

Letrillas



Fotografía: Shutterstock.

ARQUITECTURA

La herida paisajística

por Mercedes Cebrián

“La impresión de fealdad surge de un principio de violencia, de destrucción.” Con esta contundente cita de Theodor Adorno, el periodista especializado en viajes y arquitectura Andrés Rubio decide comenzar su ensayo *La España fea*. Y no es de extrañar, pues a lo largo de sus páginas asistiremos a procesos destructivos que violentan el paisaje, tanto urbano como natural, de España.

Este libro nace de la pasión de Rubio por lo arquitectónico, pero también de su desazón al comprobar cómo España ha sucumbido al feísmo arquitectónico y paisajístico ocasionado por décadas de pésimas políticas urbanísticas diseñadas por equipos

que hicieron oídos sordos a las recomendaciones de los expertos en la materia. Como es habitual, la mayoría de estas políticas han sido impulsadas por la sed de especulación inmobiliaria, ese mal endógeno que España ha experimentado y sigue experimentando con frecuencia en su territorio.

La misión de este ensayo de 850 páginas está clara: intervenir en la sociedad española actual ayudando a crear un debate necesario e imposterizable sobre la situación paisajística y urbanística del país. El libro, fruto de un largo trabajo de documentación, contiene cientos de datos y referencias bibliográficas pertinentes y nos guía por textos fundamentales que

quizá muchos desconocíamos. Entre ellos se encuentra la obra *Itinerarios de arquitectura popular española* del arquitecto español Luis Martínez-Feduchi, publicada originalmente en 1974. Ilustrada con numerosas fotografías, en ella su autor nos propone un recorrido por la arquitectura popular de la península y archipiélagos en el que resalta su singularidad, al mismo tiempo que muestra su preocupación hacia la situación a la que se exponía esta arquitectura ya en los años setenta del siglo pasado.

En las primeras páginas del ensayo de Andrés Rubio son las políticas franquistas y su estrechez de miras en relación con la gestión del paisaje y del patrimonio arquitectónico (y con tantos otros asuntos) las que reciben las principales críticas. Pero Rubio es consciente de que no podemos seguir culpando a Franco de todos los males de este país y de que ya es hora de responsabilizarnos de las acciones y políticas llevadas a cabo a partir de 1975. Para ello proporciona numerosos ejemplos de mala gestión urbanística, procedentes de ambos lados del espectro ideológico, que han ocasionado estragos paisajísticos en las últimas décadas, ya sea por obra o por omisión. Ni siquiera Felipe González, generalmente considerado como un gran renovador de España y sus instituciones, se libra de las malas prácticas, pues su lema “Que España funcione” favoreció el bucle especulativo con la excusa de la modernización del país.

Para que entendamos que otro enfoque sobre el patrimonio arquitectónico es posible, Rubio acude

a menudo a ejemplos tomados de Francia, pues en el otro lado de los Pirineos sí hay movimientos de conservación cuyos resultados se dejan ver en gestos como la recuperación de unos 1.600 kilómetros del litoral francés a cargo del Conservatorio del Litoral [Conservatoire du Littoral], creado en 1975 para detener la degradación de la costa francesa. También se detallan logros vieneses y británicos para preservar lugares históricos. En este sentido, el autor menciona el comentario de la poeta Marta Pessarrodona, que lamentaba en una entrevista la desaparición de lugares emblemáticos de Barcelona como el restaurante La Puñalada, lugar de encuentro de Mercè Rodoreda y Gabriel Ferrater, entre otros: “Y ya no existe. Esto no se lo perdono a Barcelona. En Londres o en Viena no han desaparecido lugares en los que he estado con gente que ya no está.”

El ensayo, dividido en cuatro partes, recorre a través de breves capítulos hitos y tragedias de la España actual en lo que respecta al ladrillo: desde el desembarco de IKEA en nuestro país, fenómeno que el autor considera “un soplo de aire, un caudal de funcionalidad y estética asequible a muchos bolsillos”, hasta numerosos casos de estudio concretos como el de Mojácar, un pueblo blanco andaluz que “ha sucumbido a las construcciones falsas”, en las que, como comenta Rubio, “han desaparecido la congruencia, la riqueza compositiva y el sentido de lo auténtico”, Marbella (que se lleva muchos palos, como era de esperar) o Lanzarote, isla que el arquitecto canario César Manrique intentó salvar del feísmo arquitectónico oponiéndose a la especulación inmobiliaria con resultados no muy esperanzadores.

El ejemplo más delirante que proporciona es el de los 670 metros de la barandilla histórica de la playa donostiarra de La Concha, uno de cuyos tramos hoy se encuentra en Lepe (Huelva), por petición del

ayuntamiento de esta ciudad, que la instaló en la playa de la Antilla en 2019.

Rubio también dedica bastantes páginas a la americanización del gusto español, y a una de sus representaciones por excelencia: el chalet, que desde la Transición se ha convertido en un “sueño enfermizo” para los españoles, en palabras del autor. En algún momento de esta sección tenemos la impresión de encontrarnos ante un callejón sin salida, pues, según expone el autor, los ciudadanos no parecen tener suficiente criterio para tomar decisiones adecuadas con respecto a su propia vivienda y estilo de vida, influidos muy a menudo por los modelos ostentosos que difunde la televisión. Rubio considera que este problema se debe en gran medida a la poca o nula educación paisajística que impera en España, y especialmente a la falta de tutela del bien colectivo que debería haber realizado el Estado. Uno de los puntos clave de esta carencia se encuentra, a juicio del autor, en el hecho de que la Constitución española de 1978 no incluya por ningún lado el término “paisaje” o alguno similar, cosa que sí aparecía en el artículo 45 de la Constitución española de 1931, donde se estableció que el Estado “protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico o histórico”.

En relación con la avidez de chalets y la búsqueda de estilos de vida que tratan de imitar la cotidianidad suburbana estadounidense, tenemos también el ensayo titulado *La España de las piscinas*, de Jorge Dioni López. En él, Dioni acuña el término “Pauers” para referirse a los que viven en barrios construidos como consecuencia de un PAU o Programa de Actuación Urbanística, un desarrollo urbanístico del extrarradio de una ciudad consecuencia del boom inmobiliario y donde las calles tienen nombres de “flores, monedas o constelaciones”. En ellos, prosigue el autor, “todo es igual, las calles, el ladrillo visto o los setos

ANDRÉS RUBIO
LA ESPAÑA FEA
Barcelona, Debate, 2022

JORGE DIONI LÓPEZ
LA ESPAÑA DE LAS PISCINAS
Barcelona, Arpa Editores, 2021

DAVID GARCÍA-ASENJO
MANIFIESTO ARQUITECTÓNICO PASO A PASO. UN ENSAYO DE ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE LAS IGLESIAS
Madrid, Libros.com, 2020

de las zonas comunes”, y lo dice con conocimiento de causa, pues él mismo se considera Pauer, al haber crecido en uno de estos espacios urbanos del extrarradio madrileño.

