

# Letrillas



IN MEMORIAM

## Canciones para Julio

por Enrique Krauze

Querido capitán: Nunca imaginé que nuestras conversaciones sobre el mar fuesen la metáfora de un destino que venías vislumbrando desde algún tiempo. ¿Cuánto tiempo? Ahora todo son preguntas.

“Almirante”, me decías desde que comenzaste a trabajar en *Letras Libres*. ¡Y vaya capitán que eras! Tu risa, o más bien tus carcajadas, tu vozarrón, una ironía muy leve, cierta ternura de niño que tenías, todo alegraba a

la tripulación. Y cuando comenzaron las tormentas políticas, como en las novelas de Conrad, tu apelación a un plano distinto, poético, disipaba el horizonte.

Yo, en mi ingenuidad, solo veía las bendiciones de tu vida. “Vengo de una familia integrada: mi padre, un arquitecto exitoso; mi madre, una buena mujer y ama de casa”, me dijiste. Y tu propia familia, “mi discípula” Tania y tus hijos Ana y Santiago,

me parecía reproducir ese patrón feliz. A partir de esa convicción creo haberte preguntado de dónde podía extraer el *pathos* un poeta como tú. Te saliste por la puerta habitual de la risa y así siguió siempre el tono ligero, pero entrañable, de nuestra amistad.

Tras tu paso por la dirección de *Letras Libres* en España te perdí de vista. Encuentros fortuitos en la Feria de Guadalajara o en alguna reunión de amigos, no mucho más. Llegó la pandemia y supe aún menos de ti.

De pronto, me enteré de que vivías en Inglaterra. ¿Dónde? “En Cornwall –respondiste–, en el punto más meridional de la pérfi-da Albión”:

Querido almirante: No exagero si te digo que mi vida es otra, que desde hace tres años le he dado un giro tan radical a mis circunstancias que me sigo sorprendiendo todas las mañanas al despertar: ¿dónde estoy?, ¿quién soy?, ¿qué pasó?

Lo que pasó es que, después de una racha muy complicada para mí, y cuya narración te ahorro, y con la certeza de que la Ciudad de México y yo ya no éramos compatibles, me fui a Nayarit a pasar la pandemia. Ahí compartí vida y casa durante nueve meses con una amiga inglesa que conocía desde hace años, pero que solo hasta entonces se convirtió en mi cómplice y compañera. Se llama Lucy. Nos casamos en la playa de San Pancho, en Nayarit, y nos mudamos aquí, a Mousehole, en el sur

profundo de Inglaterra, donde tenemos una minúscula y antigua casa de granito a la que se le filtra la humedad por todos lados. El paisaje es tan hermoso como dramático, y nos las arreglamos con diversos trabajos que nos permiten llevar una vida muy sencilla y muy diferente a la que llevaba antes. ¡Vivo en un pueblo de pescadores de 236 habitantes! Extraño a mis hijos, ya muy adultos, y voy tan seguido como puedo a México. He escrito mucho, y vienen libros en camino. Entre otros trabajos (he sido pescador, leñador y barman), me he reinventado como traductor para Penguin Random House, pero siempre estoy en busca de algo más, sobre todo cuestiones editoriales y literarias. Hoy hace un frío que muerde, pero llueve, así que todo bien.

Fuera de la referencia a “la racha complicada”, nada me hacía pensar que no estaba todo bien, o que el mar para ti fuese otra cosa que un motivo de suscitación poética, un oleaje de inspiración que recomienza siempre. Por eso, además de invitarte a volver al barco (a publicar en *Letras Libres*), regresé a nuestros temas marinos. Te hablé del poema “The bells of San Blas”, el último que escribió Longfellow antes de morir, y que revela la nostalgia de un mundo de gloria irremediamente perdido. Por arte de magia, o arte poética, me mandaste una foto que habías tomado del original de ese poema en algún pequeño museo de San Blas.

Días después recibí una imagen de tu sala sin muebles y un atardecer desde tu casa en Cornwall. “Mira, almirante, el mar, el mero mar.” Las ruinas de una fortificación normanda, un acantilado, un faro derruido. ¿Eso era Mousehole? ¿No te inquietaba el feo nombre? En vez de ver la desolación, de sentir “el frío que cala”, engañado por ti o por mí, preferí seguir con los juegos musicales. “In that case, *Sea pictures*, de Elgar.” ¿Las conoces? “No, almirante.” Las cinco canciones

sublimes hablan de las tempestades, pero una de ellas, titulada “In haven”, escrita por Caroline Alice, la mujer de Elgar, es un canto de redención:

Closely let me hold thy hand,  
Storms are sweeping sea and land;  
Love alone will stand.

Closely cling, for waves beat fast,  
Foam-flakes cloud the hurrying  
blast;

Love alone will last.  
Kiss my lips, and softly say:  
“Joy, sea-swept, may fade to-day;  
Love alone will stay.”

Pensando en Lucy, tu esposa, y en la criatura que (según supe) habían concebido, pensé que te gustarían. “Escuchando ahora”, respondiste entusiasmado, copiando la carátula de la grabación en Spotify. “Only love will last, capitán.” “Brindo por ello, almirante.”

¿Cómo imaginar siquiera que esas frases brevísimas escondían un desig-nio oscuro ligado “al mar, al mero mar”? La engañosa ligereza de nuestra charla siguió cuando declaramos nuestro amor por la *Quinta sinfonía* de Sibelius (compartido por Álvaro Mutis). “Me conmueve hasta las lágrimas”, dijiste. “¿Conoces *El bardo*?” No conocía ese poema sinfónico. Era un anuncio más.

Lo escucho ahora. El arpa es una voz serena, elegiaca pero también insistente, un lamento, un ruego. De pronto, la irrupción de las violas, los vientos y percusiones, como nubes inquietantes, angustiosas, ahogan la paz del inicio. Una hondísima tristeza rodea la vuelta del arpa. Ya no es una plegaria. ¿Era un adiós cifrado, capitán? ¿Por qué? ¿Para qué? *Love, sea-swept, had fade away?* ~

**Enrique Krauze** es historiador, ensayista y editor, director de *Letras Libres* y de la editorial Clío. Su libro más reciente es *Spinoza en el Parque México* (Tusquets, 2022).

