

Letrillas



Fotografía: Galería de la Universidad de la Libertad

ARTE

México como Wunderkammer

por **Constanza Martínez Achim**

El primer contacto europeo con el continente americano ocurrió en 1492, cuando Cristóbal Colón y su tripulación llegaron a la isla de Guanahani, la cual bautizaron como San Salvador. Cruzar el Atlántico no era solamente costoso, sino que implicaba meses de travesía, enfermedades mortales y un gran riesgo de naufragio. Solo los navegantes más experimentados y los exploradores financiados por las coronas europeas o por empresas privadas se lanzaban a la aventura. Para el resto de los europeos, el Nuevo Mundo permanecía como un territorio misterioso: un mito lejano, poblado por monstruos

y maravillas. Al respecto, el cronista José de Acosta —quien intentaba describir la naturaleza americana para quienes jamás cruzarían el océano— escribió en *Historia natural y moral de las Indias* (1590) que en aquellas tierras había “cosas tan monstruosas y extrañas que no se pueden creer sino vistas, y aun vistas, causan admiración”. Un año más tarde, el médico sevillano Juan de Cárdenas, radicado en la Ciudad de México, juntó rarezas y portentos de la Nueva España, con ánimo de darles explicaciones racionales, en un libro seductoramente titulado *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*.

Para saciar la curiosidad europea, que se nutría de la imaginación y de relatos de los viajeros, nacieron en el siglo XVI los *Wunderkammer* —gabinetes de maravillas—. Estas colecciones se construían en las estancias privadas de sus propietarios y reunían objetos que parecían poner en duda los diseños de la naturaleza y retaban la credulidad de los selectos visitantes: magníficas “pinturas” de plumas iridiscentes, realizadas por los nativos de la Nueva España; piedras bezoares que prometían antídotos contra todos los venenos; armadillos; cráneos y colmillos de narval que hacían pasar por cuernos de unicornio. Un mundo entero contenido en una habitación. Si bien estas tempranas colecciones de *naturalia* y *artificialia* buscaban explicar el mundo, cumplían a la vez con el objetivo de deslumbrar al espectador y resaltar el estatus, el poder económico y las redes comerciales de sus dueños. A lo largo de los siguientes siglos, los gabinetes de maravillas ordenaron sus narrativas, al dividir lo “natural” de lo “artificial”, las piedras de los animales y las producciones de Europa de las del resto del mundo, tal vez al precio de perder algo de la capacidad de producir asombro. Sus herederos más directos hoy en día son los grandes museos universales, como el Louvre y el Museo Británico.

La exposición *Gabinete de curiosidades de Ricardo y María Laura Salinas*, en la recién inaugurada Galería de la Universidad de la Libertad, regresa a la tradición renacentista al presentar la colección particular que el matrimonio ha acumulado durante décadas. Más que una réplica de una costumbre

européa, se trata de una sensibilidad particular frente al mundo y nuestra historia colectiva como mexicanos, una historia que nos ha puesto, desde hace siglos, geográficamente en el centro del mundo. En su célebre poema *Grandeza mexicana* (1604), el poeta español Bernardo de Balbuena describía cómo en la Ciudad de México “se junta España con la China / Italia con Japón, y finalmente / un mundo entero en trato y disciplina”. En otras palabras, a partir del siglo xvi México fue el *Wunderkammer* del mundo, el centro nodular de las rutas comerciales —por donde transitaban la plata, las esmeraldas y la grana cochinilla americana, la porcelana, la seda y el marfil de Oriente, así como los instrumentos científicos, los mapas y los libros europeos—. La Nueva España se convirtió en el microcosmos global: un territorio de asombro que se materializa en las colecciones de conventos coloniales y en museos nacionales, que en el siglo xx retomó Franz Mayer, y que hoy Salinas Pliego continúa bajo su propio criterio estético.

Para acomodar este vasto universo, la muestra está organizada en nueve núcleos temáticos que abarcan desde la prehistoria hasta el México contemporáneo: “Gabinetes de curiosidades”, “El teatro de la naturaleza”, “Atlas y navegación”, “Génesis de una nación mestiza”, “Imágenes del México antiguo”, “El valle de México y sus volcanes”, “Huellas de identidad”, “Arte mexicano del siglo xx” y la “Biblioteca”.

La exposición comienza con una asombrosa diversidad de objetos: mariposas, cangrejos, esqueletos de serpientes, minerales, globos celestes, bodegones del siglo xvii, instrumentos científicos como telescopios, microscopios y un estereoscopio que nos abre a vistas tridimensionales de la ciudad a finales del siglo xix, libros y manuscritos. Entre estos últimos destaca una edición de *Dell'Historia Naturale* (1599), del boticario Ferrante Imperato, que contiene la imagen más famosa de un *Wunderkammer*: un libro fundamental,

pues marcó un punto de inflexión en la historia de estas colecciones. Ferrante usaba su catálogo en Nápoles no solo como fuente de prestigio, sino también para estudiar las propiedades medicinales de la naturaleza.

Ese afán por documentar el entorno natural se expande en la muestra a través de fósiles, minerales y esqueletos de animales. Una enorme mandíbula de megalodón ocupa una pared entera y sitúa al espectador frente a la monumentalidad de la prehistoria. El asombro ante la inmensidad del mundo vuelve a aparecer, pero en forma de cartografía y en globos terrestres antiguos, cuyas geografías desconocidas están pobladas por animales fantásticos y monstruos, y en mapas históricos diseñados para auxiliar la navegación y trazar rutas de explotación de recursos.

Para el siglo xix, cuando quedan pocos lugares físicos por descubrir, el pasado —de la tierra y de la humanidad— se vuelve objeto de estudio y encantamiento. En la exposición está presente *Views of ancient monuments in Central America, Chiapas and Yucatan* (1844) de Frederick Catherwood, el arquitecto inglés que llegó al continente americano fascinado por la posibilidad de una civilización perdida. Sus ilustraciones de las ruinas de Copán y Palenque eran tan exactas que permitieron a arqueólogos contemporáneos determinar fechas de estelas cuyos pigmentos y relieves originales hoy han desaparecido por el saqueo y el tiempo.

La geografía, la historia y el arte vuelven a cruzarse en dos reproducciones de los célebres mapas indígenas de Cuauhtinchan, que José María Velasco realizó en 1902 en acuarela y tinta china sobre papel. Velasco, que era dibujante del Museo Nacional de México, ejecutó estas copias a gran escala (120 x 213 cm) por encargo del historiador Francisco del Paso y Troncoso, sin nunca haber visto los documentos originales, ya que estos se encontraban en Francia.

