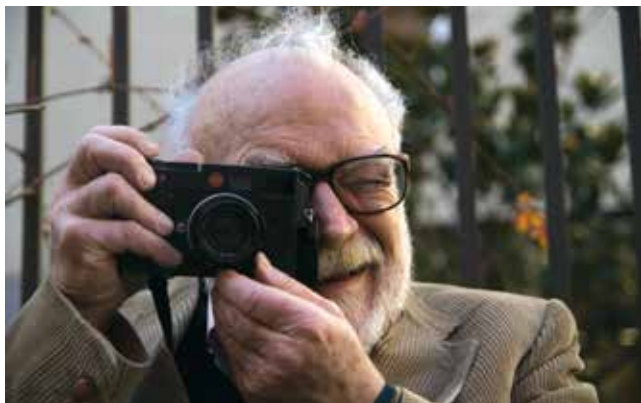


Letrillas



Fotografía: Aloma Rodríguez

CULTURA

Odio eterno a la edición moderna

por **Miguel Aguilar**

El mundo del libro ha vuelto a estar de luto por el reciente fallecimiento del editor Mario Muchnik (Buenos Aires, 1931 - Madrid, 2022), autor de dos notables libros de memorias: *Lo peor no son los autores* y *Banco de pruebas*. Algunos de los (merecidos) elogios aparecidos estos días (como los de Andreu Jaume en *Crónica Global* y Jacobo Zanella en esta misma cabecera), así como la publicación el año pasado en la imprescindible colección Tipos móviles de la editorial Trama de su libro de conversaciones con Juan Cruz Editor *para toda la vida*, permiten unas breves reflexiones acerca de este extraño oficio, a mitad de camino entre el comercio y la cultura.

La peripatética trayectoria de Muchnik, descendiente de judíos

rusos y cuyo padre Jacobo fundó la mítica editorial Fabril Editora en Buenos Aires en los años cincuenta, le llevó a vivir en varios países y en varias lenguas, y a probar varios oficios hasta que acabó siguiendo el camino familiar y creó el sello Muchnik Editores en Barcelona en 1973. Hombre culto, leído, viajado y bien conectado, pronto logró reunir un gran catálogo, coronado por la concesión en 1981 del Premio Nobel de Literatura a Elias Canetti, cuya obra editaba en España. Tras ese éxito, entre 1982 y 1983 pasó por la dirección editorial de Seix Barral gracias a su asociación con la familia Seix en la empresa Difusora Internacional, pero la venta del histórico sello a Planeta cerró prematuramente esa etapa. La década de los noventa fue

especialmente movida, ya que arrancó con su salida de Muchnik Editores en 1990, la creación ese mismo año dentro del grupo Anaya de Anaya & Mario Muchnik, que dirigió hasta su despido en 1997, y a continuación la creación de Taller de Mario Muchnik. Tener tres sellos literarios con tu nombre funcionando simultáneamente es un privilegio al alcance de muy pocos, y buen testimonio de la colorida personalidad de quien lo consiguió.

Hay una escena memorable en *Editor para toda la vida* en la que Giulio Einaudi, de visita en Madrid, le confiesa a Muchnik en el café Gijón: “Quedamos tres en este oficio. Hay un montón de gente que ejerce este trabajo, pero no lo hace como nosotros tres: Wagenbach en Alemania, yo mismo en Italia y tú en España. No hay más.” Einaudi falleció en 1999 a los 87 años, Wagenbach en 2021 a los 91 y Mario el mes pasado a los 90: parece que editar bien es bueno para la salud. ¿Pero tras la muerte de Muchnik se puede decir que ha acabado la edad de oro de la edición? ¿Que tras esos mitos y los Barney Rosset, Salinas, Barral, Gallimard, ya no hay sitio para la edición entendida como una de las bellas artes?

Desde hace ya bastantes años un clamor recorre muchos campos de fútbol, un desencanto que se resume en la consigna “odio eterno al fútbol moderno”. La modernidad se equipara a lo falso, a lo publicitario, a la pérdida de valores, a la manipulación de los sentimientos. Y se olvida de los campos encharcados, las localidades de a pie, la lluvia cuando llovía, el frío en invierno y el sol en verano, las patadas

terroríficas, los delanteros desdentados a base de codazos. Entre otros problemas del fútbol antiguo.

La edición antigua no es que estuviera libre de marrullerías, pero en general era un oficio de caballeros —algún codazo sí caería pero pocas patadas a la tibia—. Lo que imperaba, en cambio, era un delicioso amateurismo, en el que lo importante era publicar grandes obras y espléndidos autores para una selecta minoría. Lo de la selecta minoría no era un objetivo en sí, claro, sino el resultado habitual, ya que tampoco había grandes incentivos para aumentar las ventas —la única manera de sacar una pequeña fortuna de una editorial era empezar con una gran fortuna, decía Einaudi—. El incentivo quizá lo tendrían los autores, en busca de una remuneración que les permitiera vivir de su obra. Pero el amateurismo también imperaba entonces en los anticipos y las liquidaciones.

Los tiempos cambian, como cantaba Bob Dylan, que ganó un Nobel de Literatura como para demostrar que es cierto. Los campos embarrados dificultan el juego. Los goleadores lesionados no llenan los campos. La gente paga más dinero por un asiento cómodo, resguardado de la lluvia y del sol. Se alcanzaron tasas de alfabetización del 100% y porcentajes crecientes de la población llegaban a la universidad. La demanda de libros para ocio y para educación se disparó. Aparecieron las agentes literarias. Una gestión profesional permite una mejor difusión de las obras y una remuneración más justa para sus autores, en un círculo virtuoso. El criterio sigue siendo del editor, pero este no puede considerar que hace bien su trabajo si no logra que las obras que elige lleguen al público más amplio posible. Llevado al extremo, publicar a un gran autor y que no lo lea nadie debe ser considerado un fracaso.

Es absurdo pensar que vivimos en el mejor de los mundos posibles e inevitable añorar los whiskies y las

charlas con los grandes editores internacionales en los salones de vetustos hoteles, y la audacia, la inteligencia y el gusto de esos pioneros. Pero basta un paseo por cualquier librería española medianamente bien surtida para poder decir de la edición literaria la frase que se le atribuye a Mark Twain sobre sí mismo: “La noticia de mi muerte es algo exagerada.” —

MIGUEL AGUILAR (Madrid, 1976) es director editorial de Debate, Taurus y Literatura Random House.

POLÍTICA

Nacionalismo, cosmopolitismo y el futuro de Europa del Este

por **Ricardo Dudda**

El cosmopolitismo es un humanismo. Está enraizado en la visión ilustrada de que la dignidad humana trasciende las fronteras. Parte de la idea de que es imposible no tener raíces, pero no es imposible trascenderlas y encontrar arraigo más allá de tu origen. El cosmopolitismo puede ser también, desafortunadamente, una forma de privilegio. Lo saben los refugiados que envidian a los ciudadanos de los Estados-nación y sus Estados de bienestar. Un refugiado es un verdadero cosmopolita, pero es un cosmopolita reticente; quiere dejar de serlo cuanto antes. El cosmopolita suele estar contento con su condición apátrida porque tiene un lugar de origen incuestionable, un lugar al que volver; con la seguridad y estabilidad que proporciona vivir en una democracia liberal o un Estado estable el cosmopolitismo resulta sencillo. Solo puedo considerarme realmente

un ciudadano del mundo si antes soy un ciudadano de un Estado que me protege. Es algo en lo que insistió Hannah Arendt en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial cuando reflexionó sobre los derechos humanos: solo existen si hay un Estado detrás dispuesto a protegerlos.