El objetivo de Dioni en este ensayo es ahondar en este concepto y en el modo de vida de estas personas de clase media aspiracional (muchas de ellas votantes de Ciudadanos en las elecciones de abril de 2019, según investigaciones del autor) que viven en casas unifamiliares del extrarradio, sin olvidar una reflexión en profundidad sobre los modelos socioeconómicos que han promovido este tipo de urbanizaciones que homogenizan la vida de sus habitantes.

Para los que salgan totalmente desahogados tras la lectura de ambos libros, un destello de alegría se lo proporcionará el libro *Manifiesto arquitectónico paso a paso*. Se trata de un ensayo sobre la arquitectura contemporánea a través de las iglesias escrito por el arquitecto y profesor David García-Asenjo. En él se recorren diversos templos construidos en España a partir de la década de 1950 y, a modo de crónica escrita por un *flâneur*, el autor extrae las lecciones que le ofrece el análisis de la arquitectura sacra de hoy, pues algunas de las iglesias que visita son rarezas arquitectónicas que tratan de paliar ese “Gran retroceso” que había supuesto el franquismo, tal como lo designó el historiador Santos Juliá. —

MERCEDES CEBRIÁN es escritora. En 2022 ha publicado *Cocido y violonchelo* (Literatura Random House).



Fotografía: Isabel Infantes.

VIAJES

Entrevista a Juan Claudio de Ramón: “Quería escribir un libro integral de Roma”

por **Ricardo Dudda**

El ensayista Juan Claudio de Ramón publica en la editorial Siruela *Roma desordenada. La ciudad y lo demás*, fruto de sus años como diplomático en la capital italiana. En él aparecen desde el arte de Caravaggio hasta el asesinato de Aldo Moro, la arquitectura fascista o el legado judío y español en la ciudad.

El libro se titula *Roma desordenada* y es cierto que su estructura es fragmentaria, pero tiene la virtud de que es reconocible una voz y se lee como un diario. A veces la mejor manera de dar estructura a un libro es crear una voz y un registro.

Hay gente que me ha dicho que al fin he conseguido crear una voz de

narrador, consistente en el tiempo. Un reto de este libro era mantenerlo junto, que no se dispersara. Yo no quería dejar de hacer un libro romano, no quería unas memorias o unos diarios de Roma. Pero ciertamente hay injertos de vida cotidiana que ayudan a estructurarlo. Me gusta que se note que quiero mucho a mi mujer, por ejemplo. Porque además ella viene conmigo. Recuerdo leer *El mundo de ayer* de Stefan Zweig y cabrearme porque es un libro gordo, viaja por muchos sitios y solamente en la página trescientos, o muy avanzada la historia, menciona a su mujer, a la que ni llama por su nombre. Y luego incluso se suicidan juntos.

Admites cierta reticencia a escribir un libro así.

Al principio pensé que no merecía la pena escribir otro libro sobre Roma, ya me buscaré la vida para escribir un libro italiano de otra manera. Me intimidaba. Es que es un género propio, el libro de Roma. El libro de viajes, y dentro del libro de viajes el libro italiano, y luego el de Roma, un género en sí mismo, practicado además por gigantes. Había esnobismo, es un poco típico. Roma y el cultureta que la pasea. Pero la ciudad te coacciona, te pone el trapo rojo.

El intento de no repetir lo ya dicho mil veces afecta al tono. Huyes de epifanías, de stendhalazos. Hay más curiosidad que épica.

No quería caer en el tópico pero tampoco alejarme del tópico, hacer antiturismo, negarme a ver el Coliseo, decir que el Panteón no es para tanto. Todo lo que tiene fama en Roma merece su fama. Tiene diez atracciones que conoce todo el universo, no solo la gente culta, y cien o doscientos esplendores secundarios que serían principales en cualquier otra ciudad. Si quieres descubrirlos tienes que empezar pronto y a mí en cinco años no me dio tiempo. Como lo que dice Ferdinand Gregorovius, que le preguntan cuánto tiempo hace falta para ver Roma y él dice: no le puedo responder, solo llevo aquí treinta años. Roma te hace sentir impotente.

También rehúyes del análisis de los caracteres nacionales o, en este caso, de hacer un perfil claro del romano.

Otro vicio del escritor de viajes es exagerar el exotismo del indígena. Es una gran ciudad, y las grandes ciudades difuminan los rasgos predominantes. De todas maneras sabía que tenía que intentar analizar el carácter romano, que se dice que es un pasota. Es estoico, resignado ante los atropellos. La idea de que nada va nunca a mejor. Es algo muy de ciudad antigua. “Esto ya ocurría con Augusto...” “Ya estaba la

ciudad sucia hace siglos...” Es un problema para la ciudadanía de un sitio, porque se resignan a que las cosas no pueden mejorar o creen que no pueden exigir mejoras. También hay un pasotismo bueno, es una ciudad muy tolerante.

Hablas de una tensión histórica: es una ciudad de curas y, a la vez, de mucho pecado. Para los que hacían el Grand Tour en el XVIII y XIX Roma era casi un destino sexual.

Esa dualidad está muy presente. Es la capital del catecismo, de la moral católica, de los cardenales y seminaristas y sotanas; es también la capital de la sensualidad pagana. Conviven la ciudad de las reliquias y de las estatuas de desnudos. Se ve muy bien en el Vaticano. Por un lado están los peregrinos que van a ver la basílica y la tumba de San Pedro; luego están los Museos Vaticanos, la sensualidad de la estatuaria antigua.

Walter Benjamin decía que el *flâneur* surgió en París pero no habría podido surgir en Roma.

Dice dos cosas muy interesantes sobre ciudades. Si tuviéramos que reunir los libros sobre ciudades nos encontraríamos con que los escritos por sus habitantes son una minoría. El que escribe de esa ciudad es el foráneo. No vemos nuestra ciudad. Me costaría hacer un libro sobre Madrid. La otra cosa interesante que dice es que el *flâneur* necesita libertad, deambular pensando en sus cosas... Y Roma no te deja, a cada paso está la historia pegándote voces, reclamando tu atención. No puedes vagabundear desinteresadamente. El *flâneur* no va a visitar una cosa, sino que pasea y va descubriendo lugares.

Hay varias “tradiciones inventadas” que mencionas en el libro. La carbonara, los pinos tan característicos de la ciudad, que en realidad son como una especie invasora... Hay una invención de la

tradición artística también por parte de Johann Joachim Winckelmann, que idealiza el pasado griego de la ciudad.