Estas piezas fueron creadas durante un periodo en el que el artista se

GABINETE DE CURIOSIDADES DE RICARDO B. SALINAS Y MARÍA LAURA SALINAS
GALERÍA DE LA UNIVERSIDAD DE LA LIBERTAD
 Hasta el 25 de octubre de 2026

recuperaba de una fractura de pierna, un accidente que lo obligó a hacer una pausa en su célebre práctica como paisajista tradicional, aquella que le exigía trasladarse físicamente. En los códices de Cuauhtinchan, los pintores utilizaron una técnica híbrida que documentaba el espacio y el tiempo de manera simultánea por medio de dibujos de huellas de pies que marcan los flujos migratorios. El primer mapa narra las conquistas chichimecas del siglo xii desde el mítico Chicomóztoc hasta Cholula. El segundo divide su narrativa visual en dos: el lado izquierdo sigue la ruta de la migración, mientras que el derecho delimita el territorio del señorío de Cuauhtinchan frente a sus vecinos. Estas piezas funcionaron como un argumento político y legal en el siglo xvi: la prueba pintada de que esas tierras les pertenecían a quienes las pintaron.

Al avanzar, las salas muestran la construcción visual de nuestro país con grabados de la Conquista, las crónicas de Alexander von Humboldt, los volcanes del Dr. Atl y las miradas fotográficas de Guillermo Kahlo y Tina Modotti. Quizás la obra que mejor condensa el espíritu de la exposición es una maqueta topográfica de la Ciudad de México actual, creada por el artista Jorge Obregón. De cierta forma, la pieza opera bajo la misma lógica que el grabado de Ferrante Imperato al inicio de la muestra. Si aquel libro contenía la imagen de un *Wunderkammer* como un contenedor dentro de otro, la maqueta de Obregón repite ese juego de escalas al meter una ciudad entera dentro de una habitación. En este mapa tridimensional el pasado geográfico reaparece debajo del asfalto que pisamos a diario. Evidencia cómo los antiguos ríos que alimentaban la cuenca

se transformaron, con el paso de los siglos, en nuestras avenidas actuales.

En entrevista, el artista me comentó que la obra —armada a mano como un rompecabezas de más de 5 mil piezas de cartón calibrado antes de ser vaciada en resina y pintada con aerógrafo— nació de una necesidad de “resistencia analógica”. “Cuando la exhibí en la galería, noté que la gente se quedaba diez o quince minutos analizándola, atrapada por los detalles. En una pantalla de celular no habrían aguantado ni un minuto. Frente a la saturación digital, las experiencias analógicas —un cuadro, una escultura o una maqueta hecha a mano— obligan a nuestros sentidos a asimilar el mundo a otro ritmo”, explicó. Algo fascinante de su propuesta es que la precisión de su ojo como paisajista lo llevó a equilibrar las escalas vertical y horizontal de manera tan exacta que incluso detectó errores humanos en las cartas topográficas del propio Inegi, que corrigió posteriormente.

Al salir de la galería, uno no puede evitar preguntarse si alguno de los objetos exhibidos formó parte alguna vez de aquellos primeros gabinetes de maravillas del siglo XVI europeo. Como escribe el ceramista Edmund de Waal en *La liebre con ojos de ámbar*: “Los objetos tienen las historias de todas las manos por las cuales han pasado.” En ese libro, De Waal rastrea una colección de netsukes que heredó de su tío abuelo y los utiliza como pistas para reconstruir la historia de su propia familia —los Ephrussi, una dinastía de banqueros judíos— entre el esplendor del siglo XIX y el Holocausto.

Al final, los objetos desentierran memorias. Esta colección traza su propia historia imaginaria, pero a la vez, en su heterogeneidad, nos invita a nosotros a trazar otros recorridos y nos recuerda que México sigue siendo ese gabinete inagotable donde el mundo entero puede ser contenido en una sola habitación. ~

CONSTANZA MARTÍNEZ ACHIM es crítica de arte.

LITERATURA

Telémaco lee la correspondencia entre Calvino y Sciascia

por **Massimo Rizzante**

¿Qué nos revela la correspondencia entre Calvino y Sciascia? Sobre todo, un mundo que ya no existe. Un mundo que ha durado siglos y siglos y que, en los años ochenta del siglo pasado, justo en el momento de la muerte de Calvino y de Sciascia, se hundió. Como si entonces la humanidad ya no pudiera soportar ese gran fardo de palabras escritas sobre la piedra y el papel en que, hasta aquellos años, creyó que había dibujado los jeroglíficos de su futuro.

Jean Paul, a principios de siglo XIX, dijo que “los libros son largas cartas enviadas a los amigos”. Con esta frase recogió para siempre la quintaesencia del humanismo. Dos siglos más tarde, Peter Sloterdijk, en nuestro mundo “postepistolográfico”, ofrece una variante a la frase de su compatriota: “el humanismo constituye una telecomunicación que, a través del arte de la palabra escrita, engendra amistad”.

En nuestra civilización, el humanismo ha representado, en efecto, esta facultad de hacer amigos por medio de los libros. La telecomunicación (τηλε significa “desde lejos”), antes de convertirse en la palanca principal de nuestra sociedad del espectáculo donde todo debe ser transmitido en tiempo real, encarnó, en su forma epistolar, el placer de comunicarnos a distancia con alguien que no estaba presente. Un placer que implicaba la expectativa, el aburrimiento, el ocio, pero sobre todo la carencia y el sentimiento del vacío. Un placer que,

en nuestro mundo demasiado lleno, se apagó. Ni siquiera lo recordamos. Como si la memoria, no encontrando más instrumentos con los cuales practicar, se hubiera atrofiado.

Por esta razón, siempre incómodo con este mundo que ya no siente la necesidad de hacer amigos a través de la palabra escrita, he elegido como héroe a Telémaco: “aquel que lucha desde lejos”.

Mi Telémaco no busca a su padre de manera apresurada. Si el “niño es el padre del hombre”, eso no significa que haya que quedarse siendo niño toda la vida. Al contrario. Por eso mi Telémaco combate desde lejos una guerra escritural con el fin de hacerse hombre y de conservar su distancia de este mundo. Mi Telémaco, en efecto, no quiere vivir en un mundo infantil privado de la ausencia que hace viva cada presencia, privado del arte de la palabra escrita que tiene el poder de transformar el amor por el ahora en el amor por lo que está lejos. A través su telecomunicación, mi Telémaco intenta abrir un camino hacia todos los padres del pasado.

