme, despejada y rodeada de ventanas. El espectador entra a ella desde la perspectiva de Ki-woo. Primero lo ve ascender por la calle alta en la que está ubicada y luego lo acompaña a subir por la escalinata que llega al nivel del jardín. Ki-woo descubre el mundo de los “de arriba” con un gesto de fascinación y extrañeza semejante a los del protagonista de *Burning* (2018), del director Lee Chang-dong. También celebrada —y también coreana—, ambas se cuentan desde el pun-

to de vista de un joven ajeno a los lujos de un sector muy pequeño del país.

Los Kim adoptan identidades falsas para, como Ki-woo, hacerse contratar por los Park: el padre como chofer, la madre como ama de llaves y la hermana adolescente como maestra de dibujo del niño sobreprotegido. Para ello, deberán “deshacerse” del personal existente. Durante su primer acto, *Parásitos* es una mezcla de sátira social y de las llamadas *heist movies*, donde ladrones sofisticados ejecutan planes ingeniosos con precisión cronológica. Los Kim operan a plena vista y fingiendo compasión por sus víctimas. Astutos, explotan los miedos, inseguridades y aspiraciones de sus patrones. Por ejemplo, a sabiendas de la importancia que estos dan a la exclusividad, practican con ellos la psicología de la escasez: les hacen creer que sus servicios son muy codiciados e imponen condiciones para aceptar. Apenas se consolida la nueva normalidad —una coexistencia de clases que se explota mutuamente—, los Kim descubren que la enorme casa de los Park albergaba “parásitos” desde hacía mucho tiempo. En vez de pactar con ellos, los miran con desprecio. Quizá les producen miedo. Les recuerdan la experiencia de ocupar los estratos bajos, en lo simbólico y en lo literal. A partir de ese punto, Bong lleva a su audiencia de paseo a otro género: el cine de horror basado en la noción del retorno de lo reprimido. Ahora *Parásitos* recuerda a *Nosotros* (2019), de Jordan Peele, sobre una familia amenazada por seres del subsuelo, idénticos a ellos, que buscan cobrar venganza por haber sido ignorados.

Es imposible describir la trama sin estropear el desenlace. Basta decir que la comedia del primer acto cede el paso a secuencias amargas que ilustran la premisa de *Parásitos*: los seres humanos experimentan el mundo de acuerdo con el lugar que ocupan en el sistema económico. La misma lluvia torrencial que los Park contemplan desde su sala como si fuera un espectáculo inunda el sótano de los Kim. Con el agua hasta el cuello, estos buscan sus pertenencias en medio de excremento flotante.

En alguna entrevista, Bong afirmó que la aceptación global de esta película se debía a que, “al final, todos vivimos en un país llamado capitalismo”. Esto es cierto, pero también lo es para las películas a las que hice referencia. El propio Bong ya había planteado la metáfora del espacio físico compartido en su anterior *Rompenieves* (2013), donde los últimos sobrevivientes de una era glacial viajan en un tren que nunca se detiene y donde las carencias y comodidades de los pasajeros dependen de la sección que ocupan. En esta película, sin embargo, el discurso es explícito, y el motor mismo de la narración. En *Parásitos*, en cambio, muy pocas veces se verbaliza el concepto de división social (como cuando el millonario Park dice que no soporta a los empleados que “cruzan la línea”). Por otro lado, aunque casi no se nombre el desequilibrio y la desigualdad, casi todas las secuencias de *Parásitos* trasladan estos conceptos al plano de lo visual. Por más que los personajes suban escaleras y asciendan calles in-

clinadas, siempre terminarán ocultos y/o hacinados: debajo de muebles, en un búnker bajo tierra y amontonados en el gimnasio que sirve de refugio a los damnificados de la inundación.

