

Letrillas



Fotograma: *Please baby please*, de Amanda Kramer

CINE

Fantasia, encanto y liberación en *Please baby please*

por Lily Droeven

Please baby please inicia con una escena nocturna en una sórdida calle del Lower East Side de Manhattan durante los años cincuenta, en la que se ve a una pandilla de violentos *greasers* llamada los *Young Gents* bailando con sensualidad e ímpetu al ritmo de una melodía hipnótica bajo las radiantes luces neón y la espesa niebla que cubren la calle mientras avanzan hacia una pareja de jóvenes para agredirlos. De repente, los pandilleros se dan cuenta de que son interrumpidos por una pareja bohemia que los observa sin poder moverse. Se trata de los recién casados Arthur (Harry Melling)

y Suze (Andrea Riseborough), que acaban de mudarse a un edificio situado a unos cuantos metros. El intercambio de miradas entre Teddy (Karl Glusman), el líder de la pandilla —cuyo estilo le hace honor al personaje de Marlon Brando en *The wild one* (1953)—, y Arthur es inevitable. En ese momento el contacto visual se vuelve tan erótico como desafiante a pesar de que los ojos de Arthur reflejan fragilidad, pero ese deseo pasional romántico que surge entre ambos es evidente mientras que Suze experimenta una sensación que va del miedo al placer ante esa mezcla de violencia y encanto

que transmite Teddy. Este encuentro marcará en la pareja el inicio de su camino hacia el autodescubrimiento y la libertad.

El tercer largometraje —tras haber estrenado *Paris window* y *Ladyworld* en 2018— de la cineasta neoyorquina *underground* Amanda Kramer debutó en el Festival Internacional de Cine de Róterdam de 2022. En él reimagina la década de los cincuenta con notas de enigma y ambigüedad sexual combinando elementos que remiten a las películas de Kenneth Anger, Douglas Sirk y Rainer Werner Fassbinder, lo que da como resultado una fantasía dramática *queer* con toques de comedia negra e interludios musicales que no llegan a ser intrusivos. Kramer satiriza y revierte las dinámicas de género para cuestionar el significado de los ideales de la masculinidad y el comportamiento en las relaciones heterosexuales basadas en reglas social y moralmente impuestas en una época en la que el hombre era el encargado de dominar, defender y ejercer la violencia; en cuanto a la mujer, simplemente se limitaba a los deberes domésticos, al sentimentalismo y a ser dominada por el hombre.

La historia continúa en el departamento de la pareja durante una reunión con sus amigos en donde les narran el incidente. Dando inicio al cuestionamiento de los ideales de género, Suze se revela como una mujer segura de sí misma que tiene el deseo de ser más masculina y ruda a través de la violencia, mientras que Arthur se niega a comportarse de tal manera, lo que provoca la burla de sus amigos. “No me van a obligar a actuar como

un salvaje solo porque nací hombre. Ni quiero ser recompensado por ello”, asevera Arthur, mostrando de esa manera su lado sensible y su rechazo a las expectativas de cómo debe comportarse, principalmente en una época en que se celebraba la rebeldía masculina. No debería extrañarnos que la historia esté ambientada en la década de los cincuenta. Recordemos que las películas estrenadas en esos años mostraban a jóvenes actores (Marlon Brando, James Dean y Sidney Poitier) encarnando la masculinidad rebelde de la posguerra, al grado de que la diferencia con sus personajes en películas posteriores era bastante notoria, tanto en su vestuario como en su comportamiento.

En *Please baby please*, Kramer no solo enfatiza la identidad *queer* y la bisexualidad a través de sus personajes, sino que también lo hace al jugar con el uso hiperestilizado de la paleta de colores en las luces y el decorado. En los primeros minutos de la película las luces y la niebla que cubren la calle son en tonos azules, rosas y morados, colores asociados a la identidad *queer*, y más adelante la niebla cambia a color blanco. Por otra parte, hay un contraste con la paleta de colores de las paredes y el decorado del departamento de Arthur y Suze cuyas tonalidades monótonas y apagadas crean un ambiente asfixiante para ambos. Esto juega un papel importante pues Suze desea profundamente huir de ese espacio doméstico que en lugar de sentirse como un hogar es en realidad una prisión.

A la vez, la apariencia de Suze dista mucho de cumplir con las expectativas de la época. Ella posee un atractivo que, si bien la hace parecer como una ama de casa de los cincuenta, su actitud y estilo difieren mucho de ello: no es la mujer casada que se doblega ante las órdenes de un hombre. En una escena Suze se rehúsa a realizar una tarea doméstica ante la mirada silenciosa de Arthur, quien repara una silla y pareciera que le fuera imposible negarse a su rol masculino impuesto.

Para su sorpresa su esposa baila y él sigue sus pasos. El ambiente es menos tenso y la pareja luce relajada. Kramer traza ahí una interrupción en las dinámicas de poder. La rebeldía de Suze sale a la luz sin que ella tenga que pensarlo porque es una mujer segura de lo que quiere, contrario a Arthur que, debido a su vulnerabilidad, es evidente que le cuesta más hacerlo, aunque está decidido a ser lo que realmente anhela dejando a un lado sus conflictos internos. Al tener un lado sensible y comprensivo, él no le reclama a su esposa el haber interrumpido sus deberes.

El camino de autodescubrimiento de Suze se intensifica cuando conoce a su glamurosa vecina Maureen (una memorable actuación de Demi Moore), cuya vida es bastante distinta —y mejor— a la suya. El vestuario de Maureen es llamativo al igual que su departamento y su decoración, con un vívido color azul que la joven no puede dejar de admirar. La fascinación de la joven incrementa al escucharla hablar, pues la enigmática mujer es lo que en realidad Suze quiere ser. Una breve conversación entre ambas hará que la joven se descubra a sí misma rompiendo el tabú que rodea a las fantasías sexuales para abrirse a ellas, aprendiendo de esta manera a disfrutar de su placer. A medida que la película avanza observamos a Suze en un par de ocasiones imaginándose como el objeto del deseo de los *Young Gents* en un escenario que simula un espacio doméstico —la paleta de colores neón del inicio vuelve a presentarse, pero con mayor intensidad para diferenciar la fantasía de la realidad— en el que podemos ver a Suze disfrutando el dolor con placer en una clara alusión a las prácticas BDSM.