A pesar de que hacia el final de sus vidas nuestros padres Calvino y Sciascia sintieran crujir los puentes de la sociedad literaria —y, en consecuencia, de toda la civilización humanista moderna cuyas estructuras públicas y económicas estaban organizadas según sus valores—, los atravesaron con un paso inquieto, pero no menos fiel a la amistad nacida de la palabra escrita. De hecho, les dieron una importancia que hoy aparece incluso conmovedora. ¿Conmovedores Calvino y Sciascia, dos de los escritores italianos más lúcidos de la segunda mitad del siglo XX? Esto confirma hasta dónde nos hemos alejado de ellos y hasta dónde su época está irrevocablemente acabada.

Pienso en el joven Sciascia que, desde la provincia absoluta de su pueblo

natal en Sicilia, Racalmuto, escribe a Calvino para que le envíe un libro que quiere revisar y, al mismo tiempo, lo invita a participar en una pequeña revista recién nacida. Pienso en Calvino, joven mánager de la editorial Einaudi de Turín, que le contesta a vuelta de correo, mostrándose disponible. Pienso en el amor y el interés con los que Calvino lee un cuento de Sciascia, aconsejándole unas correcciones e incitándolo a trabajar todavía un poco en ello. O cuando le agradece su artículo sobre *El barón rampante*, llamándolo “el mejor de los lectores”. O cuando Sciascia, por su parte, llama a Calvino su “primer lector”. Pienso en el intercambio continuo de libros entre ellos y en sus múltiples intereses comunes. Y luego pienso en sus comentarios que parecen flechas puntiagudas clavadas en el futuro: “De nuestra generación, solo tú y Pasolini (y Pasolini ciertamente no por sus novelas) mantendréis la cabeza a flote”, escribe Sciascia. “Los demás vivirán al día.” Y Calvino que, en 1960, justo antes de la salida de *El día de la lechuza*, escribe a su autor: “Sabes hacer algo que nadie sabe hacer en Italia: el cuento documentario sobre un problema, dotándolo de información completa con vivacidad visual, elegancia literaria, *savoir faire*, gran vigilancia de la lengua, gusto ensayístico (lo que se necesita y no más), color local (lo que se necesita y no más), marco histórico nacional y de todo el mundo que te salva del regionalismo, y una integridad moral que nunca cesa.”

¿Y qué se puede añadir al juicio crítico de Calvino sobre *El Consejo de Egipto*, obra donde Sciascia mezcla su “pasión histórica” con la sátira y “la mistificación filológica”? Nada. ¿Y sobre su obra de teatro *El diputado*? Tampoco nada. Aquí Calvino, como si estuviera delante de un espejo, parece reprochar a Sciascia lo que él mismo no logra alcanzar: “¿Cómo es posible que este maldito buen hombre no pierda nunca la compostura

y desempeñe siempre su misión de moralista cívico? ¿Cómo es posible que no se le vea nunca surgir en persona, con su demonio interior, bajo su aspecto lírico y privado y no público e histórico, con su ‘mito’ y su ‘locura’?” En la misma carta del 26 de octubre del 1964, Calvino se detiene sobre lo que los críticos definen como su filiación al Siglo de las Luces, pero subraya las diferencias. Confiesa no sentirse un verdadero hijo de la Ilustración. Menciona que en su obra claro que existe un gusto por el siglo XVIII, no obstante, tiene que confrontarse con otras tradiciones: “el cuento fantástico-romántico, el *non-sense*, la fumistería”. Sciascia, en opinión de Calvino, es, por el contrario, un hombre de la Ilustración “riguroso”, cuyas obras poseen siempre ese “carácter de lucha civil” que la suyas nunca han tenido. ¿Pero es realmente así? ¿Cuándo las cosas para Calvino tienen una sola lectura? También Sciascia, entre sus bastidores, guarda “una serie de cargas explosivas bajo los pobres pilares del Siglo de las Luces”. Es decir, el relativismo de Pirandello, lo cómico de Gógol, la presencia continua y contigua de España y Sicilia, o sea “los polvos trágico-barroco-grotescos” que Sciascia, según Calvino, intenta no mostrar, o mostrar muy tímidamente, quizás porque no puede romper del todo tanto con el aplomo de Voltaire y Diderot como con la compostura de Manzoni. “¡Conviértete en hispano-siciliano hasta el fondo! ¡Incluso en árabe-siciliano!” De esta manera, Cervantes ganará sobre la novela del siglo XIX, continúa Calvino, y “¡tú vas a ser realmente universal!”.

En los años setenta, la correspondencia va decayendo, para desaparecer casi del todo en los ochenta (apenas dos cartas).

Hay una, la del 5 de octubre de 1974, que vale la pena leer y releer bajo la luz de la de 1964 (no por casualidad son las dos cartas más largas).

Calvino acaba de leer *Todo modo* de Sciascia. Al principio es un poco reticente con los discursos teológicos. Luego, empieza a entusiasmarse. Admira la “versión infernal de Italia bajo el partido de la Democracia Cristiana”. Le gusta buscar las citas literarias y filosóficas del libro. Encuentra su fondo común en el enlace Voltaire-Pascal, lo que confirma su idea de que en lo profundo de cada escritor *éclairé* hay siempre una apuesta metafísica. Se enfrenta a la solución de los tres asesinatos de la novela, hasta tal punto que llega a formular cinco hipótesis sobre el verdadero culpable que ni la policía ni el protagonista parecen haber encontrado.

¡En estos intentos, llenos de gozo y desperdicio analítico, destinados a resolver un misterio que debe quedar sin respuesta, está todo Calvino! ¡Y, a su manera, todo Sciascia! La desmitificación intelectual no puede nunca ganar completamente a la verdad novelesca.

No sé a cuántos amigos, conocidos y desconocidos de estos dos escritores llegaron sus cartas. Nuestra *telecomunicación* ya no pasa a través del arte de la palabra escrita sostenida por el amor a lo que está lejos. Ya no es una *telemaquia*, una guerra combatida desde lejos. Nuestra sociedad mediática y mediatizada comunica y establece vínculos afectivos y sociales a través de redes que solo prefieren lo que está cerca, lo que se ve, lo que se toca, poco importa si es real o virtual. Nuestro mundo no quiere el misterio. Por eso ni siquiera puede amar los enigmas sin soluciones y sin un verdadero culpable. ~

MASSIMO RIZZANTE (Venecia, 1963) es poeta, ensayista y traductor. Formó parte de 1992 a 1997 del Seminario sobre la Novela Europea dirigido en París por Milan Kundera.

