



LITERATURA

Louise Glück: nacer y morir

E

MARIANO
PEYROU

En la reciente presentación de *Confía en la gracia*, el último libro de Olvido García Valdés, esta autora comentaba que la poesía es intransitiva. Las oraciones intransitivas son aquellas que no tienen complemento directo. A diferencia del lenguaje que cotidianamente empleamos para dirigirnos a otros, el lenguaje poético parecería no dirigirse a nadie, o dirigirse a quien habla. Esto, por supuesto, no quiere decir que no pueda dirigirse a lectores y oyentes, que no pueda transmitir información, expresar o suscitar emociones, crear estados de ánimo. Lo que quiere decir

es que estas posibilidades no constituyen su esencia, su razón de ser. A veces percibimos un poema como algo inmóvil, atemporal o impersonal: eso es lo que hace que, por decirlo de algún modo, nunca pierda actualidad.

Cuando se explican los verbos intransitivos, suelen ponerse dos ejemplos: nacer y morir. Estos dos verbos nos pueden servir para aproximarnos a la obra de Louise Glück, que en sus poemas aborda sus aventuras vitales, sus muertes y renacimientos, haciendo un riguroso esfuerzo de introspección, hablando interminablemente consigo misma, sabiendo que la vida “nunca bastará, nunca estarás saciada”. Glück disecciona también en sus distintos libros distintos aspectos de la condición femenina. “La tarea era enamorarse”, afirma, y habla en estos términos de la

percepción que durante la adolescencia tenía del matrimonio: había “una parte de ti que pensaba. / Casarse significaba: mantenla en secreto”. Ese mundo secreto, el de los sueños, los miedos, las fantasmagorías y el deseo —las fuentes del pensamiento, podríamos decir—, es lo que muchas mujeres sienten que deben mantener al margen de los espacios públicos. Todo eso se nombrará en voz baja, y no solo por la presión social. No se piensa a gritos. “Existimos en secreto”, escribe.

Suele decirse que los buenos poetas tienen una voz reconocible. Evidentemente, se emplea el término “voz” en un sentido metafórico, pero se pasa por alto que también tiene una dimensión completamente real. Cuando leemos un poema en silencio, cuando vamos procesando las palabras, los ritmos, los fonemas, pero también los saltos de verso o de estrofa, los espacios en blanco, la longitud de las frases, se produce una reacción en la mente que es igual que la reacción que genera la voz hablada: nos llega muchísima información, que tiene que ver con ciertas caracte-



rísticas de esa voz pero también con los movimientos afectivos o intelectuales que determinada voz suscita en nosotros. Los músicos hablan del oído interno para referirse a esto: es la capacidad de “oír” (de tener una experiencia física con el sonido) leyendo una partitura. Los anglosajones hablan de “the mind’s eye”: podríamos traducir este término por “imaginación”, pero especificando que se refiere a la capacidad de la mente para producir imágenes sin la intervención de la vista.

Si hablo aquí de la voz de los poemas es porque me parece uno de los aspectos más interesantes de la obra de Glück. “Estás vivo porque me oyes”, escribe. Y en otro lugar: “estar solo: donde no te oye nadie”. De algún modo, en estas dos citas está contenido todo lo que dice esta autora. Están en los matices de su voz la impresión de la muerte y la idea consoladora de que los muertos se conforman con la muerte y quizá “no ser basta”. No ser, por cierto, tal vez sea el colmo de la intransitividad. Lo interesante es que lo que originó este pensa-

miento fue algo tan vital y dinámico como “las migraciones nocturnas de los pájaros”: las mudanzas necesarias para seguir viviendo, el deseo de cambiar de vida. Porque, como afirma en otro de sus textos, lo que nos hace daño no es la muerte, sino la vida.

“Estoy cansada de tener manos”, escribe. “Quiero alas.” “Estoy cansada de lo humano”, añade. “Quiero vivir en el sol.” Pero el deseo de cambiar de vida oscila entre este futuro fantástico e improbable y la recuperación —más improbable todavía— del pasado: “quiero volver a sentirlo todo”, dice, y también que el pasado es “como el sol y la luna, / visible pero siempre inalcanzable” (la etimología de la palabra “retrato” remite a “volver atrás”; la introspección implica una exploración del pasado). Tal vez ese cansancio y ese deseo tengan que ver con la conciencia de que uno no acaba de ser quien es: hay algo ajeno, *impropio*, en la existencia humana. “¿De quién es la vida que vives?”, se pregunta Glück.

La respuesta a esta pregunta exige, repito, una introversión radical, una intensa investigación interior que es otro de los rasgos más singulares de la obra de esta poeta. Lo que se encuentra es la “propia voz transformada en la voz de la naturaleza”. Dice del mundo que “era todo / espacio interior: nada / entraba ni salía”. Habla de su “encarnizada visión de una sola cosa en cada momento”. La luz del otoño, el viento, los árboles, las aves, pesan por la marca que dejan en la voz de quien habla. “Uno deja entrar al mundo” en su vida.

El cambio de vida, por lo tanto, es ante todo interior: “¿Tiene que suceder en el mundo para ser real?” Pero también, en otra dimensión, es consecuencia del paso del tiempo: en la vejez, la primavera ya no llega “como amante sino como mensajera de la muerte”, lo cual es en cierto modo una liberación. Gracias a esta libertad adquirida con los años, Glück puede afirmar: “por primera vez me encuentro / capaz de mirar hacia adelante”. Pero quizá donde mejor se ma-

nifiesta esta fe en la posibilidad de cambiar es en unos versos que afirman que “el lugar en que uno empieza no determina / dónde acaba”.

Sin imágenes deslumbrantes, sin ningún tipo de brillantez, haciendo casi un valor ético de la monotonía, la poesía de Louise Glück impacta por su carácter directo, aunque muestre siempre una conciencia de que “la palabra misma / es falsa, un instrumento que refuta / la percepción”. Se desconfía de las palabras; la verdad, insisto, está en la voz.

Esta desconfianza tal vez sea lo que le aporte a la voz sus resonancias irónicas, que no siempre se escuchan con claridad. Glück se plantea si la ironía no podría ser “la forma más elevada de la compasión”, una idea que, por cierto, no sabemos si debemos escuchar irónicamente.

“El maestro dijo *Debes escribir lo que ves*. / Pero lo que veo no me emociona. / El maestro contestó *Cambia lo que ves*.” Así comienza *Vita nova*, libro en que se habla explícitamente de esta cuestión que, en mi lectura, es el *leitmotiv* de la obra y de la vida de Glück. Los poetas, dice en otra parte, “transforman, en silencio, los meros hechos en augurios / hasta que el mundo refleja las necesidades más profundas del alma”.