Winckelmann reivindica una pureza del arte griego que no es real. Le habría sorprendido ver las estatuas en la época pintarrajeadas, un Apolo con los labios pintados. Se habría muerto del disgusto. Él teoriza sobre el arte griego a partir de copias romanas. Y lo de la carbonara, hay teorías. Se dice que venía de los mineros del carbón, de ahí el nombre. Pero no aparece en recetas antes de la Segunda Guerra Mundial. Hay una sospecha fuerte de que la inventaron los estadounidenses, que echaban de menos el bacon.

Los italianos viven obsesionados con su historia reciente, y toda su historia es historia reciente porque realmente es a partir de la unificación. Elaboran mucho sus mitos, se cuentan a sí mismos constantemente.

Dedicas un capítulo al barrio del EUR, el barrio fascista. Dices que despierta en ti dos sensaciones: la de “desprecio al fascismo español, productor de un arte ínfimo, y admiración por la democracia italiana, por no caer en la pàrvula querencia de cancelar los logros estéticos de un régimen abominable pero no exento de buen gusto”.

Al ir ahí descubro que a muchos edificios los llaman de “estilo fascista” sin rebozo, cuando podrían decir estilo racionalista o art-decò. Son edificios muy apreciados por los romanos. La Sapienza, la universidad más importante de la ciudad, la hace Marcello Piacentini, el arquitecto de Mussolini. La Farnesina, el ministerio de exteriores, un palacio de mármol enorme también hecho por Mussolini. El estadio de la Roma y la Lazio, el complejo olímpico del Duce, que todavía está presidido por un obelisco que dice “Mussolini Dux”. Esto llama mucho la atención a un español. No está en la conversación pública italiana acabar con esos símbolos. Es algo que me impresiona y me admira. Son conscientes de que hay cosas que están bien

hechas en el plano estético y no quieren cambiarlas. O sencillamente se han dado cuenta de que hay cosas que no tienen vuelta de hoja. No se engañan frente al hecho de que Mussolini gozó de mucho apoyo popular. La década de los treinta es la década del consenso. En los años veinte Mussolini tiene que apuntalar su régimen sobre la violencia. Pero en los treinta los italianos lo apoyan mayoritariamente.

El barrio del EUR no solo no lo tiraron tras el fascismo sino que en algunos casos incluso lo completaron. No hubo una purga de arquitectos o urbanistas. Luego, claro, hay decisiones urbanísticas de Mussolini que son muy controvertidas, como arrasar la Roma medieval para desenterrar la Roma imperial. Es su huella más notoria en la ciudad y es algo que solo puede hacer un dictador. Pero hoy vemos los foros imperiales como los vemos gracias a eso. Y Mussolini implanta la costumbre de hacer un desfile militar desde Piazza Venezia hasta el Coliseo y se sigue haciendo. Los italianos creen que si algo funciona estéticamente no hace falta cambiarlo.

Quizá es porque el fascismo surgió como un movimiento también artístico, de vanguardia, con el futurismo.

El fascismo en los años veinte es una utopía que se asocia con la modernidad, es una forma de ser revolucionario, dominada por supuesto por el mito execrable de la violencia. Pero no es menos revolucionaria que la utopía de izquierdas. Hay un libro maravilloso de Emilio Gentile que se llama *Fascismo di pietra*, que habla de la arquitectura de Mussolini, y otro en el que habla de Marinetti y Mussolini. Los primeros fascistas son D’Annunzio y Marinetti.

El falangismo no consiguió esa unión entre política y arte o vanguardia.

Lo intenta tarde y mal. Hay un momento en el que a Azaña le preguntan si cree que se instalará el fascismo en España y él responde que

España no da ni para eso. Dijo que si triunfaba un régimen autoritario sería una dictadura militar eclesiástica de las de siempre. “Sables, casullas, desfiles militares y homenajes a la Virgen del Pilar.” No había material para montar una vanguardia fascista, que era algo mucho más sofisticado.

Una cosa interesante de Roma es cómo ha ido cambiando demográficamente durante la historia.

Quería escribir un libro integral de Roma, hablar también de su historia demográfica. Me fascina la idea de que en el siglo I es una ciudad de un millón de habitantes, en el siglo XVIII tiene 30.000: soldados, putas y curas. En el siglo XIX vuelve a los 130.000 habitantes más o menos, la capital de las seis pes: *papa, preti, principi, puttane, pulci, poveri* (papa, curas, príncipes, putas, pulgas y pobres).

Había una corriente minoritaria de liberales italianos que estaba en contra de la capitalidad de Roma. Defendían que la capital debía ser algo nuevo, sin ataduras del pasado. Pero gana la corriente de Mazzini, Garibaldi y Cavour, que están obsesionados con que Roma sea la capital. Al albur de su capitalidad, vuelve al millón de habitantes y luego alcanza los tres de ahora. Hay muchas ciudades milenarias, pero no conozco ninguna que haya muerto y resucitado de esta manera. Roma había desaparecido. El Renacimiento nace en Florencia. Están Venecia, Milán, mucho más ciudades que Roma ya en el siglo XVI. Pero hay mucha gente que quiere resucitarla, el mito de Roma no desaparece.

Muchas ciudades sufren el proceso de gentrificación del centro y de expulsión de su población local a la periferia. Roma tiene el mayor centro histórico del mundo pero solo viven en él 60.000 personas. Y el resto vive en la periferia, que es muy interesante pero no es la Roma que todo el mundo llama Roma. —

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



Fotograma: *Maigret*, de Patrice Leconte.

CINE

Simenon: las diez mil

por **Vicente Molina Foix**

Debe de ser una coincidencia no programada que cuando —en un infrecuente tándem editorial— Anagrama y Acantilado están sacando en elegante formato de bolsillo y traducciones inmejorables (algunas legendarias) la ingente obra novelesca de Georges Simenon, alguien, Patrice Leconte, que ya creíamos desaparecido del mapa fílmico, regrese a nuestra cartelera, que puso en él mucha fe en los años finales del siglo XX y primeros del XXI. Los últimos títulos suyos que yo recordaba haber visto son *El hombre del tren* (2002) y *Confidencias muy íntimas* (2004), dos thrillers insólitos y originales, en especial el primero, poseído de una gracia que Ángel Fernández-Santos, reseñando el filme a su paso por la Mostra de Venecia, definía muy bien: “la negrura de un thriller” y “la arrolladora negrura del humor de un inmenso cómico, Jean Rochefort”. Hay que decir, sin embargo, que ese humor negro a veces tan notable no derivaba solo de la comicidad de actores como el citado Rochefort, Fabrice Luchini, Johnny Halliday (el cantante), Anna Galiena, Sandrine Bonnaire

o Michel Blanc; Leconte los elige conociendo su sabiduría natural de las leyes que rigen la tragicomedia, añadiendo así, casi orgánicamente, el delirio a *Monsieur Hire* (1989) y la farsa vestida de época dieciochesca a *Ridicule* (1996). Son estas dos películas, junto a la memorable *El marido de la peluquera* (1990), las que considero sus obras maestras. La primera tomaba como base literaria *Los esponsales de Monsieur Hire*, novela que desconozco, pero poco antes de cumplir los 75, Leconte, en plena forma, nos ofrece su segunda adaptación de Simenon, con la particularidad de que en esta ocasión el director se atreve con el comisario Maigret, una figura icónica de la televisión y el cine francés que solía encarnar el competente actor Bruno Cremer.

