



CINE

For Sama, *The Cave* y el cine de la atrocidad

E

FERNANDA SOLÓRZANO

En su libro *Ante el dolor de los demás* (2003), la escritora Susan Sontag se pregunta por las reacciones que genera la “fotografía de la atrocidad”, como designa a las imágenes de heridos y muertos en las guerras. El ensayo es una adenda a su libro *Sobre la fotografía* (1977), donde cuestionaba —a veces con dureza— la ética de la fotografía como medio visual. Ahí afirmaba, por ejemplo, que la difusión excesiva de imágenes bélicas terminaba por anestesiar la sensibilidad del receptor.

En *Ante el dolor de los demás*, Sontag acepta que ese juicio no des-

cansaba sobre la evidencia. Para compensar, en esta nueva reflexión no deja piedra sin remover. Una de sus premisas es que las fotografías de guerra vuelven reales (“o más reales”) asuntos que las personas privilegiadas o quienes viven en lugares seguros quizás preferirían ignorar. Esto puede sonar moralista, pero para Sontag el desarrollo del argumento no lo es. La escritora incluso cuestiona la superioridad moral de quienes piensan que ver esas imágenes es, de algún modo, suficiente. El imperativo, escribe, no es tanto mirar fotos que registran crímenes y cruelezas sino “pensar en el significado de mirarlas y en la capacidad de realmente asimilar lo que muestran”.

Ante el dolor de los demás es un libro sobre fotografía fija pero mucho

de lo que plantea es extrapolable a los documentales de guerra. Aunque una fotografía de autoría anónima puede prestarse a lecturas subjetivas, apropiación y/o propaganda, la propia Sontag señala que, cada vez con más frecuencia, los fotógrafos de guerra son portavoces de las víctimas. Esto también ocurre en los documentales bélicos contemporáneos, cuyos directores hacen pública su intención de, por ejemplo, denunciar genocidios.

La obligación de pensar por qué ver un documental de guerra va de la mano con pensar por qué invitar a otros a hacerlo —una de las actividades que definen mi profesión—. Este año, una coincidencia en los premios Óscar me hizo confrontar la vanidad de mis propios *porqués*. De los

cinco documentales nominados, dos transcurren en plena guerra civil siria: *The Cave*, de Feras Fayyad, y *For Sama*, de Waad al-Kateab y Edward Watts. Ambos narran la historia de mujeres cuya profesión las pone en contacto constante con víctimas de bombardeos y —la coincidencia más dolorosa— ambos muestran niños heridos, algunos agonizantes. Por momentos, ver estas películas se vuelve intolerable.

The Cave debe su nombre a un hospital subterráneo en Guta, cerca de Damasco. La directora del hospital es la doctora Amani Ballour, quien tolera el ninguneo de hombres que exigen hablar con “un director hombre, que pueda hacer un mejor trabajo”. El machismo musulmán al que apuntan escenas como esta tiene contrapesos: el padre de Amani, orgulloso de su hija, y el entrañable cirujano Salim Namour, quien interrumpe al hombre que insulta a Amani para informarle que la doctora fue elegida por votación.

Uno de los atributos de la protagonista es su impasibilidad. No solo ante el machismo —con el que, se intuye, ha lidiado siempre— sino ante los caídos desgarradores que atiende. Amani es pediatra, lo que explica que el documental muestre tantos niños. Después de un ataque aéreo, la doctora recibe a un bebé cubierto de polvo y logra que escupa un trozo de cemento. Más adelante, intentará salvar la vida de niños atacados por bombas químicas.

Entre tanta crudeza, la cámara de Fayyad busca centrarse en la experiencia de Amani. Así, se aleja de escenas que la propia doctora parece incapaz de soportar (si ella no pudo salvar una vida, no hay algo que, narrativamente, justifique filmar un cadáver). En el documental *For Sama* los márgenes son más amplios. La cinta es narrada en off por su directora y toma la forma de una carta dirigida a su pequeña hija: la Sama del título, nacida en Alepo en 2016. Al-Kateab es también periodista, por lo que mucho del pietaje tuvo como primera intención documentar los ataques. Y ya que su esposo es médico, hay, como en *The Cave*, acce-

so a quirófanos. Si el documental sobre la doctora Amani mostraba el dolor de la protagonista al ejercer su profesión, *For Sama* quiere hacer ver a la audiencia más dimensiones del horror. Por ejemplo, a una madre que reconoce el cadáver de su hijo o el apilamiento de cuerpos, algunos en *close up*.

No es que la inclusión de *For Sama* o *The Cave* en una categoría del Óscar hiciera imperativo verlas. Sin embargo, su nominación las volvió accesibles en salas de cine o en plataformas digitales. Sugerir a otros ver documentales suele generar resistencia, pero nada parecido a las respuestas que obtuve a cambio de “recomendar” *For Sama* o *The Cave*. Bastaba describir el tema para saber que mi interlocutor no se asomaría a sus universos. Uno puede minimizar esta resistencia calificándola de cobardía o de falta de compromiso. Pero hacerlo, como dijo Sontag, es una forma de superioridad moral. Querer convencer a otros de ver una película “importante” (por estar nominada, por aparecer en listas de “lo mejor del año”) es un acto esnob y retórico: cosifica a seres humanos de por sí reducidos a daños colaterales. Tampoco es suficiente el argumento del “deber humanista”, considerando la posibilidad nula que tiene un espectador promedio, no se diga mexicano, de incidir en las crisis humanitarias de Medio Oriente.

La fotografía de la atrocidad, escribe Sontag, puede dar lugar a distintas respuestas: “un llamado a la paz, un llamado a la venganza, o la conciencia perpleja de que en el mundo pasan cosas horribles”. Lo mismo puede decirse del cine. Aun así son respuestas estériles si antes no se examina lo que genera en cada quien este tipo de películas. Durante el visionado de *For Sama* y de *The Cave* varias veces bajé la vista, sobre todo en escenas de duelo. Contemplar ese dolor —el de un humano que pierde a otro— se sentía como una especie de invasión. Incluso, de insolencia. “Hay vergüenza al mirar un *close up* del horror verdadero”, escribe Sontag, y agrega que

quizá los únicos con el derecho a ver imágenes son aquellos que pueden mitigarlo o quienes pueden aprender de ellas. “El resto somos *voyeurs* —dice—, aunque no sea nuestra intención.”