Nápoles, ciudad latinoamericana

por Michael Reid

“Ver Nápoles y luego morir”, escribió Goethe en su *Viaje a Italia* que realizó en 1786. Contemplando desde el Corso Vittorio Emanuele a la ciudad y su bahía, al Vesubio, verde y engañosamente tranquilo, y a los contornos distantes de Sorrento y Capri, sentí que efectivamente es lo máximo en belleza natural para la vista. Pero en los más de doscientos años desde que Goethe viajó, Nápoles ha sufrido unas duras realidades y una prensa aún peor.

Visitándola otra vez hace un par de meses, se me ocurrió con contundencia que tiene muchas semejanzas con América Latina. Por algo Diego

Maradona se sintió en casa durante los ocho años que jugó en la ciudad. Nápoles tiene la misma mezcla de grandeza y miseria, codo a codo, que tiene Río de Janeiro, otra excapital imperial. El barrio de Chiaia, con sus elegantes edificios residenciales de la *belle époque* napolitana y sus jardines de adelfas y buganvillas, se encuentra a solo unas calles del barrio Español, notorio hasta hace poco por su pobreza tugurizada y su delincuencia, ahora en un proceso todavía incierto de gentrificación turística.

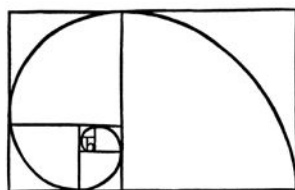
Nápoles tiene una tradición cultural de una riqueza extraordinaria. De Virgilio a Elena Ferrante ha inspirado a escritores y a filósofos como Giambattista Vico y Benedetto Croce. Miguel de Cervantes vivió en la ciudad de 1572 a 1575. Walter Benjamin reaccionó a su arquitectura y cultura formulando el concepto de *porosidad* que fue la base de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt.

El Teatro San Carlo, la más grande casa de ópera en Europa y que fue visitada por Mozart, es una remembranza del esplendor arquitectónico que trajo Carlos VII de Borbón, responsable de un embellecimiento semejante al que lograra en Madrid Carlos III de España. Todavía hay público para ópera y música clásica en el San Carlo, cuya organización no tiene nada de qué avergonzarse frente al Teatro Real de Madrid. La huella de España, que en distintas formas gobernó Nápoles por muchos siglos, es profunda.

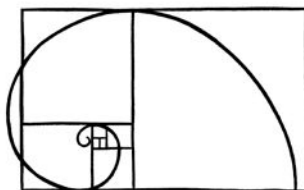
Hay otros paralelismos con América Latina. Lo obvio: la presencia nefasta de la Camorra, la mafia napolitana que maneja negocios que van desde el narcotráfico y la prostitución hasta el retiro de desechos tóxicos, y que ejerce control territorial sobre varias ciudades y urbanizaciones en la periferia de la capital. Tiene sus pares en el Comando Vermelho de Río o los cárteles de Colombia o México.

Menos obvia es una cultura popular musical y religiosa que tiene muchas semejanzas transatlánticas. No hay que olvidar que Nápoles fue originalmente el Parténope de la Grecia antigua, y que recibió también influencia del antiguo Egipto. Marius Kociejowski, poeta y escritor canadiense que trabaja como librero anticuario en Londres, argumenta en *The serpent coiled in Naples*, un libro fascinante y todavía no traducido al español, que el catolicismo en Nápoles, a diferencia de su versión en Roma, tiene muchos elementos paganos. Para él, las diosas Cibeles o Afrodita yacen detrás de la Virgen María en sus versiones napolitanas. Había en la ciudad un culto a las calaveras y de los muertos, vistos como representaciones de las *anime pezzentelle* o “almas atrapadas en el purgatorio”. En una ciudad en que hay una relación inextricable entre los muertos y los vivos, “el purgatorio es la clave del alma napolitana”, escribe Kociejowski. El

ESPERE EN LA LÍNEA



BELLEZA



FEALDAD

PENNÉ

JORGE PENNÉ (Ciudad de México, 1986) es caricaturista. Colabora en *The New Yorker* desde 2022.

paralelo con México, con la yuxtaposición de la diosa Tonantzin y la Virgen de Guadalupe, y todos los rituales del Día de los Muertos, es evidente.

En ambos casos, estos mitos y costumbres están enraizados en una cultura campesina y han sobrevivido su traslado a la ciudad. Tanto en Nápoles como en América Latina, la vida es vulnerable ante los peligros de la naturaleza, como erupciones volcánicas o terremotos.

La Camorra, también, es un trasplante desde el mundo rural. Hay distintas teorías sobre su origen, pero todos coinciden en que agarró fuerza con la unificación de Italia, proceso visto por muchos napolitanos (y algunos historiadores revisionistas) como una colonización llevada a cabo por Piamonte y el norte, que empobreció más que modernizó al sur, así como también suscitó una resistencia guerrillera soterrada y tácitamente apoyada por los propietarios rurales. Fue golpeada por Mussolini, quien no toleró un centro de poder rival. Tal como narra Norman Lewis en *Nápoles 1944*—su memoria evocativa sobre su estancia en la ciudad como un oficial de inteligencia del ejército británico—, la administración militar de los aliados instaló a varios miembros de la Camorra como alcaldes en ciudades de la región de Campania, donde se localiza Nápoles. Eso fue obra de Vito Genovese, un mafioso italoamericano que trabajó como oficial de enlace del ejército americano.

Hoy día la Camorra—conocida por los napolitanos como “el sistema”—es una mafia siniestra y asesina. Saltó a la notoriedad otra vez por la denuncia de Roberto Saviano en su novela *Gomorra* que le valió a su autor una sentencia de muerte y una vida ceñida a la obligada clandestinidad bajo protección policial constante. Su estructura descentralizada, comparable al Clan del Golfo en Colombia, la hace resiliente, a pesar de los esfuerzos de fiscales y policías

valientes. Todo esto es tan familiar en América Latina.

A pesar de todo, hay algunas señales de mejora en Nápoles. Hay una nueva línea de metro con estaciones elegantes, si bien tardó más de veinte años en construirse. Gracias en parte a los fondos europeos pospandémicos, la economía de Campania ha crecido más rápidamente que el promedio italiano desde 2019. La ciudad está atrayendo inversiones de empresas digitales; en Italia, está detrás solo de Milán en el número de *startups*, gracias en parte a sus universidades. Algunos hablan de Nápoles como la nueva Barcelona.