Una característica de *Please baby please* es que los escenarios y el diseño de producción están elaborados de tal manera que parece que los espectadores estamos presenciando una obra de teatro, pero es mediante los enfoques de cámara y encuadres que Kramer

consigue darle la esencia cinematográfica. La directora está consciente de que no está montando una obra de teatro, su interés principal es acentuar la intimidad de los personajes para crear una mejor conexión con su audiencia mientras hace homenaje a sus películas favoritas (en particular a dos de los primeros personajes memorables de Marlon Brando: Stanley Kowalski y Johnny Strabler) y a los musicales de antaño. Pese a sus intervalos melódicos, esta película no debe considerarse un musical, ya que las coreografías aparecen para darle mayor énfasis al desarrollo de la historia, cualquier persona (amante o no de los musicales) puede darse la oportunidad de disfrutarla de principio a fin.

Con *Please baby please* Kramer atrapa al público contemporáneo no solo porque sitúa a personajes LGBTQ+ en una época en que representarlos de manera “explícita” estaba mal visto —apenas si se hacían pequeños guiños o referencias a sus orientaciones sexuales en los diálogos, pero su representación no trascendía más allá de ello—, sino porque examina los ideales de género al replantear la vulnerabilidad que subyace en la masculinidad y la rudeza que hay en la feminidad, logrando así abrazar a las identidades *queer* y LGBTQ+. A su vez, la cinta rompe con la fachada de la felicidad doméstica de la pareja heterosexual norteamericana que muchas otras han mostrado y opta por la exploración de la identidad de los personajes sin caer en el melodrama oscuro. Tanto Teddy como Maureen se convierten en referentes para Arthur y Suze, ya que cada uno será el punto al que, tras las decisiones que ambos tomen, se puedan anclar para cerrar el círculo de la liberación de su verdadero yo. Al terminar la película, comprendemos que la felicidad solamente se alcanza cuando podemos vivir siendo quienes somos realmente. ~

LILY DROEVEN (Mérida, 1987) es crítica de cine y diseñadora editorial. Colabora frecuentemente en girlsatfilms.com.



Fotografía: Cortesía del Centro de la Imagen

FOTOGRAFÍA

Tufic Yazbek. Un asunto personal

por **Carlos Didjazaá**

Tufic Yazbek. Presencia singular en el Centro de la Imagen es un primer acercamiento al trabajo del injustamente olvidado, y ahora redescubierto, fotógrafo mexicano de origen libanés Tufic Yazbek (Tampico, 1917-Avándaro, 1979). Sin ser rigurosamente retrospectiva, la muestra abarca cerca de cuarenta años de producción y se divide en tres módulos: uno dedicado a su trabajo en publicidad y moda; otro al retrato de estudio y el último, más intimista, a la fotografía personal de Yazbek y sus años formativos en la década de los treinta.

La curaduría corre a cargo de Edgar Alejandro Hernández, quien lleva al menos dos años investigando al fotógrafo y trabajando con sus hijos, los también fotógrafos Mariana y Sergio Yazbek, para recuperar la memoria y el archivo del artista.

El año pasado, la muestra se exhibió en la Fototeca de Monterrey con mucho éxito. No es de extrañarse la recepción; todo en Yazbek huele a nuevo. Ya sea por el impacto que causan algunas de las fotografías por su técnica o innovación; o por el descubrimiento de que tal imagen, que uno lleva años viendo, la hizo él. Entonces se unen los puntos y uno comprende cuán presente está en la cultura, incluso de manera innostrada, y qué dimensiones tuvo su impacto. En lo particular, tuve esta experiencia con las campañas de Sara García para chocolate Abuelita, de María Félix para Nescafé y de Farrah Fawcett para “La rubia que todos quieren” de la cerveza Superior, y con algunos retratos, entre ellos uno de Martha Roth que no es difícil localizar en Google, naturalmente, sin crédito.

Resulta curioso el efecto de no notar lo creativas y bien logradas que están estas fotografías hasta que se les disocia de su uso publicitario y se exhiben enmarcadas en la sala de un museo. He ahí la subrepticia belleza de lo mundano: empaques, pósters, anuncios. ¿Cuántos fotógrafos de moda, o de publicidad, o de producto se encontrarán en la misma situación de anonimato?

Gran parte de los hitos publicitarios de Yazbek se muestran en la

primera sala, la cual puede pasar inadvertida si no se conoce el recinto. Si bien en la entrada de la galería, muy discretamente, un letrero indica que la exposición abarca toda la planta alta, lo más probable es que el visitante avance en línea recta por el pasillo y, tras haber caminado un buen tramo, suba las escaleras que se encuentran a mano izquierda empezando su recorrido a mitad de la exposición sin saber muy bien qué ver o quién fue Tufic Yazbek. La señalética disponible no es suficiente para indicar que, al entrar, casi inmediatamente hay que voltear a la izquierda y luego a la derecha para subir unas escaleras que lo llevan a uno al inicio de esta exhibición.