En este acto de *voyerismo*, sin embargo, hay lugar para la revelación. Escenas como la de una madre que llora a gritos la muerte de su hijo pueden no corresponder a la experiencia de un espectador y, en ese sentido, sería osado de su parte afirmar que “la entiende”. Sin embargo, son escenas no muy distintas de las que, casi todos los días, muestran los medios en México: madres que lloran a sus hijas asesinadas y familiares desolados por sus muchachos *desaparecidos*. Según Sontag, las imágenes de tragedias en países lejanos pueden traer la satisfacción de que aquello que se ve no es algo que le pasa a uno (“no estoy enfermo, no me estoy muriendo, no estoy atrapado en una guerra”). No creo que sea el caso de un espectador mexicano. Si acaso, la exposición diaria a escenas de exterminio civil puede explicar el rechazo inmediato a ver películas como *For Sama* y *The Cave*.

Quizá la sensación de vergüenza, la que hace bajar la vista, sea la que, paradójicamente, lo vuelva a uno parte del relato. Reconocer la asimetría entre quien mira y quien es mirado es preferible a la compasión pasajera. Escribe Sontag que el sentimiento de empatía es engañoso; sugiere identificación inmediata con las víctimas y esto impide cuestionarse si uno no es cómplice del perpetrador. No de un individuo en concreto, sino de un *status quo* que permite la opresión. Para poner un ejemplo cercano, habría que observar qué sensaciones genera la imagen de un crimen violento. Y, al hacerlo, preguntarse si ignorar sus causas —la impunidad, la violencia de género— no facilita que se cometa el siguiente.

Hacia el final de *Ante el dolor de los demás* surge la pregunta de qué hacer con las sensaciones que generan imágenes de dolor. La sensación de “no poder hacer nada”, dice su autora, lleva al cinismo, a la apatía o al abu-

rrimiento. No ofrece respuestas pero no descarta que existan. En el caso de *For Sama* y *The Cave* quizá sonaría indecente apelar a la experiencia estética, pero igual sería deshonesto negar el poder transformativo de algunas de sus secuencias. En estos documentales no hay estilización visual pero hay belleza innegable en, por ejemplo, la escena en la que un corte de luz causado por un bombardeo obliga al cirujano, en plena operación, a iluminar su precario quirófano con la luz de su celular. Por no hablar de que en todas sus operaciones –y esta no es la excepción– reproduce música clásica desde su celular. Lo hace para ayudar a sus pacientes a relajarse, a falta de anestesia.

En ambos documentales coexisten las consecuencias de la vileza humana con gestos de bondad y resiliencia. Incluso de vitalidad. Para muchos, estos contrapesos justificarían el viacrucis de ver las escenas descritas. En algo parecido a una conclusión, Sontag escribe que las fotografías de los que sufren intensamente son más que recordatorios de muerte, fracaso, o victimización. “Invocan –dice– el milagro de la supervivencia.” Esto puede sonar abstracto, por lo que describo a continuación una escena de *For Sama*: Tras una explosión, una mujer con nueve meses de embarazo es llevada al hospital. Los médicos deciden hacer una cesárea de emergencia y extraen de su vientre a un niño lánguido y sin pulso. Durante segundos que parecen horas, los médicos lo frotan, le dan nalgadas, le comprimen el pecho. Todo parece perdido. De pronto el niño abre los ojos y suelta un llanto agudo. Su madre, se nos dice, también sobrevive. La directora describe el episodio como “un milagro” que les da fuerza para seguir. Si esto es cierto para ella, también lo es para el espectador que, un minuto antes, quizás había decidido dejar de ver el documental. –

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en letraslibres.com la videocololumna *Cine aparte* y conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Su libro *Misterios de la sala oscura* (Taurus) acaba de aparecer en España.



ARTES VISUALES

El juego sensible de Lina Bo Bardi



JUAN CARLOS CALANCHINI GONZALEZ COS

a arquitectura de Lina Bo Bardi es de una sensibilidad profunda: apela a los sentidos y nos permite reconocernos como seres humanos errantes y curiosos.

En ese sentido, Bo Bardi era una pensadora crítica que convertía lo común en diverso. “¡Hay que ver lo que hace Lina!”, confesaron dos profesores durante el tiempo en que la arquitecta estudió en su natal Roma y antes de que la Segunda Guerra Mundial estallara y la obligara a mudarse a Brasil.

Hoy –todavía– es tiempo de ver lo que hizo Lina. Al modo de Luis Barragán con su expresión “no hagan lo que yo hice, vean lo que yo vi”,



LINA BO BARDI: HABITAT
Puede verse hasta el 10 de mayo en el Museo Jumex

la exposición *Lina Bo Bardi: Habitat* en el Museo Jumex recibe al espectador con la icónica fotografía que fue tomada en 1952 por Francisco Albuquerque y que muestra a la arquitecta viendo al horizonte desde las escaleras de Casa de Vidrio.

Después de que en 1998 se presentara en el Museo de Arte Carrillo Gil de la Ciudad de México *El Brasil de Lina Bo Bardi* –la primera muestra de Bo Bardi fuera de Brasil, bajo la curaduría de Marcelo Carvalho Ferraz e Isa Grinshpum–, su obra vuelve a exponerse en México, pero ahora bajo la perspectiva de los curadores Julieta González,



José Esparza Chong Cuy y Tomás Toledo. Juntos presentan una historia pocas veces contada: una mujer, arquitecta y latinoamericana, es homenajeada, a veintiocho años de su muerte, con una exposición en uno de los museos de arte más reconocidos en México.

Vista como un proyecto integrador de las instituciones organizadoras, la muestra se presentó primero en el Museo de Arte de São Paulo, después se trasladó al Museo Jumex y partirá hacia el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, cuya inauguración está prevista para junio de 2020. La exposición es un reflejo del deseo por visibilizar la obra de mujeres que han forjado la arquitectura latinoamericana.