Como ha escrito Oliver Bullough, autor de *Moneyland* y del recién publicado *Butler to the world* (sobre cómo Londres se ha convertido en el refugio de la oligarquía rusa), “El dinero se mueve a través de las fronteras, pero las leyes no. Los ricos viven globalmente, el resto de nosotros tenemos fronteras.” El verdadero cosmopolita en el siglo XXI es el oligarca que compra pasaportes en paraísos fiscales, el privilegiado que no cree en las fronteras porque se mueve a través de ellas como el dinero. El otro verdadero cosmopolita contemporáneo es el refugiado que arriesga su vida para llegar a un lugar mejor y acaba atrapado en el limbo.

La invasión rusa de Ucrania ha acentuado una brecha que ya existía entre Europa occidental y Europa del Este. Es una brecha entre el cosmopolitismo y el nacionalismo. Para los países de Europa del Este, que han vivido bajo la opresión imperial hasta hace apenas tres décadas, el cosmopolitismo siempre ha sido una imposición.

Aunque hoy los países de Europa del Este son muy homogéneos étnica y religiosamente, históricamente la región ha sido muy multicultural: convivían protestantes, católicos, judíos, eslavos, gitanos. Hubo épocas en las que los habitantes de Europa del Este no sabían muy bien qué nacionalidad tenían. Si preguntabas a un bielorruso de la primera mitad del siglo XX qué nacionalidad tenía quizá te respondía con su religión. El escritor judío Aharon Appelfeld nació en Chernovitz (hoy Chernivtsi), una ciudad que formó parte, solo en el siglo XX, de Austria-Hungría, el Reino de Rumanía, la Ucrania soviética y la Ucrania democrática. Durante años



Fotografía: Bucha, Ucrania / Wikipedia.

su *lingua franca* fue el alemán pero tuvo una gran población judía antes del Holocausto. En Ucrania se idealiza a menudo el pasado multicultural de una ciudad como Lviv, o Leópolis, que formó parte del Imperio austro-húngaro, Polonia y ahora Ucrania. Mucha de su población era judía pero también fue un importante epicentro del nacionalismo ucraniano. En *Otra Europa*, el poeta polaco Czesław Miłosz narra su vida a través de los cambios de fronteras que se produjeron en su región natal: cuando Vilna se adhirió a la recién creada Segunda República de Polonia, los Miłosz, para volver a su pueblo natal en Lituania, a pocos kilómetros de Vilna, tenían que cruzar la frontera ilegalmente.

La diversidad de la región tenía una parte enriquecedora, como ocurre en muchos lugares fronterizos y multiculturales. La lengua no determinaba la identidad, sino el apego al territorio. Como escribe Miłosz, muchos europeos del Este “tenían una visión del mundo de corte vertical: un pequeño pedazo de la tierra, sentida más como un llano que como una esfera, y, por encima, el cielo”. Pero detrás de esa

diversidad había mucha sangre: los cambios de soberanía surgían como consecuencia de guerras e implicaban grandes cambios demográficos. Ser un cosmopolita en la primera mitad del siglo xx en Europa del Este implicaba ser víctima de la Historia con mayúscula, o ser un peón de grandes poderes.

En Europa Occidental, la Historia es historia. En Europa del Este, no. Para los países bálticos, Polonia, Moldavia, Eslovaquia, Hungría, República Checa, Ucrania, la Historia sigue presente en una amenaza existencial constante desde el Este. Esa amenaza constante ha exacerbado su nacionalismo, que funciona como un mecanismo de defensa. Tras siglos de imposición imperial de fronteras y soberanías y heterogeneidad (casi siempre a través de la sangre), la población de Europa del Este tomó el camino de la emancipación nacional para protegerse de la opresión del pasado. Como ha señalado Branko Milanovic, las revoluciones tras la caída de la URSS fueron más nacionalistas que democráticas. Por eso, según la lógica de los gobernantes de Europa

del Este, la defensa de su homogeneidad étnica y religiosa es también una defensa de su integridad territorial. Como escribe Milanovic, “Si se las considera [a las revoluciones de 1989], como creo que debe hacerse, revoluciones de emancipación nacional, simplemente como el último despliegue de una lucha de siglos por la libertad, y no como revoluciones democráticas en sí mismas, las actitudes hacia la migración y los llamados valores europeos se vuelven totalmente inteligibles.”

Por eso la brecha ya existente entre Europa Central y del Este se puede exacerbar tras la guerra en Ucrania. La diferencia de valores va unida a una cuestión existencial, no simplemente moral. Los países del Este de Europa son más conscientes de la amenaza rusa y por eso son más reacios al cosmopolitismo de más al oeste.

La respuesta europea a la invasión rusa de Ucrania ha sido contundente y, salvo excepciones, unida. Pero no hay que cometer el error de pensar, como ya ocurrió con el Maidán, que los ucranianos luchan exclusivamente por la democracia liberal o la Unión Europea. Hay un alto componente de esto: la principal desavenencia entre Rusia y Ucrania no es cultural sino de modelo político. Ucrania ha rechazado en varias ocasiones el modelo autoritario ruso. Pero esa lucha por la democracia es inseparable de la emancipación nacional. Los ucranianos defienden su propia integridad territorial y luchan para no acabar convertidos en un territorio cosmopolita, es decir, una región donde la diversidad no es natural sino una imposición sangrienta de la Historia. Los más de cuatro millones de ucranianos que han tenido que abandonar su país como consecuencia de la invasión rusa se han convertido en refugiados; son cosmopolitas a la fuerza, como muchos de sus antepasados. —

RICARDO DUDDA es periodista y miembro de la redacción de *Letras Libres*.



Fotografía: Amelia Castilla (@amelia_castilla) / Twitter.

PERIODISMO

Amelia Castilla: Ocho entierros para retratar un país

por Aloma Rodríguez

El nombre de Amelia Castilla está ligado a la sección de cultura de *El País*, también al suplemento *Babelia* y más tarde al dominical del mismo periódico. La editorial Demipage acaba de publicar un libro que reúne las ocho crónicas de los ocho entierros que la periodista cubrió a lo largo de su carrera. Carmen Polo, Camarón de La Isla, Lola Flores, Antonio Flores, Paco Rabal, Rocío Jurado, Antonio Vega y Enrique Morente son los personajes a cuyas despedidas acudió. Los entierros ofrecen estampas del país que era en cada momento y el libro tiene algo de novela de aventuras y de épica periodística. Hay una

visión crítica del periodismo y de la manera en que trata la cultura.

Mis entierros de gente importante reúne las crónicas de ocho funerales que cubrió para *El País*, aunque ampliadas y reescritas. ¿Cuándo se dio cuenta de que tenía un libro ahí?

La idea venía de lejos, de mis años como redactora jefa de *El País Semanal*. Fue una amiga, Andrea Aguilar, una máquina de pensar temas, la que me animó a publicar esas crónicas que resumían mi paso por las secciones de Cultura y *Babelia*, pero en esos momentos ni siquiera me lo planteaba. Tras la pandemia con millones de muertos, comprendo cómo los ritos de despedida nos ayudan a sobrellevar el trance de la muerte. ¡Y qué mejor homenaje que unos entierros a lo grande! Desde el principio tuve claro que quería contar cómo se cocinan las noticias, desde que llegan a nuestras manos, con las prisas, los cambios de planes, las fuentes y los viajes, todo el preámbulo a su publicación, en la que pasan a manos de los lectores. Al recabar la información que había publicado (arranca en 1988 con Carmen Polo de Franco y se cierra en 2010 con la capilla ardiente de Enrique Morente) me doy cuenta

de que tengo ocho entierros que representan ocho maneras de vivir. Lo que los separa, además de la época, es la gente que los despide.

No hubo selección porque no cubrió más entierros. De Carmen Polo a Enrique Morente, los entierros que aparecen aquí son de personas populares. ¿Cuál fue el que más le impresionó?