Aquí hay una lección para ciudades como Río de Janeiro. Las inversiones en infraestructura y la educación superior son vitales para prosperar en la economía del siglo XXI. Ya se puede ver Nápoles y vivir. ~

MICHAEL REID es escritor y periodista. Es autor de *El continente olvidado. Una historia de la nueva América Latina* (Crítica, 2019) y de *España* (Espasa, 2024).

HISTORIA

Argonautas americanos: la primera novela virreinal

por **José Montelongo**

El naufragio Pedro Gobeo de Vitoria se dispone a terminar “la más triste obra” que sus manos hicieron en apenas quince años de vida. Una docena de sobrevivientes, presa del desánimo, se dispone a morir. Están cerca del estuario del río Cojimíes, entre acantilados y despeñaderos, en la costa de lo que hoy es Ecuador, y corre el año 1594. Apartando arena con las manos, usando una concha a

manera de pala, la obra de que habla Gobeo consiste en cavar su propia tumba. “Estaba tan desfallecido que era forzoso pararme por momentos, ayudándome [...] el haber ayunado tres días, estar flaquísimo, consumido y deshecho, con sola la armazón de los huesos, y, por decirlo en una palabra, muerto en vida.” Además de la debilidad física, viene con el espíritu en jirones porque en treinta días de camino ha visto morir a la mitad de sus compañeros, ahogados los unos, extenuados los otros, enrevesados de hambre y sed los de más allá.

Muertos en vida: ese fue el destino de una legión de migrantes europeos que se extraviaron al otro lado del Atlántico, en un territorio desconocido, hostil y con frecuencia fatal. Eran colonizadores, buscadores de oro, soldados, marineros, exploradores. Casi todos pertenecían a la nómina de los “desesperados de España”, como los llamó Cervantes, que alguna vez deseó unirse a ellos. La descripción de hombres esqueléticos y harapientos, de ojos hundidos, viva imagen de la muerte, es un lugar común de la literatura de naufragos. Lo que distingue al libro que nos dejó Gobeo es entregar al lector, junto con el relato de supervivencia en circunstancias extremas, una síntesis de la educación humanística en la parte temprana del periodo virreinal. Después de salvar la vida de puro milagro, Gobeo logra por fin llegar a Potosí en busca de fortuna. Pocos años después, una melancolía profunda lo obliga a mirar de frente el sinsentido de aquella avidez frenética. Conversión religiosa de por medio, solicita el ingreso en la Compañía de Jesús y pasa varios años inmerso en los estudios que cursaban los discípulos de Loyola.

Naufragio y peregrinación, escrito por encargo de sus superiores y publicado en Sevilla en 1610, no es una parada más en la larga y a veces

cansina lista de relatos de sobrevivientes. En las aulas jesuitas del Perú virreinal, Gobeo siguió con provecho los cursos de retórica y asimiló las lecciones tanto de los clásicos latinos como de sus comentadores y continuadores renacentistas. Aunque el músculo y pellejo de su libro está en los infortunios narrados en primera persona, la articulación se basa en una suerte de elenco discursivo: los lamentos de su madre a quien deja sola en Sevilla, la arenga del capitán de barco antes de enfrentarse con piratas en la costa de Venezuela, la despedida de un amigo agonizante, la súplica del compañero para que no lo abandonen, en fin, una secuencia de calamidades entremezcladas con discursos suasorios, laudatorios y consolatorios, imploraciones, plegarias e invitaciones al arrepentimiento final.

A través de este despliegue de modalidades de la elocuencia, Gobeo se luce como alumno aplicado de retórica, y al tiempo que delata la inexperiencia del principiante, ansioso por recitar la lección. Toca a nosotros los lectores buscar en los ejercicios de composición de Gobeo un filón de vitalidad auténtica y emoción genuina, puesto que ahí está, bajo la hojarasca oratoria, el llanto de la madre viuda que teme no volver a ver a su hijo, los consejos para mantener la integridad en un entorno desalmado, el adiós del amigo a quien se le escapa la vida, e incluso la necesidad de escuchar una leyenda para entretejer el hambre y sobrellevar la intemperie (Gobeo dedica un capítulo a la historia interpolada de una eremita mediterránea, santa Teoctista de Lesbos, contada a la luz de la hoguera).

Gobeo conocía el relato de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y situaba el suyo en esa línea. La distancia que separa el espeluznante y extraordinario relato de Cabeza de Vaca del texto de Gobeo, además de siete

décadas, es un trecho cultural enorme y un registro literario enteramente distinto. Tito Livio y Cicerón marcan el camino de Gobeo. Es como si el joven sevillano dijera para sus adentros: Yo también narro mis desventuras americanas, pero esto que escribo no es el reporte de un funcionario a su rey para justificar el desastre y la pérdida de una costosa expedición de conquista, sino la novela de un escritor, así sea la única que escriba y por la que mi nombre perdure, en parte por los horrores padecidos, sobre todo por la elegancia de mi pluma.

Le faltó colmillo para limar su exceso de facundia en favor del equilibrio del relato. Y sin embargo tuvo buen ojo para la secuencia y el detalle del drama, para pintar vivamente escenas de hambre, fatiga, desesperación, alivio y desengaño. Incluso la leyenda interpolada, más que un estrambote, funciona como un remanso que ofrece la oportunidad de interpretar, en miniatura, el sentido global del relato. Él sabía que el pasaje donde cava su propia tumba no dejaría impávidos a los lectores, y que se sorprenderían, como se sorprendió él, cuando a gritos alguien convoca a los naufragos “con la noticia de que Dios llovía cangrejos”. Y era cierto. Apenas se podía caminar en la playa sin pisar crustáceos. Gobeo los recoge del suelo, empanizados de arena, y los muerde, mientras los cangrejos se defienden hincando las pinzas en sus labios. La sangre de las dos criaturas se confunde. Para narrar la lucha por la supervivencia, Gobeo pergeñó un pequeño *bildungsroman* al borde del abismo. Con todo y sus defectos, quizás haya publicado la primera novela virreinal. ~

JOSÉ MONTELONGO es ensayista y narrador. Entre sus libros se encuentra la novela *No soy tan zen* (Almadía, 2022).

CINE

India song: el trabajo más radical de Duras

por Lily Droeven

A lo largo de su carrera, Marguerite Duras dirigió diecinueve obras cinematográficas que adaptó de sus novelas. Debutó en 1967 con *La música*, que codirigió junto a Paul Séban y donde eligió a Delphine Seyrig para el papel principal. En su segundo largometraje, *Destruir, dice* (1969), Duras muestra un punto de inflexión en su lenguaje cinematográfico al construir una atmósfera íntima y profundamente melancólica con pocos diálogos, largos silencios e interacciones meramente simbólicas entre los personajes.

