



SOCIEDAD

Nuestra calamidad edilicia

E

**BÁRBARA MINGO
COSTALES**

El escritor ucraniano Sigizmund Krzhizhanovsky tiene un cuento ambientado en el Moscú de los primeros años de la Revolución en el que un joven que vive en un minúsculo cuartito alquilado recibe una tarde la visita de un vendedor ambulante que le intenta convencer de que compre un frasco de Quadraturin. Parece que el Quadraturin es la solución a sus problemas de vivienda, pero el joven no hace mucho caso porque está todo asfixiado de vivir en un espacio tan enano, y sin visos de mejorar. Por fin el vendedor se marcha, pero le deja un fras-

co pequeño de prueba. El frasco cae al suelo y se rompe; allí donde el líquido se ha vertido, la superficie crece.

Eso es lo que hace el Quadraturin: lo frotas por el suelo o por las paredes y estos se expanden. Pero hay que tener cantidad suficiente, porque solo hay expansión donde hay líquido, y si no lo aplicas de manera uniforme el cuarto se te transforma en el gabinete del Doctor Caligari. Y tú dentro en un tipo también raro; ya no quiere que venga a verle su novia, a quien no sabría cómo explicarle la situación, ni mucho menos que se asome el caso, no vaya a ser que le suba el alquiler.

¿Pero es que ya estaban así entonces? El cuento confirma que este problema ha existido siempre, en todas las grandes ciudades, y ni el Quadraturin

ni el ministerio de la vivienda han conseguido solucionarlo nunca. Uno de los puntos para el acuerdo de gobierno entre Unidas Podemos y el PSOE era la regulación del mercado del alquiler, y de ahí las desavenencias entre los dos partidos en las últimas semanas. En un informe publicado en noviembre de 2020, el FMI recomendaba a España que ampliase el parque de vivienda pública y recordaba que los jóvenes padecen especialmente la dificultad de pagarse un alquiler. Cuando la covid-19 se volvió un problema de magnitud mundial, una de las lecciones reveladas fue que lo que hace una persona afecta a las demás y que la sociedad funciona en conjunto. Con la alta tasa de paro y el difícil acceso a la vivienda es difícil ponerse a pensar en formar una familia. Lo más difícil quizá es reunir el dinero y los avales que se piden para llegar a firmar un contrato de alquiler, y así acceder a todo lo que tener una casa permite.

Nunca se ha dejado de hablar de los precios de los alquileres, pero como estas semanas ha sido una de las

noticias principales me sorprende encontrar, mientras hojeo unos ejemplares de la revista *Nuevo Mundo* de 1919, la constante referencia al mismo asunto que nos preocupa ahora.

20 de junio: “Ya ha habido en Madrid un mitin anticaseril. Dentro del concepto actual de la propiedad y sin regatear ninguno de los inhumanos fueros otorgados a los caseros, un buen Ayuntamiento podría, sin más arbitrio que los efectos de la oferta y la demanda, regular la vida madrileña...”

15 de agosto: “Contra la carestía de las casas, los Municipios de varias capitales del Extranjero han comenzado una briosa campaña encaminada a impedir la elevación en el precio de los alquileres de las habitaciones, por el único y mejor de los procedimientos que pueden rápidamente ponerse en práctica: la adquisición de grandes extensiones de terreno y la construcción en ellos de casas de todas clases...”

22 de agosto: “Un poco de bolcheviquismo no vendría mal en Madrid, para amedrentar a los caseros, que aprovechándose de la locura del Ayuntamiento, que derriba edificios sin esperar a que se construyan otros, vuelven a encarecer desahogada e inicua mente los alquileres...”

3 de octubre: “En Madrid, y en algunas otras ciudades, donde la población ha aumentado, continúa el clamoreo contra el encarecimiento de los alquileres y las dificultades de hacer los arrendamientos. Impasible el Ayuntamiento; cruzado de brazos este Gobierno de sociólogos y revolucionarios, [...] será forzoso que los imprevisores ciudadanos que no se han dedicado al buen oficio de ser concejal o contetulio de personaje, busquen la solución ellos mismos. Señalemos el hecho de que en Berlín se han construido cooperativas para importar de los Estados Unidos unas admirables casitas de madera desmontables, capaz cada una de ellas para dos familias...”

24 de octubre: “La Asociación de vecinos de Madrid, a la que, en verdad, el vecindario presta escasísimo concurso, quiere celebrar una manifestación

pública, para pedir al Gobierno que prohíba que puedan cobrarse alquileres superiores a los que existían en 1914.”

31 de octubre: “El remedio al encarecimiento de las viviendas no será completo, si no se obliga a edificar rápidamente. A un buen alcalde y a un Ayuntamiento decoroso bastarían las prescripciones de la ley de Sanidad para convertir a los caseros en seres razonables; pero no debe esperarse esto de nuestra calamidad edilicia...”

21 de noviembre: “Permítasenos recoger en esta *Crónica* noticia de la admirable empresa realizada por el Ayuntamiento de Bilbao, construyendo en breve tiempo sesenta y cuatro viviendas, cuyo alquiler ha sacado a concurso. Ciertamente que esto es una gota de agua, porque son mil quinientos los solicitantes a estas plazas de inquilinos municipales; pero en esa orientación está la única solución del problema. [...] Consignamos en esta crónica cómo en Berlín, padecido de la misma congestión migratoria, se resolvía el problema, llevando de los Estados unas casas desmontables, con las que comenzaban a hacerse barriadas en terrenos cedidos por la comunidad. Un grupo de comerciantes madrileños ha recogido esta noticia, y se propone convertirla en una realidad, habiendo acudido al Gobierno para que preste su concurso a esta obra...”