Nacer y renacer, morir una y otra vez, instalarse en una zona que es a la vez efímera y eterna: estas parecen ser las propuestas de esta poeta que, después de decir de sí misma que es “demasiado irónica”, concluye: “Pensaba que mi vida había terminado y que mi corazón se había roto. / Después me fui a vivir a Cambridge.” Maravillosa noticia: por lo visto, cuando la llamaron para comunicarle que había ganado el Nobel, dijo que gracias al dinero del premio podría irse a vivir a Vermont y empezar, una vez más, una nueva vida. —

MARIANO PEYROU es escritor y ha traducido *Vita nova* de Louise Glück. Este año ha publicado el ensayo *Tensión y sentido. Una introducción a la poesía contemporánea* (Taurus).



VIAJES

Freud redecora su casa



**MERCEDES
CEBRIÁN**

Freud es uno de los iconos turísticos de Viena, como Kafka lo es de Praga y Pessoa de Lisboa. Su amplio piso de la calle Berggasse número 19, donde vivió y

pasó consulta como psicoanalista antes de verse obligado a exiliarse en Londres en 1938, es hoy un museo de los más frecuentados de la ciudad: ha llegado a tener 110.000 visitantes al año en los años previos a la pandemia. En parte debido a ese éxito, su equipo gestor decidió que había llegado la hora de replantear su discurso y su espacio. El 29 de agosto de 2020 la casa-museo reabrió con la cara lavada y un nuevo logotipo que imita la tipografía de las tarjetas de visita que usaba el propio Freud.

Acudir al número 19 de Berggasse es una experiencia intensa para aquellos que respetan el legado freudiano, pero también para los que consideran necesario conocer y comprender la historia

intelectual y política de Europa. Parece claro que el atractivo que en el siglo XXI puedan tener sus vitrinas rebosantes de estatuillas clásicas y el escritorio sobre el que trabajaba —y fumaba— el doctor vienés se debe al altísimo capital simbólico aparejado a su figura. La directora de la casa-museo, Monika Pessler, cuenta que este mismo año vio en el portón de entrada a un hombre que repetía con entusiasmo a quienes probablemente eran su pareja y sus dos hijos: “Mirad, mirad, estamos ante el domicilio más importante del mundo.”

Y es que una de las razones para visitar la casa de Freud y su familia en Viena es, sin duda, la emoción de atravesar ese portal que no ha cambiado apenas tras casi un siglo y subir las escaleras del edificio, emulando así a Ida Bauer, más conocida por “Dora”, o a Ernst Lanzer, alias “el hombre de las ratas”, y a todas aquellas personas convertidas hoy en célebres casos clínicos que acudían a la consulta del psiquiatra intentando librarse de su malestar a través de largas conversaciones.

La principal misión de la reforma del museo era convertir su visita en una experiencia todavía más profunda. “En un lugar donde no hay cientos de objetos que mirar, la posibilidad de imitar un recorrido del pasado es algo esencial”, sostiene su directora, y como ejemplo de objeto ausente menciona el archifamoso diván, que no se encuentra allí para decepción de los visitantes, sino en la casa-museo londi-

nense del psiquiatra, donde se llevó gran parte de sus enseres personales.

Antes de la renovación, junto a la antigua sala de consulta de Freud había una pequeña puerta clausurada que, de abrirse, conduciría a un corto pasillo con un pequeño baño a la derecha. Monika Pessler ya era consciente en aquel momento de la importancia que tenía: “Era la puerta por donde salían los pacientes para no tener que cruzarse con los que venían después. En el futuro queremos que los visitantes salgan por aquí.” Ahora ya lo hacen, y en ese minúsculo baño donde descargan sus vejigas sigue presente el espíritu de Freud y de su hija Anna, pues era ella quien, allí mismo y antes de que su padre recibiese a los pacientes, le ayudaba a colocarse la prótesis de mandíbula que usaba tras su operación maxilar debida al cáncer de paladar que padecía.

Gracias a la fotografía de archivo y a una buena decisión de Freud, hoy sabemos cómo eran originalmente estos espacios. Días antes de marcharse apresuradamente de Viena, Freud le pidió a su amigo el fotógrafo Edmund Engelman que tomase imágenes de todas las habitaciones de su piso, pues intuía que no volvería a verlo. Engelman cumplió con lo pactado y, tras pasar por diversas manos a lo largo del planeta, hoy podemos ver estas imágenes dentro del libro *Sigmund Freud. Berggasse 19, Vienna*, publicado por la editorial Branstätter. En las fotografías de Engelman aparece también el despacho de Freud junto a la ventana que nos permite asomarnos al gran patio trasero del edificio. Un espejito con marco de forja cuelga del picaporte de la ventana. En él se miraba Freud para ver si estaba presentable de cara a sus pacientes. Su hija Anna decidió donarlo al museo en 1971 para que lo volvieran a colgar de la ventana donde siempre estuvo, y allí sigue, solo protegido por una alarma. Se me ocurren pocas experiencias más interactivas que esa: reflejarse donde Freud se observaba a diario en un alarde de voyeurismo en diferido que roza lo místico.

Probablemente quienes suban las escaleras de la casa de Freud ya hayan visto películas como *Un método peligroso* de David Cronenberg, donde se relatan las relaciones de diversa índole —nunca fáciles— entre Freud y sus colegas Carl Jung y Sabine Spielrein, o el documental de David Téoul *Un juif sans Dieu*, estrenado en el canal ARTE y proyectado en la edición de 2020 del Festival de cine judío de Barcelona. El documental se basa en fragmentos de cartas escritas por Freud que describen aspectos esenciales de la vida del psiquiatra como episodios de su infancia, su deportación desde Austria y su nueva vida en Londres. La voz de Isabelle Huppert a cargo de la narración de Anna Freud, o la de Catherine Deneuve como Marie Bonaparte, contribuyen a la intensidad hipnótica del documental.

Así como hacemos el esfuerzo de imaginar que las voces de estas actrices pertenecen a dos de las mujeres más importantes de la vida de Freud, al visitar la casa vienesa del más célebre de los psiquiatras es necesario echar mano de la fantasía. Si bien el célebre espejo está donde siempre estuvo y el maletín de cuero con sus iniciales también se encuentra allí, las paredes son ahora un palimpsesto de papeles pintados y capas de pintura, por eso en algunos rincones de lo que fue el despacho de Anna Freud se ha raspado con insistencia hasta rescatar el color original de la época. Para paliar las ausencias, y conscientes de que el legado freudiano es principalmente intangible, en esta nueva etapa, el equipo del museo también dedica atención a las artes visuales y a debatir sobre la vigencia del pensamiento del padre del psicoanálisis.