Cuando Scorsese mencionó a Hitchcock como director de películas que podrían compararse con parques temáticos, agregó que más allá de su construcción ingeniosa uno podía observar la soledad de sus personajes —y eso las elevaba por encima del entretenimiento—. ¿Podría decirse lo mismo de *Parásitos*? A primera vista, no. El humor negro que impregna a la cinta, y el hecho de que Bong no idealice a los Kim ni satanice a los Park, crea distancia emocional entre los personajes y la audiencia. El salto entre tonos y géneros hace difícil distinguir cuál es el centro de gravedad. Por su ligereza aparente, el evento trágico hacia el final de la cinta no parece tener una motivación real. Pero, según se establece en *Mother* (2009), del propio Bong, esto nunca es verdad. “Hay tres motivos para cometer homicidio: pasión, dinero o vengan-

za”, le dice un personaje a la madre a la que hace alusión el título, quien investiga un crimen atribuido a su hijo. En *Parásitos*, el motivo se construye desde las primeras secuencias, cuando un miembro de los Park comenta que le disgusta el olor del nuevo chofer, el mismo que despiden los que viajan en metro. “Su solo olor —agrega— es una forma de cruzar la línea.” El aludido oye su comentario. No puede reaccionar, pero su rostro deja ver la ira de un hombre humillado. Esta humillación es el centro de la historia. Como dijo Scorsese hablando de Hitchcock, si este centro no fuera visible solo quedaría hablar de una sucesión de composiciones elegantes y dinámicas. Todo es juegos y diversión en *Parásitos* hasta el día en que un personaje actúa en nombre de los “apestados”. Ese día cruza la línea para no volver jamás. —

FERNANDA SOLÓRZANO es ensayista y crítica de cine. Participa en el programa radiofónico *Atando cabos*, mantiene en *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte* y conduce el programa *Encuadre*.

CINE

Los años Sorogoyen



VICENTE MOLINA FOIX

En la pasada década hay en el cine español un nombre clave que se dio a conocer en 2013 con un raro título, *Stockholm*; raro en tanto que la capital de Suecia no salía más que mencionada en el diálogo de una fiesta de jóvenes modernos y tampoco era una referencia argumental. En menos de diez años, Rodrigo Sorogoyen ha dirigido cuatro películas (desconozco una anterior a su década pro-

digiosa, *Ocho citas*, realizada a medias con Peris Romano en 2008) que han dado que hablar y acumularon premios, aunque la mejor de las cuatro para mi gusto, *Madre*, no aparezca extrañamente entre las nominadas a mejor película o mejor director en los Goya correspondientes al año 2019.

Sorogoyen, que no ha cumplido los cuarenta, procede del mundo de la televisión, donde fue guionista y director de series, pero no se le nota; su universo particular ni es historicista ni es costumbrista ni es fantástico, estando muy alejado así de los cánones de esos géneros tan televisivos. Sus guiones, escritos los cuatro en colaboración con Isabel Peña, son de una calidad infrecuente entre nosotros, y de un virtuosismo al dialogar que no da sensación de artificio: elaborados pero no laboriosos, como también saben serlo, por ejemplo, los de Tarantino. Junto a la escritura,

el ojo al encuadrar y poner la cámara, la fulgurante cadencia del relato y un montaje que oscila entre el remanso y la catarata hacen de Sorogoyen, en mi opinión, el mejor narrador fílmico aparecido en España en lo que llevamos de siglo XXI. Su frecuente utilización del plano secuencia, de la que volveremos a hablar, le confiere una personalidad formal en las antípodas de lo que esa misma querencia produce en las manos de Berlanga o Arturo Ripstein, maestros del plano largo superpoblado; a Sorogoyen, por el contrario, le gusta alargar el tempo sin cortes pero con pocos personajes, como si estos fueran alfiles de un ajedrez que disponen de todo el tablero para moverse a su gusto.