Seguramente el de Camarón porque marcó mi carrera. No he conocido a un divo más humilde. Lo había entrevistado y había alucinado en alguno de sus conciertos, con ese público que lo adoraba como un Dios: “Camarón, hijo, ya puedo morirme.” Pero el día de su entierro, entre aquella multitud dolida que gritaba su nombre, me doy cuenta de que el flamenco, además de una música, representa una forma de vida. Una vida que yo, que no sabía dónde poner un olé, podía narrar.

Por casualidades, en el libro hay muchos cantantes y muchos flamencos, también algunos ecos: Camarón y Morente; Lola Flores y Rocío Jurado; Antonio Flores y Antonio Vega. La muerte es lo que más consagra.

Si la muerte les alcanza cuando aún son jóvenes, como sucedió con Camarón, Antonio Vega o Antonio Flores, puede ayudar a construir el mito para las nuevas generaciones pero no fue definitivo. Lola Flores, Enrique Morente, Paco Rabal o Rocío Jurado forjaron una identidad, poseían un talento salvaje, revelado a fuerza de hambre. Ya estaban consagrados cuando murieron, se habían convertido en fenómeno de masas. Todos disfrutaron del éxito y lo vivieron intensamente. Si hubiera que ponerles un epitafio podría ser: Confieso que he vivido.

Parte del secreto del periodismo es que el tema nunca es solo el tema: el entierro de Lola Flores no es solo el entierro de Lola Flores, le sirve además como termómetro social,

para tomar una foto del país en cada momento. ¿Es deliberado o se cuele sin más?

El periodismo, en parte, supone mirar y contar. A algunos los conocía bien porque los había entrevistado y seguido su carrera, lo que me aportó mayor conocimiento sobre el ambiente que los rodeaba en ese momento de la despedida, pero nunca quise emitir juicios de valor. Al verlo con la perspectiva del tiempo transcurrido y sumarle cómo vivíamos en las redacciones y los cambios que experimentaba el periodismo en esos años, me doy cuenta de que con ellos se apaga una época, quizás el siglo xx.

Es un libro también sobre periodismo, no solo porque reúne reportajes, sino porque hay una reflexión sobre el oficio, sobre el papel de la cultura en la prensa y sobre el género del obituario.

La necrológica es un género que requiere especialización y una buena agenda para preparar los textos con antelación. Técnicamente funcionan mucho mejor que cuando se recurre a la improvisación. Se trata de textos muy leídos pero ingratos para los periodistas que, en ocasiones, nos movemos con muchas prisas a la hora de redactarlos, especialmente ahora en tiempos de internet. La prensa anglosajona dispone de secciones específicas muy sobrias y documentadas. Nosotros tendemos más al sentimentalismo y al derroche mortuario.

En ese sentido, se cuenta también la aparición del sensacionalismo, muy ligada a la llegada de las televisiones privadas...

Tras el monopolio de Televisión Española, las nuevas cadenas privadas empezaron a competir por lo escabroso, especialmente, en los programas dedicados al corazón. Se ve en el entierro de Antonio Flores y después con el de Rocío Jurado, convertido en un circo mediático que aún no ha concluido. El atractivo que generan las

desgracias ajenas suma cuotas de pantalla desconocidas, lo vemos cada vez que se produce una tragedia, ya sea el asesinato de un niño o un entierro. Convertimos en espectáculos las despedidas íntimas, priorizando amoríos y escándalos económicos en busca de mayores audiencias. Las web de los medios con su seguimiento de las agnias minuto a minuto también contribuyen a que campeen los tópicos.

El libro tiene algo de novela de aventuras, con la épica del periodismo y la cocina de las noticias. También tiene algo de trágico: de retrato de un mundo que ya ha cambiado con la interrupción de internet y las redes sociales que han impuesto la inmediatez como casi el único criterio.

La inmediatez siempre ha formado parte de la profesión pero disponíamos de tiempo para investigar las noticias y acudir al lugar de los hechos. En poco más de dos décadas han desaparecido algunas bases del periodismo. Los medios de comunicación se encuentran inmersos en una revolución sin precedentes. La crisis económica, la caída de la publicidad, la práctica desaparición del papel e internet nos han encerrado frente a las pantallas, más pendientes de los *like* que generan las noticias que de hacernos una buena agenda. Las plantillas de los medios se encuentran bajo mínimos y los colaboradores, cada vez más habituales y más pobres, se llevan la peor parte. ¿Cuántos de los periodistas que se encuentran cubriendo la guerra en Ucrania han tenido que costearse el viaje y hasta sus propios chalecos? ¿A cuánto se paga una crónica?

¿El entierro de quién le habría gustado cubrir y no pudo?

El de Enrique Tierno Galván, que murió siendo alcalde de Madrid. Lo conocí cuando escribía sobre información municipal en el diario *El País* y viví alocadamente los años de “la movida”, pero su muerte me pilló en

La Habana, disfrutando de mi luna de miel. Los madrileños le dieron un buen adiós a su alcalde.

La parte más amarga del libro no es la muerte de genios, sino esa sensación de que el periodismo ha empeorado y que la consideración de la cultura dentro de la prensa siempre ha sido un poco pobre.

A todos, bueno a casi todos, nos gustan los libros, el cine y la música, pero frente a las guerras o las pandemias, las noticias de cultura suelen dejarse para el final, como el broche que aporta *glamour* a los medios. Diría que hace falta un premio gordo, un escándalo o una muerte para que una noticia de cultura alcance la portada. Y cuando eso sucede ahí estamos los periodistas para embellecer las tumbas. —

ALOMA RODRÍGUEZ es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*.

CINE

Cuando las cosas se mueven en círculos

por **Bárbara Mingo Costales**

A finales de los años setenta la lisboeta Manuela Serra, que había estado estudiando cine en Bruselas entre 1971 y 1974, comenzó a rodar una película en Lenheses, una freguesía de Viana do Castelo a seis horas a pie de la ribera portuguesa del Miño. En la película retrata la vida de los habitantes del pueblo, el trabajo constante que exigen el campo y los animales domésticos, las relaciones entre los habitantes y la vida cotidiana que se ha llevado a lo largo de generaciones, o eso parece al verla. Serra tardó varios años en rodar la película, que se estrenó en 1985 con el título de *O movimento das*



Fotograma: *O movimento das coisas*, de Manuela Serra

coisas y que ganó varios premios en festivales.

A pesar de los premios y del interés que despertó, y a pesar de que su directora formaba parte del grupo de nuevos cineastas portugueses, la película no llegó a saltar a los circuitos comerciales y durante casi cuarenta años y hasta su recuperación a partir de 2021 se ha mantenido como un hito oculto del cine portugués, que marca un camino pero es invisible. En la pasada edición del festival de cine documental Punto de Vista, que se celebra en Pamplona, hubo una proyección multitudinaria de la película seguida de un coloquio entre su directora y la también cineasta Mercedes Álvarez, elegida por su admiración confesa a Serra y por haber rodado la película *El cielo gira*, donde registra los que parecen los últimos días de Aldeaseñor, en la provincia de Soria.

Como en otras películas programadas en el festival, la de Manuela Serra mantiene un vínculo especial con el río, enaguado en este caso el Limia, que baja desde el orenseño monte Talariño para surtir, entre otros, los campos de Lenheses, y que a veces se ha identificado con el mítológico Leteo, igual que se dice que Cádiz se levantó sobre La Atlántida.

Esta leyenda del río cuyas aguas provocan el olvido contrasta con el empeño de la película en conservar, mediante la fotografía en movimiento, los últimos reflejos de un mundo que parece a punto de desaparecer.

