



CINE

Maneras de ser viejos

C

VICENTE
MOLINA FOIX

Clint Eastwood nunca trabajó de actor con John Ford ni con Howard Hawks, pero yo veo en su última etapa como director un aliento *fordiano* y una manera *hawkiana* de tratar las diferencias de edad y sus enseñanzas. Tras su destacada función en *Million dollar baby*, en *Gran Torino* y en *Mula*, el tema de las paternidades fronterizas reaparece en *Cry macho*, desafortunado título de una pequeña y deliciosa parábola en la que Eastwood, que ya ha cumplido 91 años, evita siempre que puede los primeros planos y muestra ante la cámara las limitacio-

nes de su cuerpo cuando está en movimiento, sin por ello perder la ironía ni la ocurrencia del magnífico director que es. Hay cosas que el antiguo jinete de tantos westerns, los genuinos y los de spaghetti, ya no puede hacer, aunque no figure entre ellas el coqueteo y tal vez el amor; la relación que Mike, su personaje de envejecida estrella del rodeo, establece con la dueña mexicana de la cantina de carretera tiene el carácter de una seducción asistencial que podría tal vez terminar en matrimonio o no pasar del *petting*. De ambas cosas hay sugerencias, pero no evidencias.

Se trata además de una película histórica, puesto que se indica que la acción sucede en 1978, si bien tanto Texas como Tijuana aparecen intem-

porales, como ciudades de hoy; hay lugares que cambian en sí mismos para permanecer. A Mike, un hombre sin recursos en su decadencia, un amigo al que le debe un gran favor le pide cruzar la frontera para convencer a su hijo pródigo de que vuelva con él al sur de los Estados Unidos, sacando al chico de su mala vida y alejándolo de las artes seductorales, y tal vez pedófilas, de una exesposa mexicana y cabaretera. Mike inicia así el paso y la road movie, que es mejor a la vuelta que a la ida: la frontera se salva sin problemas, el muchacho acepta ir con él, los esbirros de la madre cabaretera les siguen, y entonces empieza de verdad la trama. La del hombre viejo que amó a los caballos en los que ya no puede montarse, y la del adolescente medio mexicano que, para dar más color local y mayor substancia, es poseedor y nunca se separa de un gallo de pelea, el macho del título, que desempeña un papel convincente, siendo la fauna avícola tan hispida a la imagen fílmica.

En su segunda parte, *Cry macho* no hace llorar, aunque amenaza con hacerlo. Los personajes adquieren más



colores, y Mike se autorrevela: hay ritornelos de su pasado esplendor domando la furia de los caballos salvajes, pero ese don, que ya no está en su mano ejercer, deja paso a sus otros saberes. Los saberes del hombre viejo. El hombre que, además del dominio de los caballos, puede curar las más variadas dolencias de los animales, y en especial las cabras, así como entender el lenguaje de signos de los sordomudos. Y ser también un hombre parco en palabras y recto. Un hombre justo. Hay, entre otras que llamaríamos educativas, una escena nocturna entre Mike y el joven mexicano que trae resonancias del *Río rojo* de Hawks, con el dúo que en aquella obra maestra encarnaban John Wayne y Montgomery Clift. Hawks era un maestro del *understatement*, mientras que Clint Eastwood tiene un probado fondo sentimental, que disimula; bordea en más de un momento de *Cry macho* las lágrimas, pero las contiene, y así nosotros evitamos las falacias patéticas.

Aprovechando las ocasiones y actos de recuerdo y homenaje a Fernando Fernán-Gómez por su cen-

tenario, volví a ver, en coincidencia con el estreno de *Cry macho*, una de las mejores películas de aquel, *El extraño viaje*, un retrato de adultos retorcidos y malignos, aunque cultivados, en un poblacho cazarro de aspecto tranquilo. Se trata de una farsa muy española, lo que no significa que estemos ante una españolada. Inspirada en un suceso (real) murciano, el llamado crimen de Mazarrón, si quisiéramos buscarle una región de origen habría que mirar a Galicia, pues de allí proviene, gracias a la figura de su creador, el esperpento valleinclanés. Fernán-Gómez no pretende esconder esa filiación o afinidad, pero tampoco se contenta con ella, por lo que lo galaico-esperpéntico se hace sainetesco e incluso astracanado en las escenas populares, en los colmados, en las verbenas, en los autobuses de línea y en el habla de sus moradores. Ahora bien, el poblacho tiene en un chaflán de su plaza mayor una *buen casa*, como se decía antiguamente (antes de que se prefiriera el barbarismo *casoplón*), con su fachada opaca y su interior fabulado y temido

por los que nunca pueden franquearlo. El lugar de los tres hermanos, Ignacia, la mayor (Tota Alba) y los, digamos, *pequeños*, Paquita (Rafaela Aparicio) y Venancio (Jesús Franco).