No trazaremos aquí la historia de la larga filmografía *simenona*, aunque es justo resaltar los nombres de Jean Renoir, que en *La nuit du carrefour* (1932) llevó a cabo la primera traslación cinematográfica del libro homónimo, y Claude Chabrol, autor de la mejor de todas, *Los fantasmas del sombrerero*,

magistral novela y magistral película (de 1982). Es asimismo imposible, al hablar del escritor belga, esquivar su extraordinaria potencia literaria, con más de doscientas novelas en su haber y otras muchas ocultas en seudónimos; inteligentes todas e inteligibles, tanto las que protagoniza el comisario como las que no son policíacas, los llamados *romans durs*. Su prolífica producción, que incluye también copiosas memorias íntimas y guiones de cine, tuvo una picante glosa personal en 1976, cuando siendo ya un setentón Simenon le confesó a su buen amigo Federico Fellini en una entrevista publicada en *L'Express* que a lo largo de su vida se había acostado con unas diez mil mujeres, un logro facilitado por su precocidad venérea, ya mostrada a los doce, edad en la que perdió su virginidad con una chica tres años mayor cansada pronto de él. ¿Un superhombre de la palabra escrita y de la proeza sexual?

La gran noticia ahora es que la reaparición de Leconte en *Maigret*, adaptación de la novela *Maigret y la joven muerta*, conlleva la de su héroe titular, encarnado por uno de los mayores talentos franceses de la interpretación, Gérard Depardieu, que compone un personaje ácido e inseguro, antipático y torpe de movimientos, sin dejar de ser avisado y conmovido en el seguimiento encarnizado del rastro de una joven asesinada con brutalidad, en quien el policía ve el fantasma de su propia hija. Con las gotas de humor que uno siempre espera de Patrice Leconte, la figura de Maigret vista de espaldas, tan ensanchada como lo está ahora el cuerpo de Depardieu, es un constante guiño a los cuadros del señor del abrigo negro y el sombrero que, visto también por detrás, aparece con frecuencia en la pintura del artista belga René Magritte a partir de 1920: el hombre que “apunta al mundo con su mirada”, como escribió la historiadora del arte Susi Gablik. Y aún más juguetón se muestra el cineasta en el chiste

del “esto no es una pipa”, dentro de la escena de los fumadores de pipa.

Sintética y oscura hasta el punto de ser tenebrista en su iluminación, Leconte no trata nunca de enturbiar la línea de la historia contada, ni de sacarle punta hermenéutica o lección moral. Se trata de algo muy esencial y muy gratificante, esa fidelidad suya a Simenon, quien cuando hace novela no persigue la metáfora ni se detiene en la introspección. En todas, las “duras” y las de serie negra, o al menos en decenas de ellas, el novelista es claro sin ser banal, profundo con levedad (excepto en la muy reputada y en mi opinión algo grandilocuente *Tres habitaciones en Manhattan*, llevada en 1965 al cine, con más pomposidad si cabe, por Marcel Carné). Y también es antiexplicativo y sobrio de palabra, lo que no le impide brillar en la ocurrencia y ser un maestro del giro novelesco. De ahí lo importante que es traducirle bien en el libro y en la pantalla. En España, en las ediciones a las que nos hemos referido, los nombres de Caridad Martínez, José Ramón Monreal, Carlos Pujol, Ignacio Vidal-Folch, Emma Calatayud o Núria Petit, entre otros, avalan la fidelidad y el gran acierto verbal. Es famoso, por el contrario, el caso, así podemos llamarlo, de Paul Celan, traductor de alguno de los primeros *maigrets* al alemán, en los que el gran poeta rumano de expresión germánica, desdeñoso de un confeccionador a granel de “polars”, recortaba el francés original y lo transfiguraba, con lo que, al decir del editor suizo-alemán Daniel Keel, Simenon quedaba hermético y verboso.

Leconte no le traiciona en el paso de un arte a otro. Hablé antes de la tenebrosa atmósfera creada en un París que refleja o hace pensar al menos en los años 1950, fecha en la que transcurre la novela. Un París que da miedo y morbo, lo cual conviene a una historia de perversiones sexuales y crímenes. Los diálogos (que firma el coguionista Jérôme Tonnerre) son

concisos pero de rica sonoridad, sin buscar el apoyo sentimental o misterioso de la música, en la que conviven dos notables compositores, Bruno Coulais y Michael Nyman. Sus partituras son un complemento tenue y significativo, que no distrae durante la proyección, y tampoco se hacen pegadizas al salir del cine, lo apropiado cuando lo que hemos visto en la pantalla no es un musical de Hollywood.

A pesar de los récords carnales de Simenon, y de su amplia galería ficticia de personajes femeninos, no se puede decir que esos cuerpos amados o deseados estén descritos golosamente en sus páginas; también a tal respecto el escritor nacido en Lieja es recatado. Al cine le resulta imposible tanta reserva, especialmente ahora, cuando ha ganado libertades, aun perdiendo, por puritanismo, el atrevimiento de los excesos. Y aquí reaparece el talento en el casting de Leconte, manifiesto con el reparto femenino que le da réplica al gran Depardieu. Las dos jóvenes, la víctima Jeanine y la tal vez cómplice Betty (no deben darse más datos), son de inocencia ambigua o retorcida, y tanto una, Melanie Bernier, como la otra, Jade Labeste, se hacen tan intercambiables como sustantivas en la trama. Frente a ellas, la Mujer Mala, que en este caso es una de esas actrices que depara al espectador asiduo la sorpresa de lo inesperado; secundarias no estelares que uno reconoce en su corta intervención o al ver su nombre en los títulos de crédito. Y aquí estaba, en *Maigret*, Aurore Clément. Debutó en 1974 de la mano de Louis Malle en *Lacombe Lucien*, pero yo no la recuerdo de esa primera vez. Le he sido fiel por *París, Texas* y *Apocalypse now*, por sus tres películas con Chantal Ackerman, por la *María Antonieta* de Sofia Coppola, y sobre todo por su casi simbólico pero determinante papel en *El sur* de Víctor Erice, donde tiene dos nombres, Laura/Irene Ríos, y una presencia metafílmica, perteneciendo ella a ese Sur soñado o tal vez falso

que nunca llega a alcanzarse. Es una actriz de carácter (lo tienen sin duda las cuchilladas que da en este filme de Leconte) y sigue siendo bella y dulce a los 76 años. Gracias a ella y a sus compañeras de reparto antes citadas, una historia tan abrumadoramente masculina como la búsqueda obsesiva y ajusticiadora del comisario Maigret amplía el espectro de sus mujeres y las multiplica en el puzzle de este relato macabro y amargo a la vez que estilizado y sofisticado. —

VICENTE MOLINA FOIX es escritor. Su libro más reciente es *El tercer siglo. 20 años de cine contemporáneo* (Cátedra, 2021).