Algunos de los más bellos planos de la película recogen a un barquero que cruza el río a última hora de la tarde, como un contorno de hombre sobre el agua que reverbera, montados de manera que esa soledad contrasta con la bullente actividad social que hay a pocos kilómetros, en el pueblo. Pero en realidad todos los planos de la película podrían considerarse algunos de los más bellos. Los primeros muestran la vida doméstica, organizada por las mujeres, por supuesto. La casa no se limita a la propia familia nuclear; se expande hasta un sistema de distribución de tareas y atenciones que se ha mantenido durante generaciones y que, como sabemos porque lo hemos vivido en los años posteriores al rodaje de la película, empieza a tambalearse. Las mujeres se desloman trabajando en las casas y en el campo. Los hombres trabajan fuera. Los niños corretean al aire libre. Hay citas recurrentes y móviles que los reúnen a todos (la misa, la cosecha, el entierro de un vecino, una fiesta).

Los niños, muchos, bajan en tropel a merendar. Una mujer hace pan (es asombrosa la pericia con que transforma la masa en una hogaza perfecta, con un giro de muñeca que parece el truco de un ilusionista). A partir de aquí veremos cómo comen, cómo siembran, cómo alimentan al ganado, y gran parte de lo que vemos, aunque se rodó hace cuarenta años, podría haberse rodado hace doscientos, si hubieran existido entonces las cámaras de cine. Hay una mujer joven que se peina frente al espejo y se arregla a la que también veremos trabajando en una fábrica, y es ese entorno el que nos da una pista del siglo en el que estamos. Es posible que las reservas que produjo la película y que obstaculizaron su distribución normal tuviesen que ver con la imagen que da de Portugal, como un país anclado en décadas anteriores del siglo xx. A veces parece que la película podría haber sido rodada en los años cincuenta. Lo cierto es que muchos pueblos de Portugal y España han dado esa sensación hasta hace muy poco.

La película tiene trama, pero es una trama circular, a la que podríamos incorporarnos en cualquier momento. De la misma manera, los personajes se van pasando el protagonismo unos a otros a medida que transcurre el metraje. Quizá la joven trabajadora de la fábrica es el personaje que de manera más obvia lleva latente una historia que no se acaba de desarrollar. La vida que se retrata es dura, apenas concede descansos, aunque los personajes no aparecen quejumbrosos. Precisamente con lo circular tiene que ver una de las secuencias que más huella dejan: es el registro de una fiesta de la cosecha, para la que se necesita la ayuda de todo el pueblo y que no es solo quehacer sino también celebración. Los participantes cantan a la vez que hacen el trabajo. Se reparte comida y bebida. Las mujeres se han adornado especialmente, con diademas y flores. Es en esta secuencia donde el agudo ojo pictórico de Serra se hace notar

de manera más evidente: hay primeros planos de mujeres que recuerdan a las pinturas de El Fayum, solo que con más viveza en los colores, menos ocres. El rubor de las mejillas de las mujeres hace pensar en pinturas babilónicas nunca vistas. Cuando cantan es como asistir a algo mágico, como ver que un retrato se arranca a cantar. Y los planos generales de la fiesta que está teniendo lugar hacen el milagro de traer a la memoria pinturas antiguas y animarlas. Es imposible asistir a esta fiesta y no pensar en *La boda campesina* de Brueghel el Viejo, y ver cómo todos los personajes que conocemos congelados se levantan y se ponen a bailar. Aquí Manuela Serra hizo magia. El gesto de encuadrar con las manos, cuando se está preparando un plano, abre en el espacio un hueco donde se incrustará el tiempo. —

BÁRBARA MINGO COSTALES es escritora. En 2021 publicó *Vilnius* (Caballo de Troya).

MÚSICA

Bowie, el retaguardista

por **Rodrigo Fresán**

Pocos artistas en la historia del rock'n'pop ha habido más preocupados por el cambio constante y la evolución ininterrumpida y el marcar territorio proponiendo tendencia que David Bowie. Ese virus de la mutación constante que contagiaron los Fabulosos Cuatro de Liverpool prendió con extática furia con el Maravilloso Único de Brixton y así buena parte de su carrera se vio marcada por un insaciable ansia de ser vanguardia. Ahora, la reedición de *Toy* (descartado y archivado y roto en su momento, año 2000, por movimientos sísmicos y “problemas de

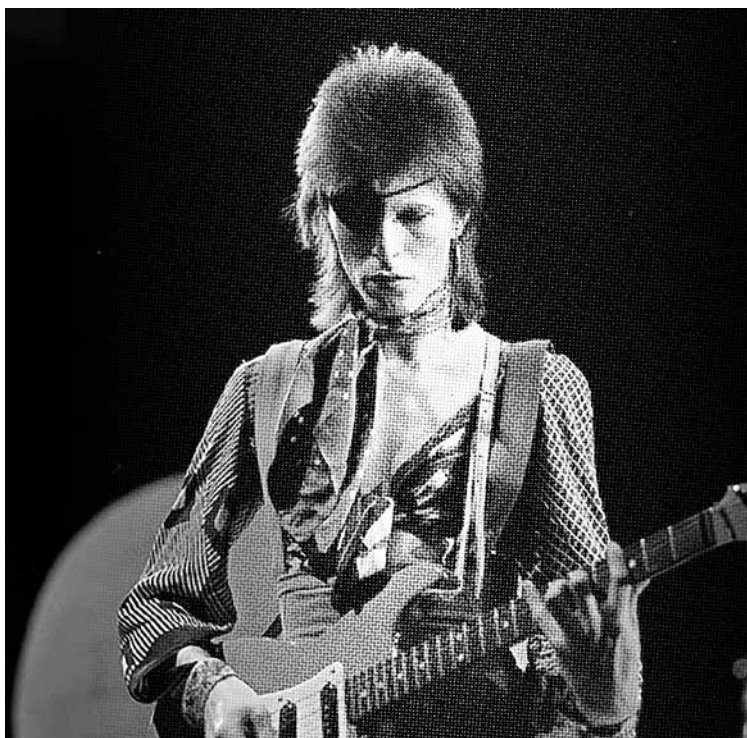
calendario” en su discográfica de por entonces, EMI/Virgin, y compuesto casi en su totalidad por reaproximaciones a canciones de los sesenta y primeros setenta) propone acaso el más inesperado movimiento en la obra y vida y muerte de Bowie: la póstuma resurrección de un álbum fantasmagórico y ya en su momento en reanimación suspendida como guiño paradójico. Así, con el juguetón *Toy*, muerto pero vivo, Bowie por fin deja de ser vanguardista para consagrarse como retaguardista de sí mismo en lo que cabe considerarse como una de las joyas definitivas y definidoras de ese catálogo tantas veces relanzado y (certificado como el que más vinilos ha facturado en lo que va del siglo XXI) hace poco vendido a la Warner por 250 millones de dólares. (*Memo para memos y memes*: leer hoy a Joyce, Proust, Musil, Broch & Co. es la mejor forma de retaguardismo.)

Sí: en y con *Toy*, un muy entusiasta Bowie (por el momento de su grabación, energizado por su actuación sublime en el Glastonbury Festival) juega y mira hacia atrás sin ira. Y decide tomarse la revancha —con modales que combinan el modelo para armar frankenstiano y el autovampirismo draculino— de galvanizar con sangre nueva a un puñado de canciones de su perdedora prehistoria triunfalmente recuperadas en apenas nueve días en el estudio de grabación.

Porque en eso también fue original Bowie: en un paisaje en el que el relato habitual es el de empezar triunfando con un *single* (que puede acabar resultando en *one hit wonder*, el primero de muchos o la piedra fundamental de un carrera por caminos secundarios por los que suelen transitar las parpadeantes estrellas “de culto”), el por entonces David Robert Jones se pasó buena parte de los *swinging sixties* cambiando de nombre y de estilo y de bandas (The Konrads, The Mannish boys, Davie Jones and The King Bees, The Lower Third, The Riot Squad) con la constante del

fracaso como puente quemado y estribo suelto. Con prisa y sin pausa hasta el despegue rumbo a las estrellas de la entonces considerada *novelty song* y hoy *standard* “Space oddity”, en 1969, cinco días antes de la cuenta regresiva para el Apollo 11. Y esa canción que entonces supuso apenas un tan deseado pequeño paso al frente para un hombre devino en gran salto para la humanidad de un artista más que dispuesto a amar a lo alien, empezando por sí mismo.