## 85 años de arte del exilio español

por Juan Pablo Ramos

A pesar del vasto mar de exposiciones que ofrece la Ciudad de México, son pocas las ocasiones en las que resulta posible apreciar arte de otros periodos y regiones, sobre todo bajo una nueva perspectiva. Los museos que exhiben propuestas contemporáneas y modernas se esfuerzan en mantenerse vigentes por medio de discursos sospechosos y forzosamente coyunturales. En tales circunstancias sorprende encontrarnos con *El triunfo de la espiga*, una muestra que bien pudiera no apelar a consumidores sedientos de lo nuevo ni a fetichistas de tendencias en boga. Sin embargo, constituye una valiosa oportunidad para mirar hacia la historia, ese único espejo capaz de prevenirnos de repetir los errores del pasado.

Como parte de la conmemoración de los 85 años del exilio español, el Museo Kaluz alberga una exposición de gabinete curada por Luis Rius. Son más de cuarenta obras de su colección presentadas en un relato generoso gracias a su concisión y revaloración de nombres poco conocidos. Su título retoma un verso de “Primavera en Eaton Hastings”, poema bucólico de Pedro Garfias escrito durante sus años de exilio en el Reino Unido, en memoria de los niños vascos que murieron en hospitales ingleses. Así, la exaltación vitalista del poeta sobre la naturaleza simboliza la vida que sobrevive a la tragedia.

Para el investigador Miguel Cabañas Bravo, los artistas transterrados por la guerra civil española desarrollaron una gran pluralidad de técnicas pictóricas de caballete,

condicionados por un mercado del arte por entonces reducido e incipiente. A la par, la asimilación de estos creadores fue marcada por una relación compleja con los muralistas; especialmente con Diego Rivera, quien desde un inicio se rehusó a incorporar a los exiliados, e incluso, se sabe, les bloqueó proyectos y tratos con galerías. Al recorrer el Museo Kaluz, es inevitable no pensar en esa otra exposición imposible que no vemos, una que está afuera, conformada por todos los cuadros aún por exhibir, esa memoria afectiva desperdigada en las casas de las familias que llegaron a nuestro país en el éxodo de 1939, transformando significativamente el tejido cultural, intelectual y educativo de México.

Las tres secciones que componen *El triunfo de la espiga* articulan un relato de movilidad y adaptación. La primera, “Éxodo y reclusión”, engloba el periodo de encierro en los campos de concentración al sur de Francia donde estuvieron presos más de seiscientos mil españoles. Sobresale el relato en cautiverio de Francisco Marco Chilet (1903-1977), cuya obra llegó a las bodegas del museo hace apenas unos años en una donación fortuita e inesperada. Chilet trabajó para la inteligencia militar republicana y recurrió al dibujo en pluma como medio de expresión para plasmar áreas que la historia ha pretendido erosionar: los tendejones, barracas y zonas de castigo de los campos; con trazos depurados, la línea apela a los elementos esenciales para testimoniar la supervivencia en medio de la inhumanidad. La tosquedad de los rostros transmite la angustia durante los últimos enfrentamientos con la Guardia Civil. Por su parte, alejado del realismo crítico social, destaca la presencia de Gerardo Lizarraga —otro primer marido de Remedios Varo—, un artista que viró hacia la zoología fantástica y el surrealismo monstruoso como un escape ante una realidad opresiva en tres dibujos a lápiz realizados durante el cautiverio.



Imagen: Gerardo Lizarraga Istúriz, *Historia del juego de pelota*, Museo Kaluz.

“La voz antigua de la tierra”, segundo segmento de la muestra, acentúa la añoranza por la península ibérica. Motivos iconográficos tradicionales y paisajes rurales son *leitmotifs*. De Elvira Gascón —una de las pocas mujeres en la muestra junto con Mary Martín— se exhibe una de sus escasas obras de carácter nostálgico, debido a su buen acoplamiento en suelos aztecas. Por su parte, Arturo Souto pintó los paisajes de Galicia a la manera impresionista (Rius lo define como “sabrosamente anacrónico”). Del conjunto resalta *Maja con clavel* de José Bardasano. Allí, el tópico *kitsch* y publicitario de la maja se revitaliza mediante un manejo de luces con colores naranjas vibrantes, casi fosforescentes, aunado a licencias compositivas que denotan gran libertad creativa. En otras palabras, Bardasano propuso un enfoque moderno de imaginarios vernáculos.

Por último, la sección “Maletas abiertas” muestra cómo los pintores del exilio republicano retrataron a las culturas indígenas de nuestro país y posaron su mirada en paisajes costeros

y montañosos. Miseria, maternidad y el pasado precolombino fueron temas recurrentes. ¿Sería acaso una visión exotista? Para el curador, la mirada exterior insinúa un cuestionamiento sobre el balance desfavorable del proyecto revolucionario. Si bien esta hipótesis no parece inválida, podemos inferir otros motivos: la aceptación del público, la búsqueda por una asimilación comercial, y, sobre todo, el rico intercambio cultural entre México y España. Un ojo avezado advertirá en algunos cuadros ciertas reminiscencias de Orozco, el más admirado de “los Tres Grandes”, o bien, la huella que dejan los contemporáneos, con escenas que recuerdan al mejor Manuel Rodríguez Lozano.

El mayor acierto de la sala son las célebres copas con peras pintadas en *gouache* por Ramón Gaya a finales de los cuarenta. El crítico y filósofo se decantó por una pintura de carácter metafísico y meditativo que bebe de la estampa japonesa. Para Gaya, el problema ulterior de la pintura fue la realidad en sí (o, mejor dicho, los “matices de la realidad visible

sutilmente percibidos”, como escribió Tomás Segovia). La contundente llaneza de sus bodegones, aunada a un oficio pictórico desarrollado a la par de la escritura, hacen de Gaya una figura extraña y marginal para su época, pero muy elocuente para la nuestra. En otros casos, como en *Naturaleza muerta barroca con frutero azul* de Enrique Climent, el bodegón plantea técnicas insospechadas, geometrismo y un sabor local. No obstante, para Rius no se trata de un gesto de vanguardia, sino de *retaguardia*: dos generaciones de artistas que exploraron vetas ya inauguradas, afinadas a través de una labor docente que, por cierto, dejó una enorme influencia sobre la generación de la ruptura.