¿Pero otra vez? ¿En qué año estamos? Me da que no se va a solucionar nada. Leo en la Wikipedia que Krzhizhanovsky cayó en el olvido, que después de un ataque de una cosa llamada tetania perdió la capacidad de distinguir las letras, que murió en 1950, que su obra no se recuperó hasta 1989 y que no se sabe dónde está enterrado. Otro de los cuentos del volumen es una de las más bonitas y gráficas descripciones del amor que he leído. Los enamorados caen y se hunden en los ojos de quien aman. Lo publicó Siruela en 2009, pero está descatalogado. Qué calamidad todo. —

BÁRBARA MINGO COSTALES es escritora. Este año publica *Vilnius* en Caballo de Troya.

CINE

Los paisajes del thriller



VICENTE MOLINA FOIX

o siempre el cine negro ha transcurrido en callejones oscuros y trastien- das densas por el humo de los cigarrillos; los grandes espacios y hasta el

mundo futuro han dado pie a notorias obras del género, pero aun así sorprende la conjunción de dos relatos filmicos isleños, y además de islas del mismo archipiélago. Los dos además ostentan en el título el nombre de la isla correspondiente, como si el lugar fuera efectivamente el distintivo de ambos, el largometraje *La Gomera*, del rumano Corneliu Porumboiu, y la serie televisiva española en doce capítulos *Hierro*. Confieso aquí que me atrajeron, al estrenarse una y emitirse (en dos temporadas espaciadas) la otra, no solo porque soy un *islómano*, término que inventó Lawrence Durrell para esa manía o gusto que él también tenía; hubo una curiosidad añadida al tratarse de las dos únicas islas Canarias que no he visitado, aunque en ese sentido es justo advertir, a islómanos y viajeros en general, que si se busca ante todo el contexto, *La Gomera* no satisface tal ansia, cosa que sí hace generosamente *Hierro*, llena de bellas imágenes panorámicas y aéreas, tomadas gracias al artilugio conocido como *cabeza caliente*, y asimismo, quizá, con una escuadrilla de drones.

Ideada por los gallegos hermanos Coira, Pepe al frente de los guiones y Jorge en tanto que realizador



en jefe, *Hierro* desarrolla una trama de especuladores asesinos y avaricia inmobiliaria que no añade mucho al tema, tan *epocal*, pero lo sabe revestir muy atractivamente en cada uno de sus negociados. Dicho ya antes el gran partido paisajístico que se le saca a esta isla escarpada y sinuosa, la serie cuenta con un reparto de muy alto nivel general, en el que al lado de protagonistas indiscutibles como Candela Peña y Dario Grandinetti, que llevan el peso de la acción, hay un conjunto de segundos papeles caracterizados con inteligencia y desempeñados con brillo y originalidad por Enrique Alcides y Celia Castro, en el bando de los malos, y frente a ellos, Naira Lleó (la hija mayor del asesinado) y Marga Arnau (la secretaria judicial). Todo el *cast* defiende además sus bien trazados personajes con una atención a las músicas vocales de los distintos acentos isleños o foráneos, y también es un logro el saber crear, en un metraje de una duración de más de diez horas, un compacto espíritu de comunidad pequeña enfrascada en sí misma, factor que sin duda la isla favorece pero la cámara y las peripecias reflejan con delicada intensidad.

En su geografía del thriller radiante de sol y costeño, los hermanos Coira han sabido dosificar el paisajis-

mo exuberante y reservarlo para ciertas ocasiones: la inevitable persecución automovilística, las plantaciones plataneras y los *set pieces* locales, que incluyen la arquitectura herreña y una escena cumbre, la del campeonato de lucha canaria, que se va anunciando y construyendo y, llegado el momento de los combates cuerpo a cuerpo, se desperdicia un tanto, quizá por la noble voluntad de huir del exotismo. El campanario donde se refugia el principal criminal Fadi Najjar (el citado Enrique Alcides) sí que ofrece un notable *momentum* de intriga dramática, con homenaje a Hitchcock incluido.

Respecto a La Gomera, el rumano Porumboiu se muestra parco, aunque sí se centra, de modo recurrente, en resaltar lo que marca a esta isla, su idioma silbado, el llamado silbo gomero, haciendo de *La Gomera* el que quizá sea el primer thriller aural de la historia del cine. Situada entre la isla y una impersonal Bucarest, pero con un fastuoso clímax en Singapur, la trama es enrevesada, como lo suelen ser tantos clásicos del cine negro estadounidense, lo que nunca fue óbice para su disfrute; el enredo formaba parte de la indagación. Lo que Porumboiu va ocultando y poco a poco revelando no tiene demasiado interés, aunque se agradecen, en el hotel operístico, sus citas a mú-

sicas de Offenbach y Bellini, así como al cine de John Ford (*Centauros del desierto*) y de nuevo Hitchcock (*Psicosis*). Una sorpresa en forma de regalo es la interpretación de un personaje de malo vidrioso pero de quietos modales que lleva a cabo, con mesurado misterio, otro isleño, el cineasta mallorquín Agustí Villaronga.

Lejos de toda isla, un tercer thriller venido de Francia ofrece un contrapunto granjero y un clima de nieves casi perpetuas. Me refiero a *Solo las bestias* (*Seules les bêtes*, 2019) de Dominik Moll, donde la desaparición de una mujer en una gélida Francia profunda tiene un eco desconcertante en los abigarrados suburbios de Abiyán, la capital de Costa de Marfil. El relato aquí sin ser enrevesado es poliédrico; cinco personajes intervienen y narran, y en lo que cuentan se repiten con variantes las versiones, mientras ellos son mirados indolentemente por sus animales, importantísimos en esta película, hasta el punto de que yo inauguraría con ella el thriller animalista, otro subgénero que sin duda tiene futuro, más que pasado, aunque no me olvido de la volatilidad de *Los pájaros* ni de la obra maestra canina de Samuel Fuller *Perro blanco*. A título personal lamento que una actriz por la que tengo debilidad, la también realizadora Valeria Bruni Tedeschi, aquí haga mayormente de cadáver, aun con algunas intervenciones *pre mortem* dentro de los relatos soñados o *flashbacks* de los otros personajes. Con lo que venimos a decir, a modo de resumen o *adagio*, que, frente al reduccionismo de otros géneros (el cine bélico de trincheras, la comedia de teléfonos blancos, por ejemplo), el thriller encaja bien en tierras solitarias y mares con galerna, en tiempos prehistóricos y pueblos de tu entorno, sin perder las esencias de su enorme tirón universal: lo siniestro en forma de parábola, la indagación de un delito, la eterna novela de lo irresoluble. —