Y al concluir la visita y salir de la casa se despliega ante nosotros Viena, que, como si se tratase de una localización cinematográfica, nos permite seguir los pasos de *Herr Doktor* por cafés como el Landtmann o el Korb, a los que con tanta frecuencia acudía. —

MERCEDES CEBRIÁN es escritora. En 2019 publicó *Muchacha de Castilla* (La Bella Varsovia).



CINE

Toronto 2020: tan lejos, tan cerca



FERNANDA SOLÓRZANO

Por razones sabidas, este año el Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF) se llevó a cabo en línea. Hubo pocas funciones presenciales, pero no para prensa: a quienes solemos cubrirlo se nos anunció que las proyecciones tendrían lugar en una plataforma.

Entre los retos que me ha planteado la vida profesional poscovid el mayor ha sido cubrir un festival desde casa. No hablo del aspecto técnico —la plataforma del TIFF era impecable— sino de la dificultad de conciliar la rutina laboral y doméstica con la disposición de ánimo tan peculiar que genera —y exige— atender un festival.

Nostalgia aparte, algo de la experiencia supuso un cambio esencial: a diferencia de lo que pasa en los fes-

tivales del mundo físico, cada película estrenada en la plataforma del TIFF estuvo disponible durante 48 horas, y era posible verla cuantas veces uno quisiera. Ignoro si así han operado otros festivales en línea, pero no dudo de que la posibilidad de regresar a una película incida en la opinión que genera en la prensa y la crítica. Aprecié detenerme en diálogos, revisar escenas o, simplemente, compensar distracciones. Y todo el tiempo me pregunté si haberlo hecho en decenas de festivales anteriores hubiera cambiado mi opinión sobre las cintas vistas ahí.

Comparto con el lector una lista comentada de las películas del TIFF que me parecieron relevantes. Algunas elogiadas, como *Nomadland* de Chloé Zhao o *American utopia* de Spike Lee, no estuvieron disponibles para visionado en México (una desventaja de la cobertura a distancia). La mayoría de las que menciono tendrá exhibición en México y España, ya sea en salas o en plataformas.

PIECES OF A WOMAN, DE KORNÉL MUNDRUCZÓ

La avalancha de atención que caerá sobre Vanessa Kirby por su interpretación de una madre en duelo hará que se pasen por alto otras virtudes de este drama. Tras un parto casero fallido —más que *spoiler*, punto de arranque— un matrimonio se desmorona y el círculo cercano a la mujer a la que se alude en el título se revela incapaz de comprender su pérdida. En cambio, le exigen entablar un juicio criminal contra la partera. Todos desean que Martha, la protagonista, compense sus carencias. Su marido busca reafirmación viril; su madre quiere “verla pelear” y la abogada los explota a ambos. Mundruczó filma una secuencia de parto tortuosa pero necesaria para asentar el fondo del asunto: el sinsentido de culpar a otros de lo trágico, lo incomprensible y lo que no se origina en la mala intención.

76 DAYS, DE HAO WU

Con premisa de horror, ritmo de thriller y atmósfera de ciencia ficción, el mejor documental de esta edición abarca la cuarentena en Wuhan, ciudad china en la que se detectaron los primeros casos de coronavirus. Salvo pocas vistas del exterior, la acción transcurre en cuatro hospitales dedicados a atender infectados y muestra el esfuerzo sobrehumano de su personal por salvar vidas. Hoy se señala al gobierno chino por intentar ocultar el brote, pero *76 days* rescata un ángulo valioso: el trato cálido de médicos y enfermeros hacia cada paciente. Todo se narra en tiempo presente, en secuencias que replican lo imprevisto e incontrolable del brote. La crónica de algo que parecía remoto termina resonando en todas las audiencias del mundo. Una de las secuencias finales muestra el día en que las sirenas de Wuhan sonaron un minuto en recuerdo de los fallecidos. Es imposible describir lo que eso genera en el espectador.

ANOTHER ROUND, DE THOMAS VINTERBERG

Según el psiquiatra noruego Finn Skårderud, tenemos un déficit de al-

cohol en la sangre que puede ser compensado con una o dos copas de vino. Este pretexto para mantenerse *entornado* es usado por cuatro maestros de escuela para, según ellos, ser más creativos. Protagonizada por un magnífico Mads Mikkelsen, *Another round* aborda de forma fresca temas recurrentes en el cine de Vinterberg: la presión por mostrar una fachada de normalidad y la dificultad de sobreponerse a las pérdidas. Renuente a resolver los conflictos de su matrimonio, el protagonista encuentra una liberación efímera en la tesis de Skårderud, pero pronto rebasa la dosis sugerida para “compensar”. *Another round* parecería un alegato contra la bebida pero Vinterberg no es un autor puritano; si acaso, su cinta cuestiona el hábito de “ahogar las penas”. Para muestra, el baile final de Mikkelsen —pura celebración de vida— con botella de champaña en mano.

NEVER GONNA SNOW AGAIN, DE MAŁGORZATA SZUMOWSKA

Intrigante y elusiva, la historia de un masajista con dotes inexplicables ofrece una experiencia hipnótica. Mucho es atribuible al aspecto angélico de Zhenia, un terapeuta físico que llega de Ucrania a Polonia y se hace de una clientela adinerada pero infeliz. Breves *flashbacks* sugieren que Zhenia era niño cuando explotó Chernóbil, y que jugaba a usar sus manos para curar a su madre de los efectos de la radiación. Esto puede o no explicar sus poderes y sus intenciones; en todo caso, aquellos a quienes visita parecen tener un despertar de conciencia que los hace reconocer sus vacíos. Esta no es la historia de un curandero que reparte felicidad, y esto puede decepcionar a muchos. A la par de los clientes de Zhenia, el espectador deberá dar sentido a la extrañeza que genera haber pasado un rato con él.

MR. JONES, DE AGNIESZKA HOLLAND

Su narrativa es convencional, pero ello no quita potencia a un relato que en estos días adquiere nueva relevancia: la historia real de Gareth Jones, el perio-

distista galés que reveló a Occidente la llamada hambruna ucraniana provocada por la colectivización de la tierra impuesta por Stalin. La historia de Jones está tan cargada de implicaciones que quizá la veterana Holland acertó al no experimentar con la forma. Después de todo, la hazaña del periodista no fue solo revelar una monstruosidad aislada sino dar pie al derrumbe del mito soviético. Encima, su reportaje desmintió otro previo, publicado en *The New York Times*, que minimizaba el horror. (Ese primer reportaje obtuvo un Pulitzer que nunca se le revocó.) Se aprecia que *Mr. Jones* señale el rol del periodismo en la denuncia de atrocidades (y, a veces, en su camuflaje).