Quizás el más completo de la primera generación, debido a su tránsito por un mayor número de corrientes, fue Antonio Rodríguez Luna. Su *Retrato de Cécile Jacqué Daumas en la biblioteca* (1957) cierra la exposición. Es una estampa íntima de cariz neorromántico de una joven leyendo a solas. Diferentes cuadros del propio autor decoran la escena: por allí vemos a una madre indígena; más al fondo, a un gracioso saltimbanqui. La pintura de Rodríguez Luna sintetiza el encuentro de dos naciones y el profundo intercambio cultural a raíz de la diáspora. Como ocurre en *Las meninas*, otro cuadro dentro de otro, la *imago regis* devuelve el reflejo de la Nueva España tanto en la pedrería como en el búcaro para la infanta. Pero, a diferencia de la obra maestra de Velázquez, aquí México no es una presencia insinuada ni un relato soterrado, sino la memoria viva de la hospitalidad y el refugio durante el sexenio cardenista: una lección de enorme vigencia en tiempos de crisis donde los órdenes totalitarios en ascenso obligan a millones al desplazamiento forzado. ~

**JUAN PABLO RAMOS** es escritor. Su último libro publicado es *La mítika máquina de karaoke* (FCE, 2022).



Fotografía: Georges Biard / Wikimedia Commons.

## CINE

# David Lynch: En sueños camino contigo

por **Fernando Navarro**

En los capítulos finales de la tercera temporada de *Louie*, la serie del cómico Louis CK, David Lynch aparecía interpretando a Jack Dall, un carismático, misterioso y un poco raro gurú televisivo. En la secuencia más recordada, Lynch, traje perfecto, afeitado impoluto y vertiginoso flequillo cano, exige a Louie que sea gracioso cuando él diga un, dos, tres, ¡ahora! Es un momento tan breve como divertido en el que es imposible abstraerse del actor que interpreta al personaje hasta el punto de que son lo mismo: vemos a la vez a Jack Dall y a David Lynch. Así de mítico era Lynch. Su presencia daba una autoridad de la que él, siempre divertido, nunca hizo gala. Él, que había cambiado la historia de la televisión y borrado las líneas que dividían el arte de vanguardia y el arte popular.

Único, libre, carismático, moderno y clásico a la vez, David Lynch fue no solo un cineasta genial sino también

uno de los artistas plásticos más influyentes de la segunda mitad del siglo XX. Un director con una filmografía más o menos escasa —diez largometrajes más unos cuantos cortometrajes y capítulos de televisión en un porrón de años— que, quizá por esto mismo, siempre mostró un compromiso con el lenguaje —el cine, la televisión— que contribuyó a renovar, rejuvenecer, agitar, revolucionar.

Y lo hizo casi siempre con la misma gente. Lynch trabajaba con amigos. Uno de los placeres al ver una de sus películas o sus series era el de encontrarse con los mismos nombres de técnicos (Fred Elmes, Angelo Badalamenti, Peter Deming, Patricia Norris o Mary Sweeney) y actores en la pantalla, creando en el espectador una sensación agradable de familiaridad, como pasa en los sueños. Nosotros envejecíamos y veíamos envejecer a Jack Nance, Kyle MacLachlan, Everett McGill, Laura Dern, Miguel Ferrer, Naomi Watts, Harry Dean Stanton o Grace Zabriskie cuando Lynch los filmaba. Siempre se le dio bien filmar rostros. Qué bonita es la aparición de su íntima amiga Laura Dern como la mítica Diane de *Twin Peaks*.

Otra señal de que era de los buenos: nunca ganó un Óscar. (Anécdota: al perder ante Ron Howard en su segunda nominación, su amigo Robert



Altman, también nominado, le susurró al oído: “Es mejor así.”) Era demasiado auténtico, demasiado original. Su impacto en la cultura popular es innegable. Cambió la historia de la televisión para siempre. Su apellido devino en un adjetivo que define una estética particular, que afectó a la fotografía, la pintura y la publicidad. Cruce más o menos imposible entre el *american way of life* y las vanguardias europeas, su imaginario bebe de los mundos idílicos de Norman Rockwell y las canciones de Everly Brothers, del surrealismo de Buñuel y la melancolía un poco circense de Fellini sin perder de vista el cine clásico. En concreto tres películas, a menudo citadas de manera explícita en sus argumentos o como guiños en los nombres de los personajes: *Vértigo* de Hitchcock, *Sunset boulevard* de Wilder y *Laura* de Otto Preminger.

Mención aparte merece su impacto en la música. Con un gusto exquisito a la hora de usar canciones de otros (Bobby Vinton, David Bowie, Rebekah del Río, Chromatics), Lynch contribuyó a lanzar o relanzar las carreras de Roy Orbison, Chris Isaak, Jimmy Scott, Jocelyn West (recomiendo el hermosísimo single *And still*) o Dean Hurley. Grabó discos sobre los místicos Hildegard Von Bigen o San Juan de la Cruz además del imprescindible *BlueBob*, donde reinventa el blues por la vía del rock industrial. Además, terminó de asentar un subgénero tan influyente como el *dream pop*, cuando ante la imposibilidad de conseguir los derechos de *Song to the siren* de This Mortal Coil para *Blue velvet* —pudo usarla una década después en *Lost highway*— pidió a la cantante Julee Cruise que interpretara *Mysteries of love*, una especie de *cover* que encargó a su compositor de cabecera Angelo Badalamenti y que lanzó a la cautivadora Cruise, junto con la que hizo más adelante dos discos que son cimas del subgénero.

Tras abandonar su sueño de formarse como artista en la vieja Europa,

se matriculó en la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Filadelfia y debutó con *Eraserhead*, aún deudora de sus trabajos como artista plástico y cortometrajista. Película de terror opresiva y asfixiante, con clara huella del expresionismo y el surrealismo —es la película dónde más se ve la huella de Buñuel, aunque Lynch insistiera en que nunca había visto una película completa del director aragonés—, reflejaba el miedo a su reciente paternidad y al hecho de que su hija Jennifer nació con los pies palmeados. En *Eraserhead*, además, ya hacía aparición el clásico héroe lynchiano: un hombre bien afeitado, de tupé un poco rockabilly, atrapado en un mundo extraño y peligroso del que solo se puede escapar a través de los sueños. En sus últimas dos películas pondrá en el centro de la historia a una mujer: una actriz madura confundida por las pesadillas hollywoodienses.