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

LITERATURA

Stern: un (otro) deslumbramiento



**RODRIGO
FRESÁN**

Cuántos escritores estadounidenses podrían mostrar las elogiosas y consagradoras medallas por lo conquistado —en sus portadas y con-

traportadas— concedidas por nombres como los de Saul Bellow, Flannery O'Connor, Philip Roth, Norman Mailer, John Cheever, Joan Didion, Anthony Burgess, Bernard Malamud y Donald Justice, entre muchos otros? ¿Y cuántos pudieron contar en sus agendas con las señas particulares y la amistad de Ezra Pound, Jorge Luis Borges, John Berryman, Lillian Hellman, Robert Lowell, Samuel Beckett, André Malraux y siguen las firmas (y también, digámoslo, no se ganase la simpatía de Joseph Heller al menospreciar en una reseña *Trampa* 22)?

Richard Gustave Stern (Nueva York, 1928-2013) podría y pudo.

El misterio es dónde estuvo Richard Stern —también legendario profesor durante décadas en la Universidad de Chicago previo paso por el también legendario Iowa Workshop— todos estos años no solo para el lector en español sino, también, para casi la totalidad de los lectores en su idioma. Siendo yo considerado algo así como un especialista de la literatura *made in USA*, escribo estas líneas con una mezcla de pesar por el tiempo perdido y pasado sin leerlo (y por la siempre renovada consciencia de que jamás se llegará a leer a todos los que deberían leerse y que hasta es muy posible e inevitable que lo mejor de todo y de todos acabe escapando a la pantalla del propio radar) y al mismo tiempo con la



maravilla recobrada por volver a descubrir y comprender que aún hay tanto prodigio dando vueltas por ahí, en el aire de los tiempos, a la espera de caer en nuestras redes para enredarnos.

Lo que me pasó a mí con Richard Stern es, supongo, lo mismo que le pasó a muchos no hace tanto con la Lucia Berlin de *Manual para mujeres de la limpieza* o con el *Stoner* de John Williams: un estallido encandilador e intimidante seguido por el más cálido de los bienvenidos-a-casa. Lo curioso en mi caso con Richard Stern es que sí presté atención a la salida de la edición local en Siruela de *Las hijas de otros hombres* en 2019, leí las encendidas y entregadas reseñas que le dedicaron firmas para mí confiables como las de Ignacio Echevarría y José María Guelbenzu, y hasta me compré en su momento la reedición original de la especialista en (re)descubrimientos *New York Review of Books* en la que esta novela de 1973 (celebrada por tan desconcertados como justicieros artículos en *The New York Times* y *The New Yorker*) no solo era presentada como un indiscutible

pequeño gran clásico estadounidense sino que, además, venía prologada por Philip Roth (amigo de décadas y quien “acusaba” a Stern de empujarlo a escribir la formidable y debutante *nouvelle* “Goodbye, Columbus” y lo hiciese el escritor que ahora era y no el que él había pensado ser en un principio y, de paso, le presentase a Bellow luego de darle al Gran Hombre uno de sus relatos aún inéditos) y su muy emotiva y agradecida elegía leída en el funeral de Stern mientras las necrológicas de rigor lo definían como “el mejor autor norteamericano del que jamás has oído hablar”.

Semanas atrás por fin me senté a leerla y todavía sigo de pie rindiéndole tributo y agradecimiento y preguntándome dónde estuvo todos estos años. Una de las posibles razones para mi distracción es que, sí, hay muchos peces nadando en ese océano, imposible atraparlos a todos (aunque aun así...). Otra atendible excusa (para que Stern haya sido apenas uno de esos benditos/malditos “escritores de escritores” en su propio país que, a pesar de gozar de un sólido prestigio entre los suyos, sonreía al presentarse como “alguien que fracasó incluso antes de fracasar”) es que sus temáticas (las relaciones filiales, las proustianas perturbaciones del amor, las idas y vueltas a Hollywood, las eufóricas y depresivas fiebres del adulterio) son territorio más que frecuentado en las letras de su país. Ahí ya estaban John Updike (a quien lo une un especial cuidado del lenguaje) y los ya mencionados Bellow y Roth y Bernard Malamud presidiendo la mesa de “lo judío”. Y después llegaron los superficcionistas y los realistas sucios y los jóvenes transgresores y los psicópatas americanos y las bromas infinitas y... Pero, insisto, *aun así...*

Porque no hay excusa para excusarse por no haber leído *Las hijas de otros hombres* y perderse la épica profesional/doméstica del cuarentón y biólogo de segunda fila Robert Merriwether súbitamente consciente (en juego con la fonética de su apellido) del mal clima de su ya asexuado matrimonio (redimido por cuatro hijos encantadores) con la volátil Sarah a partir del deslum-

bramamiento por la joven Cynthia Ryder a la que más que dobla en edad pero no en sabiduría. Lo que sigue a continuación fue muchas veces contado pero nunca de este modo. Con una delicada masculinidad a la altura del mejor James Salter en su *Años luz* (otro favorito tardío por aquí), una malicia digna de Bruce Jay Friedman (no hace mucho circulando de nuevo por España y, nada es casual, autor de una magistral novela titulada *Stern*), una delicada crueldad como la de Richard Yates (en su momento también desaparecido aquí y allá y en todas partes) y un talento para la epifanía hogareña parejo al de John Cheever (quien demoró lo suyo en hacer pie en España). Pero, además, Stern es muy Stern. Y ahí destaca una inteligencia estructural (las elipsis entre las cuatro partes de *Las hijas de otros hombres*), la astucia formal (es clave no haber caído en la tentación de hacer a Merriwether un académico o maestro de *creative writing* y optar por su mente científica que no deja de intentar hacer de su caos algo al menos un poco más *exacto*), un particular fraseo de *staccato* y un don para el símil imprevisible (un perturbado colega de Merriwether que lleva traje de invierno en un pueblo de verano “era como un ataúd en mitad de un circo”; un abogado experto en corazones rotos “hablaba con suavidad y firmeza, pero en el globo ocular se distinguía un brillo metálico, la cara se afilaba, como si el asunto entre manos lo convirtiese en un revólver”). Y acaso lo más original de todo: todos los personajes de esta novela (veladamente y no tanto autobiográfica, dicen), cada uno a su manera, son buenas personas. Y este puede haber sido el motivo principal de que no conectase con masa lectora necesitada de extremos opuestos y de blanco/negro y no tanto gris al centro. Ahí están los episodios del inesperadamente agradable encuentro de Merriwether con su nuevo “suegro” de su misma edad o el aun así festejo de esa última Navidad en una casa familiar lista para ser abandonada: no hay drama en ellos pero sí hay verdad. Y, en este sentido, esta de Stern es una de las