El nombre de la exposición hace eco a la revista que entre 1950 y 1953 Bo Bardi editó con su esposo Pietro Maria Bardi. Los quince números de *Habitat: Revista das artes no Brasil* se convirtieron en un registro de su acercamiento a un pensamiento nuevo: un diseño propio. En esta exposición, su vasta obra –sintetizada y ejemplificada a través de dibujos, planos y piezas de mobiliario– nos orilla a practi-

car nuestro juicio crítico del modo en que ella lo haría a través de la revista.

Además de la arquitectura, Bo Bardi se destacó en el diseño de exposiciones y experiencias sociales. Muchas de sus exposiciones iban de la mano con los elementos simbólicos y figurativos de la historia y tradiciones de un Brasil en transformación. Lo que le interesaba era mostrar, preservar, reciclar y reinventar las historias que contaba a través del medio espacial, mediante un claro sentido de memoria colectiva en donde el pasado vive. ¿Cómo exhibir sin imponer lo uno sobre lo otro? Bo Bardi supo crear recorridos en el habitar.

En la actualidad, sigue siendo un reto exponer arquitectura y montar una obra sobre una arquitecta que se dedicaba al diseño de espacios expositivos. En la muestra en el Museo Jumex existe un balance entre los dibujos y las piezas y la museografía percibida como objeto. En un intento por recrear la experiencia de algunas de las exposiciones curadas por Bo Bardi –como *Nordeste*, que organizó en 1963 en el Museo de Arte Popular de Bahía, *Cem obras primas de Portinari*, presentada en 1970 en el Museo de Arte de São Paulo, o aquellas expuestas en el SESC Pompéia entre 1982 y 1984–, la arquitecta Frida Escobedo, responsable del diseño museográfico, coloca una serie de estructuras expositivas semejantes a las que aparecen en los planos de la arquitecta italo-brasileña. Dichas estructuras, que recuerdan a la técnica de madera del *massivtre* utilizada en la arquitectura noruega, funcionan como soporte a los dibujos y fotografías, cuyos colores sincronizan con el de la mampara, siendo el rojo uno de los emblemáticos de Bo Bardi.

Existe una sutil diferencia entre las estructuras diseñadas por Bo Bardi y la interpretación de Escobedo. A través de su mobiliario expositivo, Bo Bardi planteaba recorridos, aunque fueran de libre asociación. La exposición diseñada por Escobedo está dividida en dos secciones que enmarcan una zona central con algunos de los caballetes de vidrio que Bo Bardi diseñó para

el MASP. Sin embargo, el recorrido no es tan claro y surge un cuestionamiento sobre si el diseño museográfico pesa más en el espacio que la obra o si esto es resultado de un delicado diálogo.

La revisión actual de la obra de Bo Bardi destaca al habitante como centro de su proyecto y la inclusión del ámbito local en el conjunto, tomando la calle como escala. Esto se puede apreciar en su proyecto personal, ópera prima y hogar por más de cuatro décadas –Casa de Vidrio–; mientras que la síntesis de su ideología y pensamiento crítico es tangible en el SESC Pompéia, cuyo lema era “Todos juntos”. Los planos y dibujos expuestos revelan la universalidad de su pensamiento y la presentan como una impulsora y protectora de lo local, de lo colectivo, de la belleza de la naturaleza y de la vida como un danzar juntos.

Para Gabriela Carrillo Valadez, Bo Bardi es una heroína y la más contemporánea de los arquitectos de la era moderna porque incorporó valores sociales y locales a su práctica. “Sus acciones reconocen la atmósfera como un gestor de cambio y los programas como parte nodal del proyecto arquitectónico. Era un espíritu libre, sin miedo a cometer errores y a correr ciertos riesgos, era audaz, intuitiva, obsesiva, observadora y profundamente enamorada y comprometida con su práctica”, reconoce la arquitecta mexicana. Su quehacer va más allá de lo obvio y se concentra en cómo se experimentan las cosas al sentirlas, al vivirlas. El silencio y el vacío como símbolos e intervenciones poéticas.

Para experimentar la obra de Bo Bardi es cuestión de que, como dijo la arquitecta al término de su conferencia en el XII Congresso Brasileiro de Arquitetos en 1985, “abramos un diálogo”. *Lina Bo Bardi: Habitat* abre la puerta a una nueva oportunidad para seguir hablando y pensando en torno a su obra pero, por encima de todo, sobre lo que significa habitar: un juego sensible. —

JUAN CARLOS CALANCHINI GONZÁLEZ COS
es arquitecto, editor y escritor.



LITERATURA

Los biófagos atacan de día y de noche

H

FABIENNE
BRADU

Henry de Montherlant fue, junto con André Gide, uno de los primeros lectores de Camus, más exactamente de su temprano libro *Noces* (1939). Después de leerlo en la biblioteca de unos anfitriones suyos, Gide habría declarado a sus amigos: "Me gusta mucho la manera en que está escrito, realmente se trata de alguien que tiene el sentido de la lengua." Montherlant fue más escueto y solo lo alentó a seguir. Pero se trataba para el joven argelino de un

gran acontecimiento porque ellos eran, junto con André Malraux, los escritores a los que admiraba en esa época.

Montherlant también era partidario de una palabra que Camus le tomaría prestada para significar su suspicacia hacia la biografía: los *biófagos*. En rigor, le pertenece a un poeta belga, Fernand Divoire, quien así definió su invento: "Los biófagos son gente que llega inútilmente a comerse la vida de los demás." A fines de 1934, Montherlant publicaba una crónica en el periódico *Le Figaro*: "Contra los biófagos", que traduzco aquí por ser demasiado o perfectamente desconocida en español:

Existe una liga contra el ruido y ojalá fuera más eficaz. ¿Para cuándo una liga contra aquellos que Fernand Divoire llamó los *biófagos*? El objetivo de semejante liga sería educar al público: se empeñaría en convencerle de que el tiempo de los intelectuales merece ser preservado y que no hay que tenerles rencor si lo defienden con una energía susceptible de ofender a los demás.