Auspiciada por el muy inteligente Mel Brooks, *El hombre elefante* muestra una capacidad sorprendente de adaptación por parte de Lynch. Sin dejar de ser una película de encargo, consiguió hacerla suya, dialogando con su ópera prima —el blanco y negro, los paisajes envueltos en nieblas tóxicas— y con el resto de sus películas futuras: todas en torno a la lucha sin tregua entre la luz y la oscuridad, al contraste entre la monstruosidad y la belleza —en sus mejores películas confunde ambos conceptos—. Tan clásica y académica como innovadora y moderna, *El hombre elefante* lograba, sin caer en lo lacrimógeno, algunos de los momentos más conmovedores del reciente cine moderno.

*Dune* se considera su proyecto fallido y puede que lo sea, al menos en cuanto a las ambiciones de su productor, el extravagante Dino de Laurentiis. Adaptar la novela de Frank Herbert era y sigue siendo todo un reto. A un cineasta tan mediocre como Villeneuve le ha costado dos películas y no superan en belleza ni en atrevimiento el confuso galimatías en

que puede caer la de Lynch, fruto sin duda de la pérdida de control sobre el montaje (recomiendo, para iniciados, ver el montaje definitivo, de tres horas de duración, que puede encontrarse en las catacumbas de internet). Aun con esto, la versión estrenada de *Dune* contiene un universo estético propio, esa especie de barroco espacial, una imaginería sofisticada, alejada del *camp* de otras películas del género, y plagado de las imágenes más hermosas, desconcertantes, impactantes y sucias que ha generado la ciencia ficción contemporánea. Si siempre se dijo que *Star wars* eran los Beatles y *Alien* eran los Rolling, *Dune* es la Velvet Underground.

Tras dos películas de encargo con distintos resultados nadie podía imaginar la explosión que supuso *Blue velvet*. La *cult movie* por excelencia de las últimas cinco décadas es también la película más popular de su director. La más recomendable puerta de entrada, a través de esa oreja arrancada y esas cercas blancas blanquísimas, al universo Lynch. Con una trama más o menos sencilla, aunque contada de manera interesante —no es el qué, es el cómo—, Lynch insistía en el tema de la batalla entre las fuerzas del bien y las del mal, entre la luz y la oscuridad. El director usaba la estética del cine negro de serie B en un cóctel en el que entraba también la música de los cincuenta, altas dosis de sexualidad perversa, rayana en el sadomasoquismo, rímel corrido, neones, todo tipo de personajes del inframundo, pajarrillos que devoran insectos y mucha mucha violencia. Aún me pregunto qué teclas tocó Lynch para conseguir, con semejantes materiales, atravesar la densa e irrespirable capa de la cultura *mainstream* americana, poco dada a experimentos.

Con la controvertida *Corazón salvaje* —donde pasaba de la serie B al cine *trash* gracias al material *pulp* del novelista Barry Gifford— Lynch vuelve a la historia de un hombre bueno que por amor se ve metido en la oscuridad

más absoluta, esta vez en una húmeda e hipersexualizada Nueva Orleans. Homenaje a la vez a la cultura rock representada por Elvis y la chaqueta de piel de serpiente y a *El mago de Oz* de Victor Fleming. En esta excesiva, desatada, delirante película, Lynch se mostró dispuesto a ir más lejos de lo que había ido antes. Quedó claro que cuando uno entraba en una sala para ver una de sus películas todo era posible. Esa era parte de su grandeza. Entre los momentos para el recuerdo: la cabecita de Willem Dafoe saltando por los aires, Laura Dern, puro carisma, Nicolas Cage siempre *on fire* y la inolvidable Perdita Durango que encarnaba Isabella Rossellini.

Entonces llegó *Twin Peaks*. La serie que cambió la historia de la televisión. Al igual que *Blue velvet*, un producto radical, cercano a la vanguardia, que logró infiltrarse en la cultura popular. Lynch –junto al avisado productor y guionista Mark Frost– hacía saltar por los aires un medio tan conservador como la televisión en abierto sin hacer concesiones. Su fuerza, inalterable a pesar del tiempo transcurrido desde la primera emisión, radica en que mientras todo el personal se preguntaba aquello de “¿Quién mató a Laura Palmer?”, Lynch se entretenía tejendo, a través de su rica galería de personajes (gigantes, enanos, travestis, pájaros, demonios, mancos, damas del leño, agentes del FBI abducidos) un complejo tapiz de emociones, sensibilidades, atmósferas –el trabajo de sonido de esta serie es para estudiar– y momentos que podían pasar de lo más aterrador (la primera inolvidable aparición de Bob, el despertar de Ronette Pulaski, la habitación roja, la violencia de Leo Johnson) a lo más divertido (las apariciones de Miguel Ferrer, los diálogos entre Cooper y Truman), pasando por lo tierno o triste (personajes tocados por la melancolía como Donna, incapaz de seguirle el ritmo a Laura, o la historia de amor

entre Cooper y Annie Blackburn, herida de muerte). Y era eso, quizá, lo más sorprendente de la propuesta: esos continuos cambios de tono que nos daban la sensación de que lo que veíamos estaba vivo, respiraba.

La serie tuvo su continuación en forma de película –en realidad una precuela, algo no tan obvio por aquel entonces– con *Twin Peaks: Fuego camina conmigo*. Estrenada con pataleos y abucheos en el Festival de Cannes, hoy es considerada una de sus mejores películas y un ejemplo paradigmático de cómo el cine no puede –no debe– valorarse en función del primer impacto. Que el tiempo pone cada cosa en su lugar. Y es que año a año, década a década, *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* ha ido creciendo hasta alcanzar el estatus de clásico renovador del cine de terror que tiene hoy. Es una película como pocas se han visto, con la textura de una pesadilla, dividida en dos partes. La primera, más ligera, aunque más misteriosa, protagonizada por Chris Isaak y Kiefer Sutherland, se encuentra entre lo mejor que ha rodado nunca Lynch. La segunda es un retrato siniestro de los últimos días de Laura Palmer –una película fúnebre como pocas, ya que sabemos el destino trágico de la protagonista cuando arranca su historia y aun así permanecemos en tensión– que culmina con un final aterrador y a la vez catártico.