Uno de los aciertos de este filme singular dentro del cine español de su época (1964) es el carácter metafóricamente añorado de su trío protagonista, unos seres de edad insondable. Ignacia tiene rasgos físicos de señora mayor (lo era entonces esta gran actriz, nacida en Argentina y fallecida en 1983), ejerciendo su mayorazgo de manera cruel y caprichosa. A su lado, la Paquita de Rafaela Aparicio, cuyo volumen corpóreo y su invariable vocecilla hacen difícil calcularle la edad sin ir a los diccionarios, y Jesús Franco, que atipla la voz y viste como un polichinela oriental (¿un eunuco sin harén?) pero tenía cuando se rodó la película tan solo 33 años. Jesús, Jess Franck para sus incondicionales, cambió poco de físico en las siguientes décadas, como si su corsaria manera de dirigir películas por docenas o ristras le diera el elixir de una eterna y traviesa juventud. Su creación timorata de Venancio es memorable, representando él, junto a la divertida ramplonería de Paquita y la procacidad mandona de Ignacia, el verdadero lugar de los juegos prohibidos. Son viejos sin serlo, o viejos que aspiran a serlo, en el marco de una casa encantada y con la mezcla macabra de alcohol y el crimen gratuito.

¿Una rareza, *El extraño viaje*? Yo pienso que, lejos de serlo en la filmografía tan desigual de Fernán-Gómez, aquella fue una obra de ambiciosa exploración quebrada por la brutalidad de la censura, su mala carrera comercial y su propia condición de flor mefítica y anómala. La seguiría cultivando intermitentemente el gran actor y director en el teatro, en el cine y en su genial manera de ser y escribir hasta el fin de su larga vida. La de un viejo sabio. —

VICENTE MOLINA FOIX es escritor. Este año ha publicado *Las hermanas Gourmet* (Anagrama).



IN MEMORIAM

La verdad de Pete Hamill

C

FUKIKO
AOKI

Conocí a Pete el 6 de marzo de 1984 durante su primera visita a Japón, cuando lo entrevisté para una serie de artículos que se publicaron en una revista mensual. La traducción al japonés de su colección de relatos *A New York sketchbook* (1982) había

atraído la atención del público y su novela autobiográfica *Brooklyn story* (1983) acababa de ser publicada en el país. Sin embargo, su fama en Japón se debía a que era el escritor del relato en el que se basó la cinta nipona *El pañuelo amarillo de la felicidad* (1977).

Pete había estado trabajando para los tabloides desde finales de la década de los sesenta, empezando con el *New York Post*. Yo tenía curiosidad: ¿Qué lo había llevado a escri-

bir columnas periodísticas al igual que obras de ficción, como sus relatos, o novelas autobiográficas?

Cuando me reuní con él en el hotel lo primero que hice fue preguntarle por la guerra de Vietnam. Me respondió que pasó ahí diez meses como corresponsal entre 1966 y 1967. Sonrió y me dijo: “La guerra es como una droga.” Y siguió: “Pero no quise ser lo que se llamaría un escritor orientado a la guerra; en otras palabras, no me gusta tratar con eso. Sabes, no importa cuánto escribiera sobre los combates, solo iba a repetirme.”

Creyendo que habría más reportaje interesante sobre la guerra que podría hacerse desde casa, Pete regresó a Estados Unidos y empezó a escribir columnas contra la guerra. De manera puntual condenó las políticas de la administración Johnson sobre Vietnam y apoyó las manifestaciones contra la guerra. Al mismo tiempo, empezó a escribir sobre la gente de Nueva York, la ciudad en la que nació. Escribió sobre su vida cuando tenía diecisiete años y estaba recién salido de la Marina y sobre su regreso a casa en Brooklyn. Le parecía que se trataba de una “verdad” que solo él podía contar en lugar de las noticias sobre las batallas en Vietnam.

Inmediatamente después de mi entrevista con Pete me ofrecieron un empleo en la edición japonesa de *Newsweek*, y ese otoño me transfirieron a la oficina en Nueva York. Tres años después, el 23 de mayo de 1987, Pete y yo nos casamos. Por entonces él pasaba por un momento difícil, pero en noviembre de 1988 volvió a firmar como columnista en el *New York Post*. De vuelta a su elemento, empezó a golpear el teclado con gusto.

Pete escribió sobre cualquier tema, desde la visita de Mijaíl Gorbachov a las Naciones Unidas hasta el conflicto en Palestina, al igual que sobre la difícil situación de los indigentes durante Navidad. Para escribir sus tres columnas a la semana salía a las calles a escuchar las historias de

la gente, asintiendo con la cabeza a sus quejas. “A esas alturas muchas de las columnas se redactaban desde los escritorios —opinaba él—, pero [el columnista galardonado con el premio Pulitzer] Jimmy Breslin y yo empezamos a salir de la redacción para hacer el reporteo a pie que alimentaba las opiniones de nuestras columnas.”

Fue el escritor irlandés Colum McCann quien dijo: “Pete Hamill llevó la literatura al periodismo.” Las columnas de Pete describían todo: el bullicio de la calle ese día, cómo un fuerte viento mezclado con aguanieve soplaba alrededor de la ciudad y los suspiros de la gente dando testimonio de todo esto.