Los biófagos son ante todo los extraños a quienes los "negocios" nos obligan a regalar briznas de nuestro tiempo, aquellos inevitables que no entienden que, por lo general, un asunto puede arreglarse por carta o por teléfono. No, a fuerzas piden una cita; a fuerzas nos hacen perder cuarenta minutos (porque, por supuesto, llegan tarde) cuando, por teléfono, habríamos despachado el asunto en cinco minutos. Sin embargo, es relativamente fácil defenderse de ellos y hasta se puede hacer con cierta frialdad. Es menos fácil hacerlo con la gente cuyo único problema consiste en ser demasiado amable. En una ocasión hablamos de las tragedias de la cortesía. Se trata del desgaste nervioso que sentimos al ser amables, es decir, yendo contra nuestra voluntad. Pero la otra tragedia de la cortesía consiste en el tiempo que nos hace perder.

¿Cómo darle a entender a alguien "amable", sin ofenderlo con un rechazo que las cuatro horas que gastamos cenando y haciendo sobremesa en su casa las habríamos empleado mejor en otra cosa? ¿Cómo darle a entender que si multiplicamos estas cuatro horas por las cuatro horas que nos sentimos obligados a dedicar a Pedro, a Pablo, a Santiago que son todos "tan amables", días y semanas se perderán para nuestra cultura, para nuestra vida interior, para nuestro perfeccionamiento? ¿Cómo darle a entender que la mayor amabilidad hacia nosotros sería dejar de invitarnos?

La discreción en la amabilidad siempre será una virtud más exquisita que la amabilidad misma. Pero se vuelve un deber cuando el objeto de nues-

tras amabilidades resulta ser alguien para quien las horas cuentan. Y la discreción en la amistad. Pienso en esos amigos que no saben despedirse sin preguntar: “¿Cuándo nos volveremos a ver?” ¡Ay, por piedad, déjenme respirar! La amistad se emponzoña cuando no se queda en barbecho por un tiempo. ¡Son verdaderos torturadores aquellos que escriben, por el puro gusto, carta tras carta y pretenden que uno les conteste cuando ya es mucho haberlos leído! No existe amistad más agradable que aquella en la que los amigos pueden dejar de verse y de escribirse durante tres meses sin que su relación resulte dañada. Un día me extrañaba con una joven mujer, gran amiga de los gatos, de que sus gatos no llevasen nombres: “¿Cómo hace para llamarlos?” Ella me contestó: “No los llamo. Vienen a mí cuando quieren.” Exquisita respuesta que debería ser la regla de toda amistad. Yo mismo un día le dije a una mujer sin afán de burla: “Pienso tanto más en usted cuanto menos me recuerda su existencia.”

Un hombre que pretende reducir las horas perdidas en su vida corre el riesgo de pasar por grosero. Si no quiere ofender, ¡cuántas falsas excusas son necesarias! Hay que pasar por ausente muy a menudo, disponer de alguna casa en el campo para *justamente* salir al día siguiente, hacerse el muerto para ganar ocho días al regreso de cada ausencia, etc. La liga contra los biófagos tendría la ambición de convencer a la gente de que un intelectual no pretende ofenderlos si se transforma en anguila para escapar de sus manos; de darles a entender cuánta calma de espíritu, libertad de espíritu, largas horas de silencio y nada de interrupciones, son necesarias para hacer algo que sea pensado y construido; explicarles que un día entero dedicado al trabajo (cerrada la llave de la “vida”) equivale a cuatro o cinco días de trabajo mermando —aunque fuera tan solo de dos o tres horas diarias— por los biófagos. Les enseñaría que una aparente misantropía es una necesidad vital para un hombre de pensamiento, si quiere salvar

lo esencial en él, y también que quien molesta a un hombre de pensamiento, aun con la intención de ser amable, le roba algo, tan tangible y grave como si robara la billetera de su saco.

A veces se oye decir de un escritor: “Vive como un salvaje” o “es imposible agarrarlo”. Yo respondo: “Es porque vive como un salvaje que puede entregar buenos libros.” ¡Pero X y Y, que se ven en todas partes, también entregan nuevos libros!” “¿Quién sabe si no los hubieran entregado mejores o en mayor número, de haber vivido ‘como salvajes’ o, al menos, según una disciplina de vida gracias a la cual se escabulleran más a menudo?”

Stefan Zweig escribió en su excelente *Casanova*: “A J. J. Rousseau no le sobraban las dieciocho horas que gastaba al día puliendo las frases de *La nueva Eloísa*.” El ejemplo de Rousseau no me parece el más pertinente y la jornada de dieciocho horas se antoja un poco larga (diez horas de trabajo intelectual al día me parecen suficientes), pero la frase corresponde a lo que debería fijarse en la mente de todos. El hombre medio discurre a menudo sobre la brevedad de la vida. Pero ya no escucha, o actúa como si no escuchara, cuando usted le dice que la vida es una cuestión de horas y que por esta razón “lamenta” usted no ir a su casa para tomar un oporto. “¿Qué es una hora...?”, le diría. Y pues una hora es una hora, y una hora perdida por aquí y por allá, eso basta para restarle fuerza a una existencia y abortar sus frutos.

A esta especie de biófagos habría que añadir a los que, con morbo o afán de publicidad, pretenden acceder a una intimidad que suponen escandalosa y, por lo tanto, susceptible de ser un alicente para la venta del libro. Edward Sackville-West los llamaba “hienas”, Nabokov “psicoplagiarios” y, por su lado, Auden consideraba que la biografía es “siempre superflua y normalmente de mal gusto”. —

FABIENNE BRADU es ensayista, narradora y traductora. Su libro más reciente es *Gonzalo Rojas. Iconografía* (FCE, 2017).

DIARIO INFINITESIMAL

Mujeres de Kafka



HUGO
HIRIART

Soy un campo de batalla”, se describió Franz Kafka. En esa guerra civil de su alma, las mujeres desempeñaron un papel extrañamente

equívoco: fueron objetos de pasión, reverencia y deseo y, al mismo tiempo, objetos de temor del que se espera la distensión y el mismo peligro del que era preciso apartarse huyendo.