En la citada *Stockholm*, dos personajes únicos (interpretados por Javier Pereira y Aura Garrido) se hacían un poco exasperantes en la peripatética primera parte del filme, que pare-

cía un cortometraje alargado, aunque los diálogos tuvieran gracia y la imagen fotográfica ya estuviese realzada por la iluminación de Alex de Pablo, otro colaborador infalible en las obras de Sorogoyen. Sucedió del espíritu gamberro de la Movida, o historietita de amor adolescente, la ópera prima en solitario del director daba un giro inesperado en su último tercio, dotando así a la historia de profundidad y misterio; un giro de horror macabro sin apenas sangre, desarrollado en una vivienda blanca e impoluta, antítesis de la densa noche madrileña de los dos paseantes. En el interior de ese piso (que se sabe por cotilleo cinematográfico que estaba en la céntrica calle Montera), la pareja protagonista no solo se conoce sexualmente sino que se transforma, y esa metamorfosis es el tema de la película. ¿Se hace de repente un Madrid que podría ser de Fernando Colomo un Estocolmo, el espinoso Estocolmo de Ingmar Bergman? El bellísimo contrapunto se desliza hasta la azotea del edificio, que vuelve a darnos un *skyline* madrileño y un desenlace de desesperación nórdica que más vale no contar.

Tres años después, Sorogoyen se pasa en *Que Dios nos perdone* al cine negro, con un ingrediente papal que sabe a poco y un subtexto religioso algo desdibujado. Inspirada en la mística del thriller hollywoodiense de los dos policías que trabajan juntos, el bueno y el malo (categorías que aquí se mezclan e interconectan durante la acción), la película explora también el territorio del psicópata asesino y anuncia en parte el tema central de su más reconocida y premiada (siete Goyas en 2018) *El reino*, que para mí adolece del tratamiento periodístico de crónica política, aunque, como es marca de la casa Sorogoyen, algunas secuencias y algunos personajes nos dejen con la boca abierta de admiración. Y así como la lectura “actual” de las tramas corruptas era, siendo cosa sabida, lo menos revelador de *El reino*, lo apasionante de *Que Dios nos perdone*, por encima de la figura tópica del



criminal sadoedípico, resultaba ser la privacidad de los policías, con las memorables escenas del gazpacho, en las que Antonio de la Torre logra hacer olvidar el incómodo y pienso que innecesario tartamudeo impuesto a su personaje. Al igual que en *Stockholm*, Sorogoyen se afirmaba en esas dos siguientes películas suyas como poeta de la gran ciudad abigarrada y sombría, y también como artista de las malfunciones; sus protagonistas, hombres y mujeres que desempeñan roles de heroicidad y arrojo, de búsqueda y resistencia, son a la postre antiheroicos. Unos por accidente, otros por decisión propia, todos nos dan la imagen del desajuste y el desasosiego que impera en las películas del cineasta madrileño.

La urbe —pero no las sombras y su resquemor— desaparece de la reciente *Madre*, que es el cortometraje de igual nombre abiertamente continuado en un largometraje de más de dos

horas. La osada idea de empezar un largo con un corto autónomo que sirve de prólogo al resto funciona de maravilla. El celebrado corto de 2017 es básicamente una llamada telefónica en un solo plano con dos actrices en tensión casi histérica y una voz infantil en off. En 2019, acabado dicho introito, la cámara de Sorogoyen se va al mar, sin perder la movilidad de esa formidable arma suya de expresión, el *steadycam*, que muchas veces sorteando a trompicones los obstáculos surgidos en su camino y otras parece discurrir parsimoniosamente y con levedad.