SU ETAPA COMO DIRECTOR DE UN TABLOIDE

En febrero de 1993 Pete fue nombrado director del *New York Post*, en un esfuerzo por reconstruir el periódico tras una severa crisis financiera. El amor de Pete al *Post* era incomparable, pero la situación era terrible. El dueño del *Post* lo vendió a Abe Hirschfeld, un conocido operador inmobiliario. El primer acto de Hirschfeld fue despedir a setenta personas, desde editores hasta reporteros, entre ellos a Pete. Su equipo inició una protesta. Fundado por Alexander Hamilton en 1801, el *New York Post* es uno de los periódicos más antiguos de Estados Unidos. Al día siguiente del despido de Pete, el diario publicó artículos mordaces contra Hirschfeld y la portada mostraba un retrato de Hamilton derramando una lágrima solitaria.

Con Pete a la cabeza del movimiento de resistencia, el *New York Times*, el *New York Daily News* y otros periódicos del país mostraron su apoyo, pero al final Pete fue despedido y el *Post* sobrevivió, aunque en manos de Rupert Murdoch.

Cuatro años después fue contratado por Mortimer Zuckerman, quien hizo una fortuna en el mundo inmobiliario, como director del *New York Daily News*. El propósito de Pete era

hacer del *Daily News* un tabloide de calidad, que no ofreciera chismes de celebridades, pero esto provocó un conflicto con Zuckerman, quien desde un inicio dejó en claro que quería competir con el *Post* de Murdoch imitando su tono sensacionalista.

Ocho meses después Zuckerman despidió a Pete. Él fue probablemente la primera persona en ser director de dos tabloides neoyorquinos y, ciertamente, la única persona en haber sido despedida de ambos. Para Pete esta fue una insignia de honor.

Pete estaba muy desilusionado porque puso su corazón y alma en el *Daily News* con la confianza sincera en que él y su equipo podrían producir un tabloide de calidad que los lectores seguirían. En retrospectiva, me parece que Pete realizó un último esfuerzo para revitalizar los periódicos de cara a la angustiante crisis que golpearía a los medios impresos, incluida la transición a los medios digitales por parte de lectores y anunciantes y el continuo declive y la desaparición de los periódicos locales.

Como director, Pete animó a los reporteros, protegió a sus colegas más jóvenes y tuvo muchos amigos, tanto famosos como poco conocidos.

UNA HISTORIA INCONCLUSA

Amaba su trabajo y trabajaba duro. A lo largo de los años viajamos y nos quedamos en México (alquilamos casas en Cuernavaca por doce años), así como en Dublín, París, Roma y Palermo. En marzo de 2014, aunque Pete gozaba de buena salud, desarrolló una nefritis aguda que le provocó un paro cardíaco. A pesar de haber sido inducido a un coma, milagrosamente sobrevivió.

Más adelante, tras haber sufrido fracturas complejas en la cadera y regresar a casa en silla de ruedas, empezó a pedir que volviéramos a Brooklyn. Aunque la idea de mover veinte mil libros y documentos junto con una persona convaleciente en silla de ruedas era realmen-

te desalentadora, no pude negarme a su insistencia de volver a su lugar natal para escribir un libro sobre él.

Nos mudamos a Brooklyn en el verano de 2016 y cuatro años después Pete se cayó enfrente de nuestra casa y se rompió el hueso derecho de la cadera, lo que requirió cirugía. Esto ocurrió en 2020, cuando cientos de personas morían al día en la ciudad a causa de la covid-19. Pete, que se notaba más débil, no tuvo fuerza para soportar la cirugía. Tres días después, en la madrugada del 5 de agosto, exhaló su último suspiro.

Ahora poseo el borrador y el esquema del libro sobre Brooklyn que empezó, así como su material de investigación y libros. Mientras leo el borrador casi puedo escuchar su voz como el primer día en que nos conocimos. Él diría que las noticias sobre cuántas personas murieron o resultaron heridas en los combates en el delta del Mekong, o qué aldea fue bombardeada, pueden ser “hechos”, pero ¿es esa la “verdad”?

Él intentó escribir sobre la verdad que a él le importaba al revisar su infancia en Brooklyn y en la ciudad, y es triste que no haya podido concluir el libro antes de morir. No obstante, Pete pasó sus últimos días en su querida ciudad natal y murió en el Hospital Metodista donde nació. Ahora sus restos yacen en el cementerio de Green-Wood.

El 24 de junio de 2021, día del cumpleaños de Pete, la calle donde su familia vivió cuando él era un niño y donde se ubica el edificio de apartamentos en el que tendría lugar gran parte de su último libro fue renombrada Pete Hamill Way, convirtiendo a Pete en un elemento permanente de la ciudad adorada que lo formó. —

Traducción del inglés de Karla Sánchez. Una versión de este artículo fue publicada originalmente en la edición japonesa de Newsweek el 17 de agosto de 2021.

FUKIKO AOKI es una periodista y novelista japonesa.



CINE

Toronto 2021: más allá del sinsabor

E

**FERNANDA
SOLÓRZANO**

ste es el reporte de una cobertura agrisabor. El sabor de boca amargo lo dejó la frustración. Si se recuerda, el año pasado los organizadores del Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF, por sus siglas en inglés) cancelaron la mayoría de sus funciones presenciales y lanzaron una plataforma para medios acreditados. Hubo películas cuya reproducción estuvo bloqueada en determinados países, pero los inconvenientes se entendían como consecuencia de un experimento sin precedentes. Trasladar a una plataforma un festival de las dimensiones del TIFF debió haber sido una hazaña tecnológica monumental.