Siempre que tiene lo que más codicia, el miedo y el deseo libran en el alma de Kafka una batalla indecisa, excepcionalmente enconada.

Las mujeres de Kafka constituyen, como muchas veces sucede, un capítulo dramático y decisivo de su vida.

Empecemos con la familia. La casa de Kafka está llena de mujeres. Tres hermanas y su madre. La madre, mujer apacible, provenía de una familia donde abunda la gente instruida, soñadora, extravagante. Kafka opinaba que su carácter descendía más de esa rama familiar que de la de su padre. Sin embargo, la figura materna aparece siempre débil y diluida, incapaz de hacer contrapeso, o suavizar siquiera, la voluntad imperiosa del padre. El padre llena el cuadro familiar, atrás, pequeñas y no muy relevantes, madre y hermanas. Franz fue buen hermano y amigo de sus hermanas, sobre todo de la menor, Ottla, cuyo trato intenso, confianza y cariño fueron una especie de oasis.

Fuera de la casa paterna, las novias y las amantes se alzan siempre como figuras tormentosas, seres peligrosos que atraen y desgarran.

En 1912, cuando Kafka tiene ya 29 años, aparece en su vida Felice Bauer,

su noviazgo con ella es una agonía desesperante, un ir y venir desgarrador y grotesco. Pero de este querer y no querer romper su aislamiento y su soledad, de este comprometerse y no comprometerse nacerán su novela *El proceso* y otras obras maestras, como *La condena*. Veamos el otro proceso de Kafka: el de sus compromisos y rupturas con Felice.

En enero de 1914 se compromete con Felice. En julio, para gran escándalo de todos, rompe el compromiso. En la tradición judía, un compromiso es un enlace muy serio, romperlo es imperdonable. Puedes divorciarte con

cierta facilidad, pero no puedes romper un compromiso. En enero de 1915, primer reencuentro con Felice. Reanudan su trato. En julio de 1917, segundo compromiso con Felice. En diciembre, segunda ruptura del compromiso.

¿Qué le sucedía a Kafka? ¿Por qué dos veces se compromete, se acerca al matrimonio y dos veces, ya muy cerca de su consumación, rompe?

Kafka establecía una separación entre vida y literatura, y sentía, o creía sentir, que los compromisos de la vida –en especial casarse y, como él decía, fundar una familia– ame-

nazaban su trabajo de escritor. Poco antes de uno de estos compromisos, Kafka escribe una carta donde es elocuente en cuanto a su vacilación.

Más adelante, en 1919, se comprometerá con otra mujer, Julie Wohryzek y también romperá ese compromiso meses más tarde.

Qué vergüenza. Pero la introsmisión del padre que provocó su ruptura inspirará su célebre *Carta al padre*, otra obra maestra. —

HUGO HIRIART (Ciudad de México, 1942) es filósofo, narrador, dramaturgo y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.



TEATRO

Somos eco

E

VERÓNICA BUJEIRO

El teatro enfrenta la complejidad ética y técnica de enunciar la realidad de distintas maneras, ya sea desde las tendencias del teatro documental y sus variantes o la ficción renovada en la influencia de los clásicos. Dada la emergencia para pensar con y desde la feminidad que recorre calles, monumentos y pasillos en este momento, la cartelera teatral aborda el cuerpo

y las preocupaciones de la mujer como una forma de confrontar las posibilidades de lo personal y lo político a través del escenario. Las siguientes propuestas presentadas hacia el final de 2019 y en el primer trimestre de 2020 dan cuenta de distintas aproximaciones que provienen directamente de la realidad o se erigen en la ficción para conformar un imaginario escénico que busca establecer un diálogo directo con el espectador, independientemente de cuál sea su género.

ARQUEOLOGÍA DE UN ENCUENTRO

En *Cabezas flotantes. Arqueología sobre un encuentro*, Carmen Ramos incide en un territorio común dentro de la escena actual, en donde la actriz aleja

da de la máscara y el personaje aborda el testimonio individual para configurar un ejercicio en el que la memoria teje los afectos personales y la carga que ocupan los espacios dentro de la experiencia humana. A contracorriente del simulacro que imponen las redes sociales, Ramos fundamenta su espectáculo en una investigación sobre la amistad, a través del recuerdo de Sandra, aquella amiga de la infancia que se evoca como un punto de referencia por las experiencias compartidas. Centrados en la presencia y capacidades del intérprete, así como en la austeridad de recursos, los espectáculos de semejante naturaleza son un territorio riesgoso, ya que suelen caer en la zanja de lo autorreferencial. Ramos evade este obstáculo con gran empeño no solo por ser una actriz escénica consolidada, sino por su interés en ampliar el espectro de su “investigación escénica” hacia una especie de ensayo que aborda desde su dimensión sociológica los espacios que ocupan los niños y las niñas durante el recreo, aquellos donde se esconden, juegan y construyen su identidad.

Presentada en la Sala Novo hasta diciembre del 2019, *Cabezas flotantes. Arqueología sobre un encuentro* poseía la extraña cualidad de conectar la subjetividad de la actriz con la experiencia de los espectadores, estableciendo dentro del teatro un espacio inesperado para la memoria colectiva.

EL CORO DE LAS MUJERES

Conformado a partir de una convocatoria lanzada por Diana Magallón y Mari Carmen Ruiz, de Vaca 35 Teatro en Grupo, el proyecto *Mujeres* pretende responder a la pregunta: “¿Qué es lo que está atravesando mi cuerpo hoy?” Las trece actrices que participan en la puesta exponen a través de viñetas escénicas las muchas facetas que componen el debate constante de la mujer con su propio cuerpo a nivel íntimo y social. La obra se desarrolla en un continuo que sostiene el drama desde el apoyo musical en vivo de la DJ Chingona Sound, balanceando un equilibrio que trastoca con la risa y la revelación dolorosa una buena parte de los estereotipos imputados a la mujer por nuestra cultura. El cuerpo de las presentes se toma como bastión para rebatir la entelequia de un ideal corporal, la maternidad, el derecho al deseo y la libertad sexual, así como la violencia de género. Como toda propuesta conformada por una colectividad, algunas historias funcionan mejor que otras, ya que el reto de la brevedad y lo conciso se impone como una exigencia para sostener la multiplicidad de relatos.