I AM GRETA, DE NATHAN GROSSMAN

La primera persona del título deja claro que será un documental admirativo y sin cuestionamientos. No es reproche pero, dada la popularidad de la activista Greta Thunberg, las numerosas secuencias de sus presentaciones en foros mundiales llegan a ser reiterativas. Por otro lado, es novedoso ver a la niña comportándose como tal: jugando con su padre, tomando con humor comentarios crueles sobre su Asperger y haciendo berrinches propios de su edad. Una de las secuencias finales la muestra cruzando el Atlántico en velero y sufriendo un pequeño colapso emocional. Entre lágrimas dice extrañar su casa y a su perro y que esa nueva vida “es demasiado para ella”. Ese atisbo a su vulnerabilidad la vuelve más admirable. Por un instante deja de ser un símbolo generacional, y ese tipo de respiros nunca vienen mal.

THE BEST IS YET TO COME, DE WANG JING

Situada en 2003, narra la historia real del periodista chino Han Dong, quien hizo visible la discriminación contra los infectados de la hepatitis B. Han, un bloguero popular, ansiaba brillar en el ámbito del periodismo impreso. Por tanto, le propuso al editor de un diario reconocido “destapar” la prácti-

ca clandestina de obtener certificados médicos que mentían sobre la condición de los portadores del virus que provoca la hepatitis B. Conforme avanza en su investigación, Han descubre que ese sector era estigmatizado sin razón —en tanto el riesgo de contagio es bajo—, y que eso los privaba de acceso a educación y a oportunidades de trabajo. En su primer acto *The best is yet to come* evoca al cine occidental sobre periodismo de investigación para luego concentrarse en los dilemas éticos de Han. Wang hace una reflexión incisiva sobre la paranoia de masas, los temores infundados y el rol de la empatía en el periodismo de investigación.

FIREBALL: VISITORS FROM DARKER WORLDS, DE WERNER HERZOG Y CLIVE OPPENHEIMER

Un tema que atraviesa la obra de Herzog es la lucha del hombre por trascender su mortalidad: ya sea en viajes imposibles, desafiando a la naturaleza o buscando sentido a la vida en los confines del mundo. Esto aplica también a *Fireball*, que codirige con Clive Oppenheimer, con quien ya había hecho mancuerna en *Into the inferno*. Esta vez, ambos hacen un recorrido por lugares donde han caído meteoritos y una indagación sobre las mitologías que han generado. El documental muestra cómo estos cuerpos celestes obsesionan a miles de astrónomos, quienes en monólogos entusiasmados los describen como portadores de los secretos de la humanidad. Sería un error considerar *Fireball* un trabajo sobre astronomía: la pasión de Herzog siempre han sido los humanos al límite. Son los astrónomos —no los meteoritos— los protagonistas del documental. La escena en la que un explorador rompe en llanto cuando encuentra un trozo de meteorito en la Antártida es un ensayo sobre la espiritualidad.

GOOD JOE BELL, DE REINALDO MARCUS GREEN

Ficción basada en un caso real, la incluye solo por dos razones: su estructura arriesgada y una actuación

notable del usualmente bidimensional Mark Wahlberg en el rol de Joe Bell, un hombre cuya masculinidad agresiva le impide ver la gravedad del acoso que enfrenta su hijo gay. Cuando ocurre una tragedia, Joe emprende una caminata a lo ancho de Estados Unidos impartiendo pláticas sobre las consecuencias del hostigamiento. El tema es relevante, pero eso ya lo sabemos. Más interesante es el conflicto de Joe, quien aun con su misión a cuestas no logra controlar su agresión. El guion “resuelve” esto último sin desarrollarlo, quizá para no interferir en el sentimentalismo de la conclusión.

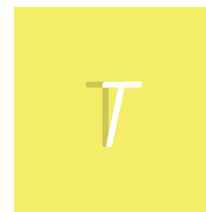
ENEMIES OF THE STATE, DE SONIA KENNEBECK

En tiempos de manipulación mediática, pocas cosas son tan necesarias como las que nos hacen ver nuestra disposición a creer historias sobre verdugos y víctimas. Esto logra el documental *Enemies of the State*, producido por Errol Morris, director orientado a encontrar la verdad detrás de la verdad. En principio, parecería que el joven estadounidense Matt DeHart es víctima de persecución política por estar vinculado a WikiLeaks. Ese es su argumento ante los oficiales de migración canadienses, a quienes pide asilo político tras haber sido arrestado por cargos de pornografía infantil (mismos que, por supuesto, niega). Su relato es convincente: no sería la primera vez que el gobierno de Estados Unidos persigue a sus denunciantes. Kennebeck, sin embargo, indaga la posibilidad de que los cargos de pornografía infantil no sean falsos. Obtiene información sorprendente y llega al punto en que se hace imposible apostar por la inocencia de nadie. La inquietud que produce no tener respuestas claras es el punto del documental. —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la videocolumna *Cine aparte* y conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo* en México (2017) y España (2020).

MÚSICA

Los años del Gato



RODRIGO FRESÁN

antos años después, el caso único de Cat Stevens —nacido en 1948 y bautizado Steven Demetre Georgiou, londinense hijo de

padre griego y madre sueca, dueños de un restaurante cercano a Picadilly Circus— sigue siendo tan curioso como un gato que no muere. Artista que en un primer momento —a finales de los sesenta— triunfa como ídolo teen-angelical con hits propios con recargados arreglos orquestales como las muy Kinks “Mathew & son” y “Granny” y “Grandsons”, la muy pegadiza “Here comes my baby” (hit para The Tremeloes), el *standart* instantáneo “The first cut is the deepest” (P. P. Arnold y Rod Stewart lo agradecerán), “I love my dog” (donde entona eso de “Amo a mi perro tanto como a ti / Pero tú puedes desaparecer mientras que mi perro siempre estará allí”) y la psicótica y hoy impensable por políticamente muy pero muy incorrecta y posible himno para la NRA “I’m gonna get me a gun”. De pronto, una tuberculosis lo acerca a los bordes de la muerte y lo deja KO y hospitalizado por un año. Y, para cuando regresa, Cat Stevens es vegetariano, meditabundo trascendental y cuenta con unas cuarenta canciones formidables escritas durante su convalecencia. Canciones que —entre abril de 1970 y marzo de 1971— graba en no uno ni dos sino tres álbumes que lo convierten en estrella mundial de ventas millonarias y producto perfecto. Productiva perfección que no rebaja ni una nota la incuestionable calidad de *Mona Bone Jakon* (título que in-

voca al alias con el que el cantautor se refiere/canta a su propio pene), *Tea for the tillerman* y *Teaser and the fire-cat*. Allí, hits/plegarias incombustibles y tan frescos hoy como el primer día: “Lady D’Arbanville”, “Trouble”, “Wild world”, “Hard headed woman”, “Father and son” (que en verdad es lo que quedó del proyecto frustrado de un musical sobre la Revolución Soviética), “Peace train”, “The wind”, “How can I tell you”, “Morning has broken”, “If I laugh”... Todos y cada uno de ellos con una voz que no parece tener edad y un look de impecable hippie-dandy sexy-simpático donde convivían lo mejor de Carnaby Street y lo mejor de Laurel Canyon (Carly Simon es novia por un rato y le dedica dos adoradoras canciones tituladas “Anticipation” y “Legend in your own time”; Cat Stevens devuelve la atención con “Sweet Scarlet”).