Este año, el TIFF conservó la opción de cubrir el festival en línea, pero restringió notablemente el número de títulos disponibles en su plataforma. Parecería un reproche injusto, ya que este año el festival restableció su formato presencial, admitiendo a todo aquel que acatara las condiciones para entrar a Canadá. Por ejemplo, so-

meterse a una prueba covid aleatoria, inmediata al aterrizaje. Los elegidos, aun si tenían un esquema completo de vacunación, debían guardar una cuarentena de ocho días —más que la duración del propio festival—. No valía la pena el riesgo, mucho menos bajo la creencia de que la mayoría de la programación podía cubrirse *online*.

Este año, sin embargo, la decisión de que películas esperadas o premiadas en otros festivales no se incluyeran en la programación digital revela algo preocupante: una falta de comprensión por parte de productores y directores de cómo ha cambiado la experiencia de ver cine. La creencia generalizada es que los geobloqueos de películas se deben al temor a la piratería. En realidad, la mayoría de las restricciones tienen que ver con acuerdos de distribución (si las películas se verán en salas o en plataformas) y, en muchos casos, con el rechazo de algunos directores a que la prensa y la crítica vean sus películas en condiciones no ideales (la sala de su casa). Tengo noticias para unos y otros: cada vez son más las audiencias quienes deciden dónde ver cine. Por otro lado, quienes tenemos como tarea ver películas y

formarnos una opinión que compartiremos con otros, llevamos años incluyendo en la ecuación variables como “calidad disminuida según el formato de la exhibición”. Además de anacrónico, su remilgo es condescendiente.

El lado dulce de la cobertura siempre serán las películas. O bien, la posibilidad de verlas para luego ponerlas en el radar del espectador. Ofrezco a continuación una breve lista comentada de mis favoritas de esta edición.

YOU ARE NOT MY MOTHER, DE KATE DOLAN

Una de las secciones más sólidas del TIFF es Midnight Madness, que acoge al cine de horror. En ella pude ver la ópera prima de la irlandesa Kate Dolan, mezcla perfecta de cuento folclórico y alegoría sobre el desconcierto que causan los síntomas de una enfermedad mental. La víctima de esta confusión es Char (Hazel Doupe), una adolescente tímida a cargo de su abuela y habituada a que su madre Angela (Carolyn Bracken) pase los días echada en la cama y sin ánimos de nada. En la noche de Halloween, Angela desaparece; cuando finalmente vuelve, se comporta como otra persona: vigorosa, entusiasta y hasta un poco intimidante. Así como *Relic* (Natalie Erika James, 2020) era en esencia una metáfora sobre el Alzheimer, *You are not my mother* podría haber sido su equivalente, esta vez de la bipolaridad. El riesgo, muy bien librado, de Dolan es invitar al espectador a tomar en serio una historia familiar macabra y la posibilidad de que la “nueva” Angela sea un ente sobrenatural.

THE RESCUE, DE ELIZABETH CHAI VASARHELYI Y JIMMY CHIN

En junio de 2018, doce niños futbolistas y su joven entrenador entraron a una cueva en Tailandia. Una lluvia no prevista inundó la cueva, y los exploradores no pudieron salir. Ya que el caso fue difundido en medios de todo el mundo, se sabe que, contra toda expectativa, los niños y su entrenador fueron rescatados vivos

casi tres semanas después. Temo referirme a este documental como valioso, angustiante o emotivo porque son adjetivos que se usarían para describir cualquier crónica de supervivencia. *The rescue*, sin embargo, es un animal distinto. Los directores reconstruyen la anécdota desde la perspectiva de los buzos, los primeros en pensar que el rescate sería “imposible”. Los videos de la búsqueda provocan un sudor frío: aguas turbias, estrechos imposibles y —la imagen más surreal de todas— los niños y su entrenador esperando pacientes en un resquicio de la cueva. Igual de fascinante es el retrato de los buzos voluntarios que lideraron la búsqueda: dos ingleses introvertidos que, cuando jóvenes, vieron en el buceo de cuevas una forma de escapar a la presión de socializar. *The rescue* obtuvo el premio del público al mejor documental del TIFF y casi puede predecirse su nominación al Óscar.

ALONERS, DE HONG SUNG-EUN

Ensimismada y arisca, Jina (Gong Seung-yeon) evita interactuar con personas de carne y hueso. Su trabajo en un *call center* le permite permanecer varias horas dentro de su burbuja, mientras que sus ratos libres los pasa en compañía de su celular. Un día, un hecho perturbador irrumpe en su rutina y eso provoca el derrumbe de su fachada de insensibilidad. Las notas de prensa de *Aloners* la describen como una crítica al fenómeno conocido como *holojok*: la preferencia por vivir solo, practicada por un tercio de la población de Corea. Aunque la propia directora se refiere a sí misma como una *holojok* en recuperación, *Aloners* no sigue la ruta de la satanización de la tecnología o del regaño generacional. La brillante actuación de Gong, inexpresiva salvo en instantes clave, permite al espectador atisbar las emociones de un personaje que se ha esforzado por reprimir las. El guion sugiere una razón detrás de este entumecimiento, más relativa al trauma que a una tendencia social.