pocas novelas verdadera y realmente *realistas* que he leído en toda mi vida. Es decir: en *Las hijas de otros hombres* todos y todas son culpables e inocentes.

Inocente y culpable yo mismo, me di una vuelta por Hibernian Books (mi librería de cabecera de segunda mano en inglés en Barcelona) y allí encontré *Golk* (de 1960 y primera novela de Stern y feroz sátira televisiva a la Nathanael West y anticipatoria de la irreal estupidez de los *reality shows* y del virus Andy Warhol donde la fama es lo que te hace famoso) y *Stitch* (de 1965 y ocupándose del viaje a Venecia de un matrimonio de pronto hechizado por la figura de un escultor loco inspirado en Pound). De regreso en casa, encargué *online* (y por unos muy pocos euros) primeras ediciones de las cinco novelas restantes de Stern, sus dos *Collected stories* (*The New Republic* define “Dr. Cahn’s visit” como “el mejor entre los mejores cuentos en idioma inglés” y aquí estoy yo contando los días para comprobarlo) y alguno de sus muchos libros de ensayos-semblanzas-crítica-*memoirs*. Sí, esta va a ser una temporada muy Stern (que en inglés significa “austero/severo” y en alemán “estrella”) y confío —estoy seguro— será muy iluminado por su soberbio sol.

Lo último que leemos en *Las hijas de otros hombres* es a un Merriwether feliz volviendo a empezar, caminando en la oscuridad por una montaña, y experimentando “La profundidad del amor tras la pérdida. Lo que hacen los seres humanos. Formas autocatalíticas, alimentadas por errores y perpetuadas de ese modo. Amor, familia, Cambridge, mentalidad. Conexión. Transmisión. Evolución”. Entonces Cynthia lo llama desde la carretera y le pregunta si está bien. Y Merriwether contesta: “Fenomenal. Ahora mismo subo.”

Y con él —a su lado, por fin, más vale tarde que nunca, también sintiéndonos fenomenal— ascendemos todos nosotros. —

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

CINE

Fantasías de venganza



FERNANDA SOLÓRZANO

recuerdo la primera vez que vi a una mujer matar a un hombre (y, eventualmente, a varios). Lo hacía en venganza por haber sido violada, y para evitar que él y

el resto agredieran a otras mujeres. La vi a mediados de los años noventa, dentro de un salón de clases. Yo era alumna de un curso dedicado al cine de Abel Ferrara, y ella era la protagonista de *Ángel de venganza*, de 1981. Claro que, para entonces, ya había visto cine violento. Pero nunca algo así: una película sobre una mujer que tomaba la justicia por sus propias manos. Los vengadores que el cine me había presentado eran todos hombres que, si acaso, vengaban el honor de una mujer cercana, es decir, su propio honor.

Ángel de venganza fue mi puerta de entrada a un subgénero que todavía no identificaba por nombre: las llamadas *rape-revenge movies* (que en adelante llamaré “fantasías de venganza por violación”). Con el tiempo vería muchas más y aprendería a hacerlo con distancia. Confieso que la cinta de Ferrara me movió en lo visceral. Quizá por la novedad, me llenó de satisfacción.

Ángel de venganza transcurre en Nueva York a inicios de los ochenta. Su protagonista, llamada Thana (Zoë Tamerlis), trabaja en un taller de costura. Tímida y discreta, no usa maquillaje y su forma de vestir es sobria. Thana es muda, pero esto no la aleja del resto de las modistas. Las chicas socializan.

Una tarde, después del trabajo, Thana es violada en un callejón. Sobrevive al ataque solo para, el mismo día, llegar a su departamento y encontrar dentro a un ladrón. Tomando ventaja de su mudez, el hombre tam-

bién la viola. Esta vez, sin embargo, Thana golpea a su atacante en la cabeza con un objeto y lo remata con una plancha. Lleva el cuerpo a su tina, y el hecho de tenerlo ahí comienza a afectar su estabilidad mental. Lo desmiembra para deshacerse de él y reparte los restos en distintas partes de la ciudad. Conserva del violador una pistola calibre .45, que da nombre a la cinta en su título original (*Ms .45*), y en adelante la descarga sobre todos aquellos que ella percibe como agresores: el piropeador que la sigue hasta un callejón; el fotógrafo de moda que la lleva a su estudio; un proxeneta que golpea a una prostituta; un jeque árabe que recoge mujeres en su limusina. Conforme adopta el rol de vengadora, Thana cambia su apariencia: se pinta los labios de rojo y usa vestidos de *mujer fatal*. Puede que sentirse en control la haga apropiarse de su sexualidad o que use esa apariencia como anzuelo para atraer a sus víctimas. En todo caso, elige vestirse de monja para ir a la fiesta de disfraces donde ocurre la ejecución final. (Para Ferrara, un cineasta católico, la redención es un tema central.) El director da a la fiesta una atmósfera de depravación. Ahí, Thana mata al hombre que más veces le puso las manos encima y quien también le dijo cosas denigrantes: su jefe. El trauma de la violación doble ha vuelto más arbitraria su elección de víctimas. Convencida, además, de que su misión tiene un sesgo espiritual —y con el atuendo para probarlo—, la monja armada mata a una decena de hombres. Para detener la masacre, una de sus colegas le enterra un cuchillo en la espalda. Thana intenta dispararle, pero se detiene cuando la reconoce. Antes de desvanecerse, emite la única palabra que se le escucha decir: “Hermana.”