La muestra no está dividida de manera castrante y obvia, sus módulos conviven de modo heterogéneo; por ejemplo, en una sala se encuentran los elegantes desnudos de Yazbek, un retrato de un hombre con sobrepeso probándose un suéter que le queda apretado y una plétora de anuncios publicitarios. Las imágenes solas colgadas en las paredes, los anuncios completos colocados en una mesa aparte y, en casi todos los muros, Zaida Fuentes luciendo sus dotes expresivas como modelo. Fuentes fue la esposa de Yazbek. No obstante, el curador se ha encargado de explicar su presencia no solo como musa, sino también como colaboradora, con talentos y habilidades propias. Un ente activo con agencia en el trabajo de su marido. A lo largo de la exhibición el espectador puede encontrar fragmentos de Zaida: sus manos, sus pies, su ojo, todos son objetos dignos de contemplación; dicha contemplación sucede en todos los encuadres posibles. Una historia de vida, al fin y al cabo, una historia de amor.

La segunda sala, sin abandonar ninguna de las tres directrices, se

enfoca principalmente en los años de Yazbek como retratista en su estudio en el centro de la Ciudad de México. En donde, según comenta el curador, convergían civiles y famosos para ser fotografiados. El trabajo de Yazbek se sintetiza en una frase: “un retrato es un retrato es un retrato”. Lo cual es uno de los puntos fuertes de la línea discursiva de la curaduría: mostrar entremezclados en la misma sala rostros reconocibles y anónimos, enfocándose así en la maestría del fotógrafo y no tanto en los nombres de su clientela. Esto nivela a las personalidades y realza al artista, recalando que se trata de una exposición sobre Tufic Yazbek y no de la farándula de su época.

El muro donde se encuentran las escaleras para ingresar a la segunda sala está dedicado a las imágenes más vanguardistas. De clara inspiración surrealista, con referencias a Magritte, encuadres y composiciones fuera de lo común, revelados experimentales y planos inquietantes, se trata de la sección más interesante y novedosa de la exposición en cuanto a la técnica y temática. Guardo en mi memoria la imagen sugerente y discreta de una pistola apuntando a una cámara. Eros y Tánatos. Un tema que nunca deja de estar presente en la obra de Yazbek. Desgraciadamente, por su ubicación, toda esta sección es difícil de apreciar. Quien opte por verla desde el barandal de enfrente notará que la manera en que están dispuestas las imágenes forma un *collage* muy bien logrado, pero difícil de apreciar detalladamente —sobre todo si es miope como yo—; si se le ve desde cualquier otro ángulo las imágenes lucirán demasiado deformadas. La mejor manera de contemplarlo es colocándose a la mitad del paso en las escaleras, tal como yo lo hice en una de mis visitas un miércoles al mediodía. Lo cual no solo es incómodo, también sería peligroso en un horario con más visitantes.

Continuando el recorrido, de camino a la última sala de la exhibición,

hay dos reflexiones instaladas en la pared: una del curador y otra de Sergio Yazbek. El primero cavila sobre la educación autodidacta de Tufic; el segundo comparte cuán difícil pero satisfactorio ha sido reencontrarse con su padre como artista y como persona. Pienso que habría sido importante incluir la opinión de Mariana quien también estuvo involucrada en el proceso. Esta sala está dedicada únicamente a la fotografía personal del artista en distintas locaciones, principalmente en la Ciudad de México y en Nueva York. Las temáticas son varias: una mujer balanceándose felizmente, un desnudo femenino, una composición geométrica de luz y sombra tomada en lo que parece ser una vecindad, una ejecución pública...

Al entrar a la sala, uno puede encontrar un código QR que, una vez escaneado, lleva al visitante a una publicación de título *Heliograbados*, conformada por explicaciones e interpretaciones de las imágenes. Algunas son útiles, por ejemplo, en el caso de *Suceso en el río*; a primera vista podría pensarse que se trata de la imagen idílica de unos bañistas, pero, tras leer la nota, uno entiende que, en realidad, es el rescate de una mujer que se estaba ahogando. No así la explicación que acompaña *Viaje en barca*, la cual, distando de ser esclarecedora, es, más bien, un llano abuso de la hermenéutica.

Para concluir: vale la pena visitar la muestra. Llegar temprano. Dedicarle tiempo. Leer las cédulas e investigar lo que se pueda sobre el fotógrafo antes de ir. El curador se ha esforzado, sí, en ensalzar al artista, pero también en humanizar a su sujeto de estudio. Mostrarlo como un hombre de carne y hueso, sin descuidar su vida interior; la cual no tendría por qué estar peleada con el mundo de las superficies: publicidad, moda, farándula. Un mundo que, al fin y al cabo, lo dejó expresarse a sus anchas, desarrollar un lenguaje, ganarse la vida y dejar

una marca profunda en la fotografía mexicana. Quien haya crecido en México en la segunda mitad del siglo XX lleva años conviviendo con el trabajo de Tufic Yazbek, seguramente, sin saberlo. ~

CARLOS DIDJAZÁ es periodista. Actualmente investiga sobre la historia de la moda en México.

IN MEMORIAM

Antonio Deltoro, a quien siempre visitó lo extraordinario

por Alicia García Bergua

para Marta y la tertulia del Konditori

En mi libro *Inmersiones*, que se publicó en 2008 en la UNAM, incluí una sección llamada “Los poetas de los días” dedicada a Eliseo Diego, a Jomi García Ascot y a cuatro de mis contemporáneos y amigos en la poesía y en la vida real, Antonio Deltoro, Eduardo Hurtado, Fabio Morábito y Francisco José Cruz. Me siento también una poeta de los días y le debo mucha de esta condición a mi convivencia literaria y vital con ellos, pero aquí hablaré particularmente de Deltoro (1947-2023), no sin antes dar algunos detalles.