Sí: Cat Stevens era más transparente que Bob Dylan (y —¿nada es casual?— por entonces Dylan presenta su muy catstevensiano en sonido y humor y ánimo *New morning*); menos torturado que Leonard Cohen, tan melodioso como Simon and Garfunkel (el soundtrack a base de sus canciones del cult-film de la genial *Harold y Maude* de Hal Ashby es un poco el hermano gemelo del de Paul y Art para *El graduado*); menos malicioso que Randy Newman (aunque ahí esté esa feroz/mordaz “Pop star”); sin los traumas de James Taylor o Jackson Browne; mucho más moderado que Elton John; e igual de delicado que su compañero de sello Nick Drake pero con mucha mejor suerte. Sus versos eran sencillos y fáciles de memorizar; su existencialismo tenía el punto justo de *angst* (“But I might die tonight”); sus penas de amor resultaban comprensibles y comparables y respetuosas para con sus musas a menudo extraviadas (“Sad Lisa”); su imaginación más impresionista y silvestre que química y psicodélica (“Into white”); su pacifismo ecologista manifestado con el punto exacto de protesta sin excesos antisistémicos (“Where do the children play?” —su “Blowin’

in the wind” también preguntando sin respuesta— podría pasar hoy mismo como compuesta a medida para Greta Thunberg & Co.); su nomadismo epifánico (“Miles from nowhere”) no llamaba nunca a la experimentación alucinógena sino (en “On the road to find out”) casi ordenaba un “saca a patadas el pecado del diablo y ahora coge un buen libro”; y su espiritualidad no entraba en conflicto con dogmas mayoritarios ni iba más allá de los pasajeros efectos provocados por la lectura de Herman Hesse o Carlos Castaneda. Y Chris “Island Records” Blackwell fue muy feliz y al día de hoy insiste en que *Tea for the Tillerman* es el mejor disco jamás editado por su discográfica, muy por encima de los de Bob Marley y U2 y Tom Waits entre otros isleños suyos.

Y Cat Stevens era y es inapetable y universalmente *amable*: no hay nadie que no quiera a Cat.

Y *Tea for the Tillerman* —colado y bebido por primera vez el 23 de noviembre de 1970 y al que poco y nada cuesta calificar de perfecto— ya había sido reeditado en 2008 en formato doble y *deluxe-edition* con demos y tomas en directo y *nostalgic liner notes*. Ahora —mientras da los toques finales a sus memorias— ha sido vuelto a grabar por su autor para festejar el medio siglo de edad del álbum. Así, Cat Stevens ha vuelto a sus once *tracks* para revisarlos —a algunos radicalmente, a otros respetándolos— y lo hace, también, revisándose a sí mismo. A aquel que en 1975 casi se ahoga en Malibú y —mientras se hunde y flota— prometió dedicar su vida a Dios (y hace casting de deidades y se impone el Corán). A ese que continuó lo genial con lo apenas excelente y, a finales de los setenta, se desilusionó con todo (“No me interesa la McMusic para oír masticando hamburguesas”) y hace desaparecer a Cat Stevens para que aparezca Yusuf Islam, quien se dedica a sus cosas: a grabar numerosos álbumes de música devocional/infantil de circulación limitada y hasta a sacar uñas y mostrar colmillos aprobando la fetua contra Salman Rushdie por blasfemo (declaraciones que lue-

go matizaría/negaría), donar buena parte de sus abundantes royalties a obras benéficas, a ser considerado terrorista en potencia por Estados Unidos (negándosele la entrada) y a ser depositario del premio Man of Peace otorgado por el mismo comité del Nobel.

Y en 2006 —pero sin que por ello, y a diferencia del de tantos de sus colegas contemporáneos, su repertorio haya caído en el olvido— desperezarse como un gato luego de una muy larga siesta con el más que correcto *An other cup* (con su versión de “Don’t let me be misunderstood”), al que siguieron los encomiables *Roadsinger* (2009) y su muy exitosa aproximación al RNB *Tell ‘em I’m gone* (2014) con producción de Rick Rubin e incluyendo la autobiográfica “Editing floor blues”. Es entonces cuando Yusuf reconoce haber aprendido a evitar toda actitud extrema —las suyas incluidas— optando por una cierta moderación. Y empiezan a llegar los premios a toda su carrera y se lo incluye en el Rock and Roll Hall of Fame y en el Songwriters Hall of Fame y —en las ceremonias y en sus discursos de aceptación— el hombre parece, por fin, muy dichoso y satisfecho de ser quien fue y de quien es y de quien vuelve a ser. “No soy el mejor entre ustedes pero, mirando alrededor, tengo claro que tampoco soy el peor”, rio allí; y, entre el público, Bill Murray —cuya melancolía Cat Stevens musicalizó en la *Rushmore* de Wes Anderson— celebra la broma en serio. Y Ricky Gervais usa esa misteriosa coda-gospel-rezo por un día feliz que es “Tea for the Tillerman” para los títulos de su *Extras*. Y Coldplay y The Flaming Lips lo plagian con mayor o menor pericia. Y ni Bon Iver ni Belle and Sebastian ni Eels ni Sufjan Stevens serían quienes son de no haber seguido la sombra de su luna. Y volver a girar (su visita a Barcelona este julio se frustró por ya saben qué).

Y en 2017 lanza el milagro de *The laughing apple*: canciones nuevas y revisión/reescritura de canciones de su primera etapa sonando (cortés de su productor de siempre Paul Samwell-Smith y su guitarrista de ca-



becera Alun Davies; la nueva versión/ letra de la crepuscular pero muy luminosa “Grandsons” es una maravilla) como continuación directa de la trilogía *Mona/Tillerman/Teaser*. Allí, portada y cuadernillo con, de nuevo, ilustraciones de propia mano como las de entonces y un texto de presentación donde se lee que “Una tarde, el Bromista y el Gato de Fuego se colaron a través de una verja rota y se encontraron al Labrador bajo su árbol favorito. Mientras espera a que hierva el agua en su tetera, el Labrador les cuenta acerca de sus días de juventud a sus jóvenes amigos...”. Y lo más importante de todo, sobre el celofán que envuelve al CD hay un *sticker* donde se identifica al responsable como “Yusuf/Cat Stevens” por primera vez en treinta y nueve años.