Quizá por la mala respuesta a *Fuego camina conmigo*, Lynch permaneció unos años alejado del cine. Hizo algunos anuncios (para el recuerdo queda uno especialmente memorable de Gio de Armani o el que hizo para PlayStation). Intentó levantar la mítica comedia sobre la capital mundial del rayo *Ronnie rocket* –también titulada *One saliva bubble*– y arrancó dos proyectos de serie que no tuvieron continuidad. Por un lado la sitcom *On the air* que retrataba el mundo de la televisión como el foco de estupidez que es –fue cancelada, claro, tras los cuatro primeros episodios– y

*Hotel room*, miniserie antológica de tres episodios de los que Lynch dirigió dos, a partir de guiones de Barry Gifford.

De nuevo junto a Gifford, Lynch regresó al cine con *Lost highway*, la primera parte de su trilogía de Los Ángeles. Atrevida y ultrasexual, filmada en espacios abstractos, oscuros, irreales, arranca como un *neonoir* sobre la infidelidad con momentos de puro cine de terror para convertirse, gracias a un giro argumental tan genial como inesperado, en una especie de *reboot* industrial de *Blue velvet* –el argumento de la segunda parte es calcado, de nuevo es el cómo, no el qué– en el que cambia la luminosa Lumberton por la fétida Los Ángeles, un club de jazz por los entresijos del porno *amateur* y a Roy Orbison por un pasadísimo David Bowie en los frenéticos e inolvidables créditos de inicio. *Funny how secrets travel...*

Otra sorpresa: *The straight story*. Quizá su mejor película, su auténtica obra maestra. Lynch abandona los entornos urbanos y filma los campos del Midwest para el viaje real –del rencor a la reconciliación– de Alvin Straight, un hombre que recorrió casi cuatrocientos kilómetros en un cortacésped para visitar a su hermano enfermo. Película con aliento clásico, *The straight story* está a la altura, literaria, plástica, de otros tantos clásicos americanos como Ernest Hemingway o John Ford. Es una película humana, triste, divertida, en la que –tras la broma (para iniciados) de arrancar con un “Walt Disney Pictures presents a David Lynch film”– no renuncia a lo hipnótico ni a lo simbólico. Se abre con un oscuro paisaje cósmico que da lugar a unas bellísimas tomas aéreas de los campos de Laurens, Iowa, y contiene uno de los mejores momentos de su cine: esa mujer que, desesperada, se ve condenada a atropellar ciervos una y otra vez. Ciervos que salen de la carretera sin explicación.

Qué suerte tenemos de que el típico ejecutivo de televisión tan patán como machista –dijo que Naomi

Watts era demasiado vieja para ser la protagonista de nada— renunciara a emitir el piloto de *Mulholland drive*, pensada como serie, y que Lynch recuperó —rodando nuevo material— como una de sus mejores y más contundentes películas. Volviendo al tema del bien contra el mal —en este caso una pobre aspirante a actriz contra el estercolero de Hollywood—, *Mulholland drive* es su aproximación a *Sunset boulevard*, a la que se parece por tema y por título (dos lugares de la ciudad californiana como metáfora). Es una película lúgubre, pesimista, plagada de ideas —ese monstruo mendigo que culmina la escena de la cafetería, un prodigio de tempo narrativo y de planificación— y en el que se sacó de la manga un giro más sorprendente que el de *Lost highway* y que debería servir para reivindicar al Lynch escritor. Si en aquella el personaje principal se desdoblaba en dos, en esta los dos personajes principales son el reflejo de un tercer personaje que apenas aparece unos instantes en la pantalla: las claves están ahí, solo hay que seguir las. Es esta una película misteriosa que contiene uno de los momentos más misteriosos de la historia del cine: el momento en el que el personaje de Naomi Watts abandona la película y hace su aparición la llave azul que abrirá la caja azul.

Lynch se despidió del cine con la última parte de su trilogía sobre la ciudad en la que vivió hasta su muerte, Los Ángeles. Si *Mulholland drive* es la película sobre los tormentos que nos esperan en la búsqueda desesperada del éxito, *Inland empire* es la constatación de la pesadilla que supone el éxito en sí. El exorcismo total y definitivo sobre Hollywood, la gran cloaca americana. Filmada en un formato digital doméstico, incómodo, entre la capital californiana y Polonia, *Inland empire* es una película sobre cuentos y maldiciones que contiene una de las imágenes más explícitas sobre lo que su director opina de Hollywood: el momento en el que el personaje de

Laura Dern se derrumba sangrando sobre el Paseo de la Fama. Quizá Lynch sabía que no podía terminar su película así —nunca fue un pesimista— y tras ese momento, aterrador, sorprendente, decide cerrar la película y su carrera con un coro de jóvenes bailando el “Sinnerman” de Nina Simone, acompañadas de un mono y un hombre serrando un tronco, guiño-guiño.

Y de repente la última sorpresa. Cuando nadie sabía por dónde podía salir Lynch, convertido en un personaje poliédrico: un gurú que se dedicaba a dar más o menos soporíferas charlas a favor de la meditación trascendental, que vendía su (cara) marca de café, grababa y producía discos, ejercía de actor de culto y de excéntrico meteorólogo, se sacó de la manga la que ha resultado ser su verdadera despedida. Y qué despedida.

Tirando del hilo de aquella misteriosa frase que Laura Palmer le decía al agente Cooper al final de la segunda temporada de *Twin Peaks* —“Nos veremos dentro de veinticinco años”— Lynch rodó *Twin Peaks: The return*, una especie de *greatest hits* de toda su obra —con alguna sorpresa—. Sin perder el pulso como cineasta, ahí estaban el humor absurdo, el terror y por supuesto la música —se aseguró que en cada capítulo hubiera al menos una actuación en directo.