LA HIJA, DE MANUEL MARTÍN CUENCA

Con su película más reciente, Cuenca confirma ser de los directores españoles vivos más consistentes e interesantes. Como hiciera en sus anteriores filmes *Caníbal* (2013) y *El autor* (2017), juega con los prejuicios morales del espectador al poner de cabeza sus definiciones de “criminal” y “bienhechor”. Esta vez narra la historia de una pareja infértil e infeliz por ello. Ansiosos por criar a un hijo, le hacen una propuesta a una joven embarazada, recién escapada de un reformatorio: la esconderán de la policía y aceptarán que viva en su casa, siempre y cuando, llegado el momento, ella acepte renunciar a la maternidad de su futuro bebé. La aparente civilidad del trato se esfuma cuando, al poco tiempo, la joven cambia de opinión. La ambivalencia moral del relato se potencia al infinito con la actuación de Javier Gutiérrez en el rol de huésped protector. Pocos actores con su talento para interpretar personajes que aparentan benevolencia, pero son capaces de lo peor.

LO INVISIBLE, DE JAVIER ANDRADE

En un primer momento, *Lo invisible* parece ser una película más sobre ese denominador común de las sociedades latinoamericanas: una brutal inequidad económica y la existencia de élites que parecen vivir en universos alternos. Es cierto que su protagonista, Luisa (Anahí Hoeneisen), encaja en el estereotipo de mujer rica que lo tiene todo, excepto la felicidad. Sin embargo, pronto el ecuatoriano Andrade revela que la tristeza de Luisa tiene un origen mucho más oscuro que el mero *ennui* existencial. Víctima de depresión posparto, Luisa quiso dañar a su hijo y fue enviada a una institución mental. Lo “invisible” a lo que alude el título es también lo innombrable: la prohibición tácita de estar a solas con su bebé, el trauma que no se borra, y un estigma que la aísla y le impide recuperar la salud mental. La puesta en cámara de Andrade pone distancia entre el espectador y Luisa, evitando un to-

no sentimental. Las tomas por la espalda de ella, con un chongo a la Kim Novak de *Vértigo*, recuerdan al espectador que este es un relato de soledad y locura, no tanto de flagelación social.

MEDUSA, DE ANITA ROCHA DA SILVEIRA

En una ciudad de Brasil, un grupo de jóvenes obsesionadas con la “virtud femenina” llega a extremos para castigar a aquellas mujeres que consideran impuras. En redadas nocturnas y escondidas tras caretas blancas, las tunden a patadas y golpes (a una le desfiguran el rostro y lo cuentan con orgullo: es su anécdota fundacional). Con guiños al *giallo* italiano y a la estética retro *kitsch* de algunas películas de David Lynch, *Medusa* hace una parodia de la derecha cristiana que respalda a Jair Bolsonaro (y, por extensión, de las iglesias evangélicas cada vez más infiltradas en los gobiernos de Latinoamérica). Aunque el aspecto visual resulta más poderoso que el narrativo, *Medusa* es audaz en su decisión de mostrar a las propias mujeres como perpetuadoras de estereotipos y capaces de crueldad. Queda claro que su comportamiento obedece a un machismo arraigado; pero hay mucho de reivindicativo en hacer que la historia se cuente a través de personajes femeninos vigorosos —para bien y para mal, como sucede en la realidad.

ÎNTREGALDE, DE RADU MUNTEAN

Si no hay reflectores o cámaras que registren una buena acción, ¿vale la pena realizarla? ¿O invertir tiempo y recursos que no se tenían contemplados? Se antoja preguntar esto a quienes gustan de cacarear su empatía hacia los necesitados, aun si probablemente no responderían con la verdad. Por lo pronto, son los dilemas a los que se enfrentan Ilinca (Ilona Brezoianu), Dan (Alex Bogdan) y Maria (Maria Popistașu), miembros de una asociación humanitaria rumana. Tras entregar paquetes de víveres a los habitantes de la aldea que da nombre a la cinta, el trío de benefactores se dirige a una recepción ofrecida por el alcalde. De ca-

mino, un anciano les pide “aventón”. Acceden de mala gana y así empieza una pesadilla que evidencia los límites de su altruismo y lo que piensan en realidad de los pobres a los que asisten. Como buen cineasta rumano, Muntean vuelve al espectador testigo de las etapas de desesperación que recorren sus personajes. Esto último refuerza el subtexto: no es lo mismo una película sobre altruismo “sin contratiempos”, que una que, como *Întregalde*, muestre las exigencias de un involucramiento real.