Por los años de 1987 y 1988, Fabio Morábito me invitó a participar en una tertulia literaria que él tenía con Antonio y otros participantes en un café del sur de la Ciudad de México que se llamaba Prim. Tertulia en la que hemos seguido hasta ahora, casi 36 años después, y a la que llamamos del Konditori por ser uno de los

café en donde durante más tiempo nos hemos reunido. Por aquel entonces yo ya escribía poemas pero no se los enseñaba casi a nadie, los iba guardando hasta que llegaron a constituir mi primer libro, *Fatigarse entre fantasmas*, que publicó Ediciones Toledo en 1992 y que fue sabiamente cribado y muy bien editado por Elisa Ramírez y Eduardo Hurtado.

También estaba empeñada en escribir para el teatro y para el cine, cosa que hice y de la que desistí; era secretaria de redacción de la revista *Naturaleza*, una de las primeras revistas serias de divulgación científica en México, de hecho me formé trabajando en ella, y participaba en la elaboración de la última época de la extinta revista literaria *Cartapacios*. En la divulgación científica tuve un gran maestro, el físico Luis Estrada Martínez, pero en la poesía me recuerdo en aquel entonces obsesionada por entender *The waste land* de T. S. Eliot, para lo que fui escribiendo un gran ensayo que depuré y corregí hasta convertirlo en unas pocas páginas que terminé publicando en *Inmersiones*. Tenía una visión grandilocuente de la poesía que Antonio Deltoro y Fabio Morábito me quitaron por fortuna.

A esto último contribuyó mucho Toni, como le llamamos siempre a Antonio, quien al igual que yo pertenecía a una familia del exilio de la Guerra Civil española. Menciono esto porque la manera en que él escribía era con un lenguaje que atravesaba una cotidianidad, una historia y una emotividad muy parecidas a las mías. La atención que ponía Toni en el lenguaje, al leer sus poemas y los de los demás, me hizo entender que el poeta tiene que trabajar su lenguaje hasta volverlo lo más claro posible para ir al encuentro de los otros.

Pero Toni y yo compartimos algo más, un ansia de conocimiento, que siempre traté de satisfacer sobre todo en mi dedicación a la divulgación científica por escrito. Él me hizo entender que la poesía era también una

búsqueda profunda de conocimiento y que así se tenía que abordar. Tenía una frase que me encantaba cuando te señalaba que había que trabajar más en un poema: “hay que hacer más trabajo de campo”. Es más una frase de investigador científico que de poeta.

Gracias a Toni entendí la aventura que es escribir minuciosamente cada poema porque para él la poesía no era algo escrito con mayúscula, sino algo compuesto de poemas singulares que uno como los barcos tiene que ir llevando a puerto y eso es lo más difícil. La poesía para él implicaba sumergirse en tu lenguaje reconociendo sus límites y asumirlo como un transporte que quién sabe adónde lleva pero del que hay que tener la valentía de no bajarse. Empezar con él una pequeña aventura que siempre recomienza, como el mar de Valéry.

Toni, igual que yo, tenía una curiosidad enorme por la realidad: la ciudad y sus azoteas, sus tinacos, sus aceras, su asfalto, sus alcantarillas; los lugares y objetos cotidianos como las camas, las sillas, las almohadas, el sartén, los papalotes, los trompos; los árboles, las sensaciones, los sentimientos, los afectos, los tímidos, los teporochos, los vampiros, las distintas personalidades humanas y animales, la prehistoria, las diferentes culturas, la mente, el cuerpo, la ciencia, la política, las circunstancias que nos acercan o nos repelen, nuestra manera natural y espontánea de pensar y dudar de muchas cosas, los gestos, lo que por la ciencia se sabe de la materia, lo que filosofaban ciertos filósofos, las luces, las sombras, el suelo, el sol, la luna, el polvo, el paso del día hacia la noche, la barranca, la alberca, la hierba, el pasto, los herbívoros y los carnívoros, los volcanes, los cielos, la niebla, la lluvia, la selva, las piedras, los pájaros en general, los perros, las ballenas, los pulpos, los escarabajos, las gallinas, los zopilotes, los gatos, los perezosos, los camellos, la conducta animal, los sueños, la ceguera, la sordera, el amor, los discípulos, los amigos, el fútbol, la conversación, la comida... Todo eso y

más está en su poesía. Por cierto, a él le encantaban las enumeraciones.

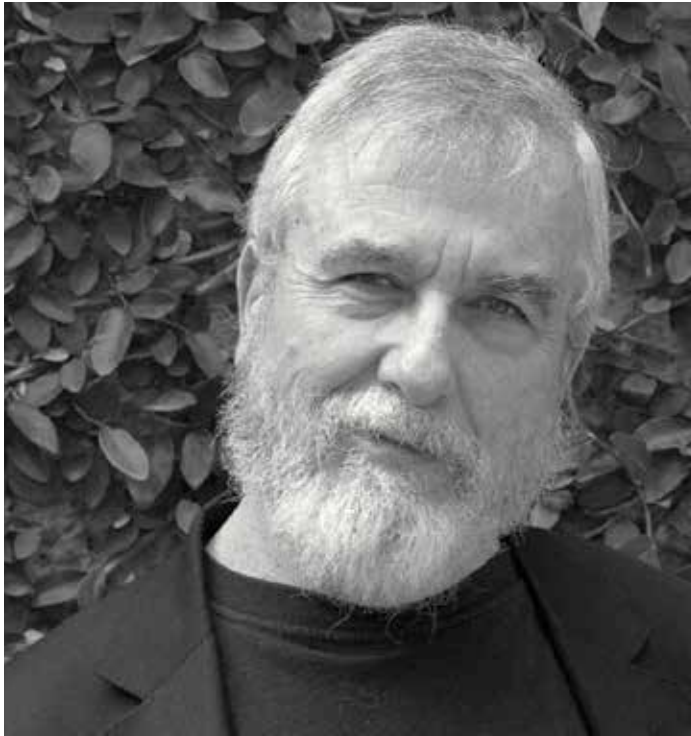
Algo de filósofo peripatético tenía Toni que te hacía seguirlo con los poemas que leía o escribía, sus reflexiones, sus lecturas y su agudo y refinado sentido del humor, como si todo fuera un camino vital que recorrer. Aunque era un maestro en muchos sentidos, no era una persona que luchara por predominar, exhibirse e impresionar con sus ideas y su cultura. Escuchaba muy atentamente a los otros, se interesaba en ellos y conversaba, decía con vehemencia también lo que pensaba. Toni era un gran conversador que nos integraba a todos en una charla profunda, alegre, agradable y habitable.