¿Cómo esta espiral de violencia podría causar un sentimiento parecido a la satisfacción? Por el entendimiento, hasta hace poco compartido, de que las fantasías de venganza no son relatos literales: recurren a la hipérbole y así provocan catarsis. En las venganzas por violación, el asesinato de uno o varios hombres es, ante todo, un símbo-



lo: cada hombre asesinado por Thana encarna tipos distintos de depredador. Participando de la convención, un espectador comprende que quien muere en pantalla no es un hombre con particularidades, sino la cara humana de un tipo de abuso. Cada que Thana descarga un tiro, se cumple la fantasía de que, por una vez, *él* no tuvo la palabra final.

A cuatro décadas del estreno de *Ángel de venganza* podría caerse en la tentación de llamarla una película “feminista”. Sería un despropósito porque Ferrara no la concibió así. Sin embargo, en su película previa, *El asesino del taladro* (1979), el director había inyectado al género *slasher* una dosis de denuncia social. Una película tan violenta que se prohibió en Inglaterra, *El asesino del taladro* atribuía la locura creciente de su protagonista a la hostilidad de las calles de Nueva York. En este sentido, tanto esa película como *Ángel de venganza* están más emparentadas con *Taxi driver* (1976), de Martin Scorsese, que con el género de explotación. Si bien sus protagonistas terminan siendo asesinos temibles, ambas apuntan a un entorno (indiferencia, explotación, atropello) que contribuye a que las personas pierdan el sentido de la realidad. Del interés de Ferrara por señalar responsables se deriva que haya observado el sexismo de sus contemporáneos. El guion de Nicholas St. John deja ver que el comportamiento de los hombres asesinados por Thana

es nefasto. No son víctimas circunstanciales de una mujer perturbada.

Ángel de venganza es una de las pioneras del subgénero de fantasía de venganza por violación, pero también es una joya rara que se adelanta a su tiempo. No incluye una sola toma que sexualice a Thana (es ella quien se transforma, a su tiempo y en sus términos) y no se regodea con las escenas de violación. Y es que, hasta hoy, a este subgénero se le reprocha un doble discurso: condenar la violencia sexual y, a la vez, mostrar a una mujer al momento de ser violada desde ángulos que exhiben su cuerpo con innecesario detalle. Fue lo que caracterizó a las películas contemporáneas de *Ángel de venganza*, como *La violencia del sexo* (1978), de Meir Zarchi, que dedica casi media hora a la representación de una violación en grupo. En décadas posteriores, se movió la balanza para dar más peso narrativo y visual a los ajustes de cuentas. Algunas películas de este subgénero son homenajes más refinados a sus predecesoras (*Kill Bill* [2003], de Quentin Tarantino), otras son piezas de autor (*Dogville* [2003], de Lars von Trier) y otras desafían hasta al espectador más estoico (la magnífica *Elle* [2016], de Paul Verhoeven, sobre una mujer que toma el control absoluto de la narrativa de su violación). El movimiento #MeToo ha dado pie a revisiones interesantes del subgénero. Algunas directoras han vuelto a enfocarse en las

escenas de violación, ahora volviéndolas *realmente* aberrantes (*The nightingale* [2018], de Jennifer Kent), y otras han llevado el factor venganza al terreno del horror (*Violation* [2020], de Madeleine Sims-Fewer y Dusty Mancinelli).

De entre estas reelaboraciones, ninguna ha sido tan popular como *Una joven prometedor* (2020), escrita y dirigida por la inglesa Emerald Fennell, y nominada a cinco premios Óscar.

Cuando esto se publique, se sabrá si fue elegida como película del año, o como aquella con el mejor guion o con la mejor dirección. Espero que no. Toma riesgos, y eso se agradece, pero termina por recular. Su estética estilizada de luces neones y feminidad *camp* sienta un tono lúdico que luego se vuelve didáctico. Fennell presenta a su protagonista Cassie (Carey Mulligan) como un personaje excéntrico, casi de cómic: de día trabaja en una cafetería y, por las noches, finge alcoholizarse en bares para atraer hombres que intentarán aprovecharse de su estado de indefensión. Llegado el momento, Cassie los confronta. Lo hace para vengar el suicidio de su amiga Nina, siete años antes, por depresión. Nina fue violada por compañeros de su universidad; cuando reportó el hecho con los directores, estos se negaron a castigar al agresor principal.

Casi todas las vengadoras seriales lo son en nombre de otras mujeres. Cassie, por su parte, revela un rasgo problemático. Su personalidad excéntrica es más bien una especie de máscara pegada a la piel. Pronto queda claro que, tras la muerte de Nina, Cassie puso en pausa todo —estudios, relaciones, pasatiempos— y anuló su propia vida al igual que otros anularon la vida de Nina. En el caso de otras vengadoras, el trauma en carne propia explica una cacería humana que, tarde o temprano, ha de ser detenida. Sin embargo, Cassie hace una interpretación oscura de la noción de sororidad: se identifica con Nina desde la muerte, y no desde la posibilidad de vivir. Esto llega a su clímax en el último acto de la película (adviento *spoilers*). En posesión de un video que documenta la violación de Nina, Cassie se disfraza de *stripper* y se infiltra en la despedida de soltero del

principal culpable. Todavía en persona, Cassie lo esposa a una cama de postes. Ya inmovilizado, le recuerda su transgresión. Este *set up* de fantasía de venganza toma un giro siniestro: el confrontado se libera, forcejea con Cassie y la asfixia. La escena es lenta y sádica, no muy distinta de aquellas que explotan una violación. Se ha dicho que la trama es astuta porque Cassie, al presentir su muerte en manos de los violadores de Nina, había enviado el video de la violación a la policía y programado mensajes de texto “ácidos” que se leerían después de su muerte. No es por ser aguafiestas, pero nada en el guion sugería que, para hacer la denuncia, se requiriera la autoinmolación.