CINE

Metinides: el asombro ante la muerte

por **Fernanda Solórzano**

En una escena del documental de Trisha Ziff *El hombre que vio demasiado* * (2015), un hombre pálido, bajito y con expresión de asombro afirma que “para tomar estas fotografías hay que ser muy especial”. Se refiere a las fotos de nota roja que han aparecido a lo largo de la película; en el contexto de esa escena, a las que muestran decenas de muertos como saldo de un derrumbe, una explosión, una volcadura o el desplome de un avión. El desapego de su declaración es fascinante. Parecería que la hace alguien ajeno a esa profesión y sin el “carácter” necesario para pasar varias horas al día fotografian-do cadáveres. Sin embargo, el hombre se está refiriendo a su propio trabajo. Se trata de Enrique Metinides, el

fotógrafo de nota roja más reconocido de México, quien murió el pasado 10 de mayo a los 88 años de edad.

Metinides es célebre porque sus fotos ostentan el estatus de *obra*: han sido exhibidas en galerías alrededor del mundo y publicadas en libros cuidadosamente curados. Coleccionistas, críticos y admiradores alaban su composición inesperada, sus cualidades cinematográficas y otros elementos estéticos que parecería inapropiado aplicar a imágenes reales de quienes perdieron la vida en circunstancias horribles. Quienes hablan de Metinides procuran no llamarlo “artista” o se esfuerzan en aclarar que sus fotos pueden o no ser vistas desde esa óptica —depende de cada quien—. Este titubeo quizá proviene del temor a ser considerado indiferente a la tragedia o a un pudor ético comprensible. Sin embargo, son imágenes bellas. Es casi inútil convenirse a uno mismo de que no lo son.

Tener que elegir entre apreciar las fotografías de Metinides o ser empático con los fotografiados es un falso dilema que desaparece cuando uno distingue entre el sobrecogimiento y el morbo. El primero es un tipo de asombro que genera emociones; lo segundo es curiosidad distanciada ante el espectáculo del dolor. Las imágenes de Metinides sobrecogen, no producen placer. Para justificar la atracción que ejercen sus fotografías se ha dicho, entre otras cosas, que no son perturbadoras —como si esto fuera sinónimo de “buen gusto” (y ello, a su vez, explicara por qué se exhiben en una galería)—. No concuerdo con esa supuesta defensa. Las imágenes de Metinides son claramente perturbadoras y es justo eso lo que las acerca al arte. No al arte decorativo, sino al que cuestiona nuestras certidumbres. Lo dice bien el editor de sonido Nic Ratner, entrevistado por Ziff en *El hombre que vio demasiado* durante una de las exposiciones de Metinides en Nueva York. Los sujetos de sus fotografías, explica Ratner, empezaron su día como si fuera cualquier otro en su vida: no eran personas

condenadas a su muerte inminente. Lo que les hizo perder la vida, agrega, “fue producto de la aleatoriedad del universo. Y eso es lo que los conecta contigo y conmigo”.

El primero en reconocer esa aleatoriedad —y en temerle— fue el propio Metinides. A raíz de su muerte reciente, varios medios han publicado entrevistas que le hicieron una vez que sus fotografías comenzaron a ser valoradas con criterios extraperiodísticos (a finales de los noventa, tras el retiro forzado del fotógrafo). Todas esas entrevistas aportan piezas al rompecabezas, pero el documental de Ziff es lo que mejor revela que el trabajo de Metinides provenía de algo parecido a la vulnerabilidad existencial (en oposición a la circunstancial).

El hombre que vio demasiado comienza acercando al espectador al mundo de la nota roja. Se muestra el sitio de un posible homicidio, al que llegan ambulancias, policías y, por supuesto, fotógrafos. Mientras corren los créditos de inicio, se ve el proceso de impresión y distribución de diarios de nota roja que estarán a la venta en cualquier puesto de periódicos del país. Una escena muestra a Metinides caminando hacia uno de estos puestos y comprando varios ejemplares. En adelante, el fotógrafo protagonista hablará de sus inicios, de sus trabajos más arriesgados (y que lo confrontaron con su mortalidad) y, con más reticencia, de su fama inesperada. Rara vez Metinides habla de su *estilo*, aunque sí destaca los momentos en los que descubrió que prefería tal o cual composición. Por ejemplo, la inclusión de personas ajenas al accidente —desde mirones hasta rescatis-tas—, porque eso le daba “vida” a la foto (suele hablarse de “dar vida” para decir que se inyecta dinamismo a una imagen, pero en las fotos de Metinides la expresión es también literal). Muchas de sus mejores fotografías son, en el fondo, el retrato de esas personas: multitudes alrededor de uno o varios accidentados o en el sitio de una catástrofe que aún podría cobrar

* Desafortunadamente el documental no está disponible en ninguna plataforma de *streaming*. Se puede ver en una baja calidad en YouTube.

víctimas. Ya no miran el accidente sino la lente del fotógrafo. Algunos, recuerda Metinides, posaban para su cámara con la esperanza de aparecer en la fotografía publicada.

En el último tercio del documental Ziff incluye testimonios de quienes vieron sus fotos como algo más que un mero registro visual. Aparece Fabrizio León, quien con Alfonso Morales seleccionó y editó el primer libro sobre Metinides (*El teatro de los bechos*), así como los editores de sus siguientes libros, los curadores de sus exposiciones y algunos asistentes a las mismas. Ziff incluye también las reacciones de quienes, sin saberlo, son filmados cuando se acercan a ver una de sus fotos. La mayoría de estas reacciones son de asombro progresivo, como si quienes miran tardaran en descifrar qué están mirando. No porque la imagen sea críptica o confusa, sino porque las fotografías cuentan una historia cuyo desenlace está a la vista, pero no en un primer plano. De ahí viene el sobrecogimiento, muy distinto a la repulsión.