En “Viaje al fondo de la materia”, pequeño ensayo sobre su poesía incluido en *Inmersiones*, digo lo siguiente:

Antonio Deltoro parece haber intuitido, desde el principio de su obra, que el ser humano ha sido un animal sin un ambiente propio o específico y que tuvo que inventarse lazos con los distintos ambientes por los que pasaba. Los lazos más simples y perdurables, y que ha llevado consigo pese a sus innumerables pérdidas, fueron los de su memoria y los de su lenguaje. Estos son en gran medida arbitrarios y posibilitan arraigarse con el espíritu en cualquier territorio. Permiten establecer un ecosistema espiritual por el que puede correr la energía de la ensoñación, que amplía y profundiza nuestras experiencias limitadas. Dice en su poema “La casa vendida” de *Los días descalzos*:

Vendimos la casa
y entró en nuestros sueños;
empezó a transformarse,
a variar de ubicación,
a ocupar calles desconocidas,
a ahondarse como un pozo,
a poblarse como un hospital.

Desde aquel entonces concebí la poesía de Toni como la de un naturalista que observara la vida a muy diferentes



Fotografía: Twitter / Ediciones Era

escalas con humildad y minuciosidad. Dice de sí mismo en tercera persona en su libro *Zurdo*:

Quisiera tener el ojo astronómico, la oreja arbórea y pajarera. Ambos deseos se los debe a su madre: ella le dio su ambición geográfica, entendida de la forma más decimonónica: desde la astronomía y la geología hasta la biosfera y la geografía humana; de las nebulosas a la creación de la tierra; de los ríos y los mares a los puertos y al comercio; de las montañas y los volcanes a las minas, a las selvas, a la fundación de las ciudades.

No obstante, ese interés tan amplio que hubiera podido conducir a una poesía de tono épico, Toni lo aborda aproximándose lo más sencilla e íntimamente al lenguaje, que para él constituía un milagro y un misterio. Escribe en *Zurdo*:

Se pregunta: ¿Cómo expresarse sin hacer acopio de lo que no entra enteramente en el lenguaje? ¿Cómo hablar de uno mismo con uno mismo sin usar el lenguaje de todos? ¿Cómo entenderse y extenderse, sin hacerse entender por el lenguaje? Porque expresarse es salir del dibujo, de los márgenes, tiene algo de explosión y de extravío, y entender es dibujar; fundar formas recorribles por el prójimo. Escribir, sí, pero ¿de qué manera?

Esos recorridos por el mundo a diferentes escalas que hace Toni en su poesía, sus prosas y ensayos, fundando formas recorribles por el prójimo, pero a la vez marcando los márgenes del dibujo y el comienzo de su extravío, es su manera de mantenerse cerca del lector, de hacerlo parte de ese pequeño hábitat que es el texto. Cada texto suyo es un territorio conquistado

a base de palabras, desde el cual contemplar el milagroso azar que es siempre la vida. ~

ALICIA GARCÍA BERGUA es poeta y ensayista, sus más recientes libros son *Canciones en voz baja* (Bon Art/UACM, 2021) y *La lucha con la zozobra. La libertad bajo palabra en los poetas Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Jorge Cuesta y Octavio Paz* (UANL, 2022).

PENSAMIENTO

Una ética de la vulnerabilidad

por **Valeria Villalobos-Guizar**

La palabra vulnerabilidad proviene de *vulnus*, un vocablo latino que se traduce como “herida”. Este concepto que comenzó aludiendo a una lesión física, con el tiempo se ha ensanchado para referirse también al sufrimiento anímico y hasta a un carácter constitutivo del ser humano. Somos vulnerables sencillamente porque “encarnamos la predisposición de que nos sucedan cosas”, afirma Miquel Seguró Mendlewicz (Barcelona, 1979) en su libro *Vulnerabilidad*. No somos seres cerrados, acabados, independientes, sino seres cambiantes, abiertos, sociales, capaces de ser afectados y de afectar. De ahí que en su libro el autor utilice reiteradamente la figura de un círculo irregular, imperfecto e incesante para ejemplificar la condición vulnerable del ser humano. Vale la pena aclarar que, para Seguró, la vulnerabilidad no solo refiere al humano como ser sufriente, ya que el *homo vulnerabilis* puede ser afectado tanto para bien como para mal.

La vulnerabilidad tiene que ver con la experiencia de las grandes preguntas metafísicas, a las que no

hemos podido dar respuesta pero tampoco renunciar a ellas. Por ello, el interlocutor central del libro será René Descartes, de quien analizará vida y obra para exponerlo como un filósofo de la incertidumbre; un pensador que al poner la duda en el centro de su labor filosófica expone su fragilidad:

Si preguntar significa estar sometido a interrogatorio –asegura el autor–, es decir, en medio (*inter-*) de un ruego, de una petición (*-rogare*), preguntar es en primera instancia testificar que no se está donde se quiere estar. Cuando uno se pregunta se pone a descubierto. Experimenta que no tiene cubiertas sus ansias de conocimientos, creencias o sentido y pide, ruega, por la posibilidad de lograr otros conocimientos, creencias o sentidos. Preguntar implica asumir que estamos a la intemperie, que nos situamos fuera del cobijo de la respuesta.