Más allá de que *Una joven prometedor* idealice la autovictimización, su problema es la trampa que tiende al espectador. Hacerse pasar por subversiva y ser más bien reaccionaria. Fennell ha dicho que su desenlace busca recordar a la audiencia que las mujeres siempre salen perdiendo. Pero insisto: nada en la lógica de la película hacía inevita-

ble la muerte de Cassie. Fennell quiso integrar géneros que complacen a dos tipos de audiencias: las que buscan el placer vicario de castigar a un culpable simbólico y las que exigen que los personajes sean ejemplo de comportamiento. El intento hizo cortocircuito y el resultado es un relato de dirección confusa. El equivalente cinematográfico a invitar a alguien a tomar asiento para luego quitarle la silla. Se ha dicho que esta fantasía de venganza “inspira a las mujeres de una nueva generación”. Es inquietante pensar que la muerte autoinducida de su protagonista sea vista como aspiración. A la idea de que su protagonista exuda *empoderamiento*, opongo que no hay mujer más poderosa que aquella que, dada la opción, elige la supervivencia. Cassie la descartó. —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la columna multimedia *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

El pianista que no amaba los pianos



EDUARDO HUCHIN SOSA

pesar de haber alcanzado la fama como uno de los más prodigiosos pianistas del siglo XX, Glenn Gould (1932-1982) no quería ser recordado como un simple intérprete. Decía de sí mismo que era “un escritor y comunicador canadiense que toca el piano en su tiempo libre” o “una suerte de hombre renacentista”, un poco para dar una idea del amplio rango de sus inte-

reses, en los que había lugar para las kilométricas conferencias telefónicas, los ensayos sobre Yehudi Menuhin o Barbra Streisand, la radio experimental y los programas de televisión.

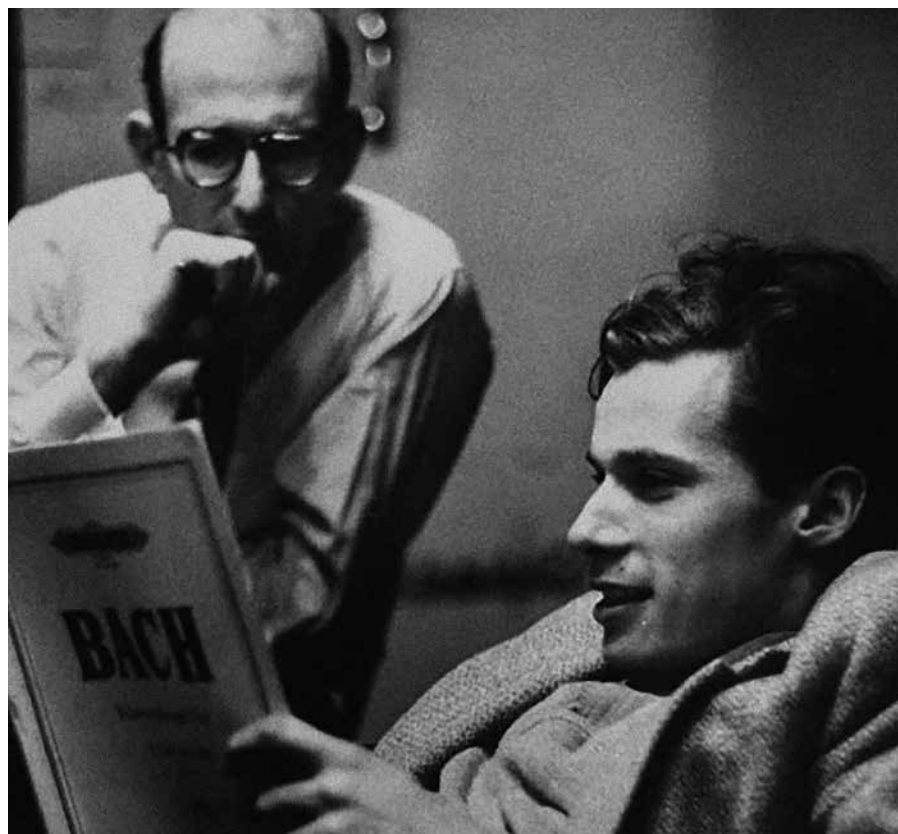
KATIE HAFNER
ROMANCE EN TRES PATAS
Traducción de Pablo Chemor Nieto
Ciudad de México, Elefanta/Universidad Veracruzana, 2020, 266 pp.

De hecho, sus hábitos no eran propiamente los de un hombre que amara los pianos: se jactaba de ensayar lo mínimo, aborrecía el uso del pedal, “le

preocupaba más cómo sentía el instrumento al tacto que cómo sonaba”, en palabras de Kevin Bazzana, y decía cosas horribles de compositores canónicos como Chopin o Rajmáninov (y no menos veneno tenía para Mozart, Handel, el minimalismo y el jazz).

“Resulta que el piano como instrumento no me gusta, prefiero el clavicordio”, afirmaba. Su estilo extravagante —con la nariz casi pegada a las teclas y en una silla notoriamente más baja de lo habitual— sacaba lo mejor de Bach, Webern y Berg, pero no del repertorio romántico (incluso si había grabado la versión “más sexi” de Brahms, según le dijo a un entrevistador). Su conocido desdén por las piezas tradicionalmente pianísticas era menos un capricho que una postura ideológica: pensaba que demasiados ejecutantes se regodeaban en la destreza técnica o la sonoridad de las grandes salas en detrimento de las ideas musicales. A su parecer, una interpretación solo valía la pena si tenía algo nuevo que decir. La complacencia, la presión del público y ese cariz de rivalidad entre la orquesta y el instrumento solista contaminaban las presentaciones en vivo; y, por si fuera poco, conseguir un piano acorde a sus necesidades se había convertido con los años en un verdadero dolor de cabeza. Siendo un artista exclusivo de la prestigiosa firma Steinway & Sons, no había Steinway que lo dejara satisfecho.