Pero el eje del documental son los diálogos con Metinides. La entrevista toma dos formas: con el fotógrafo sentado en un banco con un fondo negro (desprovisto de cosas que pueda usar para desviar la plática) y escenas en las que Metinides muestra los objetos que llenan su casa. Es en estas entrevistas que se revela su vulnerabilidad. No en las respuestas que suenan a un parlamento aprendido, sino en aquellos momentos que una entrevista impresa no alcanza a capturar: los gestos extraños que dejan ver que algo lo afecta de más; la incomodidad que le producen los silencios en la conversación y, lo más inesperado, su preocupación de no exponer a alguien al efecto de una imagen cruda, carente de humanidad. Si alguien piensa en Metinides como un fotógrafo sensacionalista, una secuencia lo sacará de su error: seguramente por indicación de Ziff, Metinides pone en su reproductor de video escenas de una de las tragedias que alguna vez



Fotograma: *El hombre que vio demasiado*, de Trisha Ziff.

cubrió. El invitado a ver el video es el coleccionista Michael Hoppen, poseedor de la famosa foto *Adela Legarreta Rivas atropellada por un Datsun* (donde una mujer de aspecto tan pulido que parece un maniquí se encuentra prensada entre un auto y un poste). Hoppen dice estar acostumbrado a explicar por qué encuentra hermosa esa foto, pero en esta escena se le ve tenso y haciendo un esfuerzo por no apartar los ojos de la pantalla. Metinides se percata de ello y le avisa a Ziff que va quitar el video. “Eso está muy feo”, dice, dejando en claro que lo suyo nunca fue la exhibición de vísceras.

Metinides no hizo fotoperiodismo *gore*, a pesar de que todo comenzó en las películas. Era un niño que disfrutaba ir al cine y —viene lo atípico— usaba la cámara que le regaló su padre para fotografiar las escenas de accidentes de auto. (Los muertos “del cine” —decía— no le daban miedo. Los verdaderos, sí.) De ahí empezó a fotografiar *choques* reales, y una cosa llevó a la otra. Ya que las oficinas del ministerio público estaban cerca del negocio de su padre, el juez y los policías acogieron al niño de nueve años y le propusieron darle material para aumentar su colección de fotos. En *El hombre que vio demasiado*, el fotógrafo cuenta que un día el vigilante de la morgue se apareció frente a él sujetando la cabeza de un cuerpo decapitado para que tomara la foto. Luego le permitirían ir en el camión de bomberos

cuando recibían aviso de incendio y uno de ellos lo cargaba en los hombros para que pudiera fotografiar las llamas lo más cerca posible. La prensa comenzó a publicar sus fotos con el crédito correspondiente y el niño las mostraba a sus compañeritos de escuela. ¿La reacción de los maestros y del director? Felicitarlo y presumir que su alumno (¡de nueve años!) era todo un fotorreportero. Siempre me he preguntado si Metinides habría florecido de haber crecido en un país con otras nociones de pedagogía infantil.

A propósito de una vocación que se asomó desde la infancia, Metinides pasó sus últimos años rodeado de juguetes, figuritas de acción y álbumes de recortes de “explosiones” y “terrorismos”. *El hombre que vio demasiado* permite al espectador darse una idea superficial de sus colecciones, tantas y tan numerosas que apenas le dejan espacio para circular. Están las vírgenes de Guadalupe que, decía, lo protegían de los riesgos a los que se exponía, y las ranas a las que atribuía que sus fotografías gustaran tanto. Pero las colecciones que quitan el aliento son las que replican en pequeña escala el mundo en el que se desenvolvió: patrullas, ambulancias y carritos de bomberos (entre ellos, uno conducido por el *muppet* Elmo y que Metinides hace funcionar mientras mira a la cámara con

seriedad). Igual de numerosos son los muñequitos que en unos casos representan enfermeros y rescatistas y, en otros, personas vendadas que ocupan camillas diminutas. Se dice que la principal diferencia entre un coleccionista y un acumulador es que el primero es ordenado y tiene sus objetos catalogados y limpios, mientras que el segundo no discrimina y termina sepultado bajo su montaña de “cosas”. Bajo esta definición, Metinides quedaría a salvo del estigma de patología mental asociado al acumulador. Esto les dará paz a muchos, pero impide entender de otra forma el apego del fotógrafo hacia sus extraordinarios juguetes. Los acumuladores, dicen los estudios, guardan objetos porque los quieren “salvar” o porque quieren que estos los salven a ellos —y los acompañen en su soledad—. Pienso esto en relación con el hombre de los ojos pasmados. No habría nada que explicar. —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo en México (2017) y España (2020)*.

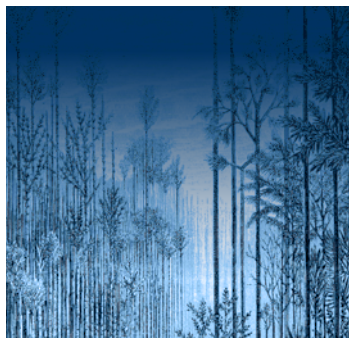
PENSAMIENTO

Versatilidad

por **Mariano Gistaín**

Los chicos rusos no quieren ir a la guerra. Es normal, nadie quiere hacer nada, y menos que le maten, y menos que le mutilen. Ni pasar hambre ni sed ni miedo ni privaciones. El mundo había cambiado tanto y sigue igual. Para Putin Ucrania es un Vietnam, pero lo que tarda un Vietnam en cancelarse, aunque ahora todo va más rápido. Sobre un Vietnam: las mentiras de estos macro-Estados son inmensas, y salen tarde y mal, al

menos en USA, en el cine, cuando ya no queda nadie sano ni salvo, aflora o se filtra algún destello de lo que pudo pasar; desde Watergate o los papeles del Pentágono a Assange y Snowden, filtrar se ha encarecido. Pero los chicos rusos han grabado vídeos para Putin con sus quejas, con todos sus respetos. Los vídeos, volcados en las plataformas infames, van a acabar con la guerra, aunque será tarde para muchos muertos, heridos, refugiados, para el mundo en general. Elon Musk no tiene claro si se queda o no Twitter, a principios de junio seguía dudando. El libro *Contra el futuro* (Debate), de Marta Peirano —autora de *El enemigo conoce el sistema*—, describe el mundo ya distópico que enuncia en el subtítulo