La duda puede llevar a desear respuestas absolutas, necesarias y atemporales, como bien lo sabe la historia de la filosofía; o bien, perseguir su contrario, respuestas que asuman su vulnerabilidad, soluciones propuestas por una razón frágil, sin fundamentos absolutos, temporales y contingentes, pero rectificables y discutibles. Ante este dilema, Seguró se decanta por la segunda posibilidad: por crear un pacto de buena vecindad con la duda, y asumirla como una compañera con la que podemos prosperar incluso si no vamos a poder superarla. “Hay certezas, hay verdades y hay conocimientos, pero nunca totalmente ciertas, ni verdaderas, ni completas. Las ciencias no avanzan sino por la precariedad de sus resultados.”

La vulnerabilidad es una condición transversal que se vive cotidianamente y que pone sobre la mesa la pregunta por lo que somos, la razón por la cual existimos y nuestra relación con lo otro, con el *alter ego*:



Fotografía: Freepik

Si Descartes puede dudar es porque, en efecto, duda de algo. Esto significa que la duda no es lo primero. Si se puede dudar de algo es porque hay algo sobre lo que dudar, ya que dudar es una acción intencional, que tiende a alguna cosa. [...] Ese algo se representa como alteridad, como otra cosa, trascendente a la identidad que se construye. Preguntar es alterarse por algo, tomar distancia frente a lo que se pregunta y provisionar una resolución en forma de respuesta. Y para que ese proceso sea posible [...] tiene que haber algo frente a mí que comparezca.

La pregunta por la alteridad lleva al autor a dedicar la segunda parte del libro a cuestionar la relación ética y política entre la fragilidad y la vida en comunidad, para así llegar a proponer una ética de la vulnerabilidad. Seguró examina la condición precaria de las costumbres, hábitos y convicciones, consecuencia de la sociabilidad humana. Esta precariedad de la moral (recordemos que en latín *mos* significa “moral”; y *mores*, su plural, refiere a “costumbres”) está ligada a

la fragilidad del conocimiento, y por ende al inevitable riesgo de errar, pero también a la posibilidad de corregir el rumbo. “Pregunta y costumbre no van de la mano”, escribe el autor para explicar que la pregunta por los hábitos los interrumpe, lo que posibilita un cambio de dirección en ellos, su modificación. Para exponer lo anterior, Seguró retoma el *proculus*, la figura de la Antigüedad clásica del pretendiente que solicita la atención de su amada y pide su favor, para compararla con nuestras súplicas en las que nos *inter-rogamos* unos a otros para solicitar respuestas que se conviertan en actos de responsabilidad. La premisa de una ética de la vulnerabilidad es aceptar el error como condición de vida, sin condescendencia ni fustigación.

Para regresar a su diálogo con Descartes, el autor afirma que toda moral es provisional porque ningún sistema puede cerrarse del todo sobre sí mismo pretendiendo dar cuenta de todo lo que puede o debe afrontar (la imagen del círculo imperfecto vuelve entonces a hacerse presente). Sin embargo, esta postura no debe confundirse con un posicionamiento

relativista. La ética de la vulnerabilidad de Seguró plantea un “no criterio fundamental”, una ética abierta a la reconsideración, no la paradójica creencia de saber de forma definitiva que no hay una verdad. La estrategia del no criterio no es lo mismo que la ausencia de criterio, sino la asunción de su falibilidad, provisionalidad, afectabilidad y precariedad.

La vulnerabilidad es también una condición de la salud; el cuerpo humano está impregnado de fragilidad, es *infirmus*, no se sostiene por sí solo, afirma Seguró. El cuerpo es alterado por agentes patógenos, por el entorno y por otros. Somos seres con cuerpos afectables que tarde o temprano terminarán por caer definitivamente (la palabra “cadáver” proviene del latín *cadere*, caer). Después de algunas reflexiones sobre los peligros que suscita para las personas enfermas concebir la enfermedad de forma reduccionista, alienante o estigmatizante, ideas que están en sintonía con aquellas propuestas por Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas*, Seguró recupera la relación etimológica entre pensar (*cogitare*) y la palabra cuidar. Cuidar de alguien o de nosotros mismos significa ocuparse de ello, lo que nos remite a la precariedad, a la solicitud, al *procurus*. No solo es una cuestión práctica, el cuidado exige reflexión, pensamiento, ¿de qué manera (nos) cuidamos? ¿De qué forma puedo procurar el bien de la otra persona? “Decir *cogito, ergo sum* no tendría por qué significar solamente yo pienso, luego soy. Hay otra connotación posible: cuido, luego soy.”

Ninguno de nosotros se sostiene por sí mismo, insiste Seguró; la enfermedad no debería ser vista como una situación excepcional, sino como una experiencia cotidiana de la existencia que explicita la cara sufriente de nuestra vulnerabilidad constitutiva, una cara que exige atención. Por ello,

el escritor propone una ética del cuidado; una ética que solicita el cuidado del otro, pero no desde una visión paternalista que asume la superioridad de una de las partes, sino teniendo en cuenta al otro. Para continuar con la metáfora del círculo irregular, el autor piensa una ética que nos entrelaza a todos no en un único círculo inacabado, sino en una espiral que nos entreteje, y que es guiada por tres elementos rectores que afirman la vulnerabilidad de los seres humanos: la relatividad (en tanto que una identidad o afirmación está contextualizada y abierta), la reciprocidad (por las interrogantes, el *procurus* que intercambiamos con el otro) y la reflexividad (porque afectamos y somos afectados, lo que modifica nuestras identidades e interpretaciones).