Con presentaciones itinerantes en el auditorio del MUAC-UNAM y en el Foro Experimental Black Box del Centro Nacional de las Artes, la conexión entre el público y el proyecto *Mujeres* recordó el concepto de empatía que enunció Judith Butler en su última visita a México: no concebirla como un ejercicio de afinidad sino como un desbalance al que uno se entrega para entender al otro. Consciente de su cualidad fragmentaria e inconclusa, la obra acaba en una invitación de las intérpretes a los espectadores para bailar con ellas en un gesto de celebración y goce que también cumple con reinsertarlos en la dura realidad que les espera afuera.

EL TEATRO COMO UN ACTO DE RESILIENCIA

En *Moscú*, Aurora Cano escribe y dirige una obra que tiene como trasfondo

la representación de *Las tres hermanas* de Chéjov para centrarse en el conflicto de las mujeres que se encuentran detrás de los personajes, en tanto se cuestionan si sus anhelos y aspiraciones personales pueden ir de la mano del arduo oficio que implica hacer teatro en México. Cano construye un universo atractivo y frenético en el que los personajes parecen estar hechos en el reflejo espejístico de los roles asumidos por cada una de las hermanas, interpretadas por el trío excepcional que conforman Carmen Mastache, Teté Espinoza y Tamara Vallarta. A través de un ejercicio de escarnio que hace reír a propios y extraños, se ventilan entre telones el nulo interés que puede representar el teatro para el público y las dificultades para sobrellevar una subsistencia promedio dentro de la profesión, así como los conflictos comunes a toda mujer como cuidar a un padre enfermo, cuestionarse la maternidad o gozar de su libertad sexual sin prejuicios. Ambas líneas desarrollan una trama que vincula a las hermanas del inicio del siglo XX con las del XXI en una doble ficción que posee un buen balance al transmitir temas diversos en voz de los personajes, pero falla particularmente hacia el final al prolongar su ingenio y rozar con una didáctica que subraya innecesariamente y excede la temática de la obra. Como las hermanas, estas actrices se plantean la disyuntiva de permanecer en la intensa lucha que impone el oficio teatral o de ceder ante la tentación de huir hacia otra parte, urdiendo un claro eco a la melancolía y desesperanza del original ante un futuro que parece poco promisorio dentro y fuera de la ficción.

A lo largo de su temporada en el Teatro El Galeón del Centro Cultural del Bosque, *Moscú* resultó en suma un interesante juego de espejos que nos enfrentó a la pertinencia del teatro en este tiempo de crisis y descomposición. —

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente pertenece al Sistema Nacional de Creadores-Fonca.

AEROLITOS

La confidencia pública



ENRIQUE SERNA

a comunicación establecida entre el líder político y el pueblo, o entre el charlatán mediático y el público masivo, degradada al auditorio

a la condición de rebaño, pero también falsea el discurso del orador, que adapta su lenguaje y sus opiniones al perfil sociocultural de su clientela, previamente investigado por medio de encuestas. En los felices tiempos anteriores a la masificación, hablar para todos y para nadie se consideraba una majadería. Yoshida Kenkō —el mejor exponente japonés de un antiguo género literario muy parecido al ensayo occidental, que consistía en anotar reflexiones al vuelo, sin los afanes sistemáticos del filósofo— propuso una regla de urbanidad para los narradores orales del siglo XIV: “Cuando el hombre bien educado cuenta una historia se dirige a una sola persona, aunque haya muchas otras presentes y naturalmente puedan escucharlo. En cambio, el hombre maleducado lanza sus palabras a la multitud, sin dirigirse a nadie en particular.”

La primacía del interlocutor individual exigida por Kenkō lleva implícito un pacto de respeto mutuo que deberíamos recuperar. Elegir a una sola persona para contarle una historia en voz alta no se consideraba en aquel tiempo un gesto desdénoso hacia los demás escuchas: más bien indicaba que el narrador desearía tener con ellos el mismo trato personalizado. Kenkō tal vez adivinó que el mal hábito de lanzar palabras a la multitud sin rostro encerraba un grave peligro: que de tanto renunciar a la singularidad, los miembros del ser colecti-



vo dejaran de pensar por cuenta propia. Hasta los esclavos analfabetos pueden alcanzar la sabiduría por medio de un esfuerzo intelectual, como demostró Sócrates, pero no existe nada parecido a un “pueblo sabio”, porque al meter en el mismo saco a millones de personas, sean ricas o pobres, se les despoja automáticamente de inteligencia.

Antonio Machado tal vez no haya leído a Kenkō, pero coincide con él en su crítica del idilio entre el orador y la masa. “El hombre masa no existe; las masas humanas son una invención de la burguesía, una degradación de la muchedumbre de hombres. El que no habla a un hombre no habla a nadie.” ¿Por qué los manipuladores de masas tendrán tanto éxito en el mundo moderno, si en el fondo están insultando a sus feligreses? ¿Cómo puede halagarlos que su pastor les niegue la condición de individuos, mintiéndoles descaradamente con la absoluta certeza de que no buscarán otras fuentes de información? Por supuesto, la anulación del individualismo ajeno viene acompañada siempre por el endiosamiento del yo apoderado del micrófono. La clave para ser dejado en vida consiste, sobre todo, en apelar a las emociones más primitivas del auditorio. En el terreno de las ideas las adhesiones nunca son incondicionales, pero los odios y los amores son irreflexivos y contagiosos. Dejarse arrastrar por ellos encumbrará al líder a costa de embrutecer a sus seguidores.