Madre expanded, como podríamos llamarla, es la historia de una duda, también de una transformación, de una creencia espiritual no religiosa que confía en el reino del más allá o se lo imagina. Es decir, un precipitado de los motivos que interesan al tándem Peña/Sorogoyen. En esta ocasión, la continuidad de aquella llama-

da de Iván, el niño perdido del corto, se ramifica, sin perder su ambigüedad. Pasados diez años, según indica una cartela en el largo, la Madre, Elena, es camarera en un bar de la costa atlántica de Francia, vive con un novio español, y de aquel Iván, vivo o muerto, no sabemos nada. Lo que acabamos sabiendo es poco y también ambiguo, aunque suficiente, desde que aparece de improviso un personaje esencial de la historia en otro plano secuencia de sutilísima configuración formal. El encuentro frente a frente en el restaurante ajardinado de la Madre (Marta Nieto) y el Padre (Raúl Prieto) adquiere una extraordinaria emotividad: la cámara avanza muy lentamente, como si la revelación que va a oírse exigiera el pudor de la morosidad. La reacción de Elena al oír la culpa del padre es salvaje y rápida, aunque tiene una (me pregunto si acertada) enmienda posterior.

Después de ese diálogo en parte aclaratorio sigue el misterio de este filme tan rico en duplicidades del sentido. Sorogoyen, en unas notas de producción escritas por él, le traspasa al espectador el decidir si la película ocurre porque Jean (el adolescente francés de la playa) se parece a Iván, o porque Elena asume los costes sentimentales y el peligro de ese parecido improbable. Dicho de otro modo, sigue preguntándonos el director: “¿si Jean llega a aparecer dos años antes hubiera ocurrido lo mismo?”. La pertinencia de las preguntas, y su osadía, refuerza el impacto de esta gran película. ¿Sería el beso de Elena y Jean en el coche de igual naturaleza? El deseo a un efebo de una bella mujer de media edad que sigue atrayendo a los hombres no es lo mismo que el ansia de besar a un niño que podría ser suyo. ¿Hay en el beso maternidad insatisfecha o atracción sexual? Quizá ambas a un tiempo, aunque es probable que ninguno de los dos sepa a quién besa. —

VICENTE MOLINA FOIX es escritor. En 2019 publicó *Kubrick en casa* (Cuadernos Anagrama).

SOCIEDAD

Salud masculina: Por qué lo llaman “paradoja” cuando quieren decir desventaja



TERESA GIMÉNEZ BARBAT Y EDUARDO ZUGASTI

En su libro *Memoirs of extraordinary popular delusions and the madness of crowds*, Charles McKay llama la atención sobre el fenómeno de que “comu-

nidades enteras fijan su mente en un objeto y enloquecen en perseguirlo”. Quizás sean palabras excesivas para describir un ámbito tan moderno y amable como el de las *políticas de género*, pero el mundo del siglo XXI no deja de asemejarse al de la época de los profetas. En nuestras sociedades, incluso contenidas por sistemas legales que han aprendido de la experiencia de siglos, siguen poniéndose en marcha empresas llenas de buena intención, pero cuya inercia a menudo las aleja peligrosamente del punto noble de partida. Originalmente entendidas como medios, algunas de estas *políticas* parecen cobrar vida propia y convertirse ellas mismas en fines.

Las llamadas “políticas de igualdad de género” fueron creadas, en efecto, para superar las desventajas históricas de las mujeres y los grupos sexuales desfavorecidos. Pero una tendencia humana a señalar culpables y buscar víctimas, en esce-

narios ecológica y sistémicamente complejos, puede llevarnos a exclusiones paradójicas dentro de ese mismo círculo de la compasión que la modernidad pretendía expandir.

En 2018 la Sociedad Británica de Psicología anunció la creación de una sección dedicada a estudiar específicamente la psicología y la salud mental masculina. Entre sus principios figuran el “reconocimiento de la humanidad común de hombres y mujeres”, la “promoción de la equidad y la justicia para todos” y también, significadamente: “emplear la ciencia y la humanidad para desafiar el sesgo gamma”, o la supuesta brecha de empatía que, de acuerdo con los psicólogos clínicos John Barry y Martin Seager, desfavorece a los hombres y los chicos.