Las relaciones entre el pianista y la compañía fueron siempre conflictivas. Gould enviaba chocantes cartas a la fábrica con sugerencias para mejorar sus productos, como si la empresa no tuviera un siglo en el negocio. “Parece que quiere cualquier cosa salvo un Steinway”, llegó a decir uno de los ejecutivos. No era la primera estrella a tratar con pinzas, pero sí una de las más difíciles de complacer, sin contar con que cierta vez había demandado a uno de sus empleados por un saludo en exceso entusiasta que, según el músico, le había ocasionado una lesión en el hombro. Nunca quedó claro si el daño había sido real o fruto de la hipocondría.



Por mucho tiempo pensé que los vínculos que Gould mantenía con ciertos objetos —la célebre silla que llevaba a todos lados, el piano ideal que no aparecía, la tecnología de grabación que aprovechó como ningún otro músico académico de la época, los coches de gran tamaño, los guantes de caucho que le cubrían los brazos— daban para un libro, en vista del breve espacio que ocupan en la exhaustiva biografía de Bazzana, *Vida y arte de Glenn Gould*, y en *No, no soy en absoluto un excéntrico*, la serie de entrevistas que editó Bruno Monsaingeon, más centradas en sus ideas y en una que otra anécdota en verdad delirante, como la de su pleito con George Szell. La extraordinaria investigación de Katie Hafner, *Romance en tres patas*, enfocada en su encuentro con el piano que por fin lo haría feliz, cubre ese vacío y hace ver que detrás de los mejores álbumes de Gould había escondida una lucha entre el ego del artista, la labor artesanal del afinador, los problemas de una legendaria fábrica de instrumentos y

los intereses alrededor de “uno de los pocos genios auténticos que está haciendo grabaciones hoy en día”, para usar la expresión de un importante directivo de la industria discográfica.

Hafner despacha con rapidez los lugares comunes de la vida de Gould: el aprendizaje al lado del chileno Alberto Guerrero, su carrera como niño prodigio y el lanzamiento de su primer disco —las primeras *Variaciones Goldberg*—, con el que alcanzaría una popularidad insospechada. A partir de ahí, *Romance en tres patas* se aleja de las biografías convencionales para sumergirse en el complejo mundo de la fabricación de pianos, la supervivencia de Steinway & Sons en tiempos de guerra y el accidentado camino que llevó al otro protagonista de este libro —el también canadiense Verne Edquist, nacido un año antes que Gould— de ser una carga para su familia, debido a su ceguera, a convertirse en uno de los más talentosos afinadores de pianos de su país.

Lleno de sugestivos detalles técnicos, *Romance en tres patas* reivindica

ca un oficio que a menudo necesita una década de trabajo y un millar de instrumentos en la práctica para alcanzar un dominio a la altura de la sala de conciertos. Un piano tiene 230 cuerdas que ajustar, de acuerdo a una combinación única de longitud, diámetro y tensión. Dado que no existe una receta universal, lograr que las notas suenen bien en cualquier tonalidad precisa de “un balance entre lo matemáticamente puro y lo musicalmente placentero”, para lo cual el criterio del afinador resulta crucial. A la par de todas esas dificultades, el arte de Edquist no solo se enfocaba en las cuerdas sino también en el fieltro de los martinetes que las golpean, una labor más ardua que permite regular el timbre. Gracias a la calidad de su trabajo, a principios de la década de los sesenta, aquel joven que años atrás había escuchado por casualidad a Gould probando pianos en la fábrica donde trabajaba se volvió el afinador de conciertos de Eaton's, la distribuidora de Steinway & Sons en Canadá, y una pequeña parte de su talento entró a la historia de los discos.

No se sabe muy bien cómo el piano CD 318, el modelo que maravillaría a Gould, terminó en la tienda Eaton's de Toronto, pero lo cierto es que apenas sus manos se posaron sobre él supo que era todo lo que necesitaba. Edquist, que para ese momento ya se había convertido en su afinador de cabecera, coincidió en que era un instrumento singular: tenía un sonido metálico de falso clavecín y un mecanismo ligero que le daba al ejecutante la sensación de control (Gould insistía en reducir la resistencia de las teclas, lo cual provocaba notas de rebote tan notorias que en la contraportada de uno de sus discos tuvo que disculparse por la presencia de “una especie de hipo” en los pasajes lentos). El episodio en el que Edquist trabaja en la tabla armónica y los martinetes, con la paciencia de un cirujano en el quirófano, impulsa a escuchar los discos de Gould con la atención que no lograría una reseña musical pro-

medio. Hafner describe con tal minucia el trabajo y las razones técnicas detrás de cada sonido que el deleite por ciertas grabaciones se vuelve también curiosidad. Para dar una idea: el CD 318 contribuyó a que Gould abordara del único modo satisfactorio los *intermezzi* de Brahms, uno de los baluartes de ese romanticismo que tanto se le oyó criticar. Su interpretación de 1961 que el propio pianista describió “como si en realidad estuviera tocando para mí mismo, pero dejando la puerta abierta”, no habría sido posible en un instrumento común. El milagro debía atribuirse a Gould, en primera instancia, pero, en no menor medida, a todos los técnicos responsables de reparar y regular el CD 318.

El descuido de unos trabajadores que dejaron caer el piano durante un traslado llevó la historia a un nuevo nivel. Hafner es hábil para poner en escena no solo la locura del músico al momento de enterarse de la tragedia, sino los roces que llegó a tener con Steinway & Sons, empeinado como estaba en que la maquinaria tenía arreglo. La odisea para encontrar un sustituto para sus grabaciones futuras, en especial la de sus segundas *Variaciones Goldberg*, puso en una situación crítica sus acuerdos con la compañía y, en realidad, agrió su relación con todo mundo.