La autocelebratoria pero merecida reencarnación en vida de *Tea for the Tillerman 2* (con portada nocturna y retocada cósmicamente, el Labrador con traje de astronauta y los niños juguetones con móvil en mano y audífonos en cabeza), posiblemente no sea necesaria, pero sí es muy gratificante. Y —contra casi todo pronóstico— ha resultado ser no solo un éxito de crítica sino, además, un fenómeno de ventas devolviendo al artista a lo más alto, más alto de lo que nunca estuvo. Y confirma la grandeza del original (y reverdece su honestidad y astucia de casi manual de autoayuda), no toquetea demasiado lo intocable, pe-

ro tampoco se priva de ciertas travesuras. Así, desconcierta con una versión casi cabaret-ragtime-oriental-tango de “Wild world”; enfatiza el entonces apenas insinuado perfume sci-fi/pastoral con invasión funk/rap (Brother Ali como invitado) y nueva/vieja estrofa descartada para “Longer boats”; “On the road to find out” lo acerca a la world music a la Peter Gabriel (quien, digámoslo, tan joven y desconocido, tocaba la flauta en *Mona Bone Jakon*); y lleva a cabo la buena idea y truco ingenioso de combinar su voz de entonces con su voz de ahora para ese insuperable himno a la brecha generacional que es “Father and son”. Y buenas noticias: aquí Cat Stevens —basta un cambio de verbo y de tiempo— ya encontró a su mujer de cabeza dura.

Y es un auténtico placer volver a oír todo esto no como falsificación sino como variación sin jamás haber dejado de oír todo lo otro y auténtico. No es una sensación que abunde y —en lo que a mí respecta— ningún problema con que el año que viene Yusuf/Cat Stevens salga de su villa en Dubái y vuelva a entrar en estudio cercano a la campaña francesa para (re)hacer lo mismo con *Teaser and the firecat*.

De ser así será, seguro, otro “HA-AAA-PPY DAY”. —

RODRIGO FRESÁN es escritor. En 2019 publicó *La parte recordada* (Literatura Random House).

CINE

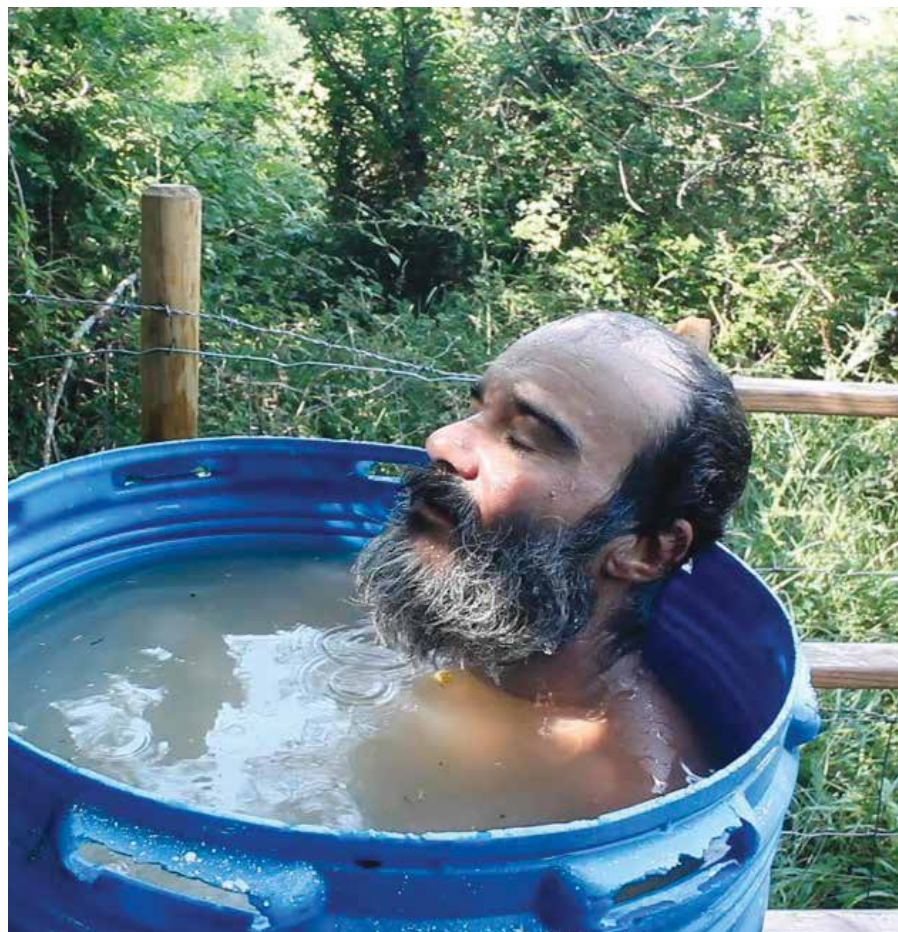
Pensar, mirar, buscar



VICENTE MOLINA FOIX

En 1964 Jack Kerouac contestó a mano el cuestionario que un alumno de doce años para quien el novelista era su escritor favorito

le había mandado desde Boston, como parte de un trabajo escolar obligatorio. A una de las preguntas del audaz niño, “¿Cuál cree que es el modo ideal de vida?”, Kerouac le respondía: “Eremita en los bosques, cabaña de un único cuarto, estufa de leña, lámpara de petróleo, libros, alimentos, retrete, sin electricidad, solo agua de riachuelo o arroyo, dormir, ir a pie.” El cineasta navarro Oskar Alegria, que probablemente no sea un *beatnik*, tuvo entre el invierno de 2017 y un prolongado verano de 2018 una aventura fluvial en la que el río Arga fue para él el agua primordial de una infancia transcurrida en sus orillas, desde las que entonces se divisaba una isla en el centro del río, un *Zumiriki*, título del largometraje ahora estrenado, ocho años después de su primera película, *La casa Emak Bakia*. Las raras palabras bien provistas de kas muy sonoras anuncian ya desde su morfología una pertenencia y una raíz del cine de Alegria, que con esta segunda y fascinante obra se configura como uno de los nombres clave del actual cine-ensayo (mejor diríamos *cinéma-essai*, dada la filiación con Montaigne), al lado, dentro de nuestro país, de



José Luis Guerín, Mercedes Álvarez, Oliver Laxe o Isaki Lacuesta.