En el campo de la literatura, la poética de Kenkō comprometería al escritor a configurar un lector que puede abandonar la lectura cuando no se respecta su inteligencia, es decir, su condición de individuo. El arte de narrar no es un asunto de buenas o malas maneras, pero el tipo de narración recomendado por Kenkō tiene una ventaja adicional: aprovecha nuestra proclividad a escuchar conversaciones ajenas, a meter las narices donde no nos importa. Horacio y Juvenal ya se habían dado cuenta de que escribir para un interlocutor ficticio, aparentando excluir a los lectores, exacerbaba su curiosidad por enterarse de un relato que en apariencia no les incumbe. Aunque esa discriminación fingida era también un gesto desdeñoso hacia el vulgo, los satíricos romanos tenían ya una clara conciencia de su utilidad para sostener el interés del lector. Nació desde entonces la confidencia pública, un recurso empleado sobre todo en la novela epistolar, que consiste en hablar con un íntimo delante de los extraños, para incitarlos a seguir leyendo con una fruición voyerista. Explotar esa curiosidad malsana es un pecado venial comparado con la estrategia comunicativa de la demagogia, en la que el amado público adora con frenesí al mero-lico supremo que le roba el alma. —

ENRIQUE SERNA (Ciudad de México, 1959) es narrador y ensayista. Su libro más reciente es *El vendedor de silencio* (Alfaguara, 2019).

POESÍA

Las moradas del exilio

“

JOSÉ LUIS RIVAS

El exilio”, lo ha expresado Saint John Perse, “no es de ahora”. Nada más cierto. Basta traer a cuenta este poema chino de Li Bai, o Li Po (701-762 de nuestra era).

RETORNO DEL EXILIO
De vuelta estás de las
[corrientes y mareas
tras pasar largos años
[en el bárbaro este.
¿Cuán grandes son las
[penas del exilio?
Su número supera al de
[las perlas del mar.

En *En esa delgada separación*, libro publicado en 2019 bajo el sello de la Universidad Veracruzana, Silvia Eugenia Castillero testimonia que no solo la narrativa de nuestro país “refleja temas de actualidad como la migración y la violencia”, sino también la poesía. La poeta, como bien señala Víctor Ortiz Partida en la cuarta de forros, lo hace mediante un “recorrido por sus propias moradas, de las primeras a las séptimas, en busca de la iluminación que ayude al lector a entender la tragedia que se desarrolla de manera cotidiana frente a sus ojos” porque “ya el infierno latinoamericano no tiene límites en este futuro descompuesto en que se ha convertido el siglo xxi. Los migrantes, la Bestia, la vasta geografía de

Méjico y sus habitantes son los protagonistas de este doloroso viaje poético".

El alma, de acuerdo con santa Teresa de Jesús, es como un hermoso y deleitoso castillo en el cual hemos de ver cómo podemos entrar. Tal "castillo interior" se compone de siete moradas, con numerosísimas piezas cada una, y en la última se halla el propio Dios, en cuyo conocimiento e intimidad debe cifrarse la suprema aspiración. La puerta para acceder en el castillo es la oración y la consideración, o sea la oración atenta y no solo con los labios. Largo es este peregrinaje hasta donde se encuentra el distante Rey y en su curso se tiene que escapar del acecho de alimañas y sabandijas, que representan las tentaciones, so pena de incurrir en el pecado. Asimismo, se han de superar pruebas de perseverancia para no ofender a Dios y para fundar sobre la tierra la propia fortaleza.

Por ejemplo, en las tercera moradas se encarece no confiarse mientras se vive en este destierro y se destacan los beneficios y penitencias que no han de redundar en detrimento de las dudas, de la humildad, de la obediencia y del cuidado de las propias faltas con olvido de las ajenas. En las cuartas moradas, Teresa de Ávila puntualiza que "no está la cosa en pensar mucho, sino en amar mucho". Y discurre acerca de los efectos de la oración, que hace ya "ir dando de mano a las cosas del mundo". En las moradas quintas, compara la unión con Dios a través de la oración con la metamorfosis del gusano de seda y recomienda fervorosamente desasirse del amor propio, de la voluntad y de todas las cosas de la tierra para aspirar a la perfección "que hará vernos tan metidos en la grandeza de Dios como lo está ese gusanillo en su capullo". Las moradas sextas tratan acerca de cómo el alma herida de amor del Esposo anhela estar más sola y quitar cuanto pueda estorbar y cómo el Esposo quiere que haga aún mayores méritos y por ello la somete a diversas pruebas. "De estas mercedes tan grandes", dice la

**SILVIA EUGENIA CASTILLERO
EN ESA DELGADA SEPARACIÓN**
Xalapa, Universidad Veracruzana,
2019, 84 pp.

santa, "quedá el alma tan deseosa de gozar del todo al que se las hace, que vive con harto tormento aunque sábroso; con unas ansias grandísimas de morirse, y así, con lágrimas ordinarias, pide a Dios la saque de este destierro". La completa unión del alma con Dios tiene lugar en las séptimas moradas. La santa compara este encuentro místico con la lluvia en un río o fuente, de manera que "no podrán ya dividir ni apartar cuál es el agua del río" y cuál cayó del cielo. E insiste en que no hay que poner el fundamento "solo en rezar y contemplar", sino en adquirir virtudes y ejercitárlas.



El exilio no es de ahora. Se dice que cada uno de nosotros es un exiliado y aunque este dicho está muy trillado conserva algo de su poder. A pesar de que no seamos exiliados en el sentido ordinario de la palabra, lo somos del seno materno, de nuestra infancia y, en algún momento, hasta de nuestro reposo o de nuestro sueño. El sentimiento de estar volviendo por última vez la vista atrás hacia un lugar o una persona amada y tener luego que hacer frente a las dificultades que nos presenta un mundo nuevo y hostil es una experiencia que todos conocemos. Tal

es la condición humana misma y, tal vez, los grandes disturbios de la historia no hacen sino añadir una expresión física a una realidad interior.

La poesía vibrante y estremecedora de Castillero realiza un viaje por la geografía actual de nuestro país y muestra al rojo vivo la condición atroz del exiliado y su desamparo que alcanza monstruosas dimensiones. Pero su escritura entraña la aspiración, el ruego planetario que Çiler İlhan ha puesto en palabras: que "todos aquellos exiliados de su hogar, de su patria, de su cuerpo y de su alma [...] regresen un día a esa tierra natal".