—*Resistencia ciudadana frente al feudalismo climático*—, y al final enumera las iniciativas que se pueden o se deberían hacer para resistir estos embates, y cita algunos ejemplos notables, como los que pone en marcha la ciudad de Nueva York. En todo caso lo más práctico y más inmediato sería rehacer las redes vecinales, esa solidaridad, ese contacto, para cuando deje de salir agua por el grifo. O para cuando el agua salga con plomo, que ya ha pasado. Por ejemplo en Flint, Michigan, USA, cuna de General Motors, donde el agua del grifo salía con plomo: esta historia terrible de tecnócratas y desprecio a la ciudadanía y el bien común la cuenta el periodista israelí Nadav Eyal en su libro *Revuelta. Desde las trincheras del levantamiento mundial* (también

en Debate), donde recoge reportajes y crónicas de diez años (hasta 2018) intentando afinar sobre los fundamentos como forma de lucha contra la globalización. Hay veintiún piezas con testimonios de primera mano y muchos datos escalofrantes, o sea, lo que leemos y vemos cada día, con suerte en las noticias, que a veces nos tocan o se nos clavan tan cerca. Es un buen estado del mundo, un mapa de atrocidades lleno de reflexiones al que le faltan (de momento) los corolarios de la pandemia, la invasión de Ucrania, la inflación...

Rehacer los lazos vecinales, entrenar redes de comunicación de uso gratuito y libre al margen de las habituales, incluso de internet, por si acaso se cae, por si se rompe todo. El fondo de estas crónicas e interpretaciones es el cambio climático, la desigualdad ya aberrante, la desconfianza en las instituciones y en todo, el caos en que estamos convirtiendo el planeta... en el que 1.500 millones de personas han salido de la miseria extrema.

Para relativizar el agobio del presente me está sabiendo a gloria el recién publicado y ya clásico *Otros mundos. Viaje por los ecosistemas extintos de la tierra* (Debate), de Thomas Halliday, que cuenta con una prosa envolvente y precisa cómo era el planeta que estamos distopizando, cómo era desde hace 20.000 años hasta hace 550 millones de años, cómo se movían los continentes, la vegetación, los animales... un rato con este tomazo te amplía la perspectiva y da un respiro geoestratégico colosal... que también es angustioso si ves en qué queda tanto ajeteo.

Aunque al estar tan lejos el tomo de Halliday no es tan angustioso como el segundo de los que facturan a medias Juan Luis Arsuaga y Juanjo Millás, *La muerte contada por un sapiens a un neandertal* (Alfaguara), que te lleva con la lengua fuera al gimnasio, a hacerte una densitometría y a seguir el régimen de vida del paleolítico, más o menos. Si lo consigues rebajas tu huella de carbono, que, como cuenta Marta

Peirano, es un concepto inventado en el año 2000 por una agencia de publicidad para las petroleras, que reparten la culpa *per capita*. También Nadav Eyal, hablando sobre el poder de las corporaciones, cita un estudio que demuestra que las compañías “pueden obtener hasta un 22.000 por ciento de retorno de los dólares que invierten en hacer presiones” (p. 324). La extinción de los dinosaurios no fue nada en comparación con la que estamos preparando para cocernos a fuego lento y el extraordinario auge de la mentira con la sustitución de la razón por las emociones. La editorial Prensas de la Universidad de Zaragoza (PUZ), que cumple cuarenta años, ha traducido y publicado el apasionante compendio de 2008 *Agnotología. La producción de la ignorancia*, coordinado y editado por Robert N. Proctor y Londa Schiebinger.

Me ha resultado muy interesante el manual de Will Storr *La ciencia de contar historias* (Capitán Swing), que también refleja una tensión tan genuina de nuestro tiempo, que quizá se podría resumir así: veneramos la ciencia como antes a los dioses (y luego al marxismo), como a una divinidad. Así, el libro de Storr, que apela a la “ciencia” desde el mismo título y trata de apuntalar las técnicas narrativas con argumentos más o menos científicos, culmina su tratado –por lo demás muy útil, ameno y con muchos ejemplos– con un apéndice titulado *El enfoque del defecto sagrado* (la negrita es mía). Lo flipas, que decía Florentino Fernández, *Flo*. Tanta presunta ciencia –apenas se sabe nada del cerebro, hay que recurrir siempre al experimento del gorila en la habitación–, para culminar con lo sagrado. Para ese viaje siempre está René Guénon. Esta frase de *Otros mundos*: “una vez más la versatilidad favorece la supervivencia”. –

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).



Fotografía: © Album/Entertainment Pictures via ZUMA Press.

MÚSICA

Las canciones de los Marx

por **Eduardo Huchín Sosa**

En sus inicios, los hermanos Marx no pensaban en ser cómicos sino cantantes serios, que bajo las órdenes de su madre Minnie Marx conquistaran al público con sus voces en armonía. En la adolescencia se hacían llamar Los tres –y a veces Los cuatro– ruiñeños, un nombre que no tenía sentido, a menos que, como supuso Groucho, Minnie “nunca hubiera escuchado un ruiñeño”. Sus primeras actuaciones en la década de 1910 tuvieron lugar en teatros de poca monta –algunos de ellos mueblerías u otros negocios adaptados para el espectáculo– llenos de personas que les gritaban y los interrumpían cuando desafinaban. En el mejor de los casos la gente se concentraba en algo más importante (“nunca olvidaré la vez que cantamos para acompañar una película de peleas”, recordaba también Groucho) y en otros surgía un imprevisto que le añadía una nota extravagante a la presentación. “Una noche en Nacogdoches, Texas, justo en medio de nuestro acto, todo el público salió corriendo del teatro para ver una mula que se escapaba. Nos quedamos esperando hasta que regresaran.”

Minnie estaba convencida de que, incluso si alternaban las canciones con algún *sketch* cómico, los Marx deberían darle prioridad a la música. “Si la gente se regresa a sus casas silbando es que has tenido éxito”, les decía a sus hijos, que tenían la obligación de terminar sus espectáculos con una melodía. Sin embargo, durante cierta función, Groucho interrumpió un aria más o menos clásica para improvisar un diálogo absurdo con Chico, que lo acompañaba al piano. Contagiado por la espontaneidad, Harpo salió al escenario para empujar a Chico y tocar en su lugar. Groucho sacó a su vez a Harpo y el ciclo volvió a comenzar cuando Chico empujó a Groucho para tocar de nuevo. Unos a otros se quitaban del taburete, *sin* dejar de tocar el piano y *sin* dejar de cantar. El acto –realizado a espaldas de Minnie– enloqueció al público y fue acaso el momento en que los Marx se dieron cuenta de que el caos, y no la música, podía ser, de hecho, su auténtica vocación.