Su tercer largometraje, *India song*, se convirtió en su obra más aclamada tras su estreno en la sección “Fuera de Competencia” del Festival de Cannes en 1975. Duras construye la historia de una pasión condenada por un decadente ambiente burgués. Explora temas como la insatisfacción femenina, el hastío, el deseo, la muerte y la culpa colonial. Rodada en un espacio reducido y con un elenco mínimo, la cinta de Duras es desafiante: carece deliberadamente de una narrativa convencional y construye un lenguaje visual con el que fragmenta la imagen del sonido. Duras separa las voces de los cuerpos y opta por dejarlas fuera de cuadro para narrar —de una manera incorpórea, pero poética— lo que ocurre en pantalla mientras los personajes a la vista permanecen en silencio, como si fueran fantasmas del pasado. Bajo este innovador método que revolucionó el lenguaje cinematográfico, Duras convirtió este trabajo en su experimento más radical y demostró que el cine puede convertir a una película en una experiencia sensorial

donde el silencio y los espacios vacíos se vuelven indispensables.

Ambientada a finales de los años treinta, *India song* inicia en las ruinas de una suntuosa embajada en Calcuta en la que se lleva a cabo una recepción. En uno de sus elegantes salones está Anne-Marie Stretter (Delphine Seyrig), la esposa del embajador francés. Sintiendo hastiada en medio de su melancolía y tedio existencial, busca alivio manteniendo relaciones extramaritales con hombres que ejercen como diplomáticos y funcionarios de gobierno, quienes la ven como un objeto de deseo. El vicecónsul de Lahore está obsesionado con ella y en plena recepción le declara su amor, Anne-Marie se niega a corresponderle y el vicecónsul cae en una desesperación que lo lleva a la locura.

Simultáneamente a lo que presentamos en pantalla con los personajes silenciosos, las voces incorpóreas de los invitados de la fiesta hablan entre sí de la vida privada de Anne-Marie, sus amantes, del vicecónsul y las problemáticas que afectan a la población de Calcuta: el calor insoportable, las enfermedades, la locura y la muerte, que permanecen omnipresentes en gran parte de la historia. Estas voces se convierten en intermediarias al trazar una línea entre lo que sucede en pantalla, donde el sonido, el silencio y la música cobran una fuerte importancia y obligan a la audiencia a escuchar las emociones, y las tensiones que subyacen en la narrativa frente a las actuaciones dramáticas.

Adicionalmente se escucha el canto melifluido e ininteligible de una mendiga que merodea la embajada escondiéndose entre los arbustos, la cual permanece como figura invisible para el espectador. De acuerdo con Laure Adler, biógrafa de Marguerite Duras, este personaje había figurado en las obras de la novelista como una alegoría a su miedo de caer en la locura. Para librarse de esa angustia decidió incorporarla en sus novelas, pero en cada historia Duras le da



Fotograma: *India song*, de Marguerite Duras

un significado específico: en *India song*, por ejemplo, la mendiga funciona como contraparte invisible del personaje de Anne-Marie al representar la condición de las mujeres asiáticas que viven en la pobreza extrema.

Los personajes que aparecen en escena son contruidos por Duras como figuras simbólicas: Anne-Marie encarna al deseo y el hastío mientras se explora su papel como mujer de la alta sociedad que huye de su posición en la vida y de la sumisión conyugal; los amantes representan el amor, el deseo repetitivo y el dominio colonial; el vicecónsul es una figura caída en desgracia que representa al amor enfermizo y, en tanto que pertenece a la diplomacia —al igual que los amantes—, encarna al sistema colonial que oprime a la población de Calcuta pero que, en su caso, es señalado por la alta sociedad europea debido a crímenes de los que siente culpa.

Aunque la narrativa se desarrolla en Calcuta, Duras decidió crear una versión reimaginada de la India, así que la filmación se llevó a cabo en los interiores de una mansión en deterioro. La locación que eligió fue el palacio de Rothschild y los alrededores del Parque Edmond de Rothschild situados a las afueras de París. Al principio *India song* estaba en planes de ser adaptada como obra teatral por encargo del

Royal National Theatre de Londres, pero la producción no salió adelante, así que Duras adaptó su texto a un largometraje. En una entrevista comentó que el guion tenía más personajes, pero terminó por reducir el elenco para dar un énfasis más teatral. Para la creación del arreglo musical, Duras llamó a Carlos d'Alessio, uno de sus colaboradores más frecuentes. La banda sonora de D'Alessio opta por varios ritmos —que van desde el vals hasta los tangos, blues, ragtimes y rumbas— y que añaden una profunda melancolía.

La construcción de la imagen aporta una cadenciosa atmósfera de opulencia y nostalgia que se condensa gracias al trabajo de Duras en conjunto con la dirección fotográfica de Bruno Nuytten, quien a través de la lente de su cámara en 16mm analiza la ambigüedad entre la soledad y el silencio. Estos elementos definen la estética de la cinta y resultan muy expresivos cuando la lente de Nuytten permanece estática en una “escena vacía” donde las acciones ocurren fuera de plano. El espacio arquitectónico en decaimiento es una metáfora de la caída del poder colonial francés que Duras contrasta con la opulencia de los protagonistas. Que los personajes permanezcan dentro de la embajada es una alegoría a la burbuja de privilegios donde

se mantienen en aislamiento mientras ignoran las necesidades de la población de la India. Al apartar a sus personajes del mundo real situándolos en un lugar en deterioro, Duras le da a la narrativa una lectura antiimperialista, no como una denuncia directa, sino a través de su lenguaje visual y el tono emocional que alcanza.

El enorme espejo que adorna el salón principal se encarga de mostrar las acciones de los personajes, en especial de la protagonista Anne-Marie, cuya presencia física reflejada da una sensación de estar separada de la realidad. Con esto se refuerza la idea de que lo que vemos en pantalla son recuerdos y fantasmas de una época pasada que forma parte de la decadencia colonial. Asimismo, la construcción del estilo visual junto con la cámara estática hace que el espejo cumpla con la función de reflejar el vacío existencial y emocional de los personajes.