Este grupo de investigación celebra anualmente una conferencia internacional, contando ya con cuatro ediciones. La última, dedicada a “Promover el bienestar de los hombres y los niños”, tuvo lugar en el University College de Londres en junio del año pasado, y entre sus ponencias destacó una a cargo de Tania Reynolds, del instituto Kinsey en la Universidad de Indiana. Basándose en el llamado “sesgo de género en el encasillamiento moral”, propuesto por los psicólogos Kurt y Gray, Reynolds remarcó que, cuando actuamos dentro de escenarios morales,

tendemos por naturaleza a clasificar dualmente a los individuos, o bien como perpetradores, o bien como víctimas. Debido a una serie de factores evolutivos e históricos, los hombres son percibidos más fácilmente como agentes, y como causantes de daño, mientras que las mujeres lo son más fácilmente como sujetos pasivos, y como víctimas. Reynolds y su equipo han acumulado evidencias de esta tendencia en distintos estudios experimentales, cuyos resultados se mantienen a través de diferentes culturas. Su principal conclusión es que, para la cognición humana “natural”, el sufrimiento masculino resulta más difícil de apreciar que el femenino, lo que llevaría a desequilibrios previsibles en el modo de abordar social y políticamente los temas de género.

Como ilustración de este sesgo, en la misma conferencia londinense la psicóloga forense Nicola Graham-Kevan reiteró que la política europea sobre víctimas infantiles de abusos sexuales, centrada sistemáticamente en la perpetración masculina y la victimización femenina, es, literalmente, “inconsistente” con la evidencia científica, pues esta revela daños psicológicos semejantes en los niños víctimas de abusos, con independencia del sexo de la víctima y del perpetrador.

Pero los ejemplos se pueden multiplicar, afectando áreas que van de la salud a la prevención del crimen.

El mismo Parlamento Europeo aprobó en 2016 una resolución sobre género y salud mental femenina, sin que los europarlamentarios hayan manifestado aún una preocupación política similar por la salud mental de los hombres y los niños.

En el Reino Unido existe una “Estrategia para las mujeres delincuentes” dotada por el gobierno con varios millones de libras y orientada a ayudar a mujeres convictas, sin que exista un programa similar orientado a los hombres, que sin embargo constituyen la mayoría de la población reclusa.

Según otra estimación reciente, en Estados Unidos los hombres tienen peores resultados de salud que las mujeres, pero no existe ninguna institución dedicada a promover la salud masculina, que se riega consiguientemente con menor gasto público. El autor de este trabajo, James L. Nuzzo, describe la situación como una “paradoja”, cuando sería mucho más exacto llamarla simplemente desventaja masculina. De hecho, si analizamos parámetros básicos de salud, bienestar y educación (lo han hecho recientemente los psicólogos Gijsbert Stoej y David Geary) como son el acceso a la educación, la satisfacción vital y la expectativa de vida, resulta que el sexo privilegiado en las sociedades más prósperas del mundo es el femenino, no el masculino.

No se trata de hacer una diatriba contra la igualdad de género. Los hombres han mejorado, no empeorado, su salud y bienestar en las sociedades más igualitarias. Incluso la brecha de felicidad entre los sexos, que aún les favorece a ellas, se ha acortado en las últimas décadas de empoderamiento y derechos femeninos.

Es cierto que los temas de salud masculinos y femeninos requieren una atención diferenciada, debido a que distintas enfermedades y patologías impactan de forma diversa en hombres y mujeres. Pero, en última instancia, en la vida real la salud de los hombres y las mujeres, los niños y las niñas, está claramente relacionada, y no puede entenderse correctamente como un juego en el que unos ganan y otros pierden. El debate público sobre género y salud, a menudo entorpecido por astillas ideológicas, solo puede encarrilarse en base a la evidencia científica y una empatía social ampliada, lo cual incluye un mayor reconocimiento de los sesgos cognitivos y culturales que distorsionan nuestra visión del mundo. —

TERESA GIMÉNEZ BARBAT es escritora, fue diputada del Parlamento Europeo e impulsora de EuroMind Global.