Aquí y ahora, *Toy* (top ten de ventas en buena parte del mundo) deviene en artefacto fascinante. Siniestra y graciosa portada diseñada por el propio Bowie con ecos de aquel bebé monstruoso del *Eraserhead* de David Lynch que contiene tres CD/versiones (la oficial, la de “alternatives & extras” y la “unplugged & somewhat slightly electric”, acaso la mejor) revelando a alguien con voz en estado de gracia y mirada bicolor a la hora de reinterpretar un tiempo perdido a recuperar. Y lo más interesante de todo (lo, insisto, vanguardistamente retaguardista) es lo que por entonces sonaba desesperado por dejar una marca (y por momentos haciendo guiños/tics muy nerviosos a The Beatles y a The Kinks y a The Who y a The Walker Brothers, comprobado en las versiones originales en la retrobox *Conversation piece* de 2019 o en recopilaciones anteriores como *Early on: 1964-1966* o *The Deram anthology 1966-1968*), en el 2000 suena inequívocamente a un influyente David Bowie influyendo al David Bowie que alguna vez fue. Y este Bowie milenarista es, por fin, un Bowie a quien ya (un tanto materialmente fatigado del adjetivo *camaleónico* como reflejo automático de lo suyo así como de las máscaras Major Tom, Ziggy Stardust, Thin White Duke Made in Berlin, MTV King invitando a danzar con amor moderno, o incomprendido y efímero líder de Tin Machine) solo le preocupa ser él mismo luego de unos años noventa complicados pero



Fotografía: Wikipedia.

más que listo para afrontar y abordar el nuevo milenio.

Frustrada la edición de *Toy*, un justa y justicieramente despechado Bowie cambiaría de discográfica para lanzar en 2002 y 2003 los vigorosos *Heathen* y *Reality* (con himnos-manifiestos como “New killer star” y “Never get old”, y en los que algunos tracks de *Toy* se colarían como b-sides y extra-tracks antes de una filtración parcial y pirata en 2011 con diseño Lego o de piezas sueltas en la antología en reversa *Nothing has changed* del 2014). Y luego desaparecer por una década hasta esa suerte de autocentrifugación-catálogo de todo lo anterior que fue el celebrado *The next day* (en el que aún hoy son muchos los que aún piensan que “Valentine’s day” es una oda al día de los enamorados cuando allí se le canta a la mente desencajada y al gatillo caliente de joven masacrador escolar) coincidiendo con la exitosa megaexposición itinerante *David Bowie is*. Tres años después, el perfectamente

calculado autorréquiem y canto de cisne negro de *Blackstar*.

Apreciado hoy, *Toy* puede entenderse como acaso el más autobiográfico de todos los álbumes de Bowie: la autopostal de un hombre que cayó a la Tierra pero que se pone de pie y se erige como el mejor memorialista de sí mismo en canciones con la admisión de quien se sabe abierto a utilizar todo lo ajeno que le rodea para la elaboración de lo apropiadamente propio. Alguien confesándose perverso polimorfo *tutti frutti* (“I dig everything”), con la desesperación de quien se sabe ignorado (“Conversation piece” donde se lamenta con un “Soy invisible y estoy atontado / Y nadie me recordará”), con la necesidad de ser uno de los *very few* de las tribus cool de entonces (“The London boys”), con la tristeza del enamorado no correspondido (“Shadow man”) o del amante eufórico (“Let me sleep beside you”) o del amoroso obsesivo (“Baby loves that way”) o del flechado flagelado

(“You’ve got a habit of leaving”) y, finalmente, lanzando el casi grito primal solipsista (“Can’t help thinking about me”) de quien desea volver a ser de nuevo un niño y sentirse tan seguro de sí mismo como entonces. “Toy (your turn to drive)” –canción del 2000 pero, según Bowie, pensada *à la* sesentas– completa la jugosa jugada y se despide a sí mismo, al que alguna vez fue y vuelve a ser, con un “Tú haces mis canciones / Tú haces mi corazón / Tu turno de conducir / Está todo en las canciones / Está todo en tu mente.”

En una entrevista en la revista *Mojo* –por los tiempos de *Toy/Heathen*– Bowie, como editor invitado, reflexionaba sobre el estado de sus cosas: “La madurez te ofrece cada vez menos preguntas. Pero esas pocas preguntas están cada vez mejor formuladas. Probablemente sean preguntas más importantes y las respuestas sean más difusas, porque de lo que se trata ahora no es de qué hacer con tu vida sino de cuál es su verdadero sentido. ¿Para qué sirve? ¿Y quién hace mejor ropa: ¿Gucci o Armani?”

En *Toy*, un Bowie impecablemente (re)vestido en las fotos del cuadernillo interno, optó y hoy, ectoplasmático, elige reforzar el puzle interminable (seguro que hay más por venir) de su autorretrato desde el Más Allá pero más aquí que nunca. En realidad, *Toy* fue/es un –otro– juego travieso del siempre travieso Bowie, invitando a partir de entonces a que lo miren ya cansado de ser *voyeur*. *Toy* –no puedo ni quiero dejar de escucharlo– como el sonido de alguien jugando solo a la vez que invitando a los demás. Bowie dando marcha atrás para tomar impulso para saltar, retrocediendo para avanzar, siendo más vanguardista que nunca desde el frente de la retaguardia.

Como si es ayer, como si será hoy, como si era mañana. —

RODRIGO FRESÁN es escritor. Su libro más reciente es *Melville* (Literatura Random House, 2022).

Carta a un joven poeta

por **Clive James**

Para empezar, déjalo si puedes. Quien no tenga una motivación neurótica no debería seguir en el oficio, pues las probabilidades de fracasar son demasiado altas, y las decepciones demasiado crueles. Por tanto, entiendo que escribes poesía porque sientes que eso es lo que debes hacer, y no solo porque piensas que es una actividad más gratificante que reponer estantes de supermercado. Aunque bien pensado, esta última suposición es errónea estadísticamente: el estante medio no solo es más útil para la sociedad que el poema medio, sino también superior como obra de arte.

Comprometido con tu destino vital con un ardor digno de John Milton, ya habrás advertido que tu trabajo merece más críticas que elogios, y más indiferencia que otra cosa. Intenta que los elogios te resbalen. Trabaja en tu nuevo poema hasta dejarlo perfecto, no porque así vaya a gustar a más gente—de hecho, puede que guste menos—, sino porque en su versión definitiva demostrará ser un artefacto independiente, invulnerable incluso ante tus propias dudas. Si el poema cree en sí mismo, llegará el día en que puedas mirar atrás y preguntarte cómo logras-te escribirlo. Por lo general, ese día, si llega, llega pronto; pero rara vez llega de inmediato, así que guarda todo lo que escribas hasta estar realmente seguro de haberlo terminado. He aquí la frontera entre el aficionado y el profesional. Si el impulso creador es lo bastante fuerte, uno tiende a ignorar los defectos y decidir de forma prematura que ha acabado el poema. No confíes en tu propio entusiasmo hasta que se apague.