Después de la muerte del pianista, sus objetos más apreciados siguieron una vida propia, entre ellos, el CD 318 que ahora se encuentra en el Centro Nacional de las Artes de Canadá. Ha aparecido en películas y se ha utilizado en infinidad de conciertos, no todos del tipo de música que Gould habría aplaudido. Durante una presentación, un jazzista juró haber experimentado una fuerza, acaso demoniaca, frente al mítico piano de Gould: “Me senté a tocar a Monk”, dijo en aquella ocasión, “pero salió Bach”. —

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico y escritor. Es editor responsable de *Letras Libres* (México).

PENSAMIENTO

Ladrón de fe



MARIANO GISTAIN

recuentaba las iglesias porque no hacía ni frío ni calor. Apreciaba el silencio, el espacio, la paz. A veces rezaba

por inercia, porque lo pedía el espacio, por desesperación. Rezaba a deidades remotas de la infancia, o a las estatuas que se retorcían en los altares. Repetía letanías que no significaban nada. Se reconocía en la frase “nihilismo, cinismo, sarcasmo y orgasmo”, que le reprochan al protagonista en la película de Woody Allen *Desmontando a Harry*.

Un día sintió que la persona que estaba en el banco de al lado rezaba con tanta fe que casi se le contagia. Mientras esa persona rezaba sentía que Dios estaba a su lado y casi tenía la certeza de que le escucharía si le hablaba. Otra vez, ante otro devoto, en otra iglesia, sintió la misma efusión. Era maravilloso, inefable. Pero cuando salía se interrumpía ese flujo de prístina luz, esa certeza. A veces la fe sobrevenida pululaba a su alrededor durante un tiempo, lo que le daba miedo. Dedujo que quizá había aumentado su capacidad para absorber esta irradiación, o quizá con la práctica había aprendido a detectar a los fieles más piadosos, o más desprendidos. Algunas de esas personas tenían halo —aunque no lo veía con los ojos podía sentir la vibración del aire alrededor de sus cabezas—, pero no todas le reenviaban esa conmoción incomparable, algunas, acaso ensimismadas en su propia santidad, no daban nada.

Un día, alguien dijo en una charla de bar que daría lo que fue-



ra por tener fe. A veces todo se conecta de forma misteriosa y evidente: a los pocos días otra persona que debatía en una tertulia de divulgación científica declaró esa misma necesidad (la echaron del programa).

Comprendió que allí había un nicho de mercado e intuyó que no le faltarían clientes. Su lema era:

Con uno que crea sobra.

Pero antes de lanzarse tenía que comprobar la eficacia del contagio: debía averiguar si era capaz de almacenar esa oleada de credulidad que recibía por ósmosis para luego reenviarla hacia otras personas. Es el principio de conservación de la energía, se dijo. O el de Arquímedes.

Decidió que tendría que advertir a los posibles clientes que no se hacía responsable de la duración de la acometida: les diría claramente que el mantenimiento depende de cada cual. Una cosa es el impulso inicial y otra la sostenibilidad. De todas formas, tal como había comprobado en sus propias carnes, la elevación de la primera sacudida, una experiencia difícil de olvidar, ya justificaría el precio.

También daba por hecho que este trabajo tendría que desempeñar-

lo en la más estricta clandestinidad: era una cuestión de confianza.

Para asesorarse buscó un mentor ducho en la materia: fue a una iglesia que no solía visitar (prefería los templos discretos, sin trasiego de turistas y sin vigilancia, pues alguna vez había comprobado —o quizá era una aprensión suya— que las videocámaras alteraban la calidad del fervor); se postró ante un confesonario y después de recitar algunos pecados sacados de un folleto propuso la cuestión: ¿es posible contagiar la fe?

El sacerdote, empedernido jugador de guiñóker —mezcla brutal de guiñote y póker—, no se inmutó, aunque su asiento emitió un chasquido. Solo le dijo que la fe, como su opuesto, hay que trabajarla. Ante tan enigmática sentencia no le pareció prudente insistir, pues temía que el cura recelara de su interés, como así fue: más tarde, cuando ya eran socios, el sacerdote habría de reconocer que sospechó de aquella extraña contricción.

Al principio la publicidad selectiva hizo su magia y comenzó a tener una parroquia de aspirantes a alcanzar el fervor. Más tarde unos atraían

a otros y el propio sacerdote le enviaba remesas de clientes ávidos de creer.

Temiendo defraudar a los primeros candidatos decidió ir a tiro hecho: solo iba a recolectar la fe a las capillas donde había comprobado que acudían las personas que más la prodigaban. Era tanta la intensidad y la calidad de aquellas efusiones que aun yendo con propósitos comerciales su alma de traficante se inundaba de una fe purísima que le impulsaba a llorar y exacerbar las cuatro debilidades que asediaban a aquel *Harry* de Woody Allen.

Esa combinación de experiencias casi místicas, pulsiones hedonistas y negocio era explosiva. Con el tiempo y el aumento de la demanda tuvo que fundar una empresa informal. Reclutó a sus mejores clientes para que ellos mismos fueran a recoger la fe por las iglesias; aunque no todos estuvieron de acuerdo en entregarla después a otras personas sin obtener nada a cambio, muchos reconocían sentirse felices. Algunos exigían cobrar una comisión, o que les diera de alta en la Seguridad Social. Otros sentían escrúpulos al recaudar a los clientes, que se deshacían en propinas y más de una vez les entregaron la tarjeta y los cuatro números. Pero, como les decía a los acólitos en las breves sesiones de formación, ellos también habían empezado pagando, y les había ido bien. También argumentaba que lo que garantiza la calidad del contagio es precisamente el acto de pagar, como dicen que ocurre en las visitas al psicólogo o al psiquiatra.

Las personas que proporcionaban la fe comenzaron a escasear. El halo se deshacía ante sus ojos. El sacerdote dice que nunca aceptó cobrar, aunque un porcentaje iba al cepillo de la parroquia.

El que pierde al guiñóker debe relatar una experiencia singular que haya vivido personalmente. El sacerdote ha contado esta. Incredulos, le exigimos el final. Él insiste: apenas acaba de empezar. —

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