EDUARDO ZUGASTI es miembro de EuroMind y editor de *Tercera cultura*.

FILOSOFÍA

Ya se puede pedir lo que se quiera



MARIANO GISTAIN

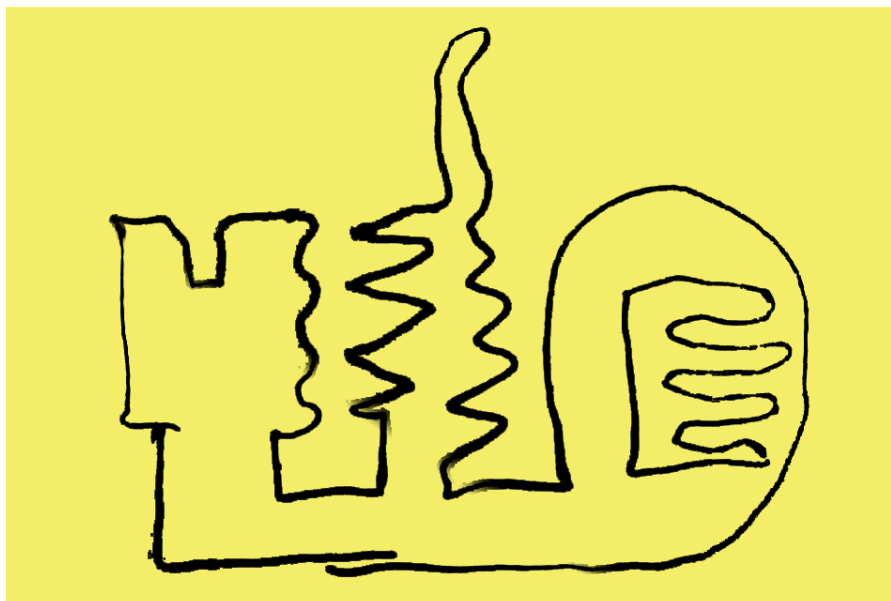
ualquiera puede hacer cualquier cosa con solo una orden de voz y sin saber nada de nada. Necesitará, claro, una salida adecuada

a lo que ha solicitado. Si es un coche, por ejemplo, necesitará una impresora 3D. No podrá saber cómo se ha hecho. Aunque el solicitante pueda entender y precisar hasta la mínima especificación técnica de lo que pida, el proceso será invisible.

Nadie sabe nada de cómo lo hace la máquina (por llamarla de alguna manera, sin afán de precisión, ya que excede esa categoría, y todas; “cerebro” sería más aproximado, pero son vanas analogías borrosas).

El cerebro final, casi perfecto, o ya perfecto (según la hora en que usted lea este premanual), opera y aprende en la sombra; sus procesos son inaccesibles a las mentes humanas, incluso a las mentes IA que durante un tiempo han hecho de intermediarias.

Usted puede indicar al Cerebro Final (FB por mis siglas en inglés) que tome una muestra de su ADN y la utilice para hacer un edificio que crezca y sea autosuficiente, sostenible, cambiante. Puede dar instrucciones muy vagas o muy específicas: medidas, funcionamiento o quizá solo el



resultado; ordenar que ese edificio sirva para ganar el Pritzker, si aún existe.

Lo mismo con una novela, un mueble, un pensamiento. Usted puede encargar un sistema filosófico completo, elástico, sencillo de entender y aplicar; adaptado a estos tiempos o a los que prefiera, pasados, futuros o ambos; una fábrica, un animal, un programa, una quimera. Tal vez un águila con cuerpo de toro y garras de tigre que usted pueda dirigir con su mente. Por qué no un mundo entero. Es cuestión de precio. Y de disponer del mecanismo de salida, lo que llamábamos una impresora. Claro que el universo no cabe en una impresora, pero la duplicación sigue reglas diferentes a la creación de la nada: cada átomo (quark, protón, la pieza que quiera, meras fórmulas en sus hilos) se divide en dos, la regla de la vida, que es casi gratis.