Geoffrey Grigson, un editor muy poderoso en su época, creía que un poeta no debe llevar un cuaderno de notas. Afirmaba ser capaz de detectar a un “poeta de cuaderno” a un kilómetro de distancia, del mismo modo que el carcamal Malcolm Muggeridge afirmaba poder distinguir a una mujer que toma la píldora por la luz mortecina de sus ojos. Geoffrey Grigson se equivocaba. Lleva contigo un cuaderno de notas: basta con un cuaderno de ejercicios normal y corriente. Si apuntas tus observaciones con suficiente precisión, acaso empiecen a convertirse en poemas, que entonces podrás trasladar a tu cuaderno de trabajo. Este debe ser de tamaño folio, pues así podrás contemplar el poema en su integridad a medida que lo construyes. También puede servirte para ejercicios de estilo. Por regla general, el cuaderno de trabajo solo debe contener aquellos poemas que piden ser terminados, aunque pocos lo serán, a menos que sepas permutar palabras al servicio de una forma. Puedes desarrollar una carrera literaria sin tener pericia técnica, pero dejarás muchos poemas inconclusos, y ninguno de ellos tomará derroteros inesperados por la métrica escogida. Sin dotes técnicas nunca te sorprenderás a ti mismo, y por tanto raramente sorprenderás a los demás. No hace falta que domines la villanesca ni la sextina, pero nunca dejes de practicar el endecasílabo ni el alejandrino, aunque solo sea por tener un nombre para el verso que hayas escrito por accidente. Si quieres que tus cesuras y anacrusas fluyan, practica con el soneto, aun cuando tus versos carezcan de sentido, pero resiste el impulso de ponerles títulos y enviarlos a la revista *Poetry* de Chicago.

Tu cuaderno de trabajo, bien guardado, debe distinguir claramente entre el ejercicio técnico y el poema real en ciernes. Si el poema tarda veinte años en madurar, consuélate pensando que tus cuadernos y libretas de trabajo son una prueba visible, aunque solo sea para ti, de que esperar a

la inspiración forma parte del proceso creativo. Cuando vuelques el fruto de una inspiración libre de dudas—esto es, la obra madura—del cuaderno de trabajo al ordenador, pensarás que el proceso de eternas modificaciones vuelve a empezar. Pero no desfallezcas. Habrá un momento en que el propio poema te dirá que lo has acabado, y no te pedirá más cambios. O quizás te diga—quedándose ahí callado—que fue mal concebido. En tal caso, abandónalo.

Piensa a largo plazo. Cultiva la paciencia y el juicio. Te ayudará tener cerca a un amigo brillante, sensible y con rigor crítico que lea tu manuscrito terminado, pero solo si sus objeciones son las mismas que tú te hubieras hecho, de haber tenido más tiempo. Si descubres que tu amigo no censura meros detalles, sino tu propia personalidad poética, pégale un tiro.

No hay razón para disparar a los críticos, siempre y cuando te citen. Incluso el crítico más hostil trabaja para ti si te menciona. De hecho, lo más probable es que, careciendo él mismo de oído, el verso que censure por absurdo o torpe sea uno de tus mejores, por lo que instigará a comprar tu libro, aunque vierta sobre él su desprecio inepto y descerebrado. El crítico peligroso es el brillante y cultivado que proclama a los cuatro vientos lo maravilloso que eres. Aprende lo antes posible a no depender de su aprobación, que podría negarte la próxima vez, pues no querrá perder su fama de crítico implacable. Si empiezas a pensar en tu reputación, o incluso en tu carrera profesional como poeta, estás enfocando mal el tema. Lo más importante es el poema, no el poeta. Un poeta que se preocupa porque lleva tiempo sin aparecer en las revistas de mayor circulación debería recitar su obra en la plaza del pueblo y ver cómo le va. Siempre le quedará su web personal, mientras no olvide que todo lo escrito con cuidado para la imprenta debe escribirse con el doble de cuidado para internet. Ahora bien, si necesitas que te recuerden que debes esforzarte, no deberías

Waiting for Guffman: pueblo chico, grandes aspiraciones

por **Fernanda Solórzano**

“Puedo entender cómo se sienten los Kennedy”, dice una de las concejales de Blaine, Missouri, entrevistada a propósito de la celebración de los ciento cincuenta años de la fundación de la ciudad. Y es que, además de funcionaria, Gwen Fabin-Blunt lleva en su apellido el peso de la tradición. Es descendiente directa del fundador de Blaine, un explorador que creía haber llegado a California. Tras varios días de no ver el mar entendió que se había equivocado. Igual, él y los que lo acompañaban ya estaban a gusto ahí. Para qué moverse más, pues.

En 1997 se estrenó en pocas salas de Estados Unidos el *mockumentary* *Waiting for Guffman*, dirigido por Christopher Guest. (El término podría traducirse como documental satírico, aunque no es precisamente eso.) Escrita por él mismo y por el comediante canadiense Eugene Levy, *Waiting for Guffman* “documenta” los preparativos de la celebración del aniversario de Blaine. Reúne entrevistas con el alcalde, concejales y el director del museo de historia, orgullosos de la oportunidad de que, por fin, el mundo conozca la grandeza de su ciudad. Pocos saben, por ejemplo, que Blaine es la capital mundial del banquito para descansar los pies. (En inglés llamado *stool*, que también puede significar “heces”.) El plato fuerte de la celebración es la puesta en escena del musical “Red, White and Blaine”, cuyos actores/cantantes/bailarines son los propios ciudadanos de Blaine. A todos emociona que la obra esté en manos de un verdadero

dedicarte a esto bajo ningún concepto. Un poema te exige que te esmeres hasta el último momento: lo empiezas, lo desarrollas y lo sigues puliendo hasta lograr que cante.

Si necesitas un modelo, copia el sentido del orden que desprenden sus versos, no el desorden con el que vivió. Si eres hombre, mejor olvida las locuras de Robert Lowell, que se paseaba fingiendo ser Hitler, y que una vez se declaró a la azafata durante un vuelo transatlántico. Por el contrario, intenta aprender de cómo reunió sus imágenes en *El cementerio cuáquero de Nantucket*. Si eres mujer, y tienes la suerte de ser lesbiana, imita la precisión verbal de Elizabeth Bishop, pero no creas que la consiguió gracias a su alcoholismo. En absoluto. En cuanto a Sylvia Plath, no fue su suicidio lo que la convirtió en una gran poeta; de la misma forma que el suicidio de Anne Sexton no la convirtió en Sylvia Plath. La idea de que solo una vida intensa puede producir poesía intensa es pésima para poetas de ambos sexos. Si decir cosas interesantes no te parece lo suficientemente interesante, alístate en el ejército.

Los grandes editores de revistas y editoriales ya conocen la mayoría de los consejos que te doy; los mejores suelen ser ellos mismos poetas, por lo que han sufrido todo esto en sus propias carnes. Lo cual no significa que debas respetar su opinión si no les gusta tu último poema, pero siempre vale la pena volver a intentarlo con otro texto. Hay mucha mala leche entre los editores (y parte la dirigen hacia los colaboradores), pero todos coinciden en su deseo de publicar tu trabajo si es lo suficientemente bueno. La posición del editor es práctica: está más preocupado por ofrecer lecturas atractivas que por participar en la lucha histórico-mundial de los autores por la inmortalidad. Deberías tener las mismas prioridades. Nadie te pide que escribas para la farándula, si es que así juzgas a los lectores ignorantes; pero si no eres capaz de producir algo legible, te traicionarán pasando página.

Si unas pocas personas recuerdan un verso o dos de tu poema, no solo estás en el buen camino, sino que ya alcanzaste la meta. Eso es todo: aspirar a mayor gloria es vanidad. Al despedirse de las vanidades del mundo antes de su ejecución —tan solo perseguimos pompas vanas—, Walter Raleigh se volcó en un poema que quizás nadie pudiera leer jamás; encarcelado en la Torre de Londres, lo escribió como si empezara a vivir de nuevo, como si nunca hubiera luchado contra la Armada Invencible, ni cruzado el Atlántico, ni maniobrado con cautela para salvar su vida cuando la reina se enamoró de él. Seamus Heaney, que preparaba con rigor sus clases de escritura literaria en Harvard, y Philip Larkin, que ordenaba estanterías de libros en su biblioteca de Hull, intentan decirte algo: si el esplendor de la gloria poética descende sobre ti, aun envuelto en él debes tener claro que tu condición de poeta es un asunto secundario. Lo único que importa es tu nuevo poema. ¿Exige ser leído en voz alta lo que pidió ser escrito? ¿Se mueven tus labios cuando lo lees en silencio? De ser así, puede que te sientas como un niño, pero trata de recordar que esta malograda aventura empezó cuando eras muy joven y dijiste algo ingenioso. Te volviste famoso en tu familia: contentate con eso mientras tratas de decir algo ingenioso de nuevo.