El recorrido que emprende Seguró nos lleva hasta las puertas de la política, en donde, de nuevo en la línea de Sontag, el escritor repara sobre los riesgos que conlleva el uso político de los significados que otorgamos a la enfermedad para hablar de la vida comunitaria. Retoma las reflexiones de Roberto Esposito en torno a la inmunidad (*immunitas*) y su vínculo con la palabra comunidad (*communitas*). Para el autor la comunidad es vulnerable, abierta y excéntrica, y nada tiene que ver con el mundo inmunizado que rechaza, repliega y señala como amenazante una parte del cuerpo que dice querer custodiar y que termina por destruir. Para concluir, el filósofo propone pensar la inherente vulnerabilidad del ser humano como contrapeso desestabilizador de ficciones políticas absolutas. Sugiere que la vulnerabilidad puede propiciar una acción política precaria, vulnerable, dinámica y provisional, más acorde a nuestra herida constitutiva. ~

VALERIA VILLALOBOS-GUÍZAR (Ciudad de México, 1994) es licenciada en literatura latinoamericana por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y maestra en filosofía de la historia por la Universidad Autónoma de Madrid.

Martin Amis era Mick Jagger en forma literaria

por Geoff Dyer

Sospecho que es difícil para cualquier persona menor de... ¿qué? ¿Treinta? ¿Cuarenta?, comprender la fascinación que Martin Amis (1949-2023) ejercía sobre los escritores de más de cincuenta años. Aquí habría que añadir el matiz de “masculino”. O al revés, dejar de generalizar y decir hasta qué punto me cautivó durante los años ochenta y noventa. Había escritores que admiraba más, pero era más divertido leerlo a él que a todos los demás juntos. Su impacto transformador en el lenguaje me dejaba atónito. En *Dinero* importó una forma estadounidense —el monólogo con altavoz— y la mezcló con ingredientes del inglés vernáculo que eran tradicionales y a la vez pertenecían al momento. Su siguiente gran novela se tituló *Campos de Londres*, aunque esa fase de dominio prolongado puede compararse con la declaración de un título anterior, de 1979: ¡London calling! Pero, del mismo modo que era un Londres con influencias neoyorquinas, el desfreno diurno del registro siempre se veía empujado (en ambos sentidos) a una marcha sutilmente distinta, que obedecía a la mezcla de herencia (Kingsley), institución (matrícula de honor en literatura inglesa en Oxford) y deuda con sus autores estadounidenses preferidos: Saul Bellow, sobre todo. Una consecuencia paradójica fue que la cualidad contemporánea de Amis hizo que Bellow pareciera provenir de un mundo antiguo, mientras que Martin disfrutó de



Fotografía: © 2014 Larry D. Moore. Licensed under CC BY-SA 4.0

la dudosa distinción de que lo considerasen un *enfant terrible* hasta bien entrados los sesenta.

Pero ¿qué era *eso*? O, más exactamente, ¿dónde estaba? En *Dinero*, obviamente, pero lo cierto es que, con la excepción de *La flecha del tiempo*, las demás novelas importantes de Amis eran demasiado largas. Me cansaba de ellas incluso mientras las disfrutaba. *Campos de Londres* se hundía fatalmente y luego regresaba a la vida. *La información* no conseguía sostener el peso y el ímpetu de su apertura. Eso significa que el mejor Amis es el de las recopilaciones de textos periodísticos, *El infierno americano* y *La guerra contra el cliché*. Su punto fuerte como escritor —la prosa electrizante— era también parte de su defecto como novelista. En cierto modo, una escritora sin estilo como Tessa Hadley parece acercarse más que él al misterio permanente de la gran ficción. Pero el estilo no es solo un barniz; es, como señalaba el propio Amis, intrínseco a la percepción. Cada página de su escritura —en cualquiera

de sus formas— estaba impregnada de su conciencia y eso me embelesaba. Creo que por eso había un culto a la personalidad en torno a Amis que nunca podría haber existido en torno a Julian Barnes o A. S. Byatt. Amis era Mick Jagger en forma literaria.

Nunca olvidaré la primera vez que lo conocí, en una fiesta en Londres a principios de la década de los 2000. Charlamos unos minutos. Conocía a muchos escritores y había conocido a bastantes famosos por aquel entonces, pero después de este breve encuentro mi mujer me preguntó si había tomado cocaína. No la había tomado, pero cuando volvimos a casa me preguntó de nuevo porque estaba muy excitado. No había tomado coca, pero en cierto modo sí. Todavía estaba ebrio por la embriaguez —el simple hecho— de haber conocido a Martin Amis. Esta reacción extraordinaria —y perfectamente normal— era coherente con la forma en que yo, como muchas otras personas, expresaba a menudo mi admiración por Amis en tonos

de desprecio competitivo. Cuanto más amabas a Amis, más astutamente —idealmente, amisianamente— intentabas acabar con él. Y luego, hoy, en un café de Santa Mónica, cuando he recibido un mensaje sobre su muerte, me he puesto a llorar.

En cierto modo, me parece terriblemente apropiado que, en una época de lectores sensibles (lectores insensibles, en realidad) y miedo generalizado a ofender (¡tranquilos, estoy de broma!), ya no esté por aquí. En el prólogo de *La guerra contra el cliché* deploraba el modo en que el crítico lee un libro, “y luego ve cómo le roza. De la forma correcta o de la incorrecta”. Eso fue en el año 2000, antes de que este tipo de frotamiento hubiera empezado a irritar de verdad. Así que, aunque asigné con confianza el libro a una clase de estudiantes de posgrado en California, solo sugerí, con todo tipo de advertencias protectoras, que quizá también quisieran echarle un vistazo rápido a *Dinero*. En previsión de esa clase, volví a leer fragmentos de *Dinero*, por cuarta o quinta vez. ¡Qué alegría, qué felicidad! Y muy divertido, obviamente. Incluso sus defectos son el resultado de una sobreabundancia salvaje. Pero ¿qué pensarían los estudiantes? Una de las alumnas —feminista radical, *stripper* y trabajadora sexual— no pudo contenerse... declarando lo mucho que le había gustado el libro. Como la dedicatoria de la novela, se llama Antonia. Su trabajo de fin de curso era una explicación maravillosamente enloquecida —y argumentada— de su convicción de que Martin, de alguna manera, había escrito el libro para ella. ~

Traducción del inglés
de Daniel Gascón.
© 2023, Geoff Dyer.
Publicado originalmente
en The Guardian.