Y en medio de la sorpresa final, una sorpresa aún mayor. El ya mítico capítulo 8 contenía, además de una brutal aparición de Nine Inch Nails, la poética explicación del origen del asesino Bob —y de todo el mal de la humanidad, el mal del corpus *lynchiano*— así como del nacimiento de Laura Palmer como contrapoder de ese mal. Todo narrado en un blanco y negro de reminiscencias espectralógicas que culminaba en una sinfonía experimental de horror cósmico, con música de Penderecki, y que supuso lo más lejos que ha ido nunca la televisión, lo más lejos que irá.

Cuando en *Los Fabelman*, su película más autobiográfica, Steven Spielberg

filmó a David Lynch interpretando a John Ford en la recordada secuencia final, en la mirada del espectador se produjo un extraño efecto del que, creo, Spielberg era más que consciente. La única manera de transmitir al espectador (más o menos cinéfilo) la importancia del personaje retratado (un Ford que queda ya lejano en el recuerdo) era asemejarlo a otro director igual de carismático, de legendario, creando así una paradoja metalingüística. En la pantalla veías tanto a John Ford como a Lynch y de repente dos de los últimos cineastas clásicos, dos leyendas americanas, quedaban retratadas para siempre.

Al igual que Louis CK en su serie, Spielberg se aprovechaba de una figura mitológica, el hombre que soñó películas y filmó pesadillas que ahora abandona el mundo real para entrar, al fin, en el de los sueños. Allí nos encontraremos, David. ~

**FERNANDO NAVARRO** es guionista y escritor. Su libro más reciente es *Crisálida* (Impedimenta, 2025).

## LITERATURA

# Kerouac: Highway 50 revisitada

por **Rodrigo Fresán**

Cuando ya casi todo había sido consumado, un casi consumido Jack Kerouac abrió su crepuscular y triunfalmente derrotado *Big Sur* (1962) con una nota al lector donde avisaba que “mi obra comprende un vasto libro como el de Proust, con la diferencia de que mis memoranzas fueron escritas en movimiento y no en un lecho de enfermo”; y que debía ser comprendida como la “leyenda de Dulooz”, nombre de su *alter ego* más recurrente

y definitivo. Pero mucho antes, todo el mito y la mitología había comenzado con este *La ciudad pequeña, la gran ciudad* (que revisita, con nueva traducción de Andrés Barba en la Biblioteca Kerouac en Anagrama, al descatalogado *La ciudad y el campo*) publicada originalmente en 1950 bajo el nombre de John Kerouac. Aquí, la génesis del primer latido beat de todo lo por llegar y por ir con un fuerte perfume que —ya desde el título original: *The town and the city*— evocaba a ese otro gran escritor grafómano y cronista de sí mismo que fue el desmesurado y multiepifánico y, sí, proustiano Thomas Wolfe. Y aquí Kerouac —todavía no escribiendo bajo el torrencial dictado de la “prosa espontánea” sino con una meditada cadencia más cerca de sus mayores en lo nómada como Herman Melville o Jack London— no es aún Jack Duluo. Ni siquiera es Sal Paradise. Pero sí ya por entero y está todo y están todos: la tensión entre la represora vida de provincia y la desinhibida metrópoli y los transparentes alias de Allen Ginsberg y William S. Burroughs y Joan Vollmer y Herbert Huncke y David Kammerer y Edie Parker y días veloces y noches largas y bajar a sótanos para ascender a los cielos.

Y de nuevo —volviendo a viajar con Kerouac— la comprobación de que lo suyo sigue tan vivo como siempre. Y acaso —releído en tiempos más bien inocurrentes— más vivo que nunca en esa suerte de especie donde también cabe catalogar a las épicas íntimas de Henry Miller, Charles Bukowski, Richard Brautigan, Denis Johnson y hasta Roberto Bolaño.

Sí: un escritor inicial en lo iniciático y su Mondo Beat (algo que en su momento inquietó mucho a J. Edgar Hoover, director del FBI, considerándolo “una de las mayores amenazas para nuestro país” tal vez porque *beatnik* se escribía parecido a *sputnik*). Un Maravilloso Mundo de Jack que no ha dejado de expandirse a partir de esa primal y prodigiosa concentración de energía (tened en cuenta que

buen parte de lo que escribió Kerouac fue teclado entre los años que van de este debut al magno opus 2, *En el camino*, en 1957, y su *scroll* original: *En la carretera*) desde la que se expandió no solo toda una nueva literatura generacional encontrada y antisilenciosa sino todo un *way of life*: un *big bang* como música/aullido de fondo para aquel *big boom* de la segunda posguerra del siglo. Después, enseguida, la efímera moda de sabor-de-temporada, el permanente desprecio de la academia y de más de un colega (Truman Capote entre ellos, quien degrada lo de Kerouac a mera “mecanografía”) y de buena parte de la crítica una vez masticada y escupida la novedad de aquel a quien consideraban un buen salvaje e *idiot savant*, pero que en verdad —como lo atestiguan numerosos documentos y testimonios— era un voraz lector tan exquisito como perceptivo.

De ahí y por eso, entonces, los blues de la ya mencionada *Big Sur* (hoy, como postulan numerosos especialistas con el *Revolver* ganándole al *Sgt. Pepper's* de los Beatles, para muchos beat-estudiosos muy por encima de *En el camino*). Y Kerouac como pésimo conductor que odiaba los autos, despreciando casi antisemíticamente a Salinger, viviendo con su madre, asqueado y atemorizado de/por sus fans-hippies que lo perseguían como a trompetista de Hamelín be-bop, homófobo alcohólico y agonizando por hemorragia estomacal frente al televisor.

Pero, aun así, Kerouac permanece. Su vida póstuma editorial viene siendo tan poderosa como las de Francis Scott Fitzgerald, William Faulkner y Ernest Hemingway. Aquellos apóstoles que lo sobrevivieron (los ya mencionados Ginsberg y Burroughs no solo jamás renegaron de él sino, cada uno a su manera, todo lo contrario; mientras que el electrón libre Neal Cassidy nunca le reprochó demasiado que lo haya aprisionado/vampirizado como personaje icónico) mantuvieron su recuerdo inolvidable. Y su tránsito fue retomado desde Bob Dylan (su

*Highway 61 con no direction home* complementando el rumbo con el *home I'll never be* de *En el camino*) hasta por casi todo joven que hoy haga autoestop por las autopistas del Lonely Planet a la caza de un satori personal a la vez que colectivo así como por todo adulto nostálgico y alguna vez contracultural que recientemente haya ido al cine a ver la adaptación de *Queer* de Luca Guadagnino y que adquiriera la reedición con bonus-tracks del *Beat* de King Crimson.