Naciste para la poesía, o eso crees; si resulta que te equivocaste, hay cientos de tareas que también son poéticas, o que pueden llegar a serlo si se ejecutan con estilo y esmero. El sentido de la entrega es uno de tus mayores tesoros; si no puedes invertirlo en esto, dedícalo a otra cosa, pero asegúrate de tener tiempo libre para seguir leyendo poesía, que es lo mejor del mundo después de escribirla, ¿no es cierto? —

*Traducción del inglés
de Luis Castellví Laukamp.*

CLIVE JAMES (1939-2019) fue poeta y ensayista. Pre-Textos ha publicado este año su antología *Fin de fiesta*.

Fotograma: *Waiting for Guffman*, de Christopher Guest.

hombre de teatro: el excéntrico Corky St. Clair (Christopher Guest), originario de Nueva York, donde nadie reconoció su talento. Esta es la oportunidad de Corky de montar un musical de altos vuelos. Aún más, gracias a sus conexiones en el “Off-Off-Off Broadway”, el director logra invitar al estreno a un productor llamado Mort Guffman. Para Corky, la consecuencia natural de que Guffman vea su obra es que luego la monten en Broadway (y que, de ahí, todos salten a Hollywood).

El título del falso documental de Guest es un guiño obvio a la obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot*. Beckett llegó a quejarse del exceso de significados que críticos y todo tipo de teóricos le asignaron al personaje de Godot. Aunque las lecturas eran encontradas, la mayoría de ellas sugería que Godot era aquel o aquello a quien los personajes le atribuían el poder de dar sentido a sus vidas. Aunque si Godot nunca llega, esperararlo y/o hablar de él ya es algo parecido a *existir*. En *Waiting for Guffman* no hay ambigüedad: los actores de “Red, White and Blaine” ven en el productor neoyorquino la posibilidad de escapar del proverbial “pueblo chico”. Para Corky, la aprobación de Guffman significaría mucho más: por fin vería legitimada su convicción de ser más *fino* y sofisticado que sus conciudadanos. Por más que Corky aprecia el entusiasmo con el que los

blaineanos lo ayudan a materializar su “visión”, los considera provincianos en comparación con él. Por no hablar de la cuadradez de Lloyd Miller (Bob Balaban), el director musical de la obra, que insiste en que las canciones deben sonar, por lo menos, entonadas. Para Corky, el arte no depende de nimiedades así.

Waiting for Guffman tiene la suerte ambivalente de ser el tipo de película adorada por miles pero no tan conocida como para merecer menciones por su primer cuarto de siglo. No es que sea la primera en su tipo: la precede la más popular *This is Spinal Tap* (1984), dirigida por Rob Reiner, sobre una banda de heavy metal, y los pleitos, traiciones y delirios narcisistas de sus miembros. *This is Spinal Tap* y *Waiting for Guffman* tienen en común no solo el formato de falso “detrás de cámaras” sino al propio Christopher Guest: guionista, compositor y uno de los actores protagonistas del documental sobre metaleros. Aunque el debut como director de Guest ocurrió cinco años después en la película de ficción *Nuestros cineastas* (1989), también una sátira sobre las burbujas del mundo del espectáculo, se considera que *Waiting for Guffman* es la película con la que encontró su voz y a su nicho de espectadores. Le seguirían *Very important perros* (2000), *Un poderoso viento* (2003), *Nominados* (2006) y *Mascots* (2016), todas en el mismo formato y casi con los mismos actores.

En *Waiting for Guffman* nunca se ve un entrevistador a cuadro, pero las llamadas “cabezas parlantes” son clave para anclar la película en el género documental. Las entrevistas con personajes que parecen dirigirse a un interlocutor (y no a la cámara) permiten conocer la historia, profesión y rasgos de carácter de todos los que hacen posible el montaje de “Red, White and Blaine”. Entre ellos, los actores de la obra: Ron y Sheila Albertson (Fred Willard y Catherine O’Hara), un matrimonio de agentes viajeros que visten conjuntos deportivos coordinados y nunca han salido de Blaine; el Dr. Allan Pearl (Eugene Levy), ansioso de pertenecer al mundo de “los creativos”; Libby Mae Brown (Parker Posey), una empleada de la heladería Dairy Queen que habla con el chicle en la boca, y Clifford Wooley (Lewis Arquette, padre de los actores Patricia, Rosanna y David), taxidermista retirado que vive en una cámper, elegido por el propio Corky por ser un *blaineano* de cepa. (O sea, un aldeano, que contra toda lógica hace un papel impecable como narrador de la obra.) En sus audiciones, estos personajes cantan y bailan números musicales elegidos por ellos. Los Albertson cantan un popurrí que los confirma como los glamurosos de Blaine y, más inesperado, Libby Mae Brown hace una reinterpretación sexy del clásico de Doris Day, “Teacher’s pet”.

Así como los ciudadanos de Blaine eligieron libremente su material para audicionar, los actores de *Waiting for Guffman* improvisaron sus líneas de diálogo en prácticamente todas las escenas. Saber esto hace más disfrutables momentos como aquel en el que el dentista, su esposa y el matrimonio de agentes viajeros (los “cuadrados” y los “de mundo”) van a cenar a un restorán chino. No encuentran temas de conversación, hasta que una espléndida Catherine O’Hara, con varias copas de vino encima, le pregunta a la esposa del Dr. Pearl “cómo es ‘estar’ con un hombre circuncidado”. Ni siquiera

Guest, encargado de dirigir las escenas, podía prever qué rumbo tomarían. A su vez, los actores cuentan que el verdadero esfuerzo del rodaje era mantener la compostura ante los diálogos inesperados de Corky, cargados de una represión sexual invisible para los habitantes de Blaine. Puede que su ropa exótica (kimonos, chalecos cortos, etc.) y ademanes afeminados sean vistos por las audiencias de hoy como una representación homofóbica y estereotipada de “la gente del arte”. La crítica de Guest, sin embargo, está dirigida a un *statu quo* tan conservador que obliga al personaje de Corky a inventar la existencia de una esposa (a quien nadie ha visto nunca) para justificar que hace compras en tiendas de ropa para mujer. Su estrategia no lo salva de, por ejemplo, advertirles a los concejales que está a punto de pedirles algo (dinero) que duele tanto “como depilarse las piernas” o de salir furioso cuando se lo niegan, anunciando que va a ir a su casa “a morder una almohada”. El humor se deriva no tanto de la caracterización de Corky como de la ingenuidad irremediable y exasperante de los *blainianos*. Esta ceguera y sus implicaciones son el blanco de la acidez de Guest.