Al fragmentar la estructura del argumento narrativo y separar radicalmente la imagen del sonido, la mirada disruptiva de Duras cambió la manera de hacer cine. Creó un lenguaje cinematográfico para explorar sus propios límites bajo una experiencia cautivadora y multisensorial. En ella, logra expresar lo indecible y ofrece a la audiencia una vía para comprender su visión del espacio-tiempo dramático. Su trabajo cinematográfico resulta muy evocador gracias a los diálogos minimalistas y situaciones de complejidad emocional que giran en torno al dolor, la imposibilidad del amor, la ausencia y el deseo. A poco más de cinco décadas de su estreno, *India song* se sigue posicionando no solo como una audaz obra maestra de gran belleza, sino como un referente en su género por sus innovadores aspectos estilísticos. Marguerite Duras continúa siendo admirada por su revolucionaria forma de romper creativamente las reglas fundamentales del cine. ~

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



Fotografía: Equipo de ametralladora finlandesa durante la guerra de Invierno. Wikimedia Commons

HISTORIA Y LITERATURA

Ecos de una guerra olvidada

por **Diego Courchay**

Todo país tiene sus épicas, desconocidas fuera de sus fronteras y que, aunadas a alguna palabra “intraducible” de su idioma —como la *saudade* portuguesa—, conforman una parte esencial de su historia y carácter.

En Finlandia, además de los mitos del *Kalevala*, la gran épica nacional es la guerra de Invierno de 1939. Para definirla, sirve una palabra elusiva: el *sisu* finés. Ambas están al centro de la novela *Los guerreros del invierno* (2025) del francés Olivier Norek, narración bélica precisa y cautivante. El tema interpela: ¿quién recuerda la guerra de Invierno?

Era 1939, nazis y soviéticos firmaban el Pacto Molotov-Ribbentrop de no agresión que los dejaba libres para anexionar a sus vecinos. La URSS ataca Finlandia el 30 de noviembre, presumiendo una victoria expeditiva, a tiempo para el cumpleaños de Stalin el 6 de diciembre. La asimetría es absoluta: el mayor ejército del

mundo frente a un país independiente desde hacía apenas veintidós años, cuya población cabía en la capital rusa. Habrá más de trescientos mil muertos en ciento cinco días de lucha, en un frío atroz en los confines de Europa. Aquí es donde entra en juego el *sisu*, definido por una aleación de tenacidad, determinación estoica, y demás matices: se le invoca para explicar esa supervivencia contra todo pronóstico.

A la primavera siguiente, el ataque relámpago alemán contra Francia relegará al olvido ese “preludio” del conflicto mundial, vuelto nota al pie de mayores masacres.

¿Quién recuerda la guerra de Invierno? Matti Raatikainen, risueño jubilado finlandés, me comparte su infancia: tenía cinco años en enero de 1940 y escuchaba los bombardeos desde una cama de hospital. “Cayó una bomba a metro y medio de la pared, y el edificio se sacudió. De haber impactado la estructura



OLIVIER NOREK
LOS GUERREROS DEL INVIERNO
Traducción de Elia Maqueda
Barcelona, Icaria, 2025, 416 pp.

otras habrían sido las consecuencias. Quienes se movían fuera llevaban consigo una sábana blanca por si sobrevolaban aviones enemigos: se envolvían en ella y se refugiaban entre la nieve; blanco sobre el blanco se volvían indistinguibles para los aviones.” Quedan memorias, monumentos y libros de texto finlandeses.

Un escritor francés trae a escena esta guerra olvidada, sus motivos para recrearla se anclan en la actualidad. Entre líneas, un análisis de la soberbia de las superpotencias, su desprecio por el país asediado que los pondrá en jaque. El relato se distingue por la autoridad con la que retrata el conflicto. No sorprende enterarse de que Norek fue voluntario en la guerra yugoslava y capitán de policía por dieciocho años. ¿Es necesario conocer la violencia para describirla? No, pero al teniente Tolstói no le habrá perjudicado para escribir *Guerra y paz*.

El autor viajó por el país, estudió armas vetustas y el día a día de la gélida contienda. Trasluce su conocimiento de Finlandia, idealizado pero efectivo, y la exactitud de los detalles (qué marca fumaban los soldados) y de los datos: llegaron a caer catorce bombas por minuto. “En medio de esa carnicería, la vida persiste a pesar de todo, mientras que en otros lugares, aún más aterradores, reinaba el silencio de los edificios ennegrecidos por el hollín, de las calles desoladas y devastadas donde nadie había sobrevivido.” También sabe alternar la deflagración

y la espera, la elipsis y la batalla: al reutilizarse los uniformes de los caídos, las zurcadoras buscan en la tela lo que sufrió el cuerpo, reparando desgarros de bombas y huecos de balas, cosiendo la muerte para el siguiente soldado.

Estudioso de la historia, Norek restituye las narrativas de época, citando las declaraciones diplomáticas hipócritas y la propaganda que justifica lo injustificable. De ahí proviene el “cóctel molotov”: tras el bombardeo de Helsinki, el ministro ruso Molotov alegó que habían lanzado cestas de comida. Las bombas finlandesas adquieren su nombre para devolverle un explosivo maridaje.

Como en otras grandes novelas bélicas, el terreno es un personaje central. Aquí lo encarna la dureza del clima, que congela ametralladoras y obliga a mascar hielo para que el vaho no revele el escondite al enemigo. La sangre derrite la nieve; en cuanto la tiñe, se endurece. Tras la batalla viene la nevada que difumina su rastro, la página en blanco antes de renovadas muertes.

Norek explicó su propósito al presentar el libro en Helsinki: “Es una lección de coraje de la cual escuchamos el eco en Ucrania: ¿por qué países pequeños logran resistir contra naciones del tamaño de un continente?... Este conflicto nos ayuda a comprender el que vivimos hoy y los peligros de ver caer otro país ante Rusia.”

¿Es válido el paralelo entre la invasión de 1939 y la de 2022? Se lo pregunto a una antigua corresponsal de guerra en Ucrania, quien responde: “Los ucranianos trazan un vínculo directo entre su guerra y la que narra este libro. Uno de los grandes comandantes del ejército ucraniano lleva tatuado en el brazo el rostro del protagonista de la obra: aquel legendario *sniper* desfigurado.”

Se trata de Simo Häyhä, apodado “La Muerte Blanca”, un granjero convertido en el *sniper* más mortífero de la historia. Lo que siente a lo largo del libro es coyuntura, pero en lo más

extraordinario Norek se apega a los hechos: sus hazañas y milagrosa supervivencia. Es la brújula de esta novela histórica, moralmente sana, cuyos personajes están del lado correcto de la historia. *Los guerreros del invierno* tiene algo de hagiografía, de David contra Goliath, como no podría ser de otra forma. Los momentos poéticos son una decisión de estilo, y cierto sentimentalismo atempera la negrura de lo que se relata.