Desde su primera película –*Los cuatro cocos*, de 1929– los Marx buscaron reproducir esa misma indisciplina en escenarios y situaciones que insinuaran orden, tranquilidad o armonía, ya fuera en una institución universitaria (*Plumas de caballo*, 1932) o en un tribunal militar (*Sopa de ganso*, 1933). Aquel debut fue también la primera ocasión en que el grupo echó mano del “Coro del yunque”, una pieza perteneciente al *Il trovatore* que los Marx usarían el año siguiente en *El conflicto de los Marx* –con la ayuda, nada desdeñable, de un piano, un par de herraduras y una pierna de mujer–, aunque su aparición más afortunada sería en *Una noche en la ópera* (1935), en la que Chico, Harpo y Groucho tendrían la oportunidad de demoler un montaje de la obra de Verdi desde sus cimientos.

A pesar de esos empeños destructivos, los Marx valoraban los instrumentos musicales que les dieron de comer en sus inicios y que, en el caso de Harpo, llegaron a representar una satisfacción más allá de las necesidades laborales. El

primer músico profesional de la familia fue Chico, que había tomado lecciones con una profesora de piano y había encontrado trabajo en teatros, bares y salas de proyecciones (en cierta ocasión sustituyó a un inexperto George Gershwin al que los clientes de un cine de barrio habían sacado casi a patadas). Para sus hermanos resultaba un misterio qué le veía Chico al piano, si su verdadera pasión parecían ser los billares, las casas de empeño o el juego de cartas, pero lo cierto es que, en poco tiempo, logró desarrollar un estilo único en el que la ejecución dependía en buena medida de su dedo índice. En varias de sus películas, Groucho hace bromas sobre la forma de tocar de Chico (en *Plumas de caballo*, Chico empieza una melodía al piano y un personaje comenta: “Me encanta la buena música”, a lo que Groucho responde: “A mí también, vámonos de aquí”; en *El conflicto de los Marx*, después de varios compases sonando a lo mismo, Chico dice en voz baja: “No se me ocurre un final para la canción” y su hermano comenta: “Qué raro, a mí no se me ocurre pensar en otra cosa”), sin embargo, los continuos acercamientos a las manos de Chico demuestran que “tocar con un solo dedo” era un acto más difícil de lo que la simple frase sugiere.

El caso de Harpo merece una mención aparte. Aunque tocaba el piano y el clarinete, ningún otro instrumento le dio mayor personalidad que el arpa que Minnie introdujo al espectáculo de los Marx para ganar algo de “clase”. Fue aprendiendo sobre la marcha (era alguien con “un genio instintivo para la música”, según Simon Louvish, biógrafo del grupo) y la única vez que quiso corregir su técnica, el maestro —un arpista de la compañía del Metropolitan Opera— se mostró más interesado en aprender las mañas de Harpo que en enseñarle a leer una partitura (y le cobró, además, veinte dólares). El instrumento fue esencial para darle seguridad al joven Marx, que había previsto cerrar la boca en los shows y dedicar todas sus energías

a la comedia física. Vista a la distancia, la mejor decisión de su vida.

¡Harpo habla!, unas memorias que dan cuenta de sus años de pobreza, sus inicios en el medio artístico y sus interminables veladas de juego con estrellas de cine, empresarios, críticos de arte o premios nobel, abunda en referencias musicales, no solo en relación al arpa sino a las desconcertantes apariciones de intérpretes y compositores. En 1931, cuando era ya una de las figuras más conocidas de la comedia, Harpo rentó un lugar de descanso en Los Ángeles, pero su paz se vio interrumpida con la llegada de un vecino que tocaba el piano a todas horas. Sus intensos aporreos le impedían escuchar su propia arpa y el cómico se quejó con los administradores, a quienes les dijo que “uno de los dos tenía que marcharse, y no iba a ser yo, porque yo había llegado primero”. La gerencia le respondió que, dado que el pianista en cuestión era Serguéi Rajmáninov, no tenía ninguna intención de correrlo y menos con el argumento de que estaba enloqueciendo a otro de sus huéspedes. Harpo entendió que tendría que ahuyentarlo a su manera.

En una escena digna de una película de los Marx, abrió todas las ventanas de su chalet y se puso a tocar —una y otra vez— los primeros compases del “Preludio en do sostenido menor”, la pieza más célebre del ruso, con la mayor fuerza de la que fue capaz. Luego de dos horas de práctica y con los dedos al borde del entumecimiento, el arpista se detuvo cuando escuchó un estruendo de notas al otro lado de la calle, como si alguien estuviera atacando el piano con un mazo. Rajmáninov pidió al día siguiente que lo cambiaran de casa, harto de que una de sus obras menos apreciadas lo persiguiera por todos lados, en recitales, reuniones y hasta en sitios de descanso. Harpo hizo referencia al suceso en *Un día en las carreras* (1937), cuando usó los acordes del “Preludio en do sostenido menor” para despedazar un piano y salvar de entre sus restos la tabla armónica, que el cómico termina tocando como si fuera un arpa.

A lo largo de su vida, Harpo hizo presentaciones en Rusia (en donde se convirtió en el primer artista estadounidense en pisar suelo soviético, aunque luego utilizó su posición para sacar de contrabando unos papeles del embajador), recaudó fondos durante la Segunda Guerra Mundial y se propuso la ardua tarea de encontrarle trabajo a Arnold Schönberg (también develó el misterio de por qué Schönberg iba a todos lados cargando un estuche para violín: guardaba ahí cuatro raquetas y un montón de pelotitas de ping pong, por si se presentaba la oportunidad de jugar). El vendedor de un estadio de Chicago le dio en una ocasión el elogio más extraño que recibió en su carrera de intérprete: “Señor Marx, cuando usted tocó el arpa, vendí cuatro veces más perros calientes que con otros artistas.”

Su amor por la música llegó hasta su hijo adoptivo Bill Marx, que con los años se convirtió en pianista, arreglista y compositor. Luego de pasar una temporada en la Escuela Juilliard, Bill le enseñó a su padre armonía moderna, además de inventar un sistema de notación que Harpo pudiera entender. Aunque en sus últimos años su médico le aconsejó dejar de tocar, el más anárquico de los Marx no siempre le hizo caso. En la tranquilidad de su hogar, alejado de los reflectores, Harpo supo dimensionar lo que aquel instrumento aparatoso significó en su vida: “Era una auténtica lástima que Minnie no llegara a enterarse de los fantásticos rendimientos de la inversión de cuarenta y cinco dólares que hizo en 1915, cuando decidió que el arpa podía darle cierta clase a nuestro show.” Para Harpo, abrir aquella caja misteriosa que su madre le había mandado por tren con el arpa dentro inauguró un futuro que no se le hubiera pasado por la cabeza. —

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico, escritor y editor responsable de *Letras Libres* (México). Su libro *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* se encuentra ya en circulación bajo el sello de Turner.