Al poner delante de nuestros ojos algunas de las muestras aterradoras del infierno en que se ven insertos los migrantes y los exiliados, Castillero hace un viaje por sus "moradas" y, sin reducirse a "rezar y contemplar", plantea adquirir también virtudes y ejercitárlas. Tras la escritura de su poema, es poseedora de una humanidad más entrañada. Sus lectores agradecemos que haya puesto los ojos de una desoladora poesía llamada realidad en nuestros propios ojos, en nuestros espejos del alma.

7.

Mi muñeca se cayó en un charco rojo ese día del secuestro,
tenía hoyos en la cabeza
cuando corrímos y mamá desapareció.
Mi muñeca quedó boca arriba
con los ojos rotos
y dentro de un agujero
con dos balas pegadas como plástico.
Siento escalofrío en mi piel,
vienen a cortarme las uñas
y me cortan la punta de los dedos.
Me hacen daño.
Mi muñeca me mira desde el vacío
de sus ojos azules.
Y sigo mirando la mancha roja.

En esa delgada separación es agua que cae del cielo y nos invita a sus lectores a hacernos "río o fuente, adonde queda hecho todo agua". —

JOSÉ LUIS RIVAS (Tuxpan, Veracruz, 1950) es poeta y traductor, reconocido con los premios Xavier Villaurrutia (1990) y Carlos Pellicer (1982).



LA CIENCIA: ÚLTIMAS PREGUNTAS

Lewis Thomas

El fin del siglo XX anuncia cambios en los paradigmas científicos. A propósito de las disputas que había al interior de la comunidad científica por el futuro de la ciencia, reproducimos un fragmento del artículo que el médico y escritor Lewis Thomas publicó en enero de 1982, en el número 62 de *Vuelta*. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

El mayor logro de la ciencia del siglo XX ha sido el descubrimiento de la ignorancia humana. Vivimos como nunca antes en el azoro ante la naturaleza, el universo, y más que nada ante nosotros mismos. Es una experiencia nueva para la especie. Hace un siglo, una vez que amainó la turbulencia causada por Darwin y Wallace y que se encendió y aceptó la idea central de la selección natural, creímos saber todo lo esencial en cuanto a la evolución. En el siglo XVII no había azoros de gran envergadura; la razón humana era todo lo que se necesitaba para dar cuenta del universo. Y en la mayor parte de los siglos anteriores, la Iglesia proporcionaba a la vez las preguntas y las respuestas, cuidadosamente empacadas. Ahora, por primera vez en la historia de la humanidad, estamos teniendo vislumbres de nuestra incomprensión. Podemos todavía fabricar historias para explicar el universo, como siempre

hemos hecho, pero ahora esas historias tienen que ser confirmadas y reconfirmadas por la experimentación. Tal es el método científico, y una vez que nos hemos adentrado por ese camino no podemos dar marcha atrás. Estamos obligados a crecer en escepticismo, exigiendo pruebas para cada aserción referente a la naturaleza, y no hay más salida que ir hacia delante e insistir en la brecha, con la esperanza de hallar una comprensión en el futuro pero viviendo en una situación de inestabilidad intelectual a largo plazo.

Los estudiantes de nivel preuniversitario y, ¿por qué no?, los de nivel secundario deberían asomarse muy pronto, tal vez desde el comienzo, a las grandes argumentaciones que tienen lugar actualmente entre los científicos. Las grandes argumentaciones



estimulan su interés y con un poco de suerte ganan y absorben su atención. Pocas cosas en la vida son tan absorbentes como una buena pelea entre adversarios altamente entrenados y hábiles. Pero a los jóvenes estudiantes se les dice muy poco sobre los grandes desacuerdos de la actualidad; tal vez se les enseñe algo sobre las disputas entre los darwinistas y sus oponentes hace un siglo, pero no se dan cuenta de que sigue habiendo ciertamente debates similares sobre otros asuntos, muchos de los cuales tocan puntos esenciales de nuestro entendimiento de la naturaleza, y que son un rasgo esencial del proceso científico. Me temo que hay entre los maestros de ciencias una renuencia a hablar de estas cosas, basada en la creencia de que antes de que los estudiantes puedan apreciar de qué se trata en esas discusiones, tienen que aprender y dominar los "fundamentos".

A los estudiosos de las ciencias sociales les toca la tarea más dura: tratar de entender cómo funciona la humanidad. Se ven envueltos en disputas por todas partes; cada cosa que tocan resulta ser una de las terminaciones nerviosas de la sociedad, que provoca ofensas y gritos de dolor. Y eso que todavía les falta mucho para tocar hueso. Algun día lo tocarán sin duda, a condición de que puedan seguir atrayendo a bastante gente inteligente —fascinada por la humanidad, sin asustarse de los grandes números y escéptica ante los cuestionamientos— y a condición de que el gobierno no los saque del negocio por hambre. A los políticos no les gusta el dolor, ni siquiera el sobresalto, y tienen algún temor de lo que las ciencias sociales puedan estar pensando sobre el pensar para el futuro.

Pero tratar de hacer ciencia en el terreno de las humanidades antes de tiempo supone algunos riesgos, y pueden sacarse algunas lecciones útiles de la historia, no tan distante, de la medicina. Hace un siglo era práctica común enfrentarse a alguna enfermedad analizando lo que parecía ser el mecanismo subyacente y aplicando cualquier tratamiento que se le pasara por la cabeza al médico. Enfermarse era una empresa azarosa en aquellos días. El impulso dominante en medicina era la necesidad de *hacer algo*, no importaba qué. Se me ocurre ahora, leyendo en la incomprensión algunos de los escritos reduccionistas que se publican actualmente en crítica literaria, que las nuevas escuelas corren un riesgo bajo presiones similares. Un poema es un organismo saludable, no necesita en realidad de ninguna ayuda científica, de ningún tratamiento que no sea aire fresco y ejercicio. Pensé que me gustaría simplemente deslizar esto aquí. —

LEWIS THOMAS fue un médico e investigador estadounidense célebre por sus libros de ensayos *Las vidas de una célula* (1974), *La medusa y el caracol* (1979) y *La ciencia más joven. Notas de un observador de la medicina* (1983).