La paz fue firmada en marzo de 1940, tras no avanzar los soviéticos más de quince kilómetros. Finlandia no fue anexada, pero se le amputó más del diez por ciento de su territorio. Una derrota gloriosa para el país superviviente, una victoria vergonzosa para los agresores. Stalin ordenó olvidarla.

Aquí vale la pena insertar el contrapunto de otra novela, del mismo tema, y contraponer la reconstrucción desde afuera y desde el presente con lo escrito por un protagonista. ¿Qué aprendemos al leer lado a lado la novela histórica y la que es fruto de la experiencia?

Soldados desconocidos (1954), del finlandés Väinö Linna, relata la guerra de Continuación (1941-1944) entre los mismos contrincantes. Fue la revancha finlandesa ocurrida un año después, el infructuoso intento por reconquistar el territorio cedido. Es la obra de un hombre que luchó en el conflicto y lo rememora a una década de distancia. Es una de las mayores novelas de Finlandia.

Linna escribe una ficción, pero en esencia conoció a sus personajes. La diferencia esencial con Norek está en el tono. Aquí no prevalece el heroísmo, sino la perspectiva a ras de suelo de la supervivencia. Los soldados son “el sacrificio de la Madre Finlandia a la historia”, y los esperan “las fauces abiertas de la historia mundial”. La crítica del patriotismo es ácida, los soldados se mofan de la propaganda que los retrata y la valentía colinda con la histeria.

Donde Norek opta por la elegía, aquí son la ironía y el humor los que diluyen la negrura y permiten absorberla. Y mientras el francés enfatiza la crueldad soviética, al finlandés le basta con la complejidad humana de su bando. Lo suyo no es el ejemplo sobrehumano de Simo Häyhä, sino la carne de cañón, seres al límite con todas sus fallas.

“Los muertos ya no podían dar fe de su dolor y, de todos modos, nadie tenía especial interés en indagar. Su sufrimiento les pertenecía solo a ellos. Habían renunciado a todo lo demás. Les habían arrebatado todo por la fuerza, hasta el último jirón; pero se les permitía conservar para sí mismos su sufrimiento. No servía de nada a nadie.”

Norek infunde un trasfondo moral; Linna prefiere obviarlo: el cotidiano de la guerra no admite tanto. ¿Qué distingue a estas obras, que la temática une y las décadas separan? Norek, nuestro contemporáneo, hace un llamado a estar listos para defender la democracia y sus valores amenazados; Linna, marcado por el conflicto, escribe un libro pacifista, donde el sinsentido y el horror desnudan las palabras. ~

DIEGO COURCHAY es escritor y periodista.

ARCHIVO VUELTA

El cine y el ritual

por **Blas Matamoro**

Desde el siglo pasado el crítico argentino Blas Matamoro notaba que nuestro contacto con el cine se había vuelto sumamente doméstico. Por lo mismo, la asistencia a una función cinematográfica puede calificar como todo un acontecimiento, un suceso parecido al de un

ritual religioso. Sobre esta idea ensaya en el texto “Una religión que se extingue”, publicado en el número 152 de la revista Vuelta en julio de 1989 y del cual recuperamos un fragmento.

La población se ha ido urbanizando en una era posmoderna, de recogimiento hogareño, y ha sustituido el cine por la televisión y la televisión por el video. Sabemos que la posmodernidad se caracteriza, entre otras cosas, por la sustitución del referente real, en cuyo lugar se sitúa un simulacro. Pues bien: aquí el simulacro recorre una triple instancia: el cine convierte en fantasmal la realidad filmada, la televisión convierte al cine en simulacro de sí mismo, el video convierte a la televisión en simulacro de sí misma.

El cine es, quizá, el único arte que, estrictamente, ha creado la cultura de la industria. Sería impensable sin ella, aunque los aportes de otras artes precedentes, de la pintura a la historieta, pasando por el teatro, la novela, el ballet y la ópera, fueron decisivos en cuanto al contenido de las imágenes. Pero nada de ella se habría cristalizado en una pantalla sin la electricidad, el celuloide, las emulsiones, los utillajes de filmación. Un arte del movimiento, mecánico y fantasmal al mismo tiempo, que recuperó algunos espacios con el carácter litúrgico de antiguas religiones.

En efecto, el cine construyó sus propios templos, lujosos y recargados, de una suntuosidad muy por encima de la media cotidiana de sus clientes: lo mismo que una catedral. Celebró sus ritos en la oscuridad de las cuevas iniciáticas, estableciendo su fauna de dioses luminosos, con gigantescos rastros, en el cuadrado mágico e intangible de la pantalla. Una multitud de desconocidos, de gente que se aproximaba sin saber nada unos de otros, se apiñó ante el altar de los divos efímeros y comulgó en el silencio de la hipnosis, de la suprema ilusión: una serie de fotografías estáticas generando la

impresión del movimiento por un truco de los residuos retinianos.

Es esta liturgia la que se extingue cuando la gran sala es sustituida por la casera sección de video. Aparte de lo que puedan decir los eruditos acerca de la peor calidad de la imagen (y, sobre todo, del mediocre sonido televisivo, especialmente deficiente en materia de música) y de pérdida del encuadre y la profundidad del campo. Es un entorno que se pierde: la penumbra henchida de gente sin nombre, el imperio de los fantasmas descomunales, la dispersión de los fieles hacia rincones indescifrables de la gran ciudad, el reconocimiento en el rostro amado de la estrella favorita, como se reconocen los feligreses de un culto determinado por medio de un gesto característico.

En casa, la mediación de los conocidos, la campanilla del timbre, los horarios de la comida, el trajín culinario, interfieren en la hipnosis cinematográfica, reduciendo la ceremonia a un trámite cotidiano. Es difícil asistir a la escena del balcón entre Romeo y Julieta mientras la niña (la de casa) habla con su novio por teléfono, o conmoverse ante la batalla de Alejandro Nevski contra los teutones si la abuela ha decidido sopar sus galletas en el café. Todo se convierte en sucedáneo posmoderno de un objeto para siempre e infinitamente remoto.

También vamos perdiendo la calle, el tramo intermedio entre la casa y el cine, el pasaje por la luz del día o los focos de alumbrado a la oscuridad de la sala. Perdemos el contacto con el exterior, con los anónimos compañeros de nuestro tiempo y nuestro lugar, perdemos calles, esquinas, arboledas, espacios abiertos. Perdemos la promiscuidad de la urbe, reducida a un murmullo lejano percibido desde nuestro salón donde ruge el televisor. ~

BLAS MATAMORO (Buenos Aires, 1942) es escritor, periodista y traductor. Este año Blatt & Ríos publicó su libro *Olimpo*.