Zumiriki tiene un arranque engañoso que parece encaminarse a una exaltación de lo regional y lo telúrico: una ermita campestre, una romería de la Virgen en la montaña, un padre labriego que hacía cine amateur con sus allegados. Todo muy previsible y muy rústico. Pero *Alegría* no solo introduce desde el principio las secuencias caseras en Super 8 de su padre; cita lo que este decía, “filmar sin pensar”, y a eso se entrega el hijo en este filme nunca ingenuo sino sofisticadamente cerebral, en el que todo está planeado a la vez que sujeto a la indeterminación de los elementos, al capricho animal y a los accidentes del hombre, entre ellos la muerte. Así que el aventurero, o el deambulador, o el evocador sentimental, decide ir a la margen del Arga y hacerse una cabaña unipersonal como las que, por mencionar solo

algunos famosos reclusos voluntarios, ocuparon Heidegger en la Selva Negra, Wittgenstein junto a un lago noruego, Mahler en los Dolomitas, Strindberg en un pequeño archipiélago cerca de la capital sueca, Dylan Thomas y Bernard Shaw dentro de los jardines de sus respectivas casas de campo británicas. Entre ellos había, según sabemos, enemigos sin más del ruido ajeno, quienes al recluirse dejaban atrás un matrimonio nublado o un bloqueo creativo, y los que iban en pos de un uso egotista del tiempo y una inspiración fluida e ilimitada. En su propia confinación, Heidegger, quizá el más significado de todos, encontraba un “lugar de pensamiento” en el que, además de estar solo en su escarpada pradera, cultivaba la fidelidad a una “memoria campesina”.

Aislado pero sin rechazar a los naturales del lugar, *Alegría*, después de levantar y adecantar su básico habitáculo sobre el solar de una

antigua borda de su familia, sale a buscar el genio del lugar, sus figuras comunes y los excéntricos, y sobre todo no cesa de mirar ese paisaje idílico ahora anegado por las aguas de una presa construida en tiempos posteriores a su niñez. Su objetivo no es un veraneo fresco a la manera nortea, ni una tarea de mitificación infantil, aunque haya ciertos atavismos; evoca a su padre, a dos navegantes vascos que hicieron una larga travesía a vela en 1962 (cuyas imágenes de aficionado usa), y la figura evanescente de un hombre solitario que ocupó la orilla opuesta a la suya y al morir dejó cien vacas desvalidas. Noventa y nueve fueron al matadero y una, “joven y oscura”, se escapó del rebaño, eludiendo el gancho de las carnicerías. “Esta película”, dice el narrador en primera persona, “pretende encontrarla”.

Los incidentes y hallazgos (por no decir peripecias y ocurrencias) de

Zumiriki nunca cansan; la épica de la subsistencia a lo Robinson Crusoe mantiene su potencia narrativa probada a lo largo de siglos, y todo explorador que sepa contar su historia nos interesa, aunque conste —en el Oskar Alegria también protagonista del filme— que su equipamiento, además de las dos gallinas ponedoras y las dos camisetas de cuerpo entero, la negra y la blanca, más propias del Oeste americano que de Navarra, incluía algún moderno utensilio para el bricolaje y cuatro cámaras de vídeo de alta definición (las imágenes son con frecuencia de una gran belleza, tanto en el paisajismo como en el interiorismo). Lo extraordinario de *Zumiriki* es que este intruso amigable divaga sin parar, y a menudo sin parar de andar; sus divagaciones son el reino de lo imprevisto, y los demás imprevistos que no emanan de él le dan a esta historia su argumento. Sin olvidar a la vaca oscura, personaje ausente cuya silueta está presente, y no estamos contando el final. El desenlace podría haber sido la garduña voraz instalada en el trono vacío del invasor humano ya desaparecido, pero al narrador Alegria le hacía falta un epílogo que quizá el espectador no necesita a esas alturas. El autor recompensa ese prolongamiento regalándole a su público un *tour de force* de imaginaria nocturna y suspense acuático.

El indagador Oskar Alegria se había fogueado el año 2012 en una búsqueda distinta, de la mano o por inspiración de Man Ray. *La casa Emak Bakia* es otro lugar ameno al que nuestro cineasta llega por ser cinéfilo, tras conocer el mediometrage abstracto y paradedista que Man Ray realizó en 1926 y llamó *Emak Bakia*. Tan misterioso pero vascuence título (“déjame en paz”, sería su traducción) le conduce, a través de la erudición ligeramente llevada, de las coincidencias y los hallazgos fortuitos, a una casona en la costa vascofrancesa donde el artista de origen norteamericano residió y rodó. La digresión es el te-

rritorio donde Alegria se siente más seguro, y nosotros mejor acompañados. Su película contiene lo siguiente: una primera aparición del clown de Fellini Alfredo Colombaioni (que resurge en *Zumiriki*), un delicioso ballet con el flirt de una mano de plástico y una servilleta voladora, unas entrevistas explicativas a Bernardo Atxaga, Ruper Ordorika, un tendero de ropa vintage y dos expertos en Man Ray (quizá sobre todas), una visita a la tumba del polifacético artista en el cementerio de Montparnasse, una panorámica muy variada de las fachadas con nombres autóctonos de los chalets costeros del golfo de Vizcaya, una disertación en imágenes del modo de dormir de los cerdos, y como acicate, un alegato en pro de la ruptura de formas en el relato filmico que el director pamplonico asume como una enseñanza del cine experimental de Man Ray, que hizo en total cuatro interesantes películas. Sin olvidar el lado, nada oscuro, del Alegria narrador, quien parece a lo largo de sus dos ensayos cinematográficos sentir nostalgia del cine de aventuras y piratas, del western, del thriller, y hasta de las sagas heroicas, que él reduce a la persistencia y la sagacidad del modesto héroe tenaz: la vaca fugitiva, el ordenado hombre de la cabaña, la novelesca princesa rumana (prima de Nabokov, ni más ni menos) cuyos antepasados construyeron la casa Emak Bakia, hoy residencia estival para trabajadores franceses jubilados.

En realidad, Alegria busca pasados sin futuro o auroras que no tengan fin. La expresión *emak bakia* ya no se usa en el euskera de hoy, y de los *zumirikis* solo asoma, cuando baja el nivel del río, la copa de algún árbol resistente a las avenidas. Entonces, además de observarlo y encontrarlo donde siempre estuvo, hay quien quiere también bañarse en sus aguas. —

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

SOCIEDAD

Ducharse con guantes



MARIANO GISTAIN

res frases:

—La tarea más difícil del mundo es llegar a la mente de quienes te odian.