Puede encargar un clon suyo, un doble mejorado que acuda a los compromisos ineludibles, reuniones fastidiosas como la fiesta de la madre de Gatsby en *Un día de lluvia en Nueva York*, de Woody Allen; un usted que se comporte mejor (o peor), que huele a especias recién inventadas, que emita fotones de forma inolvidable, que haga enloquecer a quien se acerque o que consiga lo que se proponga. Un doble que —si usted así lo decide— permanezca siempre bajo su control o

sea independiente. O un golem autosuficiente que pueda ser retirado de la vida, de la circulación, cuando su propietario lo estime oportuno, quizá por celos de su éxito. Estos procesos están sujetos a leyes y códigos éticos fácilmente soslayables siempre que se haga desde el origen. Los parches son caros. Con un mundo en marcha los retoques son infinitos.

Un clon mejorado que pueda sustituirle a usted en los compromisos inaceptables, en la muerte. Alguien que muera en su lugar. Claro que usted puede recelar que usted mismo es un clon de clones; que puede haber una cadena de dobles donde se pierde el original. Hay restricciones técnicas más rígidas que los códigos éticos. Por ejemplo, cualquier clon o criatura nueva (objeto o persona, la diferencia es inapreciable), puede saber qué lugar ocupa en la cadena de bloques, su genealogía y derivados. La información, en teoría, siempre está a mano. Ocultarla o restringirla es otra de las rutinas que encarecen el árbol de procesos.

Cualquiera, con una orden de voz (o de pensamiento si tiene vía directa) puede engendrar una mosca, un Gregorio Samsa o un Ecce Homo de Borja a tamaño natural con todas sus funciones. Cualquiera con acceso e impresora puede, si tiene recursos, du-

plicar el mundo. De hecho, si usted lee este manual, ya vive en un mundo duplicado de esos. Tampoco significa nada porque el “original”, el que acaso propició esta exuberancia, ya fue a su vez una copia de una copia, etc. Y el origen no acaba de saberse.

Típicamente, la primera impresión al recibir este mensaje es que nos han escamoteado algo, algo de autonomía, de singularidad o incluso de libertad, cosas ya ilusorias. Quizá ese shock surgió en eras remotas de las que no ha quedado constancia la conveniencia de insertar aquí estas sencillas explicaciones, este párrafo que se mantiene por lo poco que consume más que por su escaso contenido, aunque es posible que otras generaciones, si las hubiera, no lo necesitaran porque acaso ya lleven incorporada por ADN o memes la cultura básica de la especie, ahorrándose así la decepción que pudo afligir a sus precedentes (las frases inerciales tienden a enroscarse y deteriorarse por entropía y esto es un autoaviso de que lo anterior puede ser una perversión y no significar nada).

Es asombroso que siendo esencialmente mecanismos de duplicación nos cueste admitir que eso mismo ocurre a todas las escalas y todo el tiempo. La permanencia o identidad es una ilusión formidable que se activa por una capa de supervivencia, una finísima película que recubre el forcejeo incessante de las vidas (bacterias, etc.) que, en un crisol efímero, se congregan como algo único e irreplicable. La otra explicación de esta persistencia de un yo contumaz, la vía teológica, ha sido relegada al ámbito de la fantasía.

Como todos, este manual está desfasado. Los bloques han sido alterados. Las duplicaciones eliminan lo anterior. En todo caso ya puede proceder a solicitar lo que quiera. Pedid y se os dará, buscad y hallaréis, llamad y se os abrirá. No hay límites y esa es la mayor limitación. —

MARIANO GISTAÍN es escritor y columnista. Lleva la web gistain.net. En 2019 publicó *Se busca persona feliz que quiera morir* (Limbo Errante).