DRIVE MY CAR, DE RYUSUKE HAMAGUCHI

Aunque su cronología es lineal, hay tantos mundos y cavilaciones contenidos en *Drive my car* que tiene el efecto de un relato con estructura de cajas chinas. El cuento de Haruki Murakami del que toma su nombre es apenas una de ellas: habla de un actor viudo que contrata a una chofer joven con quien comparte historias de arrepentimiento y duelo. En la adaptación de Hamaguchi y su coguionista Takamasa Oe, el drama del viudo ocurre en tiempo real e incluye la puesta en escena multilingüe de *Tío Vania*, de Chéjov. Imposible reducir la cinta a su sinopsis; ya no se diga el efecto hipnótico de su escenificación. Desafiando nociones comunes de dinamismo cinematográfico, la secuencia más poderosa tiene lugar en un asiento trasero, y muestra solo a dos hombres hablando de una mujer muerta. No hay piruetas ni arranques; si acaso el murmullo sordo de un auto que se desplaza a velocidad estable. Prepárese el espectador para una nueva definición de “vuelco”. Ganadora del premio al mejor guion en el pasado festival de Cannes y mi favorita de las disponibles en la programación digital. —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la columna multimedia *Cine aparte* y en TVUNAM 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).



LITERATURA

Diamela Eltit, una literatura desbandada



VALERIA VILLALOBOS-GUIZAR

la que nos aproximamos al mundo. Pero es también la irrupción en una zona de riesgo, “ese riesgo que porta el despliegue de la creatividad”, escribe Diamela Eltit. Peligro acarreado por las posibilidades de la imaginación que la letra desdobra, donde cada lector elabora una interpretación que irradia de manera impredecible en otras lectu-

a literatura es una entrada al lenguaje como ampliación. Un ensanchamiento de la mirada. Una expansión de la memoria y del olvido, la mira con

ras y en su propia forma de observar y habitar sus días. La literatura de Eltit es justamente eso, una ampliación, la apertura de una visión periférica y la entrada a una zona de riesgo.

Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1949), galardonada este año con el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, ha dedicado su larga carrera literaria a socavar la lengua como herramienta servil, como instrumento del poder. “Deposito mi único gesto de rebelión política en una escritura refractaria a la comodidad, a los signos confortables”, afirma Eltit. Y es verdad. Su obra, compuesta por más de una docena de novelas y libros de ensayo, es desafiante, compleja, capaz de difuminar fronteras e inaugurar espacios

de incomodidad para el pensamiento ajedrezado y mercantil. Contra la letra burocrática, la escritura literaria de Eltit que disloca el lenguaje, re-trueca categorías, cuerpos y gestos.

Una de sus preocupaciones es el vínculo entre cuerpo, poder e indefensión. Sus obras nos acercan al borde social, a la disidencia sexual, a vislumbrar a los abyectos, los residuos del orden y el mercado. Desde su primera novela, *Lumpérica* (1983), hasta la última, *Sumar* (2018), Eltit nos pone frente a cuerpos que se evidencian como territorios estratégicos de configuración del poder; como construcciones y constricciones discursivas del orden y su instauración violenta: cuerpos como colonia penitenciaria, figuras que sostienen en sí mismas las fuerzas de la dominación. Le inquieta particularmente la relación entre el cuerpo femenino, el capitalismo y el patriarcado. Ha reflexionado tanto en su narrativa como en sus ensayos sobre los cuerpos de las mujeres como espacios decisivos de sometimiento. Para ella, la despertenencia del cuerpo femenino es un territorio de negociación asediado por la hegemonía; es un objeto cautivo donde las instituciones inoculan sus mandatos. Eltit afirma que el cuerpo de las mujeres es “una ‘zona de sacrificio’ (ocupando un término medioambientalista), porque ese es el cuerpo que sostiene la economía por la vía del salario inequitativo o de los trabajos impagos. Un cuerpo-objeto rentable para la industria cosmética, un campo interminable para la ingeniería reproductiva, una mera zona psíquica, un espacio de prohibiciones, una piel para ejercer la violencia. Un no”.

En sus novelas, Eltit nos muestra la intemperie de cuerpos imposibles, imperfectos, fragmentarios, como el vagabundo perturbado de *El padre mío* (1989) o las parejas de enamorados del manicomio de Putaendo en su libro con Paz Errázuriz *El infarto del alma* (1994). Cuerpos enfermos, encerrados y confundidos, como las pacientes de *Impuesto a la*

carne (2010), la pareja de revolucionarios enclaustrados en *Jamás el fuego nunca* (2007), los protagonistas de *El cuarto mundo* (1988), una desconcertante familia recluida en su propio hogar, o bien, los trabajadores del supermercado hacinados en *Mano de obra* (2002). También nos enfrenta con cuerpos fluctuantes, adyacentes, peregrinos a lo inalcanzable, por ejemplo, los vendedores ambulantes que caminan perpetuamente a La Moneda en *Sumar*. Eltit nos estremece con familias asediadas (*Los vigilantes*, 1994) y comunidades sitiadas en los bloques de un barrio marginal (*Fuerzas especiales*, 2013).

Los desarropados, *los pálidos*, son las figuras en las que indaga para pensar cómo desocupar las convenciones dominantes que rigen la subjetividad y los cuerpos. Busca horadar intersticios estéticos, políticos y afectivos que debiliten las formas de subjetivación hegemónica, para inaugurar modos de ser más amplios, que no estén regidos por el terror de las dictaduras o por la alianza mercado-Estado. “Mi posición se funda en la visualización de un horizonte siempre latente en el que se despliega una sociedad igualitaria pero habitada libremente por la multiplicidad de diferencias”, escribe Eltit en su más reciente libro, su lectobiografía *El ojo en la mira* (2021).

Es por su interés en este despliegue que ha criticado aquellas propuestas literarias contemporáneas que solo responden al mercado editorial, a la literatura como insumo social homogeneizador, proveniente de ingenios individualistas, *literaturas selfies*, como las ha denominado: “literaturas regidas por un ‘yo’-‘mi’ disfrazado de novelas. Textos fundados en la certeza del yo y en la rigidez lineal de los acontecimientos [...] Pequeñas obras que parecen simples extensiones del confesionario feliz (aun en su tragedia de Facebook) salvo, como siempre, algunos libros que se escapan del conjunto de obviedades. Pero son excepciones que se liberan de una autobiografía sim-

ple y estereotipada. Existe un grupo no demasiado numeroso de las llamadas ‘literaturas del yo’ que consigan autonomizarse de la curiosidad por indagar en vidas ajenas; lo hacen porque acuden a un yo inesperado, audaz, abierto, propositivo, que se lee como una completa ficción en la que pueden ingresar los lectores a reconocer espacios a partir de metáforas que los incluyen”. Para Eltit, la tarea cultural debe ser espasmódica, un designio que pluralice lo monolítico de los poderes dominantes; su labor “radica en ampliar los límites literarios y proponer nuevos bordes”, porque “allí es posible relevar las formas de un trabajo alterador, antihegemónico”, posibilidades de habitar deseos fuera de las normativas.

La literatura es la teatralización de la letra, argumenta la autora, imágenes que actúan desde la sinestesia de la tinta para lograr el desgajamiento de la letra de su origen administrativo, y remover así la dominación sobre los vulnerables. La literatura de Eltit trata de procurar un acercamiento al otro y a la posibilidad de habitar de otra manera. Para la escritora chilena, es necesario confrontar la *Letra-Ley* de las actas de nacimiento y defunción, de los contratos de compra-venta, letras lineales que estandarizan, norman, limitan y distribuyen; es urgente tejer un lenguaje en la ficción que opere desde la complejidad y la opacidad, un lenguaje que abra brechas de heteronomía, que desordene el mundo, que persiga un acomodo más igualitario y comunitario.

Eltit no concibe el trabajo literario sin la política, sin embargo, su compromiso primordial es con la literatura misma, con inaugurar senderos laterales a los tirajes narcóticos del presentismo. Su pacto está con el “deseo de recodo”, como ella misma lo enuncia, con la posibilidad de desbandarse de las zonas confortables de la letra. —

VALERIA VILLALOBOS-GUÍZAR es escritora y maestra en filosofía de la historia por la Universidad Autónoma de Madrid.



PENSAMIENTO

Anuncio para potenciales inversores



MARIANO GISTAIN

nas mesas de lado a lado de la sala y unos bancos corridos. Los reclusos se sientan y les reparan unos cascos, es muy fácil ponérselos, se hace así, ¿lo ven? Siempre hay algún inútil que se hace un lío. Una vez colocado el casco en la cabeza se trata de apretar fuerte, un movimiento seco hacia abajo, eso es. Hasta que se claven los pines en el cuero cabelludo, por eso

les hemos rapado la cabeza, para evitar infecciones. En efecto, así, fuerte. Gracias, lo hacen muy bien. Es cierto, pica, duele un poco, da calor... No es nada, pasada la primera sensación te acostumbras enseguida y no sientes nada. A los que se lo han puesto bien se les enciende el piloto verde del casco, eso es... Usted, sí usted, presione más el casco, así. Muy bien. Perfecto. Ahora recibirán una suave descarga, apenas lo van a notar, pero les aviso para que no se asusten. Es una señal eléctrica muy débil para confirmar que hay conexión. ¿Vale? Adelante.

–Ahhhhhhhg.

–No es nada, ¿lo ven? Algunos incluso agradecen el rampazo, dicen que despeja la mente, como una ducha helada.

–Señor, que estos no son los presos, son los *voluntarios*. Bueno, ya sabe, los que vienen por el bocadillo.

–Ah, muy bien, mucho mejor.

–Y los candidatos a ser contratados están en la calle.

–Despídalos, con los presos y los voluntarios tenemos bastante para arrancar. ¿Están todos enchufados?

–Sí. Bueno, hay uno al que no se le enciende el piloto verde.

–Apriétele bien el casco.

–Ya lo hago, señor, está sangrando.

–¿Mucho?

–No, unos hilillos. Pero no se enciende el piloto.

–¡Vaya! Despídalo y llámeme a un suplente.

–Ya no hay suplentes.

–Da igual. ¿Qué proporción de hombres y mujeres?

–Mujeres... no hay.

–Yo pedí expresamente mujeres, no me pregunte por qué pero el cerebro femenino procesa mejor... hasta un 15% más.

–Lo siento.

–¿Qué ha pasado?

–No se dejaban rapar.

–Vaya. ¿Qué pasa con el que sangraba?

–Nada, sigue igual.

–¿Pero se enciende el piloto?

–A ratos... parpadea.

–A ver si va a romper el casco, que están sin asegurar. Sáquelo del bancal.

–No se deja.

–¿Qué?

–Que no se deja, bracea, sufre convulsiones, echa espumarajos.

–Llame a seguridad.