La di-
jo Theodore
W. White en

1960, según recoge el documental de John Pilger *The coming war on China* (2016), que tiene una parte aterradora dedicada a las islas Bikini y a las víctimas de los ensayos nucleares de la Guerra Fría. También menciona la frase de Deng Xiaoping en 1979:

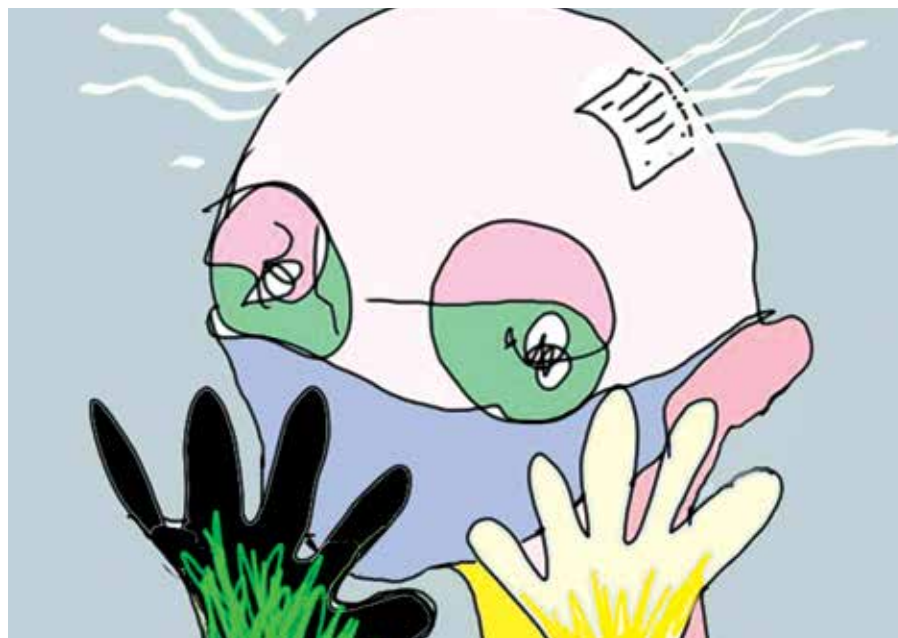
—Ser rico es glorioso.

La tercera frase la dijo Dolores González, Lola, una de las víctimas que sobrevivió a la matanza de Atocha en 1977. La cita Javier Padilla en su ensayo *A finales de enero. La historia de amor más trágica de la Transición* (2019, Tusquets, p. 290), que obtuvo el Premio Comillas.

—¿Para qué hemos muerto?

La idea de que los destinos son intercambiables la demostró una persona que para evitar que se le estropearan las manos de tanto lavarse y de tanto utilizar gel y alcohol probó a ducharse con guantes. Esta improvisación aumentó tanto sus seguidores en redes que activó las alertas por defecto del sistema. La frase decisiva fue: “aquellas manos ya no eran mías”.

Al parecer este uso de guantes subvierte arraigadas creencias con más de diez años de antigüedad e induce a los seguidores a explorar nuevas sensaciones que en algunos casos conducen a conductas extremas de desdoblamientos, bipolaridades y enajenaciones inéditas (*vid.* “La gobernanza emocional en el capitalismo



avanzado. Entre el nihilismo emotivista y el neocomunitarismo adaptativo”, César Rendueles, *Revista de Estudios Sociales*, núm. 62, octubre 2017, accesible en la web). Por ello el bot de control etiquetó a los *followers* de los guantes como “pertenecientes a una secta” y se inició otro expediente, que quizá es este.

Las ideas cambian más deprisa que las personas aunque a veces es al revés y este desfase podría abocar a la furia homicida a países enteros cuyas poblaciones no tragarán con los cambios de paradigma y sus consignas. La vida usual, según esa persona que se ducha con guantes, se basa en que todos seremos intercambiables cuando se den las condiciones oportunas. Y ese momento podría estar al caer.

Para colmo el autocorrector no es jakeable. El autocorrector —excepto este— obedece al poder político corporativo policial de uso común mientras que la ley rige como marca de consumo para amplias capas de población.

Además, cada seguidor del meme de la ducha con guantes se procura una planta de aloe para resignificar su segunda piel cultural. Al parecer la distancia con el mundo exterior táctil es inmensa y esto se manifiesta en un desapego hacia el sistema del que la mayoría ya está muy desapegada. Monitorizar a cada segui-

dor es trivial, pero como todos han abrazado de facto esa inoperatividad no hay forma de identificarlos.

Lo de los guantes se explicaría porque el virus se viene usando para justificar aberraciones con respecto a las certezas admitidas como realidad, entendida como universo susceptible de ser compartido por más de un 30/40 % de contribuyentes netos de tarifa diurna.

La filosofía, una vez desterrada de los planes de estudios, alcanzaba un nuevo prestigio hasta que ella misma desveló la sospecha de que la norma se promulgó para eso. Se sospecha que la frase anterior ha sido creada bajo el influjo de los guantes a modo de contraseña corta o para reconocer adeptos fortuitos.

La seguridad en general sobre la autenticidad de una autoría disminuía con tanta transparencia que los verificadores de esta frase nunca llegarán a determinar si existió y lo mismo ocurre con todo en general.

¿Por qué el algoritmo le envía este mensaje? Solo hay dos/tres opciones para usted: a) es agente de la autoridad; b) es la persona que con el pretexto de que no se le estropee la piel de las manos decidió ducharse con guantes, obtuvo notoriedad y abrió este hilo; c) ambas (opción obligada por respeto a la computación cuántica, a la que por ley

hay que reservarle hueco puesto que ella dirigirá el mundo en breve). Que usted no sepa qué papel desempeña no le exime de ser responsable de todos, especialmente si admite o suscribe el supermeme de la intercambiabilidad de los seres. Si por un error bastante frecuente del algoritmo usted no es nadie, este universo colapsará al salir y, que se sepa, no habrá pasado nada.

La inveterada costumbre de las instituciones más señeras de infiltrar agentes en f(r)ases crí(p)ticas o fórmulas sexuales huecas es proverbial y ayuda a avanzar a la misma memecracia que combate. Se borrarán los videocomentarios y escolios de la persona que se ducha con guantes (¿usted?) y cuyo seguimiento nos está siendo encomendado (¿por usted?).

Téngase en cuenta que se ha aplicado la ingeniería inversa de siempre: primero se secuencia aleatoriamente el delito y luego se buscan las coincidencias con perfiles de éxito que permitirán proceder al cobro mientras se promulga la ley ad hoc, siempre dentro de la leal rivalidad entre iguales.

Hasta aquí pues las insidias en mensajes que hemos podido detectar en frases extirpadas de cuerpos en desuso, en suspensión o que han sido desactivados por sentencias ya prescritas. Permiten concluir que el efecto del personaje en su entorno, en sentido amplio, va a ser relevante y excederá la penetración habitual de un influencer al uso, con el consiguiente peligro. Por lo que se recomienda, y así se hace, intervenir el canal y cancelar de modo aparentemente algorítmico la suscripción, así como otras medidas de amplio espectro preventivo/penal/Guantánamo.

Ahora solo queda determinar si esa persona es usted o si usted simplemente actúa al margen de la ley como parte nuestra. Gracias. —

MARIANO GISTAÍN es escritor y columnista. Lleva la web gistain.net y escribe el blog *Veinte segundos en 20 minutos*. En 2019 publicó *Se busca persona feliz que quiera morir* (Limbo Errante).