GEOFF DYER es escritor. Este año Random House publicó su libro *Los últimos días de Roger Federer y otros finales*.



Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior

por **Antonio Deltoro**

En 1986, José de la Colina y Tomás Pérez Turrent publicaron, bajo el sello de Joaquín Mortiz y Planeta, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, una serie de charlas que sostuvieron con el cineasta aragonés, cuyo cincuentenario luctuoso se conmemora este mes. Para el número 121 de *Vuelta*, de diciembre de 1986, Antonio Deltoro escribió una reseña del libro, de la que reproducimos unos fragmentos.

Prohibido asomarse al interior empieza con una taza de café con piquete y termina con la invitación a beber unas copas; entre ambos sucesos se adivinan muchas copas y tazas de café, algunas comidas: amistad.

Lejos de la solemnidad que caracteriza a muchos libros de entrevistas, en los que las preguntas sirven para elevar a un pedestal al entrevistado, este es un libro divertido en el que asistimos a una conversación que nos sorprende. Buñuel, reacio a la explicación y amigo declarado de la arbitrariedad, de la primera corazonada y del misterio, resiste a los embates de los entrevistadores y nos da una lección de libertad, de sentido del humor y de poesía.

La explicación —y más que la explicación, lo explicable— es para Buñuel lo falso, lo banal, lo limitado; para él, como para el surrealismo en su conjunto, el verdadero hacedor de nuestras vidas es el azar, y la actividad humana correspondiente a este es la

imaginación. Para Buñuel el inconsciente tiene sus propias leyes y, si se lo quiere conducir racionalmente, se rebela. “A mí me atrae la oscuridad en un personaje. Si ustedes intentan construir un personaje muy racionalmente, ese personaje no tendrá vida. Debe haber una zona de sombra.” Estas palabras se aplican al personaje de este libro: tiene una zona de sombra que lo mantiene vivo.

La casualidad, y no la causalidad, es la protagonista de este libro. Buñuel va contando, provocado por las preguntas agudas que tocan, una a una, todas sus películas, los vericuetos que tramaron su cine y su existencia: “Cuando era pequeño, mi hermana Margarita ponía sobre la mesa dos migas de pan y sin venir a cuento me preguntaba: ‘Luis, ¿cuál te gusta más?’ Yo le decía: ‘Ninguna, las dos son iguales.’ Ella: ‘Pues la derecha es la mejor.’ Parece una tontería, ¿verdad? Yo encuentro en esto cierto misterio. Entre dos cosas idénticas, ¿por qué escogemos una y no otra? No lo diré como dogma, pero creo que en la vida todo es azar.”

Buñuel, siempre fiel a esta visión que resalta el misterio, deja en su cine que “el relato vaya haciendo aparecer sus propias imágenes”, para que ante los ojos del espectador hipnotizado se desplieguen las huellas sutiles e impactantes de ese fantasma de niebla que es para él la libertad.

La imaginación de Buñuel está formada por humor y poesía. Desde un principio, mucho antes de pensar en dedicarse a hacer películas, admiraba en el cine cómico norteamericano estas dos cualidades: “No nos importaba si el cine era arte o no. Eso sí, nos gustaba el humor y la poesía que encontrábamos en él.” Un poco después, respondiendo a si leía a los surrealistas antes de conocerlos, nos dice: “Empecé a leerlos. Sobre todo a Benjamin Péret, que me entusiasmaba por su humor poético. Lo leíamos Dalí y yo, y nos caíamos al suelo de risa. Había algo allí dentro, un motorcito extraño y perverso, un humor delicioso, de tipo

convulsivo. Algo parecido quise hacer con *El fantasma de la libertad*, pero no me resultó.” Creo que muy pocos estarán de acuerdo con esta última afirmación: *El fantasma de la libertad*, como casi todas sus películas, sobre todo las primeras y las últimas, posee en grado extremo esa mezcla de poesía y humor que, según Buñuel, caracteriza la obra de Péret.

Buñuel, para quien el cine es una fábrica de hacer milagros, lamenta que a estos milagros se antepongan la reflexión y la cultura: “En lugar de tratar de explicarse las imágenes, deberían ser aceptadas como son. ¿Me repugnan, me conmueven, me atraen? Con eso debería bastar.” Parece que no es así: a partir de las sensaciones y sentimientos que provoca su cine se desencadena “el delirio de la interpretación” (la frase es de José de la Colina, al que debemos el sabroso interés de este libro).

Guion e improvisación, no correspondencia del sonido con la imagen, cámara lenta, voz en off, movimientos de cámara, decorados, fotografía son para Buñuel medios únicamente válidos si llegan a expresar una manera de ser en la vida. Pocos directores han estado tan pendientes como él de la técnica para que esta no se note demasiado.

Prohibido asomarse al interior tiene como centro el cine; para el aficionado el libro es un banquete; abundan en él las referencias técnicas y pone de manifiesto el tipo de interés de Buñuel por el oficio. *Prohibido asomarse al interior* es un libro que rara vez abandona la imagen; de sus preguntas y respuestas brotan enteras las películas. Gracias a la leve tensión que se siente en su diálogo, nos brinda la sensación de estar observando por el ojo de una cerradura. ~

ANTONIO DELTORO (Ciudad de México, 1947-2023) fue poeta y ensayista. Entre sus obras destacan *Los días descalzos* (1992), *Balanza de sombras* (1997), *El quieto* (2009) y *Los árboles que poblarán el Ártico* (2012), libro por el que obtuvo el Premio Iberoamericano de Poesía Carlos Pellicer.