A diferencia de otras películas consideradas “de culto”, *Waiting for Guffman* tuvo buena acogida crítica. Solo Justine Elias, en su reseña para *The Village Voice*, escribió que la película le parecía “inteligente pero un poco cruel”, refiriéndose a que Guest se mofa de personas cuyo único pecado es tener “poco mundo”. Yo agregaría que es más condescendiente considerarse a sí mismo distinto a esas personas (como seguramente se vio a sí misma una crítica de cine de una revista contracultural neoyorquina). Es verdad que *Waiting for Guffman* se mofa de la autopercepción inflada de la mayoría de los habitantes de Blaine, pero ¿qué espectador podría estar seguro de conocer su justa medida? ¿Cuántos no han fantaseado con recibir el espaldarazo de alguien “que sí sabe” o suben

a sus redes sociales fotografías desbordadas de cosmopolitismo, en su acepción más esnob? Sobre el mundo del espectáculo, Guest afirma en la versión comentada de la película (incluida en el DVD) que los actores de Broadway reaccionan igual que los actores de “Red, White and Blaine” cuando se enteran de que alguien “como Woody Allen” estará una noche entre el público. El comentario no contemplaba la cancelación posterior de Allen, pero el punto es vigente: la fantasía de ser “descubierto” no es exclusiva de los actores de teatro comunitario (ni de los actores en general). Quizás ese puente de identificación es lo que explica que *Waiting for Guffman* siga siendo el mejor *mockumentary* de Christopher Guest. En los siguientes, la sátira está dirigida a subculturas que se prestan a ello: los dueños de perros de concurso, los cantantes de folk, las botargas que sirven de mascotas de equipos deportivos. La llamada “crueldad” es menor porque la distancia entre ellos y cualquiera en la audiencia es significativamente mayor.

Para probar al espectador que es más parecido de lo que imagina a cualquier habitante de Blaine, Guest tiende una trampa astuta. El día de la representación de “Red, White and Blaine” el asiento reservado al productor Mort Guffman permanece vacío un buen rato. Cuando por fin es ocupado por un hombre vestido de traje y aspecto respetable, uno está tan pendiente de sus gestos como los actores del musical. Al final de cada número musical —cada uno más malhecho y absurdo que el anterior—, el hombre sonríe complacido y asiente con la cabeza. Y uno se emociona, y contempla la posibilidad de que el *connoisseur* aprecie el ingenio de Corky o que vea en su estética camp algo digno de analizarse en Broadway. Secuencias después, esa ilusión se desinfla, y sentimos como propio el desencanto de los personajes. No importa que el resto del público haya ovacionado la puesta en

escena. Esperábamos la validación de Guffman porque todos queremos huir de nuestro personal e imaginario Blaine. —

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).

TELEVISIÓN

Andy Warhol resucitando en Netflix

por **Mariano Gistaín**

Veo una vez y media la serie documental de Netflix sobre los *Diarios* de Andy Warhol. O me ve ella a mí. Como a todo el mundo le cae mal Warhol, en cuanto digo esto lo denigran un poco y cambiamos de tema. Eluden al alusivo. Había escrito algo lírico destroy sobre Ucrania y la peste y las inflaciones, que son también o en primer lugar de egos (y yo el primero) y de destroz mental (ídem). Así que recurro a esta docuserie sobre el jasco (áspero, arisco) Warhol que parece o fue de otro mundo tan sin embargo incrustado en este. Sus diarios son desalmados, durísimos, jascos (*jasco* es palabra aragonesa fuera de DRAE seco, duro). También en eso anticipó el mundo que venía, el que tenemos entre las zarpas: más el mundo de hoy que el del mes pasado, tal es la velocidad de las atrocidades. Los *Diarios* te dejan muerto, como tal vez estaba o se sentía él, el auténtico zombi que quiere ser una máquina para no sentir & no sufrir. La serie son los diarios adornados con decenas de testimonios en cascada. Todos amigos, gente que le quiso y que trabajó con él, para él, en su emporio de fama y arte en los tiempos de la

reproducción técnica, cómo la hubiera gozado/penado Benjamin viendo a este zombie, el frágil más duro y más jasco de todo el darwinario USA. Ramón de España lo explica perfecto en *Crónica Global*.

Veo la serie como casi siempre, sin sonido, a ratos muertos (casi todos ya en esta no-vida tan a ratos –culpable– gozosa). Veo a Warhol ilustrado con el alivio semiótico de Rosalía, que es heredera –como todos– del warholismo, nieta de Andy: la fama es dura pero te da de cenar, argumenta Rosalía en *Motomami*. *Saoko papi saoko* es mi lema ante la sicosis que desde 2008 arrasa el medio ambiente y la flora intestinal (ahora bioma MOTOBIOMAMI). Veo a Warhol a ratos muertos y sin sonido, por eso me da igual el detalle de haberle puesto voz robótica, algoritmizada, para que parezca que habla él, que ya era robótico vocacional. Una resurrección en voz. Ese detalle le habría encantado: al fin es una máquina auténtica, imágenes de archivo, sus quince mil minutos de gloria, sus amigos/empleados (los amores muertos antes que él, Basquiat apenas unos meses después), confesando que nunca traspasaron esa coraza que exhibía ante las preguntas de la prensa, sus elusiones y monosílabos, su procelosa nada, su silencio oracular. Todo rebotaba y por eso ahora él rebota. Ante las prohibiciones, cancelaciones, censura (en su época eran devastadoras, aunque ahora las nuestras nos parecen mucho mayores porque aún creemos en el progreso, y por el egotrip), él se recluía en el enigma cero cero. Ante esa fuga de sí los testimonios son aproximaciones: acaso se podría decir eso mismo de cualquier vida. Cuando se juntan los deudos para un homenaje, cuando se graba un documental, un libro, nada coincide nunca y quedan cuatro ideas/sentencias de consenso, una efigie ignota. Warhol llevó eso al límite y esa herencia de caleidoscopios vacíos acaso inevitable es su objeto encontrado. Los tiros que le metió Valerie Solanas



Fotografía: Andy Warhol Foundation / Cortesía de Netflix.

acabaron con *La Factoría* y sus sesiones locas rodadas en directo. Sus películas como si no existieran. Una zona innombrable, nadie organiza un cineclub o un festival con el cine invisible de AW. No existe.

Los tiros le partieron el cuerpo y el alma, que está en la vesícula, y de ahí arranca la idea de grabar, dictar y corregir sus diarios. Modelo de pasarela, autor de la revista, empresario de éxito, adalid de la fama y la inmortalidad. Este doc netflixerial a él le habría encantado o le encantará (estaba tan flaco que quizá alcanzó alguna inmortalidad aparte de la reencarnación diaria). La locura de la civilización que nos destruye (y que tanto me gusta o me gustaba hace diez minutos cuando funcionaba solo un 1% mejor), está toda condensada, plegada como una proteína en la vida de Andy Warhol. Que también sirve, vagamente, remotamente, para ver su época, que es el embrión criminal de la nuestra, o exnuestra. Es nuestra prehistoria que sigue royéndonos en los insomnios irremediables, que no conseguimos rentabilizar. Se proclamaba asexual porque no se podía ser gay. En los años durísimos, las fiestas más locas, los tugurios infames de forzudos y sexo a ciegas. Cuando eso se hizo popular apareció el sida y empezaron a morir a cientos, una plaga bíblica, un terror que está en sus *Última cenas*. Están bien

tratados los cuadros sobre la guerra y la muerte, los accidentes y la silla eléctrica, el lado terrible y metafísico que acompañaba a los cromos de celebridades hoy tan ubicuos como antes las estampas de santos. Se declaró un retratista ambulante a 50.000 dólares la pieza. Les dio la inmortalidad añadida, aumentada. Muchos no la necesitaban, pero quizá sin sus cromos los estaríamos olvidando más deprisa. La última cena, para el galerista y marchante que murió tras su expo de Milán a la que Andy voló en Concord. La muerte le rodeaba, le iba matando por amigos y clientes y galeristas. Dentro de su inaccesibilidad quizá inevitable los diarios son su testamento, cada vez me cae mejor. En parte porque nadie le quiere ni lo aprecia, ni como artista ni como persona. Quizá estoy llegando a desaprenderlo, o el mundo y los zombies que pululamos por él se parecen demasiado a esa figura tristísima que nos ha dejado. La tristeza es su legado bis. La otra idea (todavía peor) que me viene al cierre es que tras recibir los disparos –los médicos no creían que sobreviviera–, Andy Warhol, que era cristiano (también clandestino), feo y sentimental, debió de pensar que había resucitado. Y lo sigue haciendo. —

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