–No hemos contratado seguridad, ¿no se acuerda?

–Déjelo estar. ¿Y los demás, qué hacen?

–Nada, esperan, charlan entre ellos... Bien.

–Arranque el sistema, rápido. Y mire el panel.

—Ya.
 —¿Qué tal rinden?
 —Entre el 22 y el 31%.
 —Qué gentuza, escoria moral.
 —Sí...
 —Es la ruina. Hay que conseguir mujeres para mañana.
 —¿Y qué hago?
 —Llame al número que le di.
 —Y los dejo solos procesando...
 —Sí. Traiga mujeres, rápido. El cerebro de hombre es un atraso. ¿En qué estarán pensando estos mastuerzos?
 —Señor...
 —Qué pasa ahora.
 —Se me ha olvidado dormirlos.
 —Hágalo, inútil.
 —Voy. Tenga en cuenta que es mi primera vez.
 —Rápido, joder, estamos perdiendo dinero.
 —Ya, ya están dormidos.
 Bueno, alguno se resiste.
 —Doble la dosis.
 —Ya está, señor. Todo OK.
 —Vale. ¿Ha subido el rendimiento?
 —Sí, procesan entre un 45 y un 57%.
 —Algo es algo.
 —¿Puedo ir al baño un segundo?
 —No. Le voy a despedir: hoy es su primer y último día. Compruebe la conexión.
 —Sí. Todo bien.
 —Qué hacen.
 —No sé...
 —¡Mire la pantalla!
 —A ver... ahora... minan bitcoins.
 —Vale. Active la subasta del mercado. ¿Sabe hacerlo?
 —No.
 —El botón azul.
 —Ah, vale. Ya está.
 —¿Qué sale?
 —Pujan Wall Street y unas siglas en chino o japonés que no entiendo.
 —¿Quién paga más.
 —De momento el chino, o coreano, o lo que sea...
 —Dele al automático, que decida el algoritmo.
 —Ya.

—No se despiste de esa pantalla. Si alguien puja más alto, vigile que cambia sola.
 —Sí.
 —Qué tal el rendimiento.
 —Igual.
 —Vaya ruina, dígame las ganancias.
 —XXXX (codificado).
 —Bien. Reenvíelas a la cuenta.
 —Ya.
 —No las veo, ¿a dónde de las ha mandado?
 —Es que va lento...
 —¿Cómo que va lento? No veo el dinero.
 —Perdón, señor, hay un nuevo cliente pujando en la subasta.
 —¿Qué quiere?
 —Potencia virgen extra para computación cuántica.
 —¿Qué es potencia virgen extra?
 —Ni idea.
 —Pregunte a ver.
 —Voy... (...)... Bebés, señor, necesitan cerebros nuevos de tres a doce meses.
 —¿Y de dónde cojones los sacamos?
 —¿Llamo al número ese del proveedor?
 —Espere... ¿a cómo lo pagan?
 —El triple.
 —Llame.
 —Pero los cascos son de adulto... les bailarán.
 —Los rellenaremos con trapos. Seguro que hay subvenciones.
 —Sí, señor.
 —¿Qué dice el proveedor?
 —Bebés hoy, imposible. Mañana sí.
 —¿Cuánto cobra?
 —El triple.
 —No compensa. Negocie con los clientes. Pídales cinco veces más.
 —Ya voy. (...)
 —¿Qué dicen.
 —Que bien.
 —Pregunte para qué lo quieren y si es legal.
 —Voy. (...)
 —¿Qué dicen.
 —Para rejuvenecimiento celular acelerado. No se conocen efectos nocivos.
 —Adelante.
 —Voy.

—¿Qué son esos golpes?
 —El que forcejeaba, está acuchillando a todos.
 —¡Despiértelos, haga algo, no veo el dinero!
 —Xyw64y4ur9iropt.

Hasta aquí la transcripción del diálogo entre empresario y empleado. Una vez personados en el almacén clandestino los agentes verificaron que los cuerpos estaban achicharrados como si hubieran sido electrocutados y algunos mostraban heridas superficiales de cuchillo en cuello y espalda. El empresario ha sido detenido en una caseta de campo en Soria ya que no cerró el canal de comunicación, pero los agentes pudieron comprobar que no era él sino un avatar o ente automático manejado a distancia. En estos momentos los forenses intentan desbloquearlo. El empleado ha desaparecido. (El caso se archivó.)

Gracias a esa masacre se reguló el alquiler de cerebros para procesar datos, correr algoritmos y hacer operaciones de alta velocidad. La tecnología también ha mejorado, es menos intrusiva y se puede teletransportar siempre que se disponga de buena conexión. El casco debe aportarlo el trabajador, o se le presta previo pago. Yo lo sé porque fui aquel empleado casi mártir y ahora soy casi gerente. En este sector hay mucha demanda pero queda poco margen. Por eso estamos deslocalizando el modelo en terceros mundos residuales donde presos y voluntarios se pelean por el trabajo a cambio de un bocadillo y los gobiernos, alentados por el letargo que las jornadas de veinte horas producen en sujetos normalmente peligrosos, aportan valiosas subvenciones y otros incentivos. Esto es un anuncio para inversores: ¿le interesa invertir? —

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