Aunque los materiales más nobles y atendibles han sido, por una vez, no apenas tributarios o epigonales sino de puño y letra del propio profeta que nunca quiso serlo y siempre renegó de eso, de ser el “king of the beats”, prefiriendo definirse como “un extraño solitario loco místico católico”. Así, han abundado los ensayos atendibles (como el gracioso y casi de autoayuda *Why Kerouac matters* de John Leland), las muchas biografías (a destacar la coral de Barry Gifford), los *journals* en *Windblown World* y dos monumentales volúmenes de cartas tan importantes y reveladores como las ficciones que se nutrieron a fondo de ellos, las *memoirs* de quienes se lo cruzaron, las películas de variable calidad. Y hallazgos cuasi arqueológicos y previos a *La ciudad pequeña, la gran ciudad* como *Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques* (en coautoría con Burroughs), *The sea is my brother* y *The haunted life* y todo lo primigenio en francés y reunido en el volumen del 2016 por la Library of America bajo el título de *The unknown Kerouac*. Lo que ahí se reúne —junto al estudio biográfico de 2012 *The voice is all* de Joyce Johnston, alguna vez novia y autora también de *Personajes secundarios*, deslumbrante *memoir* sentimental de chica-beat— resulta, ahora, de extrema utilidad para la reconsideración del autor en general y de *La ciudad pequeña, la gran ciudad* en particular.

En esta novela —pendulando entre Massachusetts y Manhattan, retratando una *origin-story* que reescribiría ya en llamas en *La vanidad de Duluo*— da



## Tiempo libélula

por **Mariano Gistain**

Necesitamos renovar misterios, la ropa ya no basta. *Vid.* Ghazipur, ciudad de basura en la India: 35 hectáreas, bloques de basura con una altura de veinticinco pisos. La ropa nueva ha de tener más leyenda que la etiqueta.

Tiempo de libélula, tiempo libelular. Viene del estupendo libro de Carlos López-Otín *La levedad de las libélulas*: poético, imaginativo y científico. Armonía de humanidades y ciencia pura.

Nora Ephron, en *No me acuerdo de nada* (2010), primeros años sesenta: “Me encantaba el [*New York*] *Post*. Era un zoo, naturalmente. El editor era un depredador sexual. El jefe de redacción era un pirado. A veces parecía que la mitad de la plantilla estaba borracha. Pero me encantaba mi trabajo. El primer año, aprendí a escribir, porque cuando empecé apenas sabía. [...] Había un corrector genial, Fred McMorro, que venía personalmente a devolverme el texto y me explicaba por qué hacía los cambios que hacía. No empieces nunca un artículo con una cita, me dijo. No uses otro verbo más que ‘decir’. No dejes para el último párrafo algo que te interese de verdad.” (Ahora es al revés: lo bueno va al fondo, para hacer tiempo/dinero.) También cuenta Ephron (1941-2012) que el *Post* era el único medio con mujeres periodistas en la redacción.

Trump dice que ha ordenado liberar la info clasificada sobre los asesinatos de los Kennedy y de Martin Luther King. Pero de los archivos sobre la muerte de Marilyn Monroe no ha dicho ni pío.

William Blake: “La naturaleza es imaginación misma.” Esta frase la cita James Bridle en su magnífico ensayo *Modos de existir. Más allá de la inteligencia humana*, libro misceláneo en el que

cuentas de sus hazañas como futbolista americano de *college* o de sus proezas como bohemio *made in USA* pero ya listo para soltar amarras y hacer y deshacer mundo.

Y se sabe que Kerouac quiso entregar el manuscrito al legendario editor Maxwell Perkins, pero que este ya había muerto y entonces la editorial Scribner’s lo rechazó. Y fue Albert Kazin quien lo reconsideró y recomendó reducirlo a la mitad para hacerlo comercialmente viable y Mark Van Doren quien lo llevó a la editorial Harcourt Brace, donde se publicó a principios de 1950. Algunos lo celebraron, algunos lo condenaron y el productor David O. Selznick hasta pensó que ahí había una película que nunca se filmó. En su momento, un joven James Salter vio la novela en el escaparate de una librería. Y recordó que había compartido instituto con Kerouac. Y lo compró y apreció allí el tan sabio como astuto procesamiento de lo de Wolfe: “Esa exuberancia que Kerouac encontró en él y transformó en una fuerza torrencial para que la elegía sonara a jazz. Léi *La ciudad y el campo* y me conmovió profundamente el mero hecho de que se hubiera escrito.”

Y Kerouac no dejó de escribir y, sí, unos años después, ya saben, ya se sabe: todo eso de “Corrieron juntos calle abajo, interesados por todo de esa forma en que se interesaban por todo al principio y que más tarde se convirtió en algo mucho más triste y perceptivo y vacío. Pero ahora bailaban por las calles como campanitas, y yo fui tras ellos como lo he hecho toda mi vida siguiendo a las personas que me interesan, porque para mí las únicas personas son los locos, los locos por vivir, los locos por hablar, los locos de ser salvados y deseosos de todo al mismo tiempo, los que nunca bostezan o dicen un lugar común y que arden, arden, arden como fabulosos fuegos artificiales amarillos estallando como arañas atravesando las estrellas, y en el medio, ves como la luz azul en su centro aparece de pronto y todos hacen ahh.”

Y ahí está y de eso se trata y sigue estando y tratando: lo que importa y vale es el lenguaje. El *idioma* tan loco como lúcido de Kerouac que late en los juegos de palabras, en las piruetas entre el inglés y el francés y en esa imostergable necesidad de salir a dar vueltas. Tómalo o déjalo, ódialo o ámalo. Kerouac es un sentimiento, un *trip*: una buena influencia para los lectores y —no es su culpa— una mala influencia para tanto escritor.

*Big Sur* termina —antes de despedirse con un largo poema marino— con una invocación. Una casi plegaria que parece reescribir aquellas últimas líneas de *El gran Gatsby*, la también muy generacional y de autor caído en desgracia para ser redimido y consagrado demasiado tarde para él pero nunca tarde para un lector: “Buscaré mi pasaje y diré adiós un día florido y dejaré atrás San Francisco mientras vuelvo a casa por la otoñal América y todo volverá a ser como lo fue en el principio... Simple y dorada eternidad bendiciéndolo todo... Nada ocurrió, ni siquiera esto... Habrá adioses y sonrisas y en suaves noches de primavera yo estaré en el jardín bajo las estrellas... Algo bueno resultará de todas esas cosas... Y será dorado y eterno... Nada más que decir.”

En cambio, antes, en la fundación de *La ciudad pequeña, la gran ciudad*, Jack Kerouac se despide y despide a su protagonista en la tormenta y creyendo oír “un zumbido salvaje de voces, las queridas voces de todos aquellos a los que había conocido, como si le gritaran: ‘¡Peter, Peter! ¿Adónde vas, Peter?’”; y después “se subió el cuello de la chaqueta, inclinó la cabeza y aceleró el paso”.

Y, sí, entonces Kerouac tiene tanto que decir y va a decirlo.

Y, bienvenido, abre la boca y la puerta para salir a jugar y a viajar. ~

**RODRIGO FRESÁN** es escritor. Su último libro publicado es *El pequeño Gatsby: Apuntes para la teoría de una gran novela* (Debate, 2025).

cuenta muchas cosas interesantes de tecnología, de sus experiencias montando, por ejemplo, un coche autónomo con un móvil, con software bajado de internet y unas cámaras y sensores, y de la inteligencia de animales y plantas. Es un texto devorable y estimulante. Invita a ampliar el sentido de “inteligencia” en todas direcciones y sugiere que la humanidad estará mejor cuanto más comparta el conocimiento y el afecto con las diversas inteligencias diferentes de la suya.

Uno de los nombres tradicionales de Japón es Akitsushima: isla de las libélulas. López-Otín argumenta las libélulas del título de su libro contando las asombrosas características de estos insectos... y su valor simbólico.

Necesitamos nuevos misterios: una vez ido el fascinante ¿cometa? Oumuamua esperamos al meteorito que se acerca para el año 32.

La peli *La sustancia*, de Coralie Fargeat, sobrevive al tornado de estrenos, series, libros, incluso a la vida habitual: peli sicodélica casi sin texto, sin palabras. Esta frase de los *Aforismos. Cultura y valor*, de Wittgenstein, la enfoca: “lo puramente corpóreo puede ser inquietante” [284]. *The brutalist*, maravillosa, el antiguo formato Vistavisión, en 70 mm, muestra la vida aumentada. Placer de entregar cuatro horas, con descanso de quince minutos, al cine... casi vacío.

También sobrevive y atraviesa el olvido de los cuadernos esta frase: “Solo tenía fuerzas para rendirme” (de la entrevista de Antón Castro a la fotógrafa de prensa y exmodelo Connie G. Santos, en *Heraldo de Aragón*). Y el libro de fotos de Juan Moro y poemas de cincuenta personas, *Occulta verita*, es una exquisitez tribal.

Complejidad: la cebolla tiene cinco veces más ADN por célula que el ser humano. Esto explica que pelar una cebolla nos hace llorar... intuimos que nos supera en algo. Lo explica Jesús Mosterín en el artículo “Qué es la vida” (en *Discusiones filosóficas*, 2002,

en la web). Siendo un sabio los textos de Mosterín se entienden.

El ciclo de la Universidad de Zaragoza de premios Cervantes ha traído al Paraninfo en febrero a Luis Mateo Díez entrevistado por Jesús Marchamalo, y ha sido una sesión impagable. Mateo Díez ha defendido el desorden como generosidad. Ha dicho que empezó a escribir con dos lemas: el de Joseph Conrad, que aconseja no pasar a la frase siguiente sin haber quedado satisfecho con la anterior, y el de Valle-Inclán, que proclama que el verdadero artista es quien junta por primera vez dos palabras. Ante la pregunta de qué es lo que más te gusta, Mateo Díez ha dicho: “invitar a los amigos”.

Esta temporada he vivido en el artículo de enero de *Letras Libres*, n.º 280, de Luis Beltrán Almería titulado “El reto de las humanidades”. El catedrático de la Universidad de Zaragoza me abrió los ojos al “muy olvidado” Nicolás Ramiro Rico (1910-1977), del que dice que “es el mejor escritor español del siglo xx”. Prensas Universitarias de Zaragoza ha reeditado *El animal ladino*, de 1980, muy bien arropado por especialistas y amigos, que quizá son lo mismo (*vid.* Mateo

Díez). Luis Beltrán me ha descubierto la obra enciclopédica y diáfana del antes citado Jesús Mosterín (1941-2017), filósofo, matemático y antropólogo del que Beltrán escribe: “fue un gigante de la filosofía de la historia” que “había comprendido la necesidad de hacer una filosofía de la cultura y de conectar la historia natural con la historia cultural”. Explica Luis Beltrán que “la fragmentación y dispersión del conocimiento es un síntoma del fracaso ante el reto moderno”. La conexión entre la naturaleza y la cultura que echa en falta Luis Beltrán nutre y anima los dos libros citados arriba, *La levedad de las libélulas*, de Carlos López-Otín, y *Modos de existir. Más allá de la inteligencia humana*, de James Bridle. Ambos autores ejercen esa transversalidad que añora y reclama y augura Luis Beltrán y que quizá quede bien reflejada en la frase de William Blake citada arriba: “La naturaleza es imaginación misma” (y viceversa, cabría añadir). Gracias pues a estos libros que inyectan ideas, o sea, vida. “La vida es información”, escribe López-Otín. ~

**MARIANO GISTAÍN** es escritor. Lleva la web [gistain.net](http://gistain.net) y el blog *Veinte segundos en 20 minutos*. Su libro más reciente es *Nadie y Nada* (